

Université de Montréal

**Alla ricerca di ospitalità : mondi impossibili nella  
narrativa italiana contemporanea.**

par

Elena Benelli

Département de littérature comparée

Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures

en vue de l'obtention du grade de Doctorat

en littérature

option littérature comparée et générale

Août 2007

© Elena Benelli, 2007





**Direction des bibliothèques**

**AVIS**

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

**NOTICE**

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Cette thèse intitulée :

Alla ricerca di ospitalità : mondi impossibili nella narrativa italiana contemporanea.

présentée par :  
Elena Benelli

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Wladimir Krysinski, président-rapporteur  
Silvestra Mariniello, directeur de recherche  
Gilles Dupuis, membre du jury  
Francesco Loriggio, examinateur externe  
Wladimir Krysinski, représentant du doyen de la FES

Thèse acceptée le 8 février 2008

## Riassunto

Questa tesi si concentra sulla nozione di mondi possibili e impossibili nella letteratura italiana contemporanea e, in modo particolare, nelle opere di Italo Calvino, Roberto Vecchioni e Jadelin Mabilia Gangbo. L'idea originale che l'attraversa è quella di un'ospitalità della letteratura che spezza le barriere istituzionali (le opere considerate, per esempio, rappresentano fenomeni culturali diversi che fino a poco tempo fa sarebbe stato scandaloso riunire in uno studio letterario) e ha implicazioni filosofiche e politiche importanti. Tale ospitalità della letteratura si articola nell'ospitalità del lettore nei confronti del testo, da un lato, e, dall'altro, nell'ospitalità che il testo offre al lettore facendolo entrare in un mondo impossibile e insegnandogli a percepire e conoscere il proprio su altre basi.

Nel primo capitolo si affronta la problematica dei mondi possibili e impossibili per cercare di descrivere i loro meccanismi narrativi. I mondi impossibili, costrutti finzionali che destabilizzano l'orizzonte gnoseologico del lettore, sono presentati come dei paradossi. Dal punto di vista narrativo, il paradosso corrisponde alla metalessi che disturba i livelli narrativi e i confini ontologici del testo stesso interrogando le nostre nozioni di spazio, tempo e identità.

Nel secondo capitolo viene analizzata la narrativa di Italo Calvino, con una particolare attenzione a *Le città invisibili* e a *Il conte di Montecristo*. L'opera dello scrittore è messa in relazione con quella dell'artista olandese Maurits Cornelius Escher. Entrambi gli autori, seppure con medium diversi, creano mondi possibili e impossibili attraverso metalessi testuali e visive e inventano una cartografia cognitiva sconcertante per il lettore. Calvino occupa un posto centrale nella tesi perché la sua opera ha aperto la strada a una molteplicità di mondi finzionali che richiedono al lettore nuovi parametri cognitivi e giustificano l'idea di un'ospitalità della letteratura.

Il terzo capitolo è dedicato alla costruzione dei mondi possibili e impossibili nelle opere di Roberto Vecchioni, affermato cantautore e ora anche romanziere. Dopo aver messo in luce i legami tra la canzone d'autore e la letteratura, prendiamo in esame il romanzo *Viaggi del tempo immobile* pubblicato da Einaudi nel 1996 in cui la metalessi confonde il lettore, rovesciando costantemente il rapporto tra realtà e finzione.

Il quarto capitolo è rivolto al lavoro di un giovane scrittore migrante, Jadelin Gangbo, che, con *Rometta e Giulio*, scardina e rimette in discussione le frontiere del canone letterario. L'identità dello scrittore migrante e le frontiere della finzione sono messe in discussione attraverso una parodia moderna del lavoro shakespeariano in cui il narratore entra nel mondo dei suoi personaggi finzionali.

L'ultimo capitolo ci fa transitare nell'esperienza dell'ospitalità, sia come pratica culturale che come pratica testuale, perché essa diventa punto di convergenza delle tematiche diverse e complementari trattate in questa tesi. Da una parte viene analizzata l'ospitalità, a partire dalla propria etimologia, attraverso i secoli, fino ad arrivare all'ospitalità contemporanea, dall'altra viene approfondito il concetto di *hospes* nelle opere analizzate che diventa un riflesso del nostro rapporto con l'Altro fuori dalla narrazione.

**Parole chiave:** mondi possibili, mondi impossibili, paradosso, metalessi, romanzo italiano, ospitalità, scrittura migrante, Italo Calvino, Roberto Vecchioni, Jadelin Gangbo.

## Résumé

Cette thèse étudie la notion de mondes possibles et impossibles dans la littérature italienne contemporaine et, en particulier, dans les œuvres de Italo Calvino, Roberto Vecchioni et Jadelin Mabiala Gangbo. L'idée originale qui la

traverse est celle d'une hospitalité de la littérature qui rompt les barrières institutionnelles (les œuvres analysées, par exemple, représentent des phénomènes culturels qui n'auraient pas pu être réunis dans une étude littéraire auparavant) et qui possède des implications philosophiques et politiques importantes. L'hospitalité de la littérature s'articule d'un côté dans l'hospitalité que le lecteur offre au texte, de l'autre, dans l'hospitalité que le texte offre au lecteur en le faisant entrer dans un monde impossible, en lui apprenant à connaître le sien d'une façon différente.

Le premier chapitre expose la problématique des mondes possibles et impossibles afin d'essayer de décrire leur mécanismes narratifs. Les mondes impossibles, constructions narratives qui déstabilisent l'horizon gnoséologique du lecteur, sont présentés comme des paradoxes. Du point de vue narratif, le paradoxe correspond à la métalepse, qui ébranle les niveaux narratifs et les frontières ontologiques du texte, tout en interrogeant les notions d'espace, de temps et de l'identité.

Le deuxième chapitre est dédié à Italo Calvino, avec une attention particulière aux romans : *Le città invisibili* et *Il conte di Montecristo*. L'œuvre de l'écrivain est mise en relation avec celle de l'artiste néerlandais Maurits Cornelius Escher. Les deux auteurs, même avec des *medium* différents, créent des mondes impossibles grâce aux métalepses textuelles et visuelles et inventent une cartographie cognitive déconcertante pour le lecteur. Calvino occupe une position centrale dans la thèse puisque son œuvre a ouvert les portes à la multiplicité des mondes fictionnels qui demandent au lecteur de nouveaux paramètres cognitifs et qui justifient l'idée d'une hospitalité de la littérature.

Le troisième chapitre est dédié à la construction des mondes possibles et impossibles dans les œuvres de Roberto Vecchioni, *cantautore* très connu et, depuis quelque temps, romancier. Après avoir examiné les liens entre la chanson d'auteur et la littérature, nous analyserons le roman *Viaggi del tempo immobile*, publié en 1996

par la maison d'édition Einaudi, dans lequel la métalepse confond le lecteur en renversant le rapport entre réalité et fiction.

Le quatrième chapitre est consacré à l'œuvre d'un jeune écrivain migrant, Jadelin Gangbo qui, avec *Rometta e Giulio*, reconfigure les frontières du canon littéraire. L'identité de l'écrivain migrant, ainsi que les frontières de la fiction, sont remises en discussion à travers la parodie moderne de l'œuvre de Shakespeare quand le narrateur entre dans le monde de ses personnages.

Le dernier chapitre nous fait transiter dans l'expérience de l'hospitalité, en tant que pratique culturelle et textuelle, car elle devient le point de convergence des thématiques différentes mais complémentaires traitées dans cette thèse. D'une côté, nous analysons l'hospitalité à partir de son étymologie jusqu'à l'hospitalité contemporaine, de l'autre, nous étudions le concept de *hospes* dans les œuvres qui devient un reflet de notre rapport avec l'Autre à l'extérieur de la narration.

**Mots-clés :** mondes possibles, mondes impossibles, paradoxe, métalepse, roman italien, hospitalité, écriture migrante, Italo Calvino, Roberto Vecchioni, Jadelin Gangbo.

## **Abstract**

This dissertation concentrates on the notion of possible and impossible worlds in contemporary Italian literature and especially in the works of Italo Calvino, Roberto Vecchioni, and Jadelin Mabiala Gangbo. The original idea in this work is that literature's hospitality breaks institutional barriers (not so long ago these works could not have been presented in a literary study) and has important philosophical and political implications. The hospitality of literature consists in the reader's hospitality towards the text and the hospitality that the text offers to the reader when he ventures into an impossible world while relearning his own in a different manner.



In the first chapter I analyze possible and impossible worlds in order to describe their narrative mechanisms. Impossible worlds are fictional constructs that destabilize the gnoseologic horizon of the reader and are presented as paradoxes. From a narratological point of view, the paradox is a metalepsis, disturbing narrative levels and ontological borders of the text while interrogating our notions of space, time and identity.

In the second chapter I focus on the novels of Italo Calvino, particularly on *Le città invisibili* and *Il conte di Montecristo*. The work of Calvino is related to the work of the Dutch graphic artist Maurits Cornelius Escher. Both authors, even if with different media, created possible and impossible worlds using metalepsis, on the textual as well the visual level, while inventing a disturbing cognitive cartography for the reader. Calvino has a very important place in this dissertation because his works opened the path to a multiplicity of fictional worlds that require new cognitive parameters and justify the notion of literature's hospitality.

The third chapter focus on the construction of impossible worlds by Roberto Vecchioni, a famous singer-songwriter (*cantautore*), turned fiction writer. I explore the relationship between the *canzone d'autore* and literature and analyze the novel *Viaggi del tempo immobile*, published by Einaudi in 1998, where metalepsis keeps confusing the reader while problematizing the relationship between reality and fiction.

The fourth chapter is dedicated to the work of a young migrant writer, Jadelin Gangbo, who, with the novel *Rometta e Giulio*, destabilizes the frontiers of fiction and the literary canon. The writer's identity and the borders of fiction are redefined in this modern parody of Shakespeare where the narrator enters the world of his fictional characters.

In the last chapter I explore the experience of hospitality, as a cultural and textual practice, because hospitality is the crossroads where all the different subjects of this thesis converge. I analyze the etymology and the history of the concept of

hospitality, and I examine the idea of the *hospes* that defines our relationship with the Other outside the fiction.

**Keywords** : possible worlds, impossible worlds, paradox, metalepsis, Italian novel, hospitality, migrant writing, Italo Calvino, Roberto Vecchioni, Jadelin Gangbo.

# Indice

<b>1. Introduzione.....</b>	<b>13</b>
1.1. Letteratura e mondi possibili.....	13
1.1.1. <i>I rapporti tra letteratura e mondi possibili e impossibili</i> .....	13
1.1.2. <i>Tendenze della narrativa italiana contemporanea</i> .....	17
1.1.3. <i>Il romanzo come metodo di conoscenza del mondo</i> .....	23
<b>2. Mondi possibili e mondi impossibili. Il paradosso della letteratura .....</b>	<b>28</b>
2.1. Tra filosofia, logica e letteratura .....	28
2.1.1. <i>Leibniz, il pensatore dei mondi possibili</i> .....	29
2.1.2. <i>La logica modale e la semantica dei mondi possibili</i> .....	34
2.1.3. <i>I mondi possibili impossibili</i> .....	37
2.2. Paradosso e metalessi, figure logiche e figure retoriche .....	44
2.2.1. <i>Il paradosso, figura logica</i> .....	44
2.2.2. <i>Metalessi, figura retorica e figura logica</i> .....	55
2.3. Mondi impossibili, ma quali?.....	64
<b>3. Calvino: il paradosso della letteratura .....</b>	<b>67</b>
3.1. La letteratura, mappa del mondo.....	67
3.2. Mondi possibili e mondi impossibili nella narrativa calviniana .....	73
3.2.1. <i>Alla ricerca della mappa impossibile</i> .....	74
3.2.2. <i>Le città possibili e le città impossibili</i> .....	80
3.2.3. <i>Lo spazio narrativo di Calvino e di Escher</i> .....	86
3.2.3.1. <i>La divisione periodica del piano e la mise-en-abyme</i> .....	87
3.3. Cartografie impossibili.....	94
3.3.1. <i>La metalessi o strange loop</i> .....	97
3.4. Il paradosso dei livelli di realtà .....	107
<b>4. Vecchioni: il paradosso del tempo immobile .....</b>	<b>111</b>
4.1. L'universo finzionale della letteratura e della canzone. ....	111
4.1.1. <i>Mondi possibili: dalla canzone alla letteratura</i> .....	117

4.1.1.1.	<i>Poesia e canzone</i> .....	119
4.1.1.2.	<i>Racconto e canzone</i> .....	125
4.2.	<b>Viaggi del tempo immobile</b> .....	129
4.2.1.	<i>Il tempo dei racconti</i> .....	130
4.2.1.1.	<i>Paradossi, metalessi, ossimori e antinomie</i> .....	136
4.3.	<b>Il valore delle parole tra realtà e finzione</b> .....	154
4.3.1.	<i>Le parole del contastorie</i> .....	154
4.3.1.1.	<i>I mondi possibili –in musica e non- del contastorie</i> .....	156
<b>5.</b>	<b>Jadelin Mabiala Gangbo : il paradosso della scrittura migrante</b> .....	<b>162</b>
5.1.	<b>L'impossibile identità dello scrittore migrante</b> .....	162
5.1.1.	<i>La nascita della letteratura migrante in Italia</i> .....	162
5.1.2.	<i>La seconda fase: gli autori "hyphenate"</i> .....	170
5.2.	<b>Ai limiti del narrabile</b> .....	182
5.2.1.	<i>Rometta e Giulio: un crocevia di storie</i> .....	182
5.2.2.	<i>Stravolgimento dei mondi finzionali</i> .....	189
5.3.	<b>Pluralità dei mondi finzionali</b> .....	196
5.3.1.	<i>Incontro o scontro?</i> .....	196
5.3.2.	<i>Una letteratura minore in italiano</i> .....	199
<b>6.</b>	<b>L'ospitalità della letteratura</b> .....	<b>202</b>
6.1.	<b>Il paradosso dell'ospitalità</b> .....	202
6.1.1.	<i>Un anello strano: hospes o hostis?</i> .....	205
6.1.2.	<i>L'ospitalità come legge</i> .....	213
6.1.3.	<i>Le leggi dell'ospitalità</i> .....	221
6.2.	<b>Letteratura e ospitalità</b> .....	227
6.2.1.	<i>La lettura: il primo passo verso l'ospitalità</i> .....	231
6.2.2.	<i>L'ospite come prigioniero</i> .....	235
6.2.3.	<i>L'ospite, desideroso di accoglienza</i> .....	241
6.2.4.	<i>L'ospite tra parassitismo e migranza</i> .....	244
<b>7.</b>	<b>Conclusioni</b> .....	<b>250</b>

## Liste des figures

Fig. 1. Scala di Penrose .....	CCLXVIII
Fig. 2. Striscia di Möbius. ....	CCLXIX
Fig. 3. Galleria di stampe (1956).....	CCLXX
Fig. 4. Concavo e convesso (1955) .....	CCLXXI
Fig. 5. Tre sfere II (1946).....	CCLXXII
Fig. 6. I limiti del cerchio IV (1960).....	CCLXXIII
Fig. 7. Giorno e notte (1939).....	CCLXXIV
Fig. 8. Un altro mondo (1947).....	CCLXXV
Fig. 9. Relatività (1953) .....	CCLXXVI
Fig. 10. Mani che disegnano (1948).....	CCLXXVII
Fig. 11 I rettili (1943).....	CCLXXVIII
Fig. 12 La cascata (1961) .....	CCLXXIX

## Ringraziamenti

Desidero ringraziare la professoressa Silvestra Mariniello. Questo progetto ha preso forma con il suo aiuto, la sua pazienza, il suo supporto e la sua guida.

Inoltre, vorrei ringraziare i miei genitori che hanno reso possibile l'intero progetto canadese, mio marito Pierre-Philippe per la pazienza e l'amore (e il "coaching", ci tiene che aggiunga), gli amici, anche quelli d'oltreoceano, che hanno saputo incoraggiarmi ed, infine, quelle graziose bestioline che hanno dormito sui miei libri e che mi hanno aiutata a vedere il mondo con occhi diversi durante la scrittura di questa tesi.

*A combattere il tempo come si fa  
si puo' battere solo  
a tempo di musica  
non ti abbattere al tempo che se ne va  
lo puoi battere ancora con il suo aiuto,  
a tempo di musica sul tempo che va*

*(Cuore di aliante-- Claudio Baglioni)*

*Migration is a one way trip. There is no "home" to go back to.*

*(Minimal selves--Stuart Hall)*

# 1. Introduzione

## 1.1. Letteratura e mondi possibili

### *1.1.1. I rapporti tra letteratura e mondi possibili e impossibili*

I mondi possibili hanno da sempre affascinato teorici, filosofi e scrittori attraverso i secoli. Umano interrogativo quello di chiedersi che cosa potrebbe essere l'esistenza umana, se soltanto essa potesse essere diversa da quella realmente vissuta. Vite parallele, esistenze simultanee, mondi possibili. Attraverso varie forme d'interrogazione, motivate da esigenze filosofiche e metodologiche di diversa portata, in relazione alla trasformazione degli orizzonti cognitivi di epoche diverse, questo problema ha continuato ad affascinare le scienze umane in tutte le sue manifestazioni. Per quello che riguarda l'ambito letterario, la nozione di mondo possibile è diventata particolarmente rilevante in anni recenti quando il dibattito teorico sulla questione si è allargato dalla semantica modale alla critica letteraria. Si è discusso se fosse legittimo considerare le opere letterarie come dei mondi possibili finzionali, quali rapporti intercorrono con la realtà contemporanea –il nostro mondo extradiegetico- e, allo stesso tempo, del modo in cui il lettore si pone di fronte a questi costrutti culturali. I teorici dei mondi possibili hanno però portato scarsa attenzione a una specie di variante di questi mondi finzionali, i mondi impossibili che una buona parte della narrativa postmoderna costruisce. Le tecniche narrative utilizzate per costruire l'impossibilità e il valore cognitivo dei mondi impossibili non sono ancora stati analizzati in modo significativo.

Gli interrogativi che ne derivano sono molteplici. Per esempio: che cosa cambia se invece di considerare le opere letterarie come dei mondi possibili dove tutto è permesso, anche gli incontri tra i personaggi e i loro creatori, si riconosce proprio l'impossibilità di certe situazioni, di certi passaggi e si problematizza la portata cognitiva implicita nel concetto di impossibilità? Ancora, che cosa accade quando ci troviamo di fronte a testi di questo genere che producono un mondo intrinsecamente contraddittorio, che se solo potesse passare dalla potenza all'atto nel

nostro orizzonte cognitivo sarebbe inevitabilmente destinato al collasso? Trattasi di semplici *divertissements* intellettuali, come molti critici li hanno definiti, o di insiemi cognitivi che sotto il segno apparente del paradosso, vogliono *accogliere* ben altro? Non si tratta forse di congegni linguistici che modificano le frontiere del narrabile e del rappresentabile? E se questi mondi finzionali, aprendosi all'indicibile e alla presunta illogicità, ci parlassero di come i nostri concetti di spazio, tempo e identità sono andati modificandosi? Può la letteratura dirsi ospitale, ovvero uno spazio dove è possibile accogliere e lasciarsi toccare da persone, eventi e realtà che, nella realtà frenetica del mondo contemporaneo, vengono chiusi fuori della porta? Come è stata influenzata la scrittura dallo stimolo dell'incontro con altri sviluppi artistici e sociologici, quali la pittura, la canzone e l'esperienza migratoria? Può la letteratura aprirsi a voci nuove e in quale modo essa può "ospitare" modi nuovi di scrivere? Nel corso di questo studio si cercherà di rispondere, almeno parzialmente, a questi complessi quesiti partendo dall'analisi di testi narrativi italiani contemporanei che saranno analizzati come costrutti finzionali non solo "possibili", ovvero intesi nel senso che Eco ha voluto attribuire all'opera letteraria considerata come un "insieme pieno (...) un mondo ammobiliato",<sup>1</sup> che prende in prestito le proprietà del mondo reale, ma, allo stesso tempo, "impossibili," non soltanto perché "vogliono farci provare il disagio della contraddizione logica",<sup>2</sup> ma soprattutto perché, in quanto costrutti culturali, testimoniano e contribuiscono al cambiamento epistemologico in atto nella società contemporanea.

La realtà contemporanea è ormai divenuta ambigua a causa del "risultato - secondo Gianni Vattimo- dell'incrociarsi, del 'contaminarsi' (nel senso latino) delle molteplici immagini, interpretazioni, ri-costruzioni che, in concorrenza tra loro o comunque senza alcuna coordinazione centrale, i media distribuiscono",<sup>3</sup> in cui il

---

<sup>1</sup> Umberto Eco, *Lector in fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrativi* (Milano: Bompiani, 2000), 123.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Vattimo, Gianni. *La società trasparente* (Milano: Garzanti, 2000), 15.



soggetto, sottomesso a un costante bombardamento di informazioni di cui riesce difficilmente a cogliere il senso, se senso mai ci sia, si ritrova confuso e spiazzato. La relazione tra il soggetto e il mondo si trova a cambiare radicalmente con l'avvento della contemporaneità di cui i mondi impossibili non sono altro che una testimonianza cognitiva.

Sorvolando rapidamente le considerazioni teoriche di Martin Heidegger sulla mutata posizione del soggetto nel mondo contemporaneo, vorremmo fare una breve digressione sul pensiero del filosofo per delineare la tela di fondo su cui si sviluppano le riflessioni di questo studio. In *The age of the world picture*,<sup>4</sup> Heidegger individua cinque fattori che modificano la realtà contemporanea e annunciano l'avvento del mondo moderno. Questi sono: lo sviluppo della scienza, la comparsa del tecnologico, l'arte che si trasforma in estetica, le attività umane che vengono concepite e considerate sotto il nome più ampio di cultura ed infine la perdita degli dei. Heidegger individua nel Rinascimento il momento fondamentale della fondazione della visione del mondo occidentale in cui "what is decisive is not that man frees himself to himself from previous obligations, but the very essence of man itself changes in that man becomes subject".<sup>5</sup> Per Heidegger il termine risale al *sub-jectum* latino che, a sua volta, si rifà al greco υπο-κειμενος, "that-which-lies-before",<sup>6</sup> ovvero "quello che è posto sotto o vicino",<sup>7</sup> che diventa il punto di ancoraggio della visione del mondo occidentale, il punto da cui nasce la prospettiva che ordina intorno a sé le linee di fuga del mondo circostante. La prospettiva fondata nel momento in cui l'uomo rinascimentale si scopre al centro del mondo e si allontana dalle credenze medioevali che, al contrario, ponevano Dio al centro di tutto, si combina con "the conquest of the world as picture. The world picture now

---

<sup>4</sup> Martin Heidegger, "The age of the world picture," in *The question concerning technology and other essays* (New York: Harper Torchbooks, 1977).

<sup>5</sup> Ibid., 128.

<sup>6</sup> Ibid., 128.

<sup>7</sup> Renato Romizi, *Greco Antico. Vocabolario Greco Italiano etimologico e ragionato* (Milano: Zanichelli, 2001), alla voce υπο-κειμενος.

means the structured image that is the creature of man's producing which represents and sets before".<sup>8</sup> L'ordinamento del mondo è totalmente dominato dalla prospettiva dell'uomo come soggetto, dove l'"antropologia" che Heidegger definisce "that philosophical interpretation of man which explains and evaluates whatever is, in its entirety, from the standpoint of man and in relation to man",<sup>9</sup> diventa il punto di fuga del quadro, o semplicemente il suo centro, se pensiamo al famoso disegno di Leonardo, con un uomo al centro di un cerchio.

Ma le linee di fuga di questo punto di vista, diritte e fondamentalmente teleologiche che fissano i limiti della visione del mondo, non tengono conto di tutto quello che sta fuori dalla cornice stessa, quasi fosse, in termini freudiani, una specie di ritorno del rimosso, perché "alla fine, il 'progresso', con il suo tempo lineare, trasparente, non riesce a fornire una spiegazione sufficiente" quando "la possibilità di inquadrare il mondo incide direttamente sulla distribuzione delle ricchezze (e della povertà), dell'accesso (e del non-accesso) all'acqua, all'aria pulita, al cibo, al benessere, alle automobili, all'aria condizionata, e ... alla democrazia".<sup>10</sup> Iain Chambers ha sviluppato queste idee in numerosi articoli e lavori di cui quello citato non è che il più recente. Nel lavoro dello studioso ciò che è interessante, seppure a volte frammentaria, è la capacità critica nei confronti del pensiero occidentale e la lucidità di analisi interdisciplinare nei confronti di concetti molto complessi. In *Una cartografia sradicata*, Chambers critica per l'appunto la posizione privilegiata di questo soggetto che viene messa in discussione dalla "narrativa [che] è interrotta dai buchi nella cartografia che pensa di essere in grado di mappare, e perciò inquadrare e incorporare il mondo, portandolo sotto il proprio punto di vista".<sup>11</sup> (Di mappe parleremo più avanti, soprattutto con Calvino)

---

<sup>8</sup> Heidegger, "The age of the world picture", 128.

<sup>9</sup> Ibid., 133.

<sup>10</sup> Chambers, Iain. "Una cartografia sradicata." In *Culture planetarie? Prospettive e limiti della teoria e della critica culturale*, a cura di Sergia Adamo (Roma: Meltemi, 2007), 64.

<sup>11</sup> Ibid., 67.

Questi cambiamenti influenzano anche la scrittura letteraria dato che, in un brevissimo arco temporale, viene a cambiare il rapporto tra il “testo gutenberghiano, cartaceo, figlio di una tradizione narrativa secolare e l’universo dei *media* e nuovi *media*, creatore di una mitopoiesi radicata stabilmente nell’immaginario collettivo”.<sup>12</sup> Il libro, inteso non solo come costruito culturale ma anche in un più ampio senso come manufatto accentratore di una certa cultura occidentale, si trasforma e subisce nuove sollecitazioni che ne cambiano irrimediabilmente il contenuto. Infatti, secondo Andrea Potestio,

se il rapporto con lo spazio e con il tempo percepito è differente tra una cultura orale che si basa sul suono e una cultura letterata che si struttura sulla parola scritta a stampa, altrettanto deve accadere quando si passa da una tradizionale scrittura alfabetica a una modalità di produzione linguistica come l’ipertesto. La scrittura elettronica produce alcuni inevitabili cambiamenti nella produzione di pensiero, in quanto dà la possibilità di continui collegamenti tra le parti del testo, non è sequenziale, non ha un inizio e una fine dichiarati.<sup>13</sup>

Le nuove tecnologie, dal cinema alla realtà virtuale che esperiamo ogni giorno di fronte agli schermi dei nostri computer, cambiano il nostro immaginario, la nostra percezione del tempo, dello spazio e la nostra formazione identitaria.

### ***1.1.2. Tendenze della narrativa italiana contemporanea***

In Italia, Italo Calvino è stato uno dei primi autori a intuire questi cambiamenti e costituisce il punto ineluttabile di partenza della nostra riflessione (ristretta alla letteratura italiana contemporanea, quindi geograficamente e temporalmente limitata), sia a causa delle sue interessanti osservazioni sulla funzione della letteratura sia per la sua feconda produzione sempre orientata a ridefinire i confini contemporanei del letterario. Da Calvino è inevitabile partire, considerando

---

<sup>12</sup> Elisabetta Mondello, “La giovane narrativa degli anni Novanta,” in *La narrativa degli anni Novanta*, a cura di Elisabetta Mondello (Roma: Meltemi, 2004), 14. Per ulteriori approfondimenti rimandiamo a Cochran, Terry. *Twilight of the literary. Figures of thought in the age of print*. Cambridge and London: Harvard University Press, 2001.

<sup>13</sup> Andrea Potestio, “Il Medioevo e la contemporaneità. dalla scrittura all’ipertestualità,” *Metabasis. Filosofia e comunicazione* 2, n°3, 2007. Al link <http://www.metabasis.it/reti/articolopotestio.pdf>

che, grazie alla sua influenza, negli anni Ottanta, la narrativa italiana ha cominciato un lento percorso di rinnovamento. Questo movimento di trasformazione del canone narrativo di cui Calvino è protagonista, è affiancato da altri fenomeni “esterni” alla letteratura, ma capaci di influire profondamente sulla produzione letteraria.

In primo luogo, il mondo dell’editoria è stato modificato e rinnovato perché “il mercato [che] irrompeva prepotentemente sulla scena e poneva agli editori nuove sfide”:<sup>14</sup> la ricerca, da parte degli editori dei best seller dell’anno,<sup>15</sup> la nascita di piccole case editrici e di collane tascabili,<sup>16</sup> la commercializzazione accresciuta che ha portato a una mercificazione del prodotto libro all’interno di una sempre maggiore globalizzazione del mercato che è stata marcata da un numero elevato di traduzioni e un aumento della competitività dei prodotti.<sup>17</sup> L’irruzione del mercato globale del libro in Italia ha modificato radicalmente il rapporto tra l’oggetto e il suo fruitore. Come aveva già osservato François Lyotard:

ce rapport des fournisseurs et des usagers de la connaissance avec celle-ci tend et tendra à revêtir la forme que les producteurs et les consommateurs de marchandises ont avec ces dernières, c’est-à-dire la forme valeur. Le savoir est et sera produit pour être vendu, et il est et il sera consommé pour être valorisé dans une nouvelle production: dans les deux cas, pour être échangé. Il cesse d’être à lui-même sa propre fin, il perd sa valeur d’usage.<sup>18</sup>

Se il prodotto finale si modifica, viene anche a cambiare il pubblico stesso che si frammenta e si specializza, “esprime comportamenti che corrispondono a gusti transitori, mode passeggere, politiche dei prezzi, sollecitazioni della pubblicità, voglia di approfondimento, interessi per un genere particolare, volontà di coniugare

---

<sup>14</sup> Angelo Sica, “L’editoria oltre la crisi del modello ‘classico’,” in *La narrativa italiana degli anni Novanta*, a cura di Elisabetta Mondello (Roma: Meltemi, 2004), 148.

<sup>15</sup> Basti pensare al successo di *Se una notte d’inverno* dello stesso Calvino o al *Nome della Rosa* di Umberto Eco.

<sup>16</sup> Per esempio la nascita dei *Millelire*, piccole opere stampate su carta riciclata al costo di sole mille lire, oggi cinquanta centesimi di Euro.

<sup>17</sup> In questo senso nascono nuovi prodotti che abbinano il libro tradizionale a videocassette, DVD o Cd-Rom.

<sup>18</sup> Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne* (Paris: Les Editions de Minuit, 1979), 14.

con il libro la sola categoria del ‘piacere’ della lettura escludendo quella ‘educativa’ o ‘informativa’<sup>19</sup>. Inoltre, bisogna aggiungere una certa sprovincializzazione del lettore italiano, dovuta anche, come si menzionava in precedenza, all’aumento del numero delle traduzioni e delle ristampe sia dei classici italiani sia di quelli stranieri in collane economiche che ingrossano le vendite e moltiplicano la distribuzione.

A questo si incorporano, secondo noi, due tendenze specificatamente italiane nel panorama variegato della narrativa contemporanea che modificano il confine tra quella che era considerata “Letteratura” e la “letteratura” popolare e di consumo: la prima consiste nella pubblicazione in pochissimi anni di numerosi romanzi da parte di affermati cantautori (ad esempio Francesco Guccini, Enrico Ruggeri e Luciano Ligabue, solo per citarne alcuni)<sup>20</sup> che scelgono di passare da un medium all’altro, ovvero dall’oralità della canzone alla scrittura, per dare voce alle proprie storie. Tra questi, troviamo Roberto Vecchioni, cantautore sbocciato negli anni Settanta, nelle cui opere il rapporto tra letteratura, musica e realtà è altamente problematizzato.

La seconda tendenza invece è molto più “carsica”,<sup>21</sup> ma consiste nella pubblicazione presso piccole case editrici dei romanzi scritti dai *migrant writers*, dagli scrittori migranti, autori stranieri residenti in Italia che costituiscono voci totalmente nuove nel panorama letterario italiano. Tra questi, secondo noi, uno degli autori più interessanti è Jadelin Gangbo, di origine congolese ma vissuto in Italia, che rimette in discussione il canone letterario e linguistico italiano con il suo romanzo-parodia *Rometta e Giulio* e che, con le sue riflessioni, insieme a quelle di altri autori migranti, fa prendere coscienza del carattere costruito e fittizio dell’identità italiana.

---

<sup>19</sup> Sica, “L’editoria oltre la crisi del modello ‘classico’”, 153-154.

<sup>20</sup> Per Guccini, in collaborazione con Lorian Machiavelli vedasi ad esempio *Figlio di un cane*, *Macaroni*, *Un disco dei platters* e a sole due mani: *Cronache epifaniche*, *Cittanova blues*, *L’uomo che reggeva il cielo*. Per Enrico Ruggeri la raccolta di poesie e racconti: *per pudore* e il romanzo *Piccoli mostri*. Per Luciano Ligabue vedasi i racconti *Fuori e dentro il borgo*, e il romanzo *La neve se ne frega*. Inoltre, Ligabue è passato dietro la cinepresa con i film di sapore tonnelliano come *Radiofreccia* e *Dazeroadieci*.

<sup>21</sup> Armando Gnisci, *La letteratura italiana della migrazione* (Roma: Lilith, 1988), 42.

Secondo noi, in queste linee di fuga brevemente delineate, la letteratura italiana si viene a trovare al crocevia delle contaminazioni citate da Vattimo, non più torre d'avorio, rifugio per pochi iniziati, ma mezzo, medium, territorio, spazio di riflessione e d'incontro in cui ogni opera riprende e modifica una visione del mondo precedente, nel dialogo continuo tra autori, testi e lettori che ha come fine il tentare di comprendere, come ha affermato Kundera, "le monde comme ambiguïté, avoir à affronter au lieu d'une seule vérité absolue, un tas de vérités relatives qui se contredisent".<sup>22</sup> Se la nostra esistenza è delimitata dall'heideggeriano essere gettati nel mondo, la letteratura offre "le luxe de la multiplication de points de vue, l'expérience impossible de l'altérité, de la dissolution provisoire de notre subjectivité dans les feux d'un langage qui se fait monde".<sup>23</sup> Un mondo scritto che faccia riflettere sulla complessità di quello reale, grazie al dialogo che possiamo instaurare con i testi stessi. Hans-Georg Gadamer ha affermato che "comprendre un texte, c'est (...) être prêt à se laisser dire quelque chose par ce texte",<sup>24</sup> instaurando con esso un dialogo che, nell'ottica della dinamica dello scambio, stimola, provoca e sostiene nell'interpretazione tanto del reale quanto del testo il lettore, da una parte restando aperta alle molteplici possibilità interpretative e, dall'altra, diventando uno strumento di indagine conoscitiva. Infatti, il rapporto con il mondo reale è altamente problematico perché la letteratura non rispecchia in maniera aproblematica la realtà, bensì la problematizza e la rende più complessa, tenendo conto anche delle ibridazioni e dei *métissages* in essa presenti.

La littérature instrument de connaissance du monde et de la réalité n'a pas besoin de refléter celui-ci directement, ce qui est par principe impossible, mais en le déformant, en le reconstruisant, en se déployant dans ses interstices, en suivant ses lignes de fuite, bref, en y

---

<sup>22</sup> Milan Kundera, *L'art du roman* (Paris: Gallimard, 1986), 17.

<sup>23</sup> Jean-Jacques Lecercle e Ronald Schusterman, *L'emprise des signes. Débat sur l'expérience littéraire* (Paris: du Seuil, 2002), 185.

<sup>24</sup> Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, trad. Jean Grondin, Gilbert Merlio e Pierre Fruchon (Paris: Du Seuil, 1996), 290.

faisant surgir des problèmes: là où la connaissance scientifique se veut assertorique, la connaissance littéraire est problématique.<sup>25</sup>

La letteratura, che non può avere la stessa pretesa di esattezza dell'indagine sistematica della conoscenza scientifica, non si organizza nello stesso modo né in base agli stessi principi. Al contrario, semmai essa si trova sbriciolata e resa simile a una materia pulviscolare, a cui tanto teneva Calvino. Ma in questo lavoro più sottile, più complesso e, quindi, anche molto più difficile, la letteratura rivela "ce caractère universel de ce savoir en éclats [qui] tend à tourner le dos au principe de la logique identitaire. Par là, il est aussi une résistance au discours que toute société produit sur elle-même et à la *doxa* qu'elle tente d'imposer à ses membres".<sup>26</sup> Il discorso paradossale prodotto dalla pratica letteraria che si modifica a seconda degli orizzonti cognitivi di ogni epoca, agisce all'interno di essi e, contemporaneamente, all'esterno del sistema stesso, opponendo loro resistenza, disintegrando certezze e discorsi.

In questo lavoro verrà seguito un percorso interdisciplinare di lettura centrato (ma anche limitato) su tre autori italiani: Italo Calvino, Roberto Vecchioni e Jadelin Mabiala Gangbo, la cui lettura sarà affiancata e supportata da altre contribuzioni artistiche e letterarie. Questi tre scrittori, nel periodo limitato che va dalla fine degli anni Ottanta fino ad oggi, hanno anticipato e problematizzato temi e tecniche narrative del tutto originali, interrogandosi su questioni contemporanee.

A Calvino è innegabile il ruolo di precursore e di maestro di tutta una nuova generazione di scrittori. Di Calvino si è detto tanto, quasi troppo, ma forse ancora non si sono messe pienamente in luce da una parte le intuizioni moderne dell'autore sullo sviluppo della realtà virtuale e della vita digitale che oggi viviamo come parte integrante della realtà contemporanea,<sup>27</sup> e, d'altra parte, i limiti del pensiero

---

<sup>25</sup> Lecerclé, *L'emprise des signes. Débat sur l'expérience littéraire*, 185.

<sup>26</sup> Emmenuel Fraisse e Bernard Mouralis, *Questions générales de littérature* (Paris: Du Seuil, 2001), 191.

<sup>27</sup> Calvino che aveva ipotizzato e creato l'iperromanzo, chissà che cosa penserebbe oggi del *world wide web* o delle potenzialità di scrittura creativa dei *web-logs*, detti anche blog.

calviniano che imposta e sottolinea la preminenza del fatto letterario su tutte le altre espressioni.

Roberto Vecchioni è conosciuto in Italia da generazioni di giovani e non. Cantautore impegnato, in epoca più recente Vecchioni è passato dalla scena musicale ad un altro palcoscenico grazie ad un diverso medium espressivo, il romanzo. Egli ha trasportato la sua fervida immaginazione sempre stimolata dalla rilettura dei classici (rilettura obbligata dato che Vecchioni nella vita di tutti i giorni è professore di latino e greco in un liceo) dalle parole per la musica a quelle sulla pagina stampata, liberandosi dalle costrizioni materiali e temporali dei pochi minuti concessi a una canzone. Se Calvino si è interrogato sul posto scomodo del soggetto contemporaneo nel mondo moderno, Vecchioni ha cantato l'ambiguità di questa posizione, intesa come la (im-)possibilità ad ancorarsi a una realtà che ormai è diventata confusa, in bilico tra l'esistenza e il sogno, tra il reale e la finzione.

Jadelin Gangbo è, al contrario dei due precedenti, uno scrittore esordiente il cui nome testimonia del cambiamento e dell'arricchimento umano che la società italiana ha subito, non sempre accettandolo, negli ultimi vent'anni, a causa delle migrazioni internazionali che hanno investito la penisola e che l'hanno trasformata in terra d'accoglienza. Di origine congolese, ma vissuto in Italia per gran parte della propria esistenza piuttosto rocambolesca, Gangbo incarna il nuovo volto della scrittura italiana apertasi al *métissage* culturale e al rinnovamento letterario, sociale e linguistico degli ultimi anni.

Il filo conduttore del nostro discorso è l'idea che questi scrittori, narrando tutti di mondi impossibili, ovvero di mondi finzionali contraddittori in cui i livelli narrativi e ontologici della narrazione si confondono, come vedremo nel corso della tesi, abbiano intuito l'essenza paradossale del mondo contemporaneo, dove il paradosso indica uno slittamento gnoseologico che investe la configurazione del soggetto nel mondo attraverso lo spazio, il tempo e l'identità. Allo stesso tempo però, poiché il discorso letterario non si sviluppa in un vacuum, bensì a contatto con



altri discorsi, con altre arti e con altri media e ne è influenzato e dislocato a sua volta, ci siamo accorti che la letteratura si riscopre terreno fecondo, accogliente, ospitale, crocevia di pratiche testuali non soltanto necessariamente letterarie.

### ***1.1.3. Il romanzo come metodo di conoscenza<sup>28</sup> del mondo***

Nel primo volume dell'imponente opera einaudiana dedicata interamente al romanzo, *La cultura del romanzo*,<sup>29</sup> due saggi aprono e chiudono la riflessione teorica del libro. Il primo è un testo di Vargas Llosa: "È pensabile il mondo moderno senza romanzo?" e l'ultimo una riflessione di Claudio Magris, in guisa di risposta, dal titolo: "È pensabile il romanzo senza il mondo moderno?". In questi testi, i due autori riflettono sull'importanza assunta dal romanzo. Il primo ne tesse le lodi, elogiandolo come comune denominatore dell'esperienza umana, incitando, nella conclusione, alla lettura, la cui funzione è principalmente educativa; il secondo riconosce il ruolo che il romanzo moderno ha avuto, culmine rappresentativo della modernità e delle problematiche legate alla vita del soggetto contemporaneo con le sue angosce e le sue crisi. In entrambi i casi, queste riflessioni molto interessanti sembrano voler lasciar da parte il carattere problematico del romanzo stesso, dato che ogni definizione che di esso si può dare non può che essere influenzata dal momento storico-evolutivo del genere. Entrambi gli autori preferiscono mantenere una prospettiva teleologica che, da una parte, non tiene conto dell'evoluzione e degli scarti macro/microscopici all'interno di questa definizione (non sono menzionate opere recenti ma soltanto d'inizio secolo, come se il suo sviluppo si arrestasse al primo trentennio del Novecento, alla tanto feconda quanto dibattuta modernità, sebbene l'opera einaudiana si ponga obiettivi più contemporanei) e, dall'altra, isola platonicamente il romanzo in un mondo ideale, quasi a volerne impedire le contaminazioni con la realtà, quella attuale, da cui si nutre. Nel volerla consciamente ignorare, il rischio è di fossilizzare l'entità "romanzo" in una forma utopica a cui la

---

<sup>28</sup> Italo Calvino, "Lezioni americane," in *Saggi 1945-1985/Calvino*. A cura di Marco Barenghi (Milano: Mondadori, 1995), 717.

<sup>29</sup> AA.VV, *Il romanzo*, a cura di Franco Moretti (Torino: Einaudi, 2001).

storia del genere deve molto ma che, come diretta conseguenza, rende impossibile l'acquisizione di un orizzonte cognitivo che, per riprendere un concetto gadameriano, si muove mentre noi ci muoviamo,<sup>30</sup> il quale necessita di essere continuamente ridefinito e ridiscusso. Il romanzo, non è riducibile al solo desiderio di riflettere il reale,<sup>31</sup> da cui trae nutrimento per articolarlo, ricrearlo e in un certo senso "riciclarlo", per renderlo al lettore complesso e frammentario, lettore che dovrà assumere il compito di trovare una via d'uscita da questo garbuglio, lo gliommero gaddiano. Non si tratta più di una raffigurazione stabile, ordinata secondo il senso di quella prospettiva rinascimentale di cui si parlava prima, bensì cosciente dell'essere paradossalmente ancorata al movimento perpetuo di un flusso di eventi, al  $\pi\alpha\nu\tau\alpha \rho\epsilon\iota$  eracliano. Il mondo diventa simile al labirinto, non più né classico né manieristico,<sup>32</sup> da cui era possibile trovare una via d'uscita, bensì inteso come una rete "in cui ogni punto può essere connesso con ogni altro punto".<sup>33</sup> Se nei primi due l'interno e l'esterno del labirinto sono ben definiti ed è possibile trovare una via d'uscita, nel terzo l'uscita che segna il passaggio tra interno ed esterno non esiste più, è semplicemente impossibile trovarla. La conseguenza è che "chi viaggia deve imparare a correggere di continuo l'immagine che si fa di esso, sia essa una concreta immagine di una sua sezione, sia essa l'immagine regolatrice che concerne la sua struttura globale".<sup>34</sup> La metafora del labirinto è importante perché segnala la mutata concezione del mondo. Essa ispirerà anche Calvino come "una configurazione su molti piani ispirata dalla molteplicità e dalla complessità di rappresentazioni del

---

<sup>30</sup> "Un horizon n'est pas une frontière rigide, mais quelque chose qui voyage avec nous" Gadamer, *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, 266, e "L'horizon est au contraire quelque chose en quoi nous pénétrons progressivement et qui se déplace avec nous", 326. Inoltre, per il lettore italiano, questo concetto è stato ripreso in maniera esplicita da Antonio Tabucchi. Confronta *Il filo dell'orizzonte* (Milano: Feltrinelli, 1986)

<sup>31</sup> Wladimir Krysinski, *Il romanzo e la modernità* (Roma: Armando editore, 2003), 46.

<sup>32</sup> Umberto Eco. "L'antiporfirio." In *Il pensiero debole*, a cura di Gianni Vattimo e Pier Aldo Rovatti, (Milano: Feltrinelli, 1997), 76-77. "Il labirinto classico è unicursale: come si entra non si può che raggiungere il centro (e dal centro non si può che trovare l'uscita) (...) Il labirinto manieristico propone scelte alternative, tutti i percorsi portano a un punto morto, salvo uno, che porta all'uscita".

<sup>33</sup> *Ibid.*, 77.

<sup>34</sup> *Ibid.*

mondo che la cultura contemporanea ci offre”.<sup>35</sup> Secondo l’autore, tutto quello che la letteratura può offrire è l’atteggiamento migliore per trovare la via d’uscita “anche se questa via d’uscita non sarà altro che il passaggio da un labirinto all’altro. È la sfida al labirinto che vogliamo salvare, è una letteratura della sfida al labirinto che vogliamo enucleare”<sup>36</sup> spiega Calvino, quasi a farne il suo manifesto poetico. Il romanzo si trasforma perciò nel mezzo più

adatto a raccogliere la sfida della prova cognitiva lanciataagli dal reale, in quanto forma più prossima all’immediato e al presente. Tale forma attiva una combinazione delle problematiche alle quali l’opera si riferisce e che sottopone ad un trattamento narrativo e discorsivo allo scopo di rispondere agli interrogativi posti dal reale e dal sociale.<sup>37</sup>

Il trattamento narrativo e discorsivo a cui si riferisce Wladimir Krysinski si manifesta non solo nelle tematiche dei romanzi che fanno parte del corpus di questo lavoro ma si riflette anche all’interno della struttura narrativa dei romanzi scelti che assumono una forma tanto paradossale e labirintica quanto il reale stesso. In queste opere le due assi portanti del discorso narrativo, la temporalità e la spazialità, si trovano modificate, non sono più lineari, non seguono più linee rette, bensì linee spezzate che si intersecano agganciandosi in figure complesse la cui geometria rimette in discussione ogni logica. Esse compiono salti logici che assomigliano a *strani anelli* (che definiremo in seguito) dove, come per magia, un livello narrativo si interseca con l’altro, contravvenendo alla logica gerarchica della narrazione. La nostra ipotesi è che proprio per questo contravvenire alla logica della narrazione, tali opere hanno una portata cognitiva che sconvolge l’orizzonte del lettore, costringendolo a rimettere in discussione le categorie gnoseologiche. Modificando la linearità della logica (narrativa) ne stravolgono la temporalità che diventa frammentaria, rivolta non solo alla discontinua ricerca memoriale del passato proustiano ma anche inglobante un futuro virtuale che ci obbliga a ripensare il

---

<sup>35</sup> Calvino, *Una pietra sopra* (Milano: Mondadori, 1980), 115.

<sup>36</sup> Ibid.

<sup>37</sup> Krysinski, *Il romanzo e la modernità*, 297.

passato stesso. Non trattandosi più di concetti lineari, la narrazione letteraria si affranca dai limiti imposti da una lunga tradizione umanistica, assimilando immagini e modi di presentarsi caratteristici di quella realtà virtuale a cui abbiamo accennato in precedenza.

Nei romanzi che prenderemo in considerazione, pur trattandosi di opere scritte da autori molto diversi, noteremo che viene utilizzata la stessa tecnica narrativa che fa uso di una figura retorica particolare chiamata *metalessi*. Nelle ricerche effettuate sulla *metalessi* che ha sollevato in anni recentissimi, soprattutto nell'ambito critico di impostazione prevalentemente narratologica francese (ma non solo) molti dibattiti interessanti, abbiamo osservato che quella che è sempre stata definita come una semplice figura retorica è in realtà molto di più. La *metalessi* non è così innocua come sembra a prima vista e, al contrario, ha una portata filosofica enorme che non è stata ancora messa pienamente in luce. Essa scardina la logica del racconto, lo insidia nella sua costituzione più profonda. Il che ha come conseguenza che il paradosso, diventato ormai un elemento costitutivo della struttura del testo, mina la costruzione dell'opera narrativa. Come esamineremo più avanti, il paradosso già nella propria etimologia assume l'idea di reazione davanti alla *doxa*, il concetto di resistenza nel tentativo di conciliare l'inconciliabile. Se, come afferma Gadamer, "savoir veut toujours dire se tourner en même temps vers les opposés. Sa supériorité sur la prévention par l'opinion consiste dans sa capacité de penser le possible en tant que possible",<sup>38</sup> perché non considerare anche i mondi impossibili della letteratura e, nel caso specifico del romanzo, come un *metodo di conoscenza*? Se nel loro impianto essi fanno convivere opposti a prima vista illogici, non è forse proponibile l'ipotesi che questi testi diventino il luogo in cui viene rimesso in causa il sapere, dove se ne costruisca uno alternativo accogliendo un'istanza fortemente disturbante? E che cosa significa qui *accogliere*? Di che tipo di ospitalità stiamo parlando e come

---

<sup>38</sup> Gadamer, *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, 388.

può essa farci riflettere non solo su problemi letterari ma anche sul mondo contemporaneo?

Dopo aver definito e analizzato la teoria dei mondi possibili e impossibili da cui questo studio prende le mosse, ma allo stesso tempo se ne allontana per rincorrere altre preoccupazioni, ci soffermeremo sull'analisi del paradosso e della metalessi e cercheremo di capire come entrambi agiscano sul mondo possibile del racconto proprio dall'interno del testo stesso. In seguito, passeremo all'analisi dei testi dei tre autori: Italo Calvino, Roberto Vecchioni e Jadelin Gangbo che saranno esaminati in un'ottica comparatistica. All'analisi testuale, in cui verranno individuati i mondi impossibili, le metalessi e i paradossi presenti nel testo, verrà affiancata una lettura che approfondirà i rapporti e le contaminazioni tra letteratura e pittura, tra letteratura e musica e tra letteratura e migrazione che si trovano investiti dalla ridefinizione dei concetti di mappa, tempo e migrazione. Confini labili tra concetti diversi che si intersecano, generando una proliferazione di discorsi dove per mantenere la rotta di questo progetto terremo come il punto di approdo il concetto di ospitalità generata dalla letteratura e nella letteratura, perché, come ha affermato Iain Chambers, "qualsiasi racconto e resoconto del mondo che è disposto a recepire il disturbo che sradica il senso di *domus* e ci invita a non sentirci a casa quando siamo a casa (...) al posto della consolazione assicurata del ritorno a casa, troviamo il punto di partenza perpetua per un viaggio che diventa esso stesso la destinazione".<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> Chambers, *Una cartografia sradicata*, 69.

## 2. Mondi possibili e mondi impossibili. Il paradosso della letteratura

Io non so più se vado verso  
o all'inverso torno se è un sogno o è l'universo  
che un insieme è di mille e mille soli  
e gli altri e me che siamo soli insieme  
per questo chiamo te  
da un mondo capovolto  
chi c'è oltre me  
chi c'è in ascolto  
chi c'è con me  
chi c'è in ascolto  
non smettere di trasmettere

*(Chi c'è in ascolto – Claudio Baglioni)*

### 2.1. Tra filosofia, logica e letteratura

Una delle nozioni più interessanti trasferitasi dalla filosofia alla critica letteraria, è la teoria dei mondi possibili. In questo capitolo esamineremo l'orizzonte teorico in cui si è sviluppata, mettendo l'accento sulle differenze importanti sopraggiunte durante questa migrazione concettuale da una disciplina all'altra, con l'intenzione di concentrarci e analizzare soprattutto una tipologia specifica di mondi: quelli impossibili che sono stati sempre sottovalutati nelle discussioni teoriche e ai quali sono state attribuite delle caratteristiche vuote, prive di significazione. Essi sono stati messi da parte dalla critica letteraria specializzata nei mondi possibili, almeno fino a pochi anni fa, come privi di fondamento logico, e perciò considerati come semplici divertimenti intellettuali. Invece, nella nostra analisi, si noterà che la questione deve essere approfondita ed esaminata non soltanto in campo strettamente narratologico, la cui validità per l'analisi del testo è importante, ma anche riportata ad una interpretazione di più ampia portata che colleghi l'esistenza di tali costrutti narrativi a un campo più esteso in cui vengano individuate le caratteristiche strutturali dei testi insieme a quelle epistemologiche dato che investono il rapporto tra la realtà, la finzione e l'interpretazione. Dalla definizione dei mondi impossibili, passeremo ad esaminare come essi vengono costruiti e con quali tecniche narrative; inoltre osserveremo come la più importante fra esse, la metalessi, assomigli nella sua

costruzione al paradosso filosofico e in che modo essa sia profondamente imbricata nell'ontologia del racconto.

### ***2.1.1. Leibniz, il pensatore dei mondi possibili***

Il primo filosofo ad aver teorizzato i mondi possibili è stato il tedesco Gottfried Leibniz che, nei *Saggi di Teodicea*,<sup>40</sup> illustra la ragione e la possibilità dell'esistenza di questi mondi alternativi con un racconto barocco degno della narrativa contemporanea.<sup>41</sup> Il filosofo, alla fine della *Teodicea* in cui parla dei problemi della giustizia divina, amplia e continua un dialogo di Lorenzo Valla, un umanista italiano, nel quale viene trattata la delicata questione del libero arbitrio. Leibniz inserisce un racconto nel racconto in cui il protagonista, Sesto Tarquinio, figlio del re romano Tarquinio il Superbo, ascolta da Apollo, a Delfi, l'oracolo sulla sua sorte infausta. La profezia gli predice: "Morrai povero e bandito dalla tua patria".<sup>42</sup> Non potendo né convincersi né rassegnarsi al fatto che Giove sia capace di procurargli così tante sventure, Sesto decide di recarsi direttamente al tempio del dio a Dodona per chiedere ulteriori spiegazioni su quanto il destino gli riservi. Una volta arrivato a destinazione, dopo aver interrogato l'oracolo, Giove non può fare altro che confermare la predizione precedente, al che, Sesto, irato e deluso, abbandona il tempio. A quel punto Teodoro, il gran sacerdote che aveva assistito alla scena, domanda al dio il perché della propria scelta inflessibile. Giove allora invita il sacerdote a interpellare sua figlia Pallade. Giunto nel tempio ad Atene, Teodoro si addormenta; in sogno gli appare la dea che gli fa visitare il palazzo dei destini di cui è la custode. In questo curioso edificio, a forma di piramide, che "racchiude le

---

<sup>40</sup> Gottfried W. Leibniz, *Saggi di teodicea*, trad. Massimo Marilli (Milano: BUR, 1993).

<sup>41</sup> Bisogna comunque riconoscere che la concezione leibniziana dei mondi possibili è ispirata al pleroma, che "nella gnosi valentiniana designa la perfezione divina in quanto infinita pienezza includente in sé tutte le sue emanazioni" in AA.VV, *Filosofia. Le Garzantine* (Milano: Garzanti, 1981), voce pleroma. Per Leibniz, la mente divina concepisce allo stesso tempo tutte le possibilità del mondo umano, come un immenso calcolatore, scegliendone una soltanto, quella del mondo in cui abitiamo, perché considerata come la migliore per il genere umano, dopo che Dio ha soppesato tutti i pro e i contro nella loro infinità.

<sup>42</sup> Leibniz, *Saggi di teodicea*, 515.

rappresentazioni di non solo ciò che accade ma anche di ciò che è possibile”,<sup>43</sup> Teodoro può vedere che cosa sarebbe potuto accadere a Sesto se un destino diverso da quello predetto si fosse realizzato. In questo “libro dei destini”<sup>44</sup> esistono vari appartamenti e, in ciascuno di essi, vi è una storia della sorte di Sesto, a seconda che egli si rechi o no a Roma. Tutti gli appartamenti, non conciliabili gli uni con gli altri, ovvero impossibili in termini leibniziani, conducono al vertice della piramide e, poiché sono disposti gerarchicamente, a mano a mano che si procede verso l’alto, il loro grado d’eccellenza aumenta. Al vertice della costruzione si trova il mondo attuale, apice di perfezione e fonte della felicità, ovvero quello in cui Sesto, uscito dal tempio, si reca a Roma, nonostante avesse appena ascoltato l’oracolo che glielo sconsigliava. Sesto, una volta arrivato a Roma agirà secondo la profezia: egli violenterà Lucrezia, la moglie di Collatino, il quale, dopo essere stato informato dell’accaduto dalla moglie stessa, che per il disonore si toglierà la vita, riunirà un esercito e caccerà i Tarquini da Roma. Atena spiega: “il crimine di Sesto serve a grandi cose: rende libera Roma, da lì poi nascerà un grande impero che offrirà grandi esempi”.<sup>45</sup> In questo modo, Atena dimostra a Teodoro che Giove ha scelto per gli uomini il migliore dei mondi possibili e attraverso questo principio, Leibniz difende

il primo decreto divino che è quello di scegliere tra una pluralità infinita di mondi, il migliore o il più ‘perfetto’. La scelta del mondo migliore comporta l’emanazione di un ulteriore decreto, concernente il principio che dovrà determinare l’azione negli agenti razionali che lo abitano. Si tratta del principio del ‘bene apparente’: ogni agente razionale, nel migliore dei mondi possibili, agirà perseguendo quello che a lui apparirà come il proprio bene.<sup>46</sup>

---

<sup>43</sup> Ibid., 519.

<sup>44</sup> Ibid., 521.

<sup>45</sup> Ibid., 522-523.

<sup>46</sup> Massimo Mugnai, *Introduzione alla filosofia di Leibniz* (Torino: Einaudi, 2001), 186.



Per il filosofo, Dio è capace di calcolare le possibilità infinite dei destini umani e, tra questi, ne sceglie uno soltanto per gli uomini, quello in cui essi vivono, dove ogni male è giudicato essere il male minore in quel preciso momento.<sup>47</sup>

Si nota immediatamente l'interesse che il concetto di mondi paralleli, alternativi e simultanei può avere per la critica letteraria. Prima però di soffermarci su questa problematica, vediamo in che modo l'idea leibniziana è passata fino a noi.

In primo luogo, è necessario mettere in evidenza che, nel passaggio da un'epoca e da una disciplina all'altra, il concetto è stato completamente svuotato del suo contenuto trascendente. Innanzitutto perché, come enunciato da Lubomir Doležel, uno dei critici più importanti dei mondi possibili, "contemporary thinking about possible worlds is not metaphysical. Possible worlds do not await discovery in some remote or transcendent depository, they are constructed by the creative activities of the human minds and hands".<sup>48</sup> Il cambiamento dell'orizzonte gnoseologico svuota del significato trascendente il concetto leibniziano: il potere creatore passa dalle mani di Dio a quelle dell'uomo che può realizzare questi mondi paralleli nella creazione artistica.

Inoltre, questi mondi esigono una logica diversa da quella del primo decreto divino. I mondi possibili trasferiti in letteratura non possono essere considerati come alternative concrete al mondo reale. È importante sottolineare che lo stesso Leibniz non aveva mai proposto questa interpretazione, tanto che a questo proposito scrisse:

it cannot be denied that many stories, especially those we call novels, may be regarded as possible, even if they do not actually take place in this particular sequence of the universe which God has chosen – unless someone imagines that there are certain poetic regions in the

---

<sup>47</sup> Voltaire schernirà Leibniz per questa sua teoria, senza forse comprendere la portata del concetto del male nella filosofia leibniziana, che non è cancellato dalla vita umana per la semplice realizzazione di una volontà divina, quanto piuttosto dalla mente di Dio viene calcolato come la possibilità di danno minore rispetto a quello di ogni altra eventuale realtà.

<sup>48</sup> Lubomir Doležel. *Heterocosmica. Fiction and possible worlds* (Baltimore & London: The Johns Hopkins University press, 1998),14.

infinite extent of space and time where we might see wandering over the earth King Arthur of Great Britain, Amadis of Gaul, and the fabulous Dietrich von Bern invented by the Germans.<sup>49</sup>

Il filosofo ha sempre mantenuto la differenza tra i mondi reali e i mondi di finzione; questi ultimi sono soltanto il veicolo per esporre la categoria filosofica della possibilità, e, di conseguenza, rendere conto dell'onnipotenza e della bontà divina.

Per i critici che si sono occupati del concetto di mondi possibili nelle opere letterarie è invece imperativo considerare questi mondi innanzitutto come prodotti testuali i quali, a loro volta, generano mondi finzionali<sup>50</sup> grazie alla cooperazione interpretativa del lettore. Nel processo interpretativo tra il lettore e il testo si instaura un tacito patto che Coleridge aveva chiamato *willing suspension of disbelief*. La sospensione dell'incredulità richiede a colui che legge, mentre legge, di dimenticare la propria realtà, il proprio mondo, e di  *fingere*  che quella che viene rappresentata nel testo sia, per la durata della lettura, l'unica vera realtà. Secondo Cesare Segre, “nel latino *fingere*, i valori di ‘plasmare, foggiare’ e di ‘immaginarsi, figurare, supporre’ possono trascolorare fino a ‘dire falsamente’ cioè fino al concetto di menzogna”.<sup>51</sup> Menzogna però deriva dal sostantivo latino *mens, mentis*, la mente, le facoltà intellettive. L'etimologia della parola finzione allude al lavoro inventivo e creativo della *mens*, per meglio dire quello dell'immaginare e allo stesso tempo del fingere. L'immaginazione e la finzione procedono insieme perché l'una ingloba l'altra. Non solo, attraverso la finzione la mente crea, immagina, quindi finge, mentre in maniera speculare nel momento della lettura è il fruitore del testo che deve fingere di non sapere che ciò che legge è finto. Ci sembra pertinente ricordare, come ha sottolineato

---

<sup>49</sup> Ibid., Nota n° 26, testo tratto da Leroy Loemker, *Gottfried Wilhelm Leibniz: philosophical papers and letters* (Dordrecht: Dreidel, 1969), 263.

<sup>50</sup> In inglese è accurata la distinzione tra *possible worlds* e *fictional worlds*; in italiano la traduzione della parola *fictional* è invece problematica. Si è pertanto deciso di adottare in questo testo la versione *finzionale*.

<sup>51</sup> Cesare Segre, “Finzione”, *Enciclopedia Einaudi*, a cura di Ruggiero Romani (Torino: Einaudi, 1977-1984), 45.

Christine Montalbetti, che “la suspension est donc à la fois provisoire (elle ne dure pas plus que le temps de ma lecture) et incomplète (pendant cette lecture, elle interagit avec la reconnaissance corollaire du statut du texte)”.<sup>52</sup> Questo patto momentaneo a cui nessun lettore può sottrarsi per non rovinare il piacere della lettura, induce il fruitore a lasciare da parte le leggi logiche del mondo in cui vive, per adattare la propria enciclopedia a quelle del mondo di cui sta leggendo.

Infine, scompare definitivamente una limitazione che Leibniz aveva imposto alla creazione di questi mondi: la compossibilità. Secondo il filosofo, gli elementi di ciascun mondo devono essere “compossibili”. Con questa definizione Leibniz indica che nello stesso mondo non possono esistere individui o eventi la cui esistenza simultanea provochi contraddizione, in quanto “il mutamento di una singola relazione muta l’intera realtà”.<sup>53</sup> In altre parole, per Leibniz, Dio concepisce l’infinità dei mondi possibili: ogni mondo deve contenere elementi che stanno in un rapporto di armonia tra loro, ad esempio, in uno stesso mondo non possono convivere due Adami, l’uno peccatore e l’altro non peccatore perché altrimenti questo mondo sarebbe imperfetto, carente e, quindi, non pensabile da un essere perfetto come Dio. Solo dopo aver valutato tutte le infinite versioni del mondo, come un enorme calcolatore, Dio sceglie la versione migliore per la condizione dell’essere umano –anche se questa implica sventure per i singoli- ovvero quella del mondo attuale in cui tutti gli elementi sono compossibili, quindi in relazione di non-contraddizione tra loro.

Nei mondi finzionali, invece, esiste la possibilità di contraddizione e quindi di “i(nc)o(m)possibilità”, cioè della presenza simultanea di elementi contraddittori tra loro, caratteristica che è stata sfruttata soprattutto dalla letteratura contemporanea. Basta prendere ad esempio il racconto di Borges, *Il giardino dei sentieri che si*

---

<sup>52</sup> Christine Montalbetti, *La fiction* (Paris: GF Flammarion, 2001), 24.

<sup>53</sup> Mugnai, *Introduzione alla filosofia di Leibniz*, 188.

*biforcano*,<sup>54</sup> in cui tutte le alternative del racconto possibile vengono prese in considerazione e narrate simultaneamente. L'i(nc)ompossibilità e la contraddizione che spiegheremo meglio in seguito, portano alla creazione di nuove pratiche testuali e aprono le porte alla rappresentazione di mondi i(nc)ompossibili, ovvero di mondi al cui interno esistono elementi incompatibili, “in order to obtain novel aesthetic and cognitive effects”.<sup>55</sup>

### ***2.1.2. La logica modale e la semantica dei mondi possibili***

La concezione leibniziana fonda il concetto dei mondi possibili che sarà recuperato soprattutto a partire dagli anni Sessanta dalla semantica modale. I filosofi che se ne occuparono, tra cui Saul Kripke, “proposed a ‘model structure’ for modal logic and interpreted it in terms of possible worlds (...) they should be taken simply as mathematical models of the correspondent logical calculi, without any philosophical interpretation”.<sup>56</sup> Il riferimento a Leibniz non venne neppure messo in luce perché non si voleva costruire una “teodicea” (un ragionamento che rendesse conto della giustizia divina) bensì “an axiomatic foundation for modal logic”.<sup>57</sup> Questa impostazione, interessata maggiormente alla definizione delle categorie della necessità e della possibilità, ha considerato i mondi possibili come costruzioni puramente logiche e formali, trascurando l'importanza dei testi di finzione che vengono ignorati perché non verificabili nel mondo attuale.<sup>58</sup> Quello che si può rimproverare alla logica modale è di non aver prestato attenzione ai mondi possibili della letteratura che, parlando di persone, di fatti e di eventi inesistenti, non sarebbe di alcun interesse per la configurazione del mondo attuale: non ci si occupa di letteratura perché non c'è alcuna utilità nel discutere su ciò che non esiste. Ciò che

---

<sup>54</sup> Jorge Luis Borges, *Finzioni* (Torino: Einaudi, 1956).

<sup>55</sup> Thomas Pavel. *Fictional worlds* (Cambridge & London: Harvard University press, 1986), 75.

<sup>56</sup> Doležel, *Heterocosmica. Fiction and possible worlds*, 13.

<sup>57</sup> Ibid.

<sup>58</sup> Secondo Bertrand Russell, le entità finzionali non esistono, i termini finzionali sono privi di riferimento, sono ‘vuoti’ e gli enunciati finzionali sono falsi in Ibid., 1.

viene perso di vista in questa posizione è l'assunzione che, come ha affermato Jean-François Lyotard,

la connaissance serait l'ensemble des énoncés dénotant ou décrivant des objets, à l'exclusion de tous autres énoncés, et susceptibles d'être déclarés vrais ou faux. La science serait un sous-ensemble de la connaissance. (...) Mais par le terme de savoir on n'entend pas seulement, tant s'en faut, un ensemble d'énoncés dénotatifs. (...) Il s'agit d'une compétence qui excède la détermination et l'application du seul critère de la vérité.<sup>59</sup>

Non è possibile scartare la portata cognitiva della letteratura basandosi solamente sulle proprietà aletiche degli enunciati di finzione e tralasciare i complessi meccanismi narrativi e interpretativi chiamati in causa nel testo letterario. Inoltre, è quasi paradossale che questa impostazione teorica consideri come completi i mondi possibili creati a fini logici e che invece ritenga incompleti e lacunosi quelli creati nei testi di finzione. Per Doležel inoltre ci sono importanti differenze che intercorrono tra i mondi possibili della logica, della filosofia, della storiografia e della finzione. Per il critico

possible worlds of logical semantics are *interpretive models* providing the domain of reference necessary for the semantic interpretation of counterfactual statements, (...) Possible worlds of philosophy are *coherent cosmologies* derived from some axioms or presuppositions. Possible worlds of natural science are *alternative designs of the universe*, constructed by varying the basic physical constants. Possible worlds of historiography are *counterfactual scenarios* that help us understand actual-world history? Similarly possible worlds of action theory explain human acting by envisaging different *possible courses* of the agent's life history. Possible worlds of fiction are *artifacts* produced by aesthetic activities (...) Since they are constructed by semiotic systems –language, colors, shapes, tones, acting and so on– we are justified in calling them semiotic objects.<sup>60</sup>

---

<sup>59</sup> Lyotard, *La condition postmoderne*, 36.

<sup>60</sup> Doležel, *Heterocosmica. Fiction and possible worlds*, 14. In corsivo nel testo.

Negli anni Settanta del secolo scorso la teoria dei mondi possibili provenienti dalla logica è stata sfruttata dalla critica letteraria che è stata attratta dal concetto dei mondi possibili perché è stato riscoperto “its potential for launching an innovative theory of fictionality (...) that does not rest on isolated ad-hoc examples”.<sup>61</sup> Doležel in questo passaggio allude ai limiti dello strutturalismo nel momento in cui i limiti dell’analisi prettamente narratologica cominciavano ad essere evidenti. Anche secondo Ruth Ronen

structuralist studies of narrative structures, being basically teleological and functional, cannot isolate an autonomous logic of narrative which is describable outside a specific plot. (...) The structuralist program (...), situates in the center of its project paradigmatic structures of a narrative syntax or of a narrative langue.<sup>62</sup>

Il programma strutturalista escludeva ogni problematizzazione al livello delle organizzazioni semantiche dei testi, tralasciando la necessità di ricercare nuovi modelli che andassero oltre alle limitazioni narratologiche e che potessero mettere in discussione le relazioni che intercorrono tra il mondo reale e quello finzionale, e i problemi della rappresentazione in generale:

in literary criticism and theory, the growing interest in the properties of fictional discourse grew during a period when structuralist methods and ideas increasingly met with challenge. Not unlike the early opponents of structuralism, who disliked the invasion of a scientific ideology into the private grounds of the humanities, poststructuralist and deconstructionist critics reacted against structuralism taste for science like certitudes. To the quest for a unique, well-defined structure of the literary text, the poststructuralist contrasted the search for multiple readings, destined to show that there is no such thing as *the* meaning or *the* structure of a work.<sup>63</sup>

Rispetto all’approccio strutturalista, i mondi finzionali cominciano ad essere considerati “by being embodied in literary texts and by functioning as cultural

---

<sup>61</sup> Ibid., 15.

<sup>62</sup> Ruth Ronen, *Possible worlds in literary theory* (Cambridge: Cambridge UP, 1994), 165.

<sup>63</sup> Pavel, *Fictional worlds*, 2.

artifacts”.<sup>64</sup> In altre parole, il testo di finzione viene ricollocato in un dominio più ampio che prende in analisi, oltre che i meccanismi testuali, anche i rapporti che esso intreccia con il mondo circostante. Infatti, non bisogna dimenticare, come specifica Doležel, che i mondi finzionali sono accessibili dal mondo attuale attraverso “semiotic channels by means of information processing”.<sup>65</sup> Bisogna aggiungere però che, anche se esamineremo più avanti le posizioni di alcuni di questi critici, ci è parso di poter rivolgere a questo metodo critiche simili a quelle inoltrate allo strutturalismo. Entrambi sviluppano una classificazione minuziosa della grammatica del testo il primo, delle strutture modali (prendendole a prestito dalla teoria logica dei mondi possibili), il secondo. L’operazione interpretativa così concepita tende a voler catalogare in precise categorie tassonomiche i problemi da trattare, tralasciando una visione globale delle questioni. Per quello che riguarda il suo contributo positivo,

freed from the constraints of the textualist approach, theory of fiction can respond again to the world-creating powers of imagination and account for the properties of fictional existence and worlds, their complexity, incompleteness, remoteness, and integration within the general economy of culture.<sup>66</sup>

### ***2.1.3. I mondi possibili impossibili***

Tra i teorici che si sono occupati dei mondi possibili Thomas Pavel, Lubomir Doležel ed Umberto Eco sono stati gli autori più importanti. È quest’ultimo che si è occupato in modo più approfondito dei mondi possibili impossibili, mentre gli altri due studiosi li hanno trattati piuttosto marginalmente. Come abbiamo già detto, i mondi impossibili sono stati svalutati dalla critica che li ha giustificati come casi particolari, al limite, senza un vero e proprio statuto cognitivo, giochi testuali fini a

---

<sup>64</sup> Lubomir Doležel, “Mimesis and possible worlds,” *Poetics Today* 9 (3) (1989): 482.

<sup>65</sup> *Ibid.*, 485.

<sup>66</sup> Pavel, *Fictional worlds*, 10.

se stessi. Cercheremo di analizzare i punti di maggiore interesse nelle opere di questi teorici, riservando una particolare importanza ai mondi impossibili.

Thomas Pavel è stato il primo che, già nel 1975, con l'articolo "Possible worlds in literary semantics"<sup>67</sup> ha cercato di riaprire il dibattito che era dominato da "the reigning orthodoxy and its doctrine of textual immanence"<sup>68</sup> dello strutturalismo. Ed è nel libro *Fictional worlds* (pubblicato in inglese nel 1986 e tradotto in italiano nel 1992 con il titolo *Mondi di invenzione*) che l'autore crea una vera e propria semantica della *fiction* in cui vengono messe in luce la natura e la funzione dei mondi di invenzione. La teoria della *fiction* per Pavel

is faced with three intimately connected areas of inquiry: semantic aspects, which in addition to meta-physical questions include demarcational problems such as the borders of fiction, the distance between fictional and nonfictional universes, the size and the structure of the former, the pragmatics of fiction, which may be expected to examine fiction as an institution and its place within culture, and the stylistic and textual constraints related to fictional genres and conventions.<sup>69</sup>

Pavel prende in considerazione l'immaginario narrativo in quanto variabile storica, rimettendo in discussione i confini tra realtà e rappresentazione. La novità dell'ipotesi di lavoro di Pavel è costituita dalla dimostrazione che i confini ontologici tra realtà, mito e *fiction* sono spesso indefiniti e dipendono dal contesto culturale. Se prendiamo l'esempio dell'autore sui miti greci nei cui confronti il consenso della società cambia attraverso le diverse epoche, non è difficile osservare che ogni immaginario narrativo muta con il processo di finzionalizzazione delle grandi narrazioni proprie ad ogni cultura in ogni preciso contesto storico. Per questa ragione, secondo Pavel, le culture e i periodi che hanno una visione del mondo stabile tendono a renderne conto attraverso opere stabili e di tendenza realistica in

---

<sup>67</sup> Thomas Pavel, "Possible worlds in literary semantics," *The journal of aesthetics and art criticism* 34, no. 2 (1975).

<sup>68</sup> Ryan, "Possible worlds in recent literary theory".

<sup>69</sup> Pavel, *Fictional worlds*, 72.



cui viene fornito il maggior numero di informazioni sulla società del periodo. Al contrario “periods of transition and conflict tend to maximize the incompleteness of fictional worlds (...) In such situations lurks the temptation to lift gradually all constraints on determinacy and to let incompleteness erode the very texture of fictional worlds”.<sup>70</sup> Seguendo questa logica i mondi impossibili si situerebbero in questo orizzonte culturale, vista la propensione alla corrosione delle frontiere ontologiche all’interno del loro tessuto narrativo. Il lavoro di Pavel rimette in circolazione il concetto di *fiction* all’interno dei diversi costrutti culturali che trovano i loro limiti nella loro stessa storicità, anche se la sua distinzione tra epoche stabili e di transizione ci appare un po’ semplicistica perché non tiene conto delle complessità delle stratificazioni storiche e culturali dei periodi da lui definiti stabili né degli antagonismi interni a qualsiasi periodo storico. Ad ogni modo, egli mette in rilievo l’importanza della produzione di fiction per le diverse società e che

we find incoherent fictional worlds everywhere, worlds destined to provide a sense of dizziness and playful transgression. Distances, relevance, dizziness, mixed in various proportions, give each period its peculiar flavor, but hardly ever is any of these components missing. Cultural arrangements may well attempt to stabilize these recurrent fictional components into durable consensus patterns; their perennial failure to arrest kaleidoscopic multiplicity allows the history of fiction to unfold.<sup>71</sup>

Lubomir Doležel è lo studioso che ha concentrato la maggior parte della sua attività alla creazione della semantica dei mondi possibili. Attraverso numerosissimi articoli e grazie al suo libro, *Heterocosmica. Fiction and possible worlds*<sup>72</sup> (pubblicato in inglese nel 1998 e nell’anno successivo in traduzione italiana con il titolo *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*), egli ci fornisce uno strumento completo e prezioso per la comprensione di questi mondi. Partendo dalla critica delle teorie paladine della mimesi e del modello a mondo unico, egli sviluppa una

---

<sup>70</sup> Ibid., 109.

<sup>71</sup> Ibid., 148.

<sup>72</sup> Doležel, *Heterocosmica. Fiction and possible worlds*.

semantica a mondi possibili prendendo in prestito molti concetti dalla logica modale. Per Doležel i mondi possibili sono dunque i mondi finzionali: essi sono i prodotti dalla poiesis testuale e il lettore “access fictional worlds in reception, by reading and processing literary texts (...) the reader’s role is to reconstruct it”.<sup>73</sup> Doležel rielabora la posizione del mondo finzionale in rapporto a quello che definiamo il nostro mondo: secondo lui i mondi finzionali non sono mimetici, sono prodotti dall’attività testuale, non hanno alcuna esistenza precedente al testo relativo e non possono essere modificati o annullati perché realmente esistenti nel nostro mondo grazie al loro supporto materiale.

Una parte del lavoro di Doležel è dedicata alla creazione di una tipologia di questi mondi. In *Heterocosmica*, l’autore lavora su due fronti: nel primo esamina i mondi finzionali analizzando gli elementi che popolano i mondi di finzione in base agli agenti presenti (stati, forze naturali, mondo senza agenti, con un solo agente, con più agenti); in un secondo tempo invece, analizza le funzioni estensionali e intensionali attraverso le quali questi mondi sono trasmessi. In modo particolare, le funzioni estensionali si esplicano attraverso le modalità, riprese direttamente dalla logica. Doležel ne riconosce quattro tipi: quelle aletiche, relative alla possibilità, impossibilità, necessità, quelle deontiche, relative alle azioni dei personaggi che possono essere permesse, vietate oppure obbligatorie, quelle assiologiche, relative alle entità presenti a seconda che esse siano buone, cattive o indifferenti ed, infine, quelle epistemiche che riguardano la conoscenza, l’ignoranza e la credenza degli agenti. Se le modalità e le funzioni estensionali costituiscono il risultato dell’attività della costruzione del testo, le funzioni intensionali sono i mezzi concreti o discorsivi attraverso i quali avviene la costruzione narrativa. Doležel allora distingue i racconti alla *Er-form*, cioè una voce narrativa impersonale e i racconti alla *Ich-form*, cioè un narratore interno alla narrazione stessa. L’autore riprende qui le categorie di narratore eterodiegetico ed omodiegetico di Genette, cercando però di rendere conto

---

<sup>73</sup> Ibid., 22.

dei legami esistenti tra queste scelte narrative e il grado di autenticità del racconto. Nell'ultimo capitolo del libro, il critico affronta il problema della riscrittura, tipica dei romanzi postmoderni, e della *trasduzione* letteraria,<sup>74</sup> che egli critica considerandola soltanto come il risultato di un determinato momento storico che ha ormai esaurito le sue possibilità narrative.

L'opera di Doležel è estremamente interessante, perché riapre il dibattito sulle problematiche inerenti allo statuto della *fiction* ma, allo stesso tempo, in questa complessa sistematizzazione teorica, si corre il rischio di concentrarsi sugli strumenti di studio piuttosto che sull'oggetto di studio stesso, ovvero i mondi possibili. In maniera un po' troppo sbrigativa egli boccia in blocco tutta la *fiction* postmoderna da lui considerata come un gioco narrativo che autoesaurisce le proprie possibilità espressive. Poiché viene preso in considerazione come elemento distintivo di queste opere soltanto il concetto di riscrittura, l'identificazione della *fiction* postmoderna a questo unico aspetto risulta piuttosto limitato e limitativo. Inoltre, in maniera altrettanto sbrigativa, l'autore svaluta i mondi impossibili poiché

The writing of impossible worlds is, semantically a step backward in fiction making; it voids the transformation of nonexistent possibles into fictional entities and thus cancels the entire world-making project. However, literature turns the ruin of its own enterprise into a new achievement: in designing impossible worlds, it poses a challenge to the imagination no less intriguing than squaring the circle.<sup>75</sup>

In questa sfida all'immaginazione, Doležel esamina brevemente la funzione dei costrutti testuali di cui però non viene considerata la portata cognitiva essenzialmente sovversiva. Il loro carattere creativo è indiscutibile, anche Doležel lo riconosce, ma nella sua analisi, le complessità di tali mondi non vengono

---

<sup>74</sup> Ibid., 202: "Literary works are linked on both the intensional and the extensional level. I use the term literary transduction to encompass both kinds of lineage. Literary transduction thus supersedes and absorbs intertextuality."

<sup>75</sup> Ibid., 168.

ulteriormente discusse né analizzate e questo per noi rappresenta un limite alla sua teoria.

Umberto Eco, il solo teorico italiano ad avere affrontato la problematica, analizza i mondi possibili come veri e propri concetti significanti autonomi facenti parte del processo interpretativo. Secondo Eco, un mondo possibile non si può identificare semplicemente con il testo stesso, ovvero con il libro che abbiamo tra le mani, bensì esso è il risultato di un'operazione molto più complessa.

Il mondo possibile è quello che si crea nel momento della lettura attraverso l'interazione tra il testo e il Lettore Modello. È attraverso questo processo di interpretazione del testo che “cognitivamente costruiamo mondi attuali e possibili”.<sup>76</sup> È importante evidenziare in questa citazione l'avverbio *cognitivamente* in quanto esso sottolinea come, durante il processo interpretativo del testo letterario, si attivano quei procedimenti inerenti alla formulazione della nostra enciclopedia che ci permettono di interpretare il mondo e il testo come costruzioni culturali. Questa enciclopedia è costretta a ricalibrarsi ogni qualvolta si affronti la lettura di un testo letterario. Se un testo presupponesse un universo in cui si vede nel buio e non nella luce, è chiaro che il lettore, quando arriverà a sintagmi come “il giorno” o “la notte”, dovrà automaticamente riposizionarsi all'interno di quest'orizzonte cognitivo. Per questa ragione “in order to reconstruct and interpret a fictional world, the reader has to reorient his cognitive stance to agree with the world's enciclopedia. The actual-world enciclopedia might be useful, but it is by no means universally sufficient”.<sup>77</sup> A riempire questo vuoto enciclopedico subentra la sospensione dell'incredulità che opera a due diversi livelli: da una parte, pretendendo che le asserzioni fatte dal testo siano veritiere, anche se non attuabili nel mondo reale, dall'altra, saturando l'enciclopedia del lettore con alcune immagini mentali di un mondo della cui inesistenza è cosciente, ma che lasceranno traccia, in quello attuale, anche dopo

---

<sup>76</sup> Umberto Eco. *I limiti dell'interpretazione* (Milano: Bompiani, 1990), 12.

<sup>77</sup> Doležel, *Heterocosmica. Fiction and possible worlds*, 181.

l'attività di lettura. Come ha spiegato Félix Martinez-Bonati, "the fictional text is a real physical commodity and the fictional work a real part of cultural life".<sup>78</sup> Alcune opere sono entrate a far parte dell'immaginario culturale occidentale e, sebbene sia evidente il loro carattere finzionale, non di meno sono state inglobate in espressioni e referenze di uso comune. Infiltrandosi nel mondo reale, la letteratura vi partecipa rimettendone in discussione i meccanismi culturali e linguistici.

Una volta accertata la disponibilità del lettore all'interpretazione semantica e critica, Eco distingue quattro tipi di mondi possibili che nascono dall'operazione interpretativa che schematicamente riassumiamo in questo modo:

1. mondi possibili verosimili e credibili; possiamo concepirli;
2. mondi possibili che suonano inverosimili e scarsamente credibili, come quelli in cui gli animali parlano; possiamo concepirli;
3. mondi inconcepibili, possibili o impossibili che siano, perché i loro individui e le loro proprietà violano le nostre attitudini logiche ed epistemologiche, per esempio dei mondi ammobiliati da cerchi quadrati. Eco ritiene che questi mondi siano una sottocategoria estrema del numero 4;
4. mondi possibili impossibili, cioè mondi che il Lettore Modello è portato a concepire soltanto quanto basta per capire che è impossibile farlo. Includono delle contraddizioni interne e sono l'equivalente di quelli che Doležel definisce come testi autodistruttivi e autosvelanti (cioè la metafiction).<sup>79</sup>

Sono questi ultimi ad interessarci e a diventare l'oggetto della nostra indagine. Secondo Eco, essi inducono il Lettore Modello a due livelli di interpretazione: quella semantica e quella critica. Con quella semantica egli intende "il risultato del processo attraverso il quale il lettore, messo di fronte a una

---

<sup>78</sup> Félix Martinez-Bonati, "On fictional discourse," in *Fiction updated*, Eds. Andrei Mihailescu Calin and Waild Hamarneh (Toronto: University of Toronto press, 1996), 67.

<sup>79</sup> Eco, *I limiti dell'interpretazione*, 205-206.

manifestazione lineare del testo, la riempie di un dato significato”<sup>80</sup> e per critica “un’attività metalinguistica che mira a descrivere e a spiegare per quali ragioni formali un dato testo produce una data risposta.”<sup>81</sup> Le due interpretazioni sono sempre interpellate contemporaneamente durante la lettura ma è soltanto a livello critico che si può offrire un senso al testo impossibile.

L’ossimoro possibile-impossibile presente in questa definizione introduce un valore conoscitivo a questi mondi di finzione. Che cosa sono, dunque? E come si costruiscono? È quello che proveremo ad esaminare nella sezione successiva partendo dal presupposto che per la loro natura antitetica ove coesistono gli opposti, essi posseggono una struttura simile ai paradossi, i luoghi per eccellenza della *coincidentia oppositorum*.

## **2.2. Paradosso e metalessi, figure logiche e figure retoriche**

### ***2.2.1. Il paradosso, figura logica***

I paradossi hanno da sempre interessato la filosofia e la logica, a partire dai Greci, dalla freccia lanciata da Zenone, fino ai giorni nostri. Dalle nostre ricerche, i paradossi sono stati studiati in ambiti diversi, quali la filosofia, la logica, la matematica, la linguistica, ma sono stati analizzati raramente in ambito letterario. Che cosa succede dunque ai paradossi della letteratura? Un’opera letteraria è spesso definita paradossale a causa del suo contenuto, ma non ci si è mai spinti oltre in un’analisi più profonda dei paradossi letterari e in che modo essi siano espressi. Vorremmo occuparci proprio dei paradossi letterari e capire quale funzione abbiano e in che modo essi siano operanti nella narrazione.

---

<sup>80</sup> Ibid., 207.

<sup>81</sup> Ibid.

Partendo dalla definizione classica di paradosso, etimologicamente composto dalla preposizione *παρά* più il sostantivo *δοξα*, (contro l'opinione comune), la natura di questa figura logica si precisa sin dall'inizio per il proprio carattere sovversivo. Esso, esprimendo un'impossibilità, permette di dislocare non solo le barriere logiche, ma anche quelle epistemologiche.

Piergiorgio Odifreddi, nel suo volume *C'era una volta un paradosso*,<sup>82</sup> distingue tre tipi di paradossi:

Un paradosso è logico o negativo se riduce all'assurdo le premesse su cui si basa, l'attributo negativo non è da intendersi in senso denigratorio. Significa soltanto che l'argomento mostra l'inaccettabilità di assunzioni apparentemente innocue e spesso implicite. E stimola una rifondazione delle aree del sapere che su di esse, consciamente o inconsciamente si fondano.

Un paradosso è retorico o nullo se si limita a esibire la sottigliezza di un ragionamento o a esaltare l'abilità di chi lo produce. Usato didatticamente o letterariamente, l'artificio può anche essere efficace. Ma come metodo filosofico rischia di ridurre la cultura al sofismo.

Un paradosso è ontologico o positivo, se attraverso un ragionamento inusuale, rafforza le conclusioni a cui si arriva.<sup>83</sup>

Prendiamo in considerazione soltanto la prima e l'ultima definizione, lasciando da parte il paradosso retorico, che viene definito dall'autore come un ragionamento simile alla dimostrazione per assurdo che ha come fine soltanto quello di dimostrare la capacità retorica di chi lo utilizza. Rosalie Colie lo ha definito "the formal defense, organized along the lines of traditional encomia, of an unexpected, unworthy or indefensible subject (...) it was an ancient form designed as *epideixis*, to show off the skin of an orator and to arouse the admiration of the audience".<sup>84</sup> Se

---

<sup>82</sup> Piergiorgio Odifreddi, *C'era una volta un paradosso. Storie di illusioni e di verità rovesciate* (Torino: Einaudi, 2001).

<sup>83</sup> Ibid., xi.

<sup>84</sup> Rosalie Colie, *Paradoxia epistemica* (Princeton: Princeton University Press, 1966), 3. Dal greco *υποδεικνυμι*, mostro, dimostro, più il suffisso nominale *-σις* per indicare l'azione o l'effetto dell'azione.

questa forma di paradosso non ha un rapporto stretto con il ragionamento logico, secondo l'autrice, tutte e tre le forme di paradosso sono critiche della propria struttura: "the rhetoric paradox criticizes the limitations and the rigidity of argumentation; the logical paradox criticizes the limitations and rigidity of logic; the epistemological paradox calls into question the process of human thought as well as the categories thought out to express human thought".<sup>85</sup> In altre parole il valore dei paradossi si ritrova proprio nella loro capacità di critica "of absolute judgment and absolute conventions",<sup>86</sup> il che spiega il carattere "anarchico" del procedimento in sé.

Il paradosso logico può essere rappresentato dal paradosso di Zenone, come quello di Achille e la tartaruga, in cui Achille, poiché ha concesso alla tartaruga un vantaggio sulla corsa, dovendo suddividere all'infinito lo spazio che li separa, non sarà mai capace di raggiungerla, perché per farlo, dovrà prima colmare la distanza che le ha regalato. A quel punto la tartaruga sarà più avanti di lui di un altro piccolo pezzo di strada, e così via all'infinito. In altre parole, qualunque cosa faccia, Achille sarà sempre più lento della tartaruga e non potrà mai riguadagnare il distacco e superarla. Continuando a dividere all'infinito la porzione di spazio che Achille dovrà percorrere per raggiungere la sua avversaria, si compie un'operazione di regresso infinito e si giunge ad una palese impossibilità che sottolinea l'inaccettabilità del ragionamento. Partendo da premesse apparentemente innocue (che saranno mai un paio di metri di vantaggio per Achille più veloce?) il ragionamento, un po' come Achille, non riesce ad avanzare perché si blocca, confondendo i concetti di spazio da percorrere e di tempo in cui quello spazio può essere percorso.

Il secondo paradosso, quello ontologico, consiste nella *coincidentia oppositorum*, ovvero un enunciato in cui l'affermazione e la negazione dello stesso termine coesistono, come una sequenza intrinsecamente contraddittoria. Prendiamo

---

<sup>85</sup> Ibid., 7.

<sup>86</sup> Ibid., 10.



come esempio la frase di Umberto Eco: “la via più lunga è la più rapida”.<sup>87</sup> In questa proposizione, a parte il primo senso di straniamento dovuto alla vicinanza di termini logicamente opposti, il lungo e il rapido che si escludono a vicenda perché implicano rispettivamente lentezza e brevità, possiamo intuire che il senso ultimo della frase viene prodotto non da quanto esplicitamente affermato ma da ciò che l’autore lascia sottinteso nel suo ragionamento: l’aggettivo rapido agisce come un sinonimo di corto e lascia sottintendere che la via più lunga (in termini spaziali) è la più rapida (in termini temporali).

Odifreddi, in seguito, analizza i procedimenti tecnici con cui sono stati creati alcuni paradossi artistici, come quelli di Escher e Bruegel, ma non presenta alcun esempio proveniente da opere letterarie. Eppure, egli stesso riconosce che “le illusioni artistiche più sorprendenti sono forse quelle che realizzano una convincente impossibilità”,<sup>88</sup> senza però spiegare perché o specificare in che modo. Al lavoro di Odifreddi bisogna riconoscere la capacità divulgativa, per essere riuscito a spiegare, in termini semplici ai non iniziati, alcune complesse operazioni matematiche. In compenso notiamo una carenza di impostazione nel modo in cui l’autore si avvicina alle opere d’arte menzionate nel libro. Ognuna di esse viene descritta e decifrata nella propria impossibilità, senza che la loro funzione conoscitiva venga mai messa in luce. Prendiamo il caso delle figure impossibili come la scala di Penrose, di cui Odifreddi spiega l’arcano: “in realtà la scala è in piano, come si intuisce tenendo l’immagine non perpendicolarmente al campo visivo, ma parallelamente ad esso. Più precisamente gli scalini sono disposti uno sull’altro, come tegole su un tetto piano, o libri su un tavolo, in modo da formare un quadrilatero”.<sup>89</sup> Di fronte a questa figura, è la nostra percezione sensoriale ad essere stata ingannata, come spesso accade con questo tipo di illustrazioni. Inutile sottolineare che i sensi tradiscono facilmente, basti prendere ad esempio la frase che usiamo comunemente: “il sole tramonta”.

---

<sup>87</sup> Eco, *Lector in fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, 27.

<sup>88</sup> Odifreddi, *C’era una volta un paradosso. Storie di illusioni e di verità rovesciate*, 49.

<sup>89</sup> *Ibid.*, 50. Vedi Figura 1 in Appendice.

Eppure sappiamo che non è il Sole a tramontare e a continuare la sua orbita intorno alla Terra quanto piuttosto ciò che accade è l'esatto contrario, ovvero è il nostro pianeta a ruotare attorno al Sole. Dovremmo dire dunque che è la Terra a spostarsi in modo tale da non permetterci di percepire più i raggi solari a causa della rotazione che compie su se stessa e non viceversa.

Astronomia a parte, diventa lecito chiedersi se una figura impossibile come la scala di Penrose è fine a se stessa, un puro *divertissement* intellettuale, o se piuttosto non veicola un'impossibilità che ha altre funzioni. Secondo noi è necessario considerare che, di fronte a una realtà non meno ambigua della *fiction*, il paradosso "est le renversement de sa propre négativité en positivité. Car l'impasse dans laquelle il semble s'engager désigne la limite à partir d'où tout peut se redéfinir, se reconcevoir, bref, advenir".<sup>90</sup> L'impasse è solo temporanea. Infatti come ha affermato Deleuze in *Différence et répétition*:

le paradoxe brise l'exercice commun et porte chaque faculté devant sa limite propre, devant son incomparable, la pensée devant l'impensable qu'elle est pourtant seule à pouvoir penser (...) Mais en même temps, le paradoxe communique aux facultés brisées ce rapport qui n'est pas de bon sens, les situant sur la ligne volcanique qui fait flamber l'une à l'étincelle de l'autre, sautant d'une limite à l'autre.<sup>91</sup>

Il paradosso permette quindi non solo di pensare l'impensabile ma anche, grazie alla sua struttura formale, di far scaturire una serie di ri-definizioni di molti concetti a causa degli accostamenti inaspettati che produce. La stessa difficoltà si manifesta anche nell'interpretazione dei mondi impossibili, che hanno una natura profondamente paradossale. Essi, da una parte, sovvertono la realtà nella sua doppia accezione (attuale e finzionale) e, dall'altra, aprono nuove strade respingendo il limite di ciò che è possibile nella rappresentazione del mondo reale. Questa è la caratteristica che rende questo tipo di *fiction* uno strumento conoscitivo, non un testo

---

<sup>90</sup> Olivier Abiteboul, *Le paradoxe apprivoisé* (Paris: Flammarion, 1998), 79.

<sup>91</sup> Gilles Deleuze, *Différence et répétition* (Paris: Presses universitaires de France, 1968), 293.

autoinvalidante,<sup>92</sup> come lo ha definito Doležel. In altre parole, il paradosso; anche quello insito nei mondi impossibili, diventa “la condition de la possibilité de la connaissance”.<sup>93</sup> Resta però da capire in che modo.

Si dice che quando si risolve un paradosso, lo si scioglie. Nel momento in cui il paradosso avviene a livello testuale come fa il lettore a scioglierlo? Innanzitutto interpretando il testo: analizzando i segmenti del testo, agganciandoli alle proprie competenze enciclopediche, nel tentativo di colmare i vuoti del testo stesso,<sup>94</sup> adattando la propria enciclopedia a quella finzionale. In altre parole, “il testo che descrive questo stato o corso di eventi è una strategia linguistica destinata a far scattare un’interpretazione da parte del Lettore Modello. Questa interpretazione rappresenta il mondo possibile delineato nel corso dell’interazione cooperativa fra il testo e il Lettore Modello.”<sup>95</sup> In un secondo tempo, il lettore deve cercare di interpretare il co(n)testo, dove per cotesto intendiamo tutte le altre frasi, il resto del testo, e per contesto, il mondo possibile che ammobilia l’opera. Evidentemente l’operazione procede fino a quando la lettura non si inceppa nell’incontro con un paradosso, nel momento in cui la costruzione interpretativa intessuta dal lettore dovrà riaggiustarsi e ricalibrarsi. Nasce quindi la necessità di sciogliere il testo come si scioglie un paradosso. Comprendere il senso del paradosso diventa un’operazione ermeneutica atta a “déceler, puis à restituer explicitement dans le raisonnement, les prémisses manquantes qui sont la cause de son oscillation perpétuelle”.<sup>96</sup> Il paradosso provoca nel testo una tensione comunicativa che permette al lettore di riconoscere “dans l’absurdité relative du paradoxe la vérité dont les variantes lues

---

<sup>92</sup> Doležel, *Heterocosmica. Fiction and possible worlds*, 163. Un testo autoinvalidante è per il critico una narrazione che manca di autenticità poiché riporta la validità dell’enunciato letterario alla dimostrazione che esso esista nel mondo reale, cosa che ci sembra assurda.

<sup>93</sup> Abiteboul, *Le paradoxe apprivoisé*, 81.

<sup>94</sup> Il lettore colma le lacune del testo stesso (...) ogni singolo lettore colmerà le lacune a suo modo (...) leggendo prenderà le decisioni su come vada colmata la lacuna, secondo Iser, 1974, 280 in Doležel, *Heterocosmica. Fiction and possible worlds*, 170.

<sup>95</sup> Eco, *I limiti dell’interpretazione*, 196.

<sup>96</sup> Ronald Landheer e Paul J. Smith, “Présentation,” in *La paradoxe en linguistique et littérature*, a cura di Ronald Landheer e Paul J. Smith (Genève: Droz, 1996), 9.

séparément ne font que signaler la présence latente”.<sup>97</sup> Scomponendo, ricomponendo, sciogliendo e ricomponendo ancora, il lettore è chiamato ad attivare la sovversione del “testo comune” che diventa il luogo di una nuova possibilità conoscitiva.

Uno dei rari teorici a interessarsi al paradosso letterario è stato Michael Riffaterre che ne effettua un’analisi formale nell’articolo *Paradoxes et présupposition*.<sup>98</sup> Innanzitutto ne riconosce il valore di figura: “la paradoxe littéraire est une figure; énoncé surprenant, voire absurde, parce qu’il va à l’encontre d’une doxa, d’un consensus reflété par le sociolecte”.<sup>99</sup> In seguito propone una distinzione simile a quella fatta da Odifreddi, tra un paradosso logico (come Odifreddi), definito anche aporia, che da premesse accettabili conduce a conclusioni inaccettabili e un paradosso letterario che da premesse inaccettabili produce un “énoncé valide”.<sup>100</sup> Il paradosso letterario si basa su un’opposizione tra *agrammaticalité*: “tout ce qui est inacceptable en conteste aux yeux d’un lecteur doué d’une compétence linguistique normale”,<sup>101</sup> e *grammaticalité*. Implica una trasgressione del codice linguistico che si trasforma in un “indice de littéarité”.<sup>102</sup> Anche Riffaterre sostiene la necessità, nell’interpretazione del testo paradossale, di una nuova segmentazione testuale, cercando nella forma “dont l’agrammaticalité paradoxale est le contenu”.<sup>103</sup> Questa operazione implica il bisogno di una seconda lettura: “à tout paradoxe correspond un segment du texte qui n’a de validité signifiante qu’en tant qu’espace requis par l’énoncé de la contradiction, c’est-à-dire par la polarité opposant deux termes

---

<sup>97</sup> Ibid., 12.

<sup>98</sup> Michael Riffaterre, “Paradoxe et présupposition,” in *Le paradoxe en linguistique et littérature*, a cura di Ronald Landheer e Paul J. Smith (Genève: Droz, 1996).

<sup>99</sup> Ibid., 149.

<sup>100</sup> Ibid., 149.

<sup>101</sup> Ibid., 151.

<sup>102</sup> Ibid., 153.

<sup>103</sup> Ibid., 157.

incompatibles”.<sup>104</sup> Il paradosso esiste al livello del contenuto che attira l’attenzione del lettore a cui viene richiesto uno sforzo ermeneutico supplementare.

Due affermazioni ci sono parse problematiche nella posizione di Riffaterre. Innanzitutto la tipologia di paradosso da lui considerata come un paradosso letterario, perché riassumibile alla semplice *coincidentia oppositorum*, ovvero ad una contraddizione presente in tre tipi di enunciato di contraddizione. Seguendo lo schema e gli esempi di Riffaterre, esso si manifesta nell’incompatibilità tra due sensi della stessa parola: “un grain d’encens qui remplit une église”; tra due parole dove la prima è giustificata dal contesto mentre la seconda non lo è: “naître, c’est commencer à mourir”; ed infine l’incompatibilità tra l’uso letterale e l’uso figurato della medesima parola: “ils plantent des arbres morts pour servir à la vie”. Ci sembra che questi esempi non siano molto pertinenti per la definizione di paradosso letterario perché, se l’antitesi è presente solo come co-presenza di elementi contrari, non significa che questi provochino una contraddizione logica, come deve essere nel caso dei contrari propri al paradosso. Più che altro questi esempi parlano secondo noi della metaforizzazione nel linguaggio che si basa su un principio di sostituzione o di una parte per il tutto o su un assioma dove la contraddizione resta al livello del contenuto. Certo, nella stessa frase vengono utilizzati termini contraddittori ma non ci sembra che la logica venga infranta. In secondo luogo, l’analisi del critico prende in considerazione soltanto alcuni segmenti testuali nello stesso livello enunciativo in cui è presente una contraddizione mentre sono completamente ignorati quei paradossi che si manifestano a un doppio livello: sia a quello del contenuto (tra cui i paradossi di Riffaterre) sia a quello formale.

Secondo noi esistono alcuni paradossi letterari che non soltanto esprimono un contenuto paradossale dispiegando alcune figure retoriche che analizzeremo in seguito ma si delineano come un paradosso in sé nella configurazione testuale a loro propria. Per Riffaterre, il paradosso è espresso attraverso alcune figure retoriche che

---

<sup>104</sup> Ibid., 157.

destabilizzano il contenuto di un testo, affermazione che ci trova d'accordo, anche se dobbiamo aggiungere che l'approccio del critico non tiene conto della complessità dei livelli narrativi di un testo di finzione né tanto meno del fatto che nell'interpretazione di ciò che grammaticale o agrammaticale si può inserire un altro tipo di lettura che lui non menziona e che sta in bilico tra l'interpretazione semantica e quella critica di cui avevamo parlato in precedenza. A questo proposito Paul de Man scrive: "the grammatical model of the question becomes rhetorical not when we have, on the one hand, a literal meaning and on the other hand a figural meaning, but when it's impossible to decide by grammatical or other linguistic devices which of the two meanings (that can be entirely incompatible) prevails".<sup>105</sup> Se tra queste due letture non si può più scegliere, c'è anche da ricordare che l'una non può avvenire senza l'altra. Per sciogliere un paradosso letterario, il lettore dovrà compiere un notevole sforzo interpretativo, senza possedere alcuna certezza del successo dell'operazione.

Abbiamo già affermato, con l'ausilio di Eco, che i mondi possibili sono costrutti culturali le cui entità, da un lato, sono "portate all'esistenza narrativa, dato che vengono applicati dei procedimenti convenzionali di convalida; dall'altro, lo statuto di questa esistenza è reso incerto perché le fondamenta stesse del meccanismo di convalida sono minate."<sup>106</sup> La stessa argomentazione vale per i paradossi letterari: essi sono portati all'esistenza grazie all'interpretazione complessa del testo al cui interno avviene una contraddizione che inceppa il meccanismo interpretativo stesso che deve subire questa doppia lettura. Tuttavia, essa non può essere intesa solo in termini linguistici all'interno dello stesso enunciato, bensì anche in termini ontologici fra enunciati diversi: il testo di Riffaterre esamina soltanto enunciati semplici che appartengono allo stesso livello enunciativo ma non studia il rapporto tra enunciati complessi appartenenti a livelli narrativi diversi.

---

<sup>105</sup> Paul de Man, *Allegories of reading* (New Haven & London: Yale University press, 1979), 10.

<sup>106</sup> Eco, *I limiti dell'interpretazione*, 206.

Il paradosso, secondo le analisi di Riffaterre, si manifesta principalmente attraverso un'unica figura retorica: l'antitesi. A riguardo dell'antitesi però bisogna fare attenzione, perché essa può sicuramente essere contrastiva ma non necessariamente paradossale, cioè contravvenente alla logica. Secondo il Lausberg,<sup>107</sup> l'antitesi è la contrapposizione di due pensieri di variabile estensione sintattica che si manifesta attraverso la giustapposizione tra proposizioni di significato contrastante, tra gruppi di parole, oppure tra parole singole.

Nel primo caso la contrapposizione tra frasi di significato contrastante si manifesta soltanto a livello del contenuto (e in questo senso Riffaterre aveva ragione), come per esempio nella seguente poesia di Giacomo Leopardi:

Gli altri augelli, contenti, a gara insieme

per lo libero ciel fan mille giri,

pur festeggiando il lor tempo migliore:

tu pensoso in disparte il tutto miri;

non compagni, non voli,

non ti cal d'allegria, schivi gli spassi;<sup>108</sup>

Si può osservare il contrasto tra la metafora del gruppo d'uccelli che gioca sereno e vive la propria giovinezza della prima terzina e quella del passero solitario che cela il poeta, il quale evita ogni compagnia e persino ogni volo nella seconda. L'opposizione di queste due immagini (gruppo/solitudine, contentezza/infelicità) esprime la condizione del poeta, il suo isolamento, in un momento della vita in cui i coetanei, al contrario, vivono la propria giovinezza spensieratamente. Qui la

---

<sup>107</sup> Heinrich Lausberg, *Elementi di retorica* (Bologna: Il Mulino, 2002).

<sup>108</sup> Giacomo Leopardi, *Il passero solitario*.

contraddizione non è paradossale ed avviene nell'accostamento dei versi delle due terzine.

La contrapposizione tra gruppi di parole viene ritrovata invece all'interno della medesima proposizione:

Non frondi verdi, ma di color fosco  
 non rami schietti, ma nodosi e involti,  
 non pomi v'eran ma stecchi con toscò.<sup>109</sup>

Nello stesso enunciato sono contrapposte in maniera simmetrica le qualità dei rami degli alberi in modo che la prima metà di ogni verso abbia una connotazione positiva e la seconda negativa su cui viene posta l'enfasi: verdi contrapposto a fosco e così via. Dante si trova con Virgilio in un bosco squallido i cui alberi sono le incarnazioni delle anime dei violenti contro se stessi. Anche in questo caso, l'antitesi agisce sul significato del testo e, come nel primo esempio, il contrasto che ne deriva viene espresso dall'accostamento di concetti opposti senza che per questo sia la logica a venir infranta. Anche qui possiamo parlare di contraddizione del significato dei termini ma non di paradosso.

Il terzo caso, ovvero la contrapposizione di due parole vicine è una forma particolare di antitesi, detta ossimoro (da οξύς e μωρον, acuto e sciocco) che accosta, all'interno della stessa espressione, due termini di senso opposto che si escludono a vicenda con veri effetti paradossali, come per esempio: *un silenzio eloquente*. In questo caso il risultato dell'accostamento di due termini dal significato opposto contravviene alla logica perché dove c'è silenzio non può esserci anche il suo contrario. Possiamo notare però che il lettore, dopo il primo effetto di straniamento, afferra abbastanza facilmente il senso e comprende che anche il silenzio può essere significante. Anzi, esaminando tutti e tre gli esempi, possiamo

---

<sup>109</sup> Dante Alighieri, *La divina commedia. Inferno*, Canto XIII, versi 4-7.



notare che l'interpretazione del lettore è coadiuvata da queste antitesi: nel primo esempio essa è funzionale alla situazione esistenziale e del protagonista, nel secondo alla contrapposizione metaforica tra una natura simbolicamente verdeggiante e una allegoricamente inquietante ed, infine, nel terzo, una frase che sottolinea una pausa carica di significato. Inoltre, in tutti e tre gli esempi il lettore decide facilmente quale sia il loro significato. Si tratta di dare senso alla contraddizione ma non di decidere quale tra i due significati scegliere per capire le frasi nella loro interezza e nella loro appartenenza a un mondo finzionale. Quando ci sarà un vero paradosso che coinvolgerà più livelli narrativi, allora vedremo che il lettore dovrà decidere l'appartenza ontologica delle proposizioni.

Dobbiamo notare che in tutte queste frasi, l'antitesi si trova sempre nello stesso livello narrativo, ovvero tutte le proposizioni si trovano sulla stessa linea diegetica. Che cosa avviene quando invece il paradosso coinvolge anche gli altri livelli, nel momento in cui investe non soltanto il contenuto della storia ma anche il modo in cui la storia è costruita?

### ***2.2.2. Metalessi, figura retorica e figura logica***

In primo luogo partiremo dalla definizione di livello narrativo suggerita da Genette:

definiremo la differenza di livello dicendo che ogni avvenimento raccontato da un racconto si trova a un livello diegetico immediatamente superiore a quello dove si situa l'atto narrativo produttore di tale racconto (...) l'istanza narrativa di un racconto primo è extradiegetica, come l'istanza narrativa di un racconto secondo (metadiegetico) è per definizione diegetica.<sup>110</sup>

I livelli si manifestano quando il narratore del racconto cede la parola ad un personaggio che diventa, a sua volta, il narratore del racconto di secondo grado.

---

<sup>110</sup> Gérard Genette, *Figure III* (Torino: Einaudi, 1976), 275-276.

Troviamo casi di narratori che sono assenti dalla storia raccontata (eterodiegetici) e narratori presenti nella storia come personaggi della storia stessa (omodiegetici).

Abbiamo notato che nei paradossi fino ad ora illustrati il livello diegetico non cambia, il lettore interpreta e scioglie il paradosso sempre al livello del contenuto delle proposizioni. In un certo senso, potremmo affermare che il lettore compie un'interpretazione del testo in cui il paradosso non investe ancora le strutture profonde della narrazione. Quando invece il paradosso si espande dal contenuto alla forma, i livelli narrativi si moltiplicano ma non in maniera lineare, ovvero da un racconto R0 si passa al racconto R1 che contiene il racconto R2, bensì tutti i racconti si aggrovigliano tra loro, per esempio si passa dal racconto R2 al racconto R0, saltando il passaggio del racconto R1, senza che il lettore se ne renda conto. Nei mondi impossibili i livelli narrativi non sono più distinguibili e il lettore non può più sapere a quale livello si trova.

Lo spaesamento e la perdita di orientamento avviene quando viene formulato un paradosso ontologico, come il paradosso di Epimenide. Quest'ultimo è stato enunciato nella maniera seguente da Philippe Jourdain nel 1913:

La frase seguente è falsa. (F1)

La frase precedente è vera. (F2)<sup>111</sup>

Se F1 attesta la verità, allora F2 è una frase falsa, perciò andrà interpretata al contrario, ovvero essa significherà: “la frase precedente è falsa”. Se così fosse, si inficerebbe a sua volta la prima proposizione, la F1, la quale nasconderebbe il senso che “la frase seguente è vera” e via di seguito, senza che ci possa essere una via di uscita poiché, continuando con lo stesso ragionamento si finirebbe intrappolati in un anello strano che ci impedirebbe di trovare una soluzione. Il problema fondamentale

---

<sup>111</sup> Questo paradosso fu risolto nel 1931 da Kurt Gödel in termini matematici con il teorema di incompletezza di Gödel: “tutte le assiomaticizzazioni coerenti dell'aritmetica contengono proposizioni indecidibili” in Douglas Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach: un'eterna ghirlanda brillante* (Milano: Adelphi, 1979), 18.

con questo tipo di proposizioni, è che non siamo in grado di decidere se una frase sia vera o l'altra falsa, dato che non possiamo attribuire nessuna modalità aletica alle proposizioni, in quanto esse fanno riferimento solo a se stesse. Piergiorgio Odifreddi in *C'era una volta un paradosso*, descrive il paradosso sopra citato in questi termini: “mentre nel paradosso originario il circolo vizioso autoreferenziale rimaneva su un unico livello<sup>112</sup> (...) questo richiede due livelli ciascuno dei quali rimanda all'altro”.<sup>113</sup> Due tipi di problemi sono presenti con questo tipo di enunciati. Il primo consiste nell'autoreferenzialità che li fa girare a vuoto, su se stessi, come una striscia di Möbius.<sup>114</sup> È quindi impossibile attribuire un qualsiasi valore alle frasi che abbiano per significato il loro stesso contenuto. Per poterlo fare, diventa necessario ricorrere a un metalinguaggio che le descriva (quello che in aritmetica ha usato Gödel).

Il secondo è la moltiplicazione dei livelli che porta questo circolo vizioso alla semiosi infinita. Bisogna notare che all'interno di un romanzo, per il semplice fatto che il testo possiede i propri limiti, la semiosi infinita è possibile solo nell'istante in cui avviene l'interpretazione. Al fine di rendere un testo leggibile, l'autoreferenzialità fine a se stessa e l'indecidibilità delle proposizioni devono offrire in qualche punto del sistema una chiave interpretativa di modo che, chiamando in causa il lettore che deve sciogliere il groviglio dei livelli, ne possa derivare almeno un'interpretazione parziale.

Secondo Brian McHale, esistono diverse strategie narrative per la creazione di questi paradossi che stanno alla base dei mondi possibili impossibili. In *Postmodernist fiction*,<sup>115</sup> McHale spiega che essi vengono costruiti attraverso diverse

---

<sup>112</sup> Il paradosso iniziale era: *I cretesi sono bugiardi*.

<sup>113</sup> Odifreddi, *C'era una volta un paradosso. Storie di illusioni e di verità rovesciate*, 139.

<sup>114</sup> “Congiungendo fra loro due lati di una striscia, dopo averle però fatto fare mezzo giro, si ottiene una superficie paradossale, nota come striscia di Möbius. Essa ha, sorprendentemente, una sola faccia e un solo bordo, e la si può percorrere interamente senza doverne mai attraversare il bordo”. In *Ibid.*, 269. Vedi Fig. 2 in Appendice.

<sup>115</sup> Brian McHale, *Postmodernist fiction* (New York & London: Methuen, 1987).

tecniche narrative: l’“infinite regress”, che abbiamo già sperimentato con Achille e la tartaruga, un caso di paradosso logico, e lo “strange loop or metalepsis” che assomiglia al paradosso ontologico come nel caso della frase di Jourdain.<sup>116</sup> Noi ci soffermeremo soprattutto sulla metalessi e considereremo il regresso infinito come un caso particolare di metalessi, in cui l’infinità dei livelli non permette più di risalire al livello principale.

La metalessi, nell’antichità e fino alla classificazione del Lausberg, è stata definita come una figura retorica simile alla metonimia, quando un sinonimo viene utilizzato in un contesto inappropriato. È stata a lungo dimenticata fino al momento della sua riscoperta con la fiction postmoderna. Essa è diventata allora una figura molto interessante, un meccanismo narrativo a volte persino abusato che in anni molto recenti ha sollevato interessanti dibattiti di carattere teorico. La metalessi ha cominciato ad essere analizzata grazie al lavoro di Genette ma era stata tutto sommato poco studiata fino al congresso tenutosi nel 2002 a Parigi, organizzato da John Pier e Jean-Marie Schaeffer per il *Centre des recherches sur les arts et les languages* (CNRS) di Parigi, il *Forschergruppe Narratologie* dell’università di Amburgo e il *Centre des études et des recherches comparatistes* dell’università Paris III. Genette ha preso parte a questo colloquio e il suo contributo<sup>117</sup> apre la pubblicazione degli atti del congresso pubblicati con il titolo di *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*.<sup>118</sup> Negli atti del congresso, quello che ci preme sottolineare è la varietà dei contributi utilissimi allo studio e alla comprensione della metalessi che hanno permesso di dare una visione d’insieme di tutti gli ambiti, dai testi sacri a quelli giuridici, al cinema, all’informatica, in cui la metalessi è stata utilizzata.

---

<sup>116</sup> Ibid., 114

<sup>117</sup> In seguito, l’articolo di Genette è stato trasformato in un libro dal titolo: *Métalepse. De la figure à la fiction* (Paris: Du Seuil, 2004).

<sup>118</sup> John Pier e Jean-Marie Schaeffer, *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation* (Paris: Editions de l’école des hautes études en sciences sociales, 2005).

È stato Gérard Genette il primo a dare una definizione moderna della metalessi, dal punto di vista narratologico, in *Figure III*, in cui viene fatta la distinzione tra la *metalessi dell'autore* e la *metalessi narrativa*.<sup>119</sup> La prima consiste in un'incursione della voce del narratore in un racconto, una finestra che colui che scrive apre, per poi richiuderla abbastanza velocemente. Ad esempio, la celebre frase di Diderot, in *Jacques le Fataliste*, "Chi mi potrebbe impedire di far sposare il padrone e di renderlo becco?". Qui è l'autore finzionale che parla al lettore dei suoi personaggi e delle ipotesi narrative che si aprono davanti a lui. I casi di questo tipo sono numerosi attraverso letterature ed epoche diverse e si tratta di eventi che destabilizzano la narrazione poiché lo scrittore effettua un'invasione di campo, piuttosto breve, con effetti stranianti. La metalessi dell'autore riproblematizza i rapporti tra autore e narratore, complicando l'analisi della voce narrativa e dell'enunciazione nel racconto dato che l'autore che parla nel racconto non può essere identificabile con l'autore che scrive il libro stesso. Spesso il suo utilizzo provoca un effetto ironico, basti pensare al Manzoni e i suoi quaranta lettori. In altre parole, questo tipo di metalessi è "une manipulation de cette relation causale particulière qui unit l'auteur à son oeuvre ou, plus largement, le producteur d'une représentation à cette représentation elle-même. (...) [essa è] une transgression délibérée du seuil d'enchassement"<sup>120</sup> in cui si confondono l'autore falsamente reale e il personaggio realmente fittizio. Questo tipo di metalessi si ferma, secondo noi, sulla soglia della trasgressione: problematizza il racconto nella voce enunciatrice ma mantiene ancora intatti i livelli del racconto che questa voce enuncia. Della stesso parere è anche Marie-Laure Ryan perché ritiene che "ce type de métalepse permet à

---

<sup>119</sup> Genette, *Figure III*, 282.

<sup>120</sup> Genette, "De la figure à la fiction," in *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, a cura di John Pier e Jean-Marie Schaeffer (Paris: Editions de l'école des hautes études en sciences sociales, 2005), 25.

un niveau diégétique de faire intrusion dans un autre, mais l'opération n'a rien de contaminant, car elle respecte la différence des niveaux".<sup>121</sup>

Con l'ausilio di questo tipo di metalessi l'autore finzionale parla dei suoi personaggi. Tuttavia esiste un altro tipo di metalessi e dobbiamo vedere che cosa succede quando l'autore finzionale non solo parla *dei* suoi personaggi ma parla direttamente *ai* suoi personaggi ovvero, non soltanto si affaccia, ma entra direttamente nel mondo di finzione. In questo procedimento consiste la *metalessi narrativa*, la cui definizione, data da Genette precisa che essa è prendere, narrare, cambiando livello.<sup>122</sup> Egli ci spiega inoltre che

questi giochi [narrativi] manifestano con l'intensità dei loro effetti l'importanza del limite che essi si ingegnano a superare a scapito della verosimiglianza coincidente proprio con la narrazione o rappresentazione stessa: frontiera mobile ma sacra fra due mondi: quello dove si racconta, quello che si racconta.<sup>123</sup>

Ricordiamo che il termine metalessi deriva dal greco, dal suffisso μετα più il verbo λαμβανω che significa "prendo in cambio di", "sostituisco". Dall'etimologia possiamo derivare l'azione compiuta della metalessi: la sostituzione dei livelli narrativi, il prenderne uno per scambiarlo con un altro, a scapito della comprensione del lettore. La metalessi narrativa di Genette è stata anche ribattezzata da Marie-Laure Ryan *metalessi ontologica* a causa dello scompiglio creato al livello dell'ontologia del racconto. Se quella retorica, in cui il narratore si affaccia nella diegesi, mantiene intatta la realtà dei livelli, quella ontologica ne distrugge l'armonia e crea il caos nella struttura narrativa: "la métalepse ontologique est plus qu'un clin d'œil furtif qui perce les niveaux, c'est un passage logiquement interdit, une transgression qui permet l'interpénétration de deux domaines censés rester

---

<sup>121</sup> Marie-Laure Ryan, "Logique culturelle de la métalepse," in *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, a cura di John Pier e Jean-Marie Schaeffer (Paris: Editions de l'école des hautes études en sciences sociales, 2005), 207. Ringraziamo la Ryan per averci inviato il suo contributo prima della pubblicazione negli atti.

<sup>122</sup> Genette, *Figure III*, 282. Vedi nota a piè di pagina nel libro.

<sup>123</sup> *Ibid.*, 282.

distincts”.<sup>124</sup> Il salto logico tra livelli narrativi sconvolge i confini ontologici dei mondi finzionali in cui chi li crea si trova nella doppia funzione di creatore e di personaggio del mondo finzionale in questione.

I mondi impossibili della fiction sono caratterizzati da questo corto circuito o *strange loop*, un Anello Strano, in cui diventa molto problematico trovare il livello da cui si è partiti: “the strange loop phenomenon occurs whenever by moving upwards (or downwards) the levels of some hierarchical system, we unexpectedly find ourselves right back where we started”.<sup>125</sup> A rendere ancora più precarie le cose, questi testi incoraggiano effetti stranianti di *trompe-l'œil* che “deliberately mislead the reader in to regarding an embedded, secondary world as the primary diegetic world”,<sup>126</sup> causando così una notevole difficoltà di decifrazione del testo per il lettore. Questa tecnica introduce la possibilità di una rappresentazione impossibile nell’universo finzionale in cui la *fiction* deborda nel “reale” e il “reale” entra nella finzione. I due opposti finiscono per incontrarsi nella narrazione generando così un paradosso che coinvolge sia il livello del contenuto sia il livello formale del testo di finzione. Il paradosso, figura logica, si trasforma in una figura retorica che è allo stesso tempo una figura ontologica: la metalessi che rimette in discussione le fondamenta stesse della rappresentazione.

Possiamo notare che il potere trasgressivo della metalessi si allarga, investendo in primo luogo il *modus operandi* del linguaggio stesso: non si tratta soltanto di una semplice figura ma di un principio scardinante l’ontologia del sistema linguistico globale. Hofstadter che nel suo libro *Gödel, Escher, Bach* ha lungamente riflettuto sugli strani anelli sia in matematica che in linguistica ha scritto che “il linguaggio crea Strani Anelli quando parla sia direttamente sia indirettamente di se

---

<sup>124</sup> Ryan, “Logique culturelle de la métalepse,” in *Métalepse. Entorses au pacte de la représentation*, a cura di John Pier e Jean-Marie Schaeffer (Paris: Editions de l’école des hautes études en sciences sociales, 2005), 207.

<sup>125</sup> McHale, *Postmodernist fiction*, 119.

<sup>126</sup> *Ibid.*, 115.

stesso. In questo caso, qualcosa che era dentro il sistema esce dal sistema e agisce sul sistema, come se fosse fuori dal sistema”.<sup>127</sup> In questo caso il linguaggio diventa metalinguaggio e parla di se stesso pur continuando a fare parte del sistema linguistico. La metalessi provoca questo effetto: spinge la frontiera della rappresentazione al limite estremo obbligando il lettore a una complessa operazione interpretativa che lo forza a rimettere in causa anche le frontiere concettuali del mondo in cui vive, del modo in cui si esprime e, di conseguenza, ha una funzione cognitiva fortemente disturbante.

Ci sembra importante aggiungere un’ulteriore sfumatura alla definizione di metalessi che riflette questo concetto implicante un rapporto problematico e mutante tra cosa narrata e chi la narra, che invece deriva dall’antichità e che mette decisamente l’accento sul suffisso *μετα*. Essa proviene dal linguaggio giuridico e designa “le tentatives caractéristique d’un accusé pour mettre en doute la compétence de la cour et la légalité du procès”.<sup>128</sup> In questo modo il discorso si disloca dal suo interno (l’accusa su un fatto specifico) al suo esterno (la competenza dell’agente che deve deliberare sulla suddetta accusa). Procedendo in questo modo, “la *métalepse* déplace la question en substituant l’examen de la circonstance à celui de l’acte”.<sup>129</sup> Sostituendo perciò i livelli narrativi, confondendo l’interno della narrazione (ciò che si narra) e il suo esterno (il mondo finzionale in cui si narra), crea un *embrayage* non soltanto dei dispositivi narrativi tradizionali ma ha un’azione disturbante anche sul mondo esterno alla fiction, quello del lettore.

Evidentemente non possiamo accettare l’ipotesi (per quanto accattivante) che un giorno il lettore appartenente al mondo reale possa incontrare un personaggio di

---

<sup>127</sup> Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach: un’eterna ghirlanda brillante*, 749.

<sup>128</sup> Anja Cornils, “La *métalepse* dans les actes des apôtres: un signe de narration fictionnelle?” in *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, a cura di John Pier e Jean-Marie Schaeffer (Paris: Editions de l’école des hautes études en sciences sociales, 2005), 95.

<sup>129</sup> Philippe Roussin, “Rhétorique de la *métalepse*, états de cause, typologie, récit,” in *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation.*, a cura di John Pier e Jean-Marie Schaeffer (Paris: Editions de l’école des hautes études en sciences sociales, 2005), 41.



un libro che ha letto, per esempio *Madame Bovary*,<sup>130</sup> poiché i due livelli di realtà sono distinti e noi lettori, nel momento in cui abbandoniamo la *willing suspension of disbelief*, sappiamo benissimo di trovarci al di fuori del quadro della rappresentazione, quanto piuttosto ci preme far notare che la metalessi agisce sulle categorie interpretative del lettore che sono chiamate in causa per decifrare i livelli narrativi, sfidandole fino al limite estremo nel tentativo di sciogliere il paradosso. Di fronte al fenomeno metalettico, il corto circuito disturbante, “procédé à la fois rebelle et incontournable”,<sup>131</sup> posiziona il lettore davanti ai limiti delle proprie capacità interpretative.

Il paradosso della metalessi implica un duplice movimento: da una parte “l’ambition d’annulation de la distance sous l’espace du discours fictionnel entre fictionnel et réel”,<sup>132</sup> dall’altra, mentre confonde i livelli, il desiderio di insinuarsi nei meccanismi interpretativi al fine di disturbare l’enciclopedia del lettore stesso. Grazie all’ausilio della *willing suspension of disbelief*, “les paradoxes, tels qu’ils peuvent être lus à partir de la métalepse, sont explicitement fonctionnels”<sup>133</sup> poiché infrangono le leggi logiche del mondo unico, compenetrando paradossalmente l’universo di chi narra e con ciò che è narrato, destabilizzando i procedimenti cognitivi di chi accede a questi mondi tramite la lettura.

Obbligando perciò chi legge a questa riorganizzazione funzionale provocata dal discorso letterario, essa assume un doppio valore catartico: non soltanto una

---

<sup>130</sup> Implicando così che la mia realtà di lettore in realtà potrebbe essere un’illusione. Questo è solo il primo effetto superficiale della metalessi, un effetto “ottico”, che crea turbamento in chi legge, certo, ma che è implicito nella *willing suspension of disbelief*.

<sup>131</sup> Jean-Marie Schaeffer, “Introduction. La métalepse aujourd’hui,” in *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, a cura di John Pier e Jean-Marie Schaeffer (Paris: Editions de l’école des hautes études en sciences sociales, 2005), 13.

<sup>132</sup> Christine Baron, “Effet métaleptique et statut des discours fictionnels,” in *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, a cura di John Pier e Jean-Marie Schaeffer (Paris: Editions de l’école des hautes études en sciences sociales, 2005), 305.

<sup>133</sup> Jean Bessière, “Récit de fiction, transition discursive, présentation actuelle du passé,” in *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, a cura di John Pier e Jean-Marie Schaeffer (Paris: Editions de l’école des hautes études en sciences sociales, 2005), 289.

catarsi “représentationnelle” ma anche “existentielle”.<sup>134</sup> Il termine di catarsi suggerito da Meister è particolarmente interessante in quanto mette l’accento sul movimento, sulle conseguenze del ritorno al mondo reale da parte del lettore alla fine della lettura. La catarsi investe non soltanto i limiti della rappresentazione che con la metalessi vengono messi in discussione, ma sembra assumere il valore di una riorganizzazione dell’ontologia del testo che spinge a rimettere in questione il mondo reale.

### 2.3. Mondi impossibili, ma quali?

Brian McHale ha proposto in *Postmodernist fiction*<sup>135</sup> due interrogativi cognitivi legati intimamente a due momenti salienti della letteratura contemporanea. Il primo momento, quello cosiddetto moderno si interroga su: “How can I interpret this world of which I am part? And what am I in it?”; il secondo invece, tipico del postmoderno, pone l’attenzione su “which world is this? What is to be done in it? Which of my selves is to do it?”. Osserviamo che con il primo interrogativo il soggetto deve cercare di dare un senso, se senso c’è, al mondo, e scoprire quale sia il proprio posto in esso. Nel secondo, diventa implicita la sfida all’impossibilità per tentare di capire in quale mondo il soggetto si trovi. Tra i due momenti si è prodotto uno scarto che ha creato come conseguenza la moltiplicazione ontologica delle versioni del mondo. Questa pluralità di visioni del mondo pone non pochi problemi in quanto, come ha affermato Gianni Vattimo, nel Novecento “esperiamo cioè che il mondo non è uno, ma molti; ciò che chiamiamo il mondo è forse solo l’ambito residuale e l’orizzonte regolativo (ma con quali problemi) in cui si articolano i mondi”.<sup>136</sup> Data l’articolazione complessa e non più lineare di questi mondi, la narrativa contemporanea ne segue l’esempio con l’uso di tecniche narrative

---

<sup>134</sup> Jan Cristoph Meister, “Le métalepticon: une étude informatique de la métalepse.” in *Métalepse. Entorses au pacte de la représentation*, a cura di John Pier e Jean-Marie Schaeffer (Paris: Editions de l’école des hautes études en sciences sociales, 2005), 228.

<sup>135</sup> McHale, *Postmodernist fiction*, 9-10.

<sup>136</sup> Vattimo, *La società trasparente*, 93.

articolate e, talvolta, paradossali. Una di queste che infrange le leggi del mondo unico ed opera in maniera sovversiva è la metalessi. I paradossi finzionali a cui abbiamo accennato precedentemente sono tipici del fenomeno metalettico, e, in collaborazione con la *willing suspension of disbelief*, introducono una breccia nella rappresentazione classica, poiché ormai non si parla più di un mondo unico sicuro e stabile, ma di una pluralità di mondi corrispondenti alle diverse visioni del mondo, oltre che della possibilità dell'impossibilità di una rappresentazione esaustiva. La *fiction* si inserisce nel punto di intersezione tra le multiple visioni del mondo e, grazie all'ausilio dei mondi impossibili, la letteratura riflette sul proprio potere cognitivo poiché "penser les paradoxes de la pensée, c'est ainsi explorer le non-dit de la pensée".<sup>137</sup>

Nel nostro studio noteremo che la metalessi è presente nei testi appartenenti al corpus e in ogni autore è trattata in maniera diversa. Calvino scrive una vera e propria cartografia metalettica mentre indaga la posizione del soggetto nel mondo e nello spazio contemporaneo. Vecchioni, nelle sue canzoni e nei suoi romanzi, affronta invece il carattere ambiguo della realtà contemporanea che è sempre in bilico tra la verità e la finzione. Gangbo problematizza il rapporto che intercorre tra lo scrittore e la sua opera e per farlo scrive una parodia moderna di *Giulietta e Romeo* in una lingua ibrida, arcaica e contemporanea allo stesso tempo.

Tutti e tre gli autori si interrogano in quale mondo possibile essi scrivano e rivelano i molti modi contraddittori dell'esistenza di questi mondi mentre contemporaneamente interrogano e dislocano, grazie all'effetto metalettico, i nostri concetti di spazio, tempo e identità, facendoci riflettere sul fatto che la letteratura, come l'arte in generale possa essere un luogo, fra i tanti, ospitale. Osserveremo però che anche l'ospitalità, intesa come pratica sociale e testuale, come specificheremo nell'ultimo capitolo di questo lavoro, si basa su un paradosso che ci coinvolge perché lo sperimentiamo, non solo nei testi ma anche nella pratica quotidiana. Forse

---

<sup>137</sup> Abiteboul, *Le paradoxe apprivoisé*, 99.

quest'ultimo capitolo ci permetterà di effettuare una specie di *strange loop* e di uscire dalla cornice delle problematiche qui discusse, perché, come ha scritto Iain Chambers:

To query how the world is represented today is inevitably to interrogate the hegemonic humanist paradigm and its historical understanding of the present. Progress and linear understanding of historical time provide insufficient explanation. Not only is modernity multiple, it is also translatable: it reveals many ways of being in time. (...) Modernity is not a container but an ongoing collage of differentiated histories, cultures, and trajectories that are coeval but do not necessarily add up to a single or coherent picture.<sup>138</sup>

---

<sup>138</sup> Chambers, "Citizenship, language and modernity." *PMLA* 117, no. 1 (2002): 24-31.

### 3. Calvino: il paradosso della letteratura

K.K.: Ma qual è la pietra che sostiene il ponte?

M.P.: Il ponte non è sostenuto da questa o quella pietra,  
ma dalla linea dell'arco che esse formano.

K.K.: Perché mi parli delle pietre? È solo dell'arco che  
mi importa.

M.P.: Senza pietre non c'è arco.

(Italo Calvino, *Le città invisibili*)

#### 3.1. La letteratura, mappa del mondo

Italo Calvino rappresenta l'autore da cui sembra impossibile prescindere per parlare di narrativa italiana contemporanea. L'influenza che egli ha avuto, sia dal punto di vista letterario, sia da quello filosofico, critico e giornalistico, è facilmente osservabile da chiunque si appresti a fare anche una semplice ricerca bibliografica sull'autore. È evidente che nel proliferare degli studi c'è una certa difficoltà nel poter aggiungere un contributo critico originale sulla sua opera. Coscienti del rischio, tenendo presente che questo non vuole essere uno studio completo sull'opera calviniana ma soltanto un intervento interpretativo interdisciplinare, cominceremo con l'analizzare l'importanza della letteratura e del fare letteratura per l'autore.

In primo luogo vorremmo sottolineare lo stile particolare delle opere calviniane, le cui capacità narrative hanno rinnovato il panorama letterario italiano. Con Calvino si è inaugurato, in Italia, un modo diverso di fare letteratura, meno provinciale e più aperto agli *enjeux* del mondo contemporaneo verso cui la sensibilità dell'autore si è sempre mostrata particolarmente ricettiva. Ci sembra inoltre che l'eredità lasciata dallo scrittore non sia soltanto specificatamente letteraria, bensì anche umana e filosofica. Le sue riflessioni, raccolte in *Una pietra sopra* e *Collezione di sabbia*<sup>139</sup> sono ancora oggi di grande attualità per chi voglia

---

<sup>139</sup> Calvino, *Collezione di sabbia*, in *Saggi 1945-1985/Calvino*. A cura di Marco Barenghi (Milano: Mondadori, 1995).

interessarsi ai rapporti che intercorrono tra il mondo contemporaneo e la letteratura nonché sulla funzione del romanzo.

Per Calvino, la letteratura apporta un contributo alla conoscenza del mondo attraverso uno strumento indispensabile: il romanzo contemporaneo che egli ha definito nelle *Lezioni americane* come

enciclopedia,<sup>140</sup> come metodo di conoscenza, e, soprattutto, come rete di connessione tra i fatti, tra le persone, tra le cose del mondo (...) Quella che prende forma nei grandi romanzi del XX secolo è l'idea di un'enciclopedia *aperta*, aggettivo che certamente contraddice il sostantivo enciclopedia, nato etimologicamente dalla pretesa di esaurire la conoscenza del mondo richiudendola in un circolo. Oggi non è più pensabile una totalità che non sia potenziale, congetturale, plurima.<sup>141</sup>

La forma romanzo deve, per Calvino, contenere il germe della potenzialità e della pluralità, al fine di racchiudere, attraverso tutte le sue varianti, ovvero attraverso la combinazione delle storie narrate, la molteplicità del mondo. Il romanzo contemporaneo non è più concepito dal nostro autore come una totalità dalla forma stabile in grado di rappresentare pari pari il mondo, erede della tradizione verista ormai in disuso, quanto piuttosto, come uno strumento in continua modificazione che “evolve come una variabilità discorsiva e una variazione di segni impegnati nella produzione espressiva di significato”<sup>142</sup> e che si inserisce nella scia, seppure ormai evoluta, della linea narrativa di Pirandello e Svevo, i due autori che all'inizio del Novecento hanno problematizzato “la funzione di destabilizzazione del codice narrativo”.<sup>143</sup>

---

<sup>140</sup> Enciclopedia deriva dal greco εγκυκλιον παιδεια, ovvero l'istruzione che abbraccia tutto il ciclo del sapere.

<sup>141</sup> Calvino, “Lezioni americane,” in *Saggi 1945-1985/Calvino*. A cura di Marco Barenghi (Milano: Mondadori, 1995), 717. Il corsivo è presente nel testo.

<sup>142</sup> Krysinski, *Il romanzo e la modernità*, 153.

<sup>143</sup> *Ibid.*, 39.

Per Calvino il romanzo non rappresenta altro che il tentativo, forse impossibile, da parte dello scrittore, di riconoscere la complessità di ciò che è chiamato mondo e di esperirlo attraverso il linguaggio. Poiché è con i limiti del linguaggio stesso che egli dovrà combattere, lo scrittore decide di potenziare la vocazione enciclopedica del romanzo, affinché esso si trasformi in un metodo di conoscenza che apporti un contributo e rimetta in discussione l'intero sistema gnoseologico<sup>144</sup> che ormai, come la forma romanzo a cui si accennava prima, non è più chiuso e stabile, ma aperto e situato in un flusso continuo che lo modifica continuamente. Il romanzo diventa simile al filo dell'orizzonte gadameriano che si muove mentre noi ci muoviamo, la cui molteplicità intrinseca si trova a rendere conto delle complesse relazioni fra i suoi elementi e delle relazioni fra ogni elemento e il mondo. Calvino è uno degli autori italiani post-gaddiani<sup>145</sup> che ha intuito lucidamente che “i metodi (...) per stabilire un posto per ogni cosa (...) hanno patito troppe crepe e troppe falle per pretendere di tenere ancora tutto insieme come se niente fosse”;<sup>146</sup> per reagire all'affanno e all'accelerazione del mondo contemporaneo che si sviluppa troppo rapidamente per riuscire a stargli dietro, lo scrittore tenta di rendere conto della complessità del mondo con i mezzi a sua disposizione. Egli sperimenta nuove forme che sottendono alla molteplicità della scrittura stessa, affinché essa possa racchiudere il catalogo infinito delle forme e delle storie. Da una parte, fa nascere il desiderio di Calvino di rendere conto della molteplicità del mondo, caratteristica quasi programmatica della sua scrittura, e, dall'altra, l'intenzione di creare una mappa non solo della complessità del reale ma anche quella del possibile, delle relazioni attraverso le quali il mondo o i mondi

---

<sup>144</sup> Analogamente anche Umberto Eco ha affrontato riflessioni simili sull'organizzazione enciclopedica del sapere che è “l'unico mezzo con cui noi possiamo rendere ragione (...) del funzionamento della vita di una cultura come sistema di sistemi semiotici interconnessi” Eco, “L'antiporfirio”, 74, che “sottomette le leggi della significazione alla determinazione continua del contesto e delle circostanze (...) di esso non si dà mai rappresentazione definitiva e chiusa”, 75.

<sup>145</sup> Kryszinski, *Il romanzo e la modernità*, 40: “si vede in Gadda come l'accento della problematizzazione si sposti dalla prospettiva frammentaria alla frase (...) ci accorgeremo che ogni frase comunica qualcosa di più della semplice informazione narrativa. Il discorso di Gadda è gestito da un monadismo aggrovigliato”.

<sup>146</sup> Calvino, *Una pietra sopra*, 319.

esistono, in cui l'inesplorato acquista diritto di cittadinanza, e dei territori in cui la letteratura può addentrarsi e creare nuovi spazi conoscitivi. Il romanzo allora assomiglia alla mappa dell'impero del Kan che deve racchiudere in sé tutto ciò che è attuale rispetto all'impero ma anche le sue infinite potenzialità. Essa, per riprendere una definizione di Deleuze e Guattari "est tout entière tournée vers une expérimentation en prise sur le réel. (...) Elle concourt à la connexion des champs."<sup>147</sup>

Nelle *Lezioni americane*, in cui esprime la propria visione pulviscolare della letteratura, Calvino ribadisce il ruolo che essa assume nella nostra epoca, ovvero come "sia venuta facendosi carico di questa antica ambizione di rappresentare la molteplicità delle relazioni, in atto e potenziali",<sup>148</sup> affascinato dalla possibile attuazione di questa rete dei possibili.<sup>149</sup> Al fine di rappresentare le relazioni possibili che scaturiscono dalla frammentazione degli elementi del mondo, l'autore ha l'ambizione paradossale di fissare il divenire in una mappa conoscitiva che si ridefinisce continuamente e nel cui spazio non si accosti solo ciò che è reale ma anche ciò che è possibile e soprattutto ciò che è impossibile, per riprendere la definizione di Leibniz, accettando quindi le contraddizioni presenti nel suo interno. In questo senso Calvino non si impone soltanto di narrare delle infinite possibilità combinatorie del mondo, ma desidera parlare anche delle sue contraddizioni e dei suoi cortocircuiti. Accogliere nella scrittura le contraddizioni diventa il modo per lo scrittore di conciliare non soltanto l'impossibilità degli elementi ma di forzare la capacità di accoglienza per temi e per forme della letteratura stessa.

In *Dall'opaco*, un racconto della raccolta *Sulla strada di San Giovanni*, Calvino tenta di definire la propria posizione:

---

<sup>147</sup> Gilles Deleuze e Felix Guattari, *Mille plateaux* (Paris: Les Editions de Minuit, 1980), 12.

<sup>148</sup> Calvino, "Lezioni americane", 722.

<sup>149</sup> Ibid., 729.



‘D’int’ubago’, dal fondo dell’opaco io scrivo, ricostruendo la mappa di un aprico che è solo un’inverificabile assioma per i calcoli della memoria, il luogo geometrico dell’io, di un me stesso di cui il me stesso ha bisogno per sapersi me stesso, l’io che serve solo perché il mondo riceva continuamente notizie dell’esistenza del mondo, un congegno di cui il mondo dispone per sapere se c’è.<sup>150</sup>

L’autore ripensa la letteratura e il suo divenire come un processo che possa riconciliare l’impossibile attraverso la scrittura, la quale si fa carico di (meta)narrare le contraddizioni insite nella propria struttura. In questo breve racconto Calvino vorrebbe delimitare la posizione in cui si trova il soggetto scrivente, ma per farlo non può più ricorrere a una posizione certa bensì testimonia della frammentazione dello spazio e del tempo, nonché del suo stesso io. Calvino nel racconto scardina lo spazio euclideo con le sue tre dimensioni: “sulle tre dimensioni che a starci in mezzo diventano sei”.<sup>151</sup> I punti cardinali tradizionali non gli sono più di nessun aiuto perché sono diventati relativi rispetto al punto di vista assunto da colui che è dentro al mondo poiché quest’ultimo cresce a dismisura: “è chiaro che per descrivere la forma del mondo la prima cosa è fissare in quale posizione mi trovo, non dico il posto ma il modo in cui mi trovo orientato”.<sup>152</sup> Egli afferma: “parlo di un mondo dove tutto si vede e non si vede al medesimo tempo (...) il mio sguardo è frantumato”,<sup>153</sup> un mondo impossibile in cui la letteratura assume la funzione di uno spazio conoscitivo dell’(im)possibile di cui esiste sempre un’eventuale immagine speculare, la quale non è solo il riflesso del mondo, bensì anche il rovescio di esso, operando performativamente attraverso lo scardinamento del linguaggio.

Calvino afferma che

potrei definire l’ubago come annuncio che il mondo che sto descrivendo ha un rovescio, una possibilità di trovarmi diversamente

---

<sup>150</sup> Calvino, *La strada di San Giovanni* (Milano: Mondadori, 1995), 110.

<sup>151</sup> Ibid., 100.

<sup>152</sup> Ibid., 99.

<sup>153</sup> Ibid., 103.

disposto e orientato, in un diverso rapporto col corso del sole e le dimensioni dello spazio infinito, segno che il mondo presuppone un resto del mondo (...) un mondo che si prolunga nell'opaco.<sup>154</sup>

Il gioco messo in atto dalla letteratura, come ha spiegato Armando Gnisci, “non consiste nell'allucinante infinità dei rimandi speculari ma, al contrario, è quello spazio libero, attraversato da mille domande, dall'indecisione, dallo spaesamento e dallo stupore che sta al centro mobile della pluralità”.<sup>155</sup> Gnisci inoltre aggiunge:

il rovescio è la molteplicità e la molteplicità insieme al rovescio forma la consistenza che la letteratura propone del mondo, dal suo molteplice rovescio. (...) Narrare è dare consistenza alla conoscenza rovesciandola e ordinandola in un'avventura del linguaggio. La narrazione serve a sapere di più del mondo perché parla del molteplice rovescio della nostra identità, di quell'identità che abbiamo imposto a noi stessi e alle cose.<sup>156</sup>

Calvino è continuamente alla ricerca nella sua scrittura di una sintesi ormai impossibile per cui, per trovarvi una soluzione, rincorre i mille rivoli del mondo, procedendo ad una delicata operazione di analisi, di montaggio e di smontaggio narrativi. Alberto Asor Rosa ha colto questa insostenibile tensione calviniana proponendo una lettura della sua opera come una continua ricerca di un modello interpretativo ed epistemologico. Poiché risulta difficile poter tenere insieme i fili di questa molteplicità, l'autore si trova obbligato a moltiplicare i piani narrativi: “la messa in opera narrativa di questa duplicità-molteplicità *ontologica* si presenta al limite come una perpetua circolarità (o come un costante rovesciamento). (...) Ogni cosa ha il suo contrario. Ogni cosa ne genera un'altra che nega la precedente. In ogni cosa c'è tutto. Ogni cosa può essere niente”.<sup>157</sup> Se ogni mondo rischia di rispecchiarsi nel suo rovescio, Calvino non fa altro che dimostrare che niente è fisso, immutabile, bensì tutto è soggetto al cambiamento e al ricollocamento. “Ora so che il

<sup>154</sup> Ibid., 108.

<sup>155</sup> Gnisci, “In cerca di (della) consistenza,” in *Piccole finzioni con importanza*, a cura di Nathalie Roelens e Inge Lanslots (Ravenna: Longo, 1993), 20

<sup>156</sup> Ibid., 21.

<sup>157</sup> Alberto Asor Rosa, *Stile Calvino* (Torino: Einaudi, 2001), *L'insopprimibile duplicità dell'essere*, 47-48. Il corsivo è presente nel testo.

mondo che esiste è l'opaco e l'aprigo ne è solo il rovescio, l'aprigo che opacamente si sforza di moltiplicare se stesso ma moltiplica solo il rovescio del proprio rovescio".<sup>158</sup> Il rovescio consiste nel voler comprendere la molteplicità del mondo contemporaneo fino ad includere il suo stesso contrario. Per poterlo fare, Calvino sceglierà da una parte la dinamica combinatoria, a mosaico, in cui far entrare tutti i mondi possibili, e dall'altra da essi si muoverà alla ricerca del rovescio, dell'incompossibile dei mondi impossibili che si trasformano in un utile metodo di indagine cognitiva.

### **3.2. Mondi possibili e mondi impossibili nella narrativa calviniana**

Ci sembra interessante alla luce del quadro teorico già delineato nel capitolo precedente tentare una riorganizzazione, seppure generale, dell'opera calviniana, interpretandola attraverso il modello teorico dei mondi possibili. Secondo noi, la produzione dell'autore può essere divisa in tre momenti fondamentali: il primo, in bilico tra il neorealismo e il fantastico (per esempio *Il sentiero dei nidi di ragno*, *Ultimo viene il corvo*, *La speculazione edilizia*, *La giornata di uno scrutatore*, *La trilogia* e *Marcovaldo*), potrebbe essere considerato come il momento in cui l'autore propone un modello a mondo unico, in cui il mondo narrato risulta l'unico orizzonte cognitivo per i personaggi. Il mondo finzionale qui rappresentato è unico, stabile, governato da leggi narrative che ne difendono la coesione. Il lettore accetta le leggi che regolano questi mondi anche fantastici che sono ancora narrazioni complete, logiche e non contraddittorie.

Il secondo momento interviene a partire dagli anni Sessanta circa, quando Calvino sposa il modello combinatorio che può essere interpretato come un modello a più mondi, quindi a mondi possibili. A questa parte della produzione calviniana possiamo ascrivere *Le cosmicomiche*, *Ti con zero*, *Il castello dei destini incrociati*,

---

<sup>158</sup> Calvino, *La strada di San Giovanni*, 110.

*Le città invisibili*, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*; in questi romanzi il gioco combinatorio consiste nel mettere insieme molteplici racconti che, interpretati come mondi possibili, sono tasselli di un puzzle interminabile, i quali possono essere disposti ogni volta in maniera diversa. La narrazione diventa frammentaria e si organizza all'interno di complesse disposizioni geometriche in cui ogni tassello racconta una storia possibile oppure contiene in sé altre storie, con la classica tecnica della *mise-en-abyme*.

Infine, il terzo momento che, vogliamo sottolineare, è fortemente dipendente e interrelato al secondo, e quindi separabile soltanto a fini classificatori, è sempre quello del modello a più mondi, ma stavolta i mondi narrativi sono impossibili. Il mondo impossibile è un mondo nato sotto l'insegna del paradosso, della *coincidentia oppositorum*, in cui non è più soltanto il contenuto ad avere un valore paradossale bensì tutto l'impianto del mondo finzionale dove le strutture narrative sono votate al collasso. I mondi impossibili derivano da quelli possibili. Come esempi narrativi di questo terzo momento prenderemo in considerazione *Le città invisibili*, *Il conte di Montecristo* (un racconto di *Ti con zero*), e alcuni racconti minori sparsi in varie raccolte: *La penna in prima persona*, *La mano e la linea*. Faremo inoltre qualche accenno a *Palomar*.

### **3.2.1. Alla ricerca della mappa impossibile.**

Calvino, ossessionato dall'idea della molteplicità, ricerca una tecnica narrativa che gli permetta di rendere conto della complessità dei mondi possibili, le cui variabili relazioni si ridefiniscono continuamente nel processo di significazione all'interno del sistema, in innumerevoli varianti, con il fine peraltro paradossale di riuscire a dare un significato esauriente a ciò che sfugge ad ogni esaustività. Abbiamo già visto che questa ricerca persegue e trova nella metafora della mappa la sua esemplificazione:

l'opera letteraria come una mappa del mondo e dello scibile, lo scrivere mosso da una spinta conoscitiva che è ora teologica e ora

speculativa ora stregonesca ora enciclopedica ora di filosofia naturale  
ora di osservazione trasfigurante e visionaria.<sup>159</sup>

Come per Gadda l'“oggetto dello scrivere è il sistema di relazione tra le cose, che, attraverso una genetica combinatoria, mira a una mappa, o catalogo o enciclopedia del possibile”,<sup>160</sup> così, per Calvino, la funzione della letteratura, nella fase dell'industrializzazione totale e dell'automazione, è quella di rilanciare “un discorso il più possibile inglobante e articolato, che incarni la molteplicità conoscitiva e strumentale del mondo in cui viviamo”.<sup>161</sup> La caratteristica principale di questo discorso si ritrova nel “suo espandersi orizzontale, la spinta tendenziale a render conto di tutti i modelli di rappresentazione e comunicazione”.<sup>162</sup> La letteratura e il romanzo devono trovare il modo di conglobare in sé questo mondo rizomatico al fine di “affrontare la complessità del reale infinito rifiutandosi alle visioni semplicistiche”<sup>163</sup> nonché “tessere insieme i diversi saperi e i diversi codici in una visione plurima, sfaccettata del mondo”.<sup>164</sup> Per riuscire a vincere la sfida al labirinto gettata dalla situazione epocale, lo scrittore ha il compito di tracciare la mappa di questo dedalo nel modo più particolareggiato affinché, come ha sottolineato Philippe Daros, l'idea stessa di narrazione possa implicare una dimensione cartografica<sup>165</sup> che ne esprima la ricchezza gnoseologica. Bisogna considerare però che il processo della scrittura della mappa produce “a representation that is at the same time partial and excessive to its object and that contains at the same time many (and contradictory) possibile projects”.<sup>166</sup> In inglese il senso di questo *work in progress* è reso dalla parola *mapping* che prendiamo in prestito dalla Stoppani per indicare il processo performativo dell'operazione di mappatura che

---

<sup>159</sup> Calvino, *Una pietra sopra*, 227.

<sup>160</sup> Ibid., *La macchina spasmodica*, 247.

<sup>161</sup> Ibid., 108.

<sup>162</sup> Ibid., 320.

<sup>163</sup> Ibid., 108.

<sup>164</sup> Calvino, “Lezioni americane”, 723.

<sup>165</sup> Philippe Daros, *Italo Calvino* (Paris: Hachette, 1994), 6.

<sup>166</sup> Teresa Stoppani. “Mapping, the locus of the project.” *Angelaki. Journal of the theoretical humanities* 9, no. 2 (2004): 182.

is able to contain, or rather con-dense, more: movements, events, changes, narration. Mapping offers the possibility for the partial understanding of a space and at the same time it provides the grounds for the production of other from it. Mapping is always an incomplete and insufficient description and its incompleteness remains open to the condensation of multiple possibilities.<sup>167</sup>

Non si tratta quindi soltanto di creare uno sterminato repertorio dello scibile in tutte le sue varianti ma anche di produrre attraverso la mappa (qui intesa nella doppia accezione di mappa e *mapping*) un significato ulteriore che non è soltanto il rendere conto della varietà del mondo, come molti critici, tra cui Daros, hanno affermato, ma anche il creare un nuovo senso che eccede i confini cartografici e che riconfigura non solo la scrittura ma anche la concezione dello spazio. “Tracciare una mappa dei territori del sapere umano, verificare i confini delle nostre conoscenze”<sup>168</sup> diventa il fine ultimo di una ricerca in cui il soggetto cerca una via d’uscita da un mondo e da uno spazio ormai non più comprensibili, come i personaggi de *Il conte di Montecristo*. Questo racconto esemplifica la ricerca epistemologica dell’autore e di quello che egli chiama metodo: nel racconto i due personaggi principali assumono due posizioni teoriche opposte nei confronti della comprensione del mondo. La prima, quella dell’abate Faria, si rispecchia nel metodo induttivo di colui che fa l’esperienza della fortezza-mondo poiché ne attraversa i corridoi e i pertugi, e di cui ricostruirà il modello, la mappa ideale, soltanto dopo aver percorso ed esplorato in tutti i suoi anfratti, il labirinto; la seconda posizione, più teorica, è quella di Edmond Dantès che non agirà ma svilupperà delle ipotesi riguardanti la fortezza-mondo (anche grazie all’aiuto degli errori di calcolo del compagno di prigionia) pensando, quindi ipotizzando soltanto, tutte le diramazioni possibili della mappa con i suoi contorni per cercarne l’uscita. Questo metodo si chiama abduzione e il suo teorico è stato Charles Peirce da noi recepito tramite Umberto Eco che ne parla in *I limiti*

---

<sup>167</sup> Ibid.

<sup>168</sup> Calvino, “Il libro, i libri. in Altri discorsi di letteratura e società.” in *Saggi 1945-1985/Calvino*. A cura di Marco Barenghi (Milano: Mondadori, 1995), 1851.

dell'interpretazione<sup>169</sup> in maniera dettagliata e in maniera pratica e più semplificata, se così possiamo dire, ne *Il nome della rosa*,<sup>170</sup> un altro best seller italiano uscito quasi in contemporanea con l'ultimo romanzo di Calvino negli anni '80 con cui condivide numerose preoccupazioni teoriche (tra cui per esempio la concezione del labirinto). Eco semplifica e riassume così i tre metodi (aggiungendo quello deduttivo) facendo spiegare al suo protagonista, frate Guglielmo, il più moderno frate medievale degli ultimi anni, che cosa significa risolvere un mistero:

risolvere un mistero non è la stessa cosa che dedurre da principi primi. E non equivale neppure a raccogliere tanti dati particolari per poi inferirne una legge generale. Significa piuttosto trovarsi di fronte a uno, o due, o tre dati particolari che apparentemente non hanno nulla in comune, e cercare di immaginare se possano essere tanti casi di una legge generale che non conosci ancora e che forse non è stata mai enunciata. (...) Di fronte ad alcuni fatti inspiegabili tu devi provare a immaginare molte leggi generali, di cui non vedi ancora la connessione coi fatti di cui ti occupi: e di colpo, nella connessione improvvisa di un risultato, un caso e una legge, ti si profila un ragionamento che ti pare più convincente degli altri. Provi ad applicarlo a tutti i casi simili, a usarlo per trarne previsioni, e scopri che avevi indovinato. Ma sino alla fine non saprai mai quali predicati introdurre nel tuo ragionamento e quali lasciar cadere. E così ora faccio io. Allineo tanti elementi sconnessi e *fingo* delle ipotesi.<sup>171</sup>

Nel primo metodo, quello dello scoprire una verità generale da principi primi, abbiamo la deduzione, nel secondo, dopo aver raccolto tanti dati particolari arrivare a una conclusione generale, l'induzione, e nel terzo, ovvero nel ragionamento e nell'elaborazione di congetture e di teorie intorno a un fatto, l'abduzione.<sup>172</sup> Dantès

---

<sup>169</sup> Eco, *I limiti dell'interpretazione* a cui rimandiamo per una descrizione più precisa delle varianti del ragionamento abduttivo nella sezione *Corna, zoccoli e scarpe: tre tipi di abduzione* e che egli esemplifica nel metodo adottato dall'indagine del detective. Inoltre questa sezione è ripresa quasi totalmente nella citazione che riportiamo e che abbiamo tagliato per ragioni di spazio.

<sup>170</sup> Eco, *Il nome della rosa* (Milano: Bompiani, 1980).

<sup>171</sup> *Ibid.*, 307-308. Il corsivo è nostro per sottolineare l'importanza ancora una volta del fingere inteso nel suo senso più creativo e alla base del processo di invenzione della finzione stessa di cui abbiamo parlato nel secondo capitolo.

<sup>172</sup> Charles Peirce, *Collected papers*. (Cambridge: Harvard University Press, 1998). Peirce stesso, semplificando la questione aveva dichiarato "abduction is after all nothing but guessing", (vol. 7, 219).

ipotizza la mappa ideale della fortezza, Faria ne cerca quella reale, ma solo nel momento in cui combaceranno, allora, forse, sarà possibile trovare una via di fuga. Ma su questa parte ritorneremo in seguito.

Il tentativo di creazione di una mappa immaginaria che funga da modello per la comprensione del mondo si ritrova anche nel racconto *Il modello dei modelli* presente in *Palomar*. In questo brano Palomar, il protagonista, esamina la propria posizione al fine di “affrontare i più aggrovigliati problemi umani”.<sup>173</sup> In prima istanza, egli desidera costruire un modello attraverso lo stesso procedimento usato dai personaggi del *Conte*: alla teorizzazione deve seguire la verifica nel mondo reale, la quale condurrà inevitabilmente all’aggiustamento necessario della teorizzazione stessa. Palomar però si accorge ben presto che questa prima regola non trova la sua corrispondenza nella realtà poiché la realtà è in sé troppo complessa per poter essere racchiusa in una regola sola. Per questa ragione “gli ci voleva una gran varietà di modelli, magari trasformabili l’uno nell’altro secondo un procedimento combinatorio per trovare quello che calzasse meglio su una realtà che a sua volta era sempre fatta di tante realtà diverse, nel tempo e nello spazio”.<sup>174</sup> La poetica di Calvino-Palomar tenta di adeguarsi alle forme della molteplicità possibile, ma l’abisso tra la realtà e i principi che se ne possono dedurre è troppo grande perché proliferanti continuamente come un rizoma che si moltiplica a dismisura, creando sempre nuovi rapporti e nuove relazioni. Per queste ragioni il soggetto, resosi conto della propria impotenza a generare modelli che siano validi e, anche qualora lo siano, che lo restino, preferirà “tenere le proprie convinzioni allo stato fluido, verificarle caso per caso”.<sup>175</sup> Questa fluidità è l’unica soluzione possibile e sposta il discorso teorico dall’unicità alla molteplicità. Per Deleuze e Guattari “les multiplicités sont rhizomatiques, et dénoncent les pseudo-multiplicités arborescentes. Pas d’unité qui

---

<sup>173</sup> Calvino, *Palomar* (Milano: Mondadori, 1994), 107.

<sup>174</sup> *Ibid.*, 107.

<sup>175</sup> *Ibid.*, 110.



serve de pivot dans l'objet, ni qui se divise dans le sujet.”<sup>176</sup> Vedremo che questa molteplicità e il flusso modificheranno anche la nozione di identità presente nella letteratura migrante nel capitolo su Gangbo.

Come per Palomar, così per lo scrittore, l'atto di cartografare il dedalo-mondo deve adeguarsi e riaggiustarsi continuamente al fluire della mappa impossibile. Il concetto di scrittura della mappa calviniana assomiglia a quello deleuziano dove la mappa “est ouverte, elle est connectable dans toutes ses dimensions, démontable, renversable, susceptible de recevoir constamment des modifications”.<sup>177</sup> La mappa calviniana non è soltanto ricerca e catalogazione del significato del mondo ma è anche instabile, in continua modificazione, contenente tutti i possibili, i propri rovesci, ed è paradossalmente infinita. La scrittura si dirige ed evolve verso questo duplice obiettivo: da una parte riuscire a comprendere in sé la molteplicità dell'immaginazione all'interno della quale convivono i paradossi, dall'altra restare a questo stato fluido, l'unico che gli permetta di crescere al ritmo della mappa stessa. Calvino lavorerà tenendo presente questa idea e avrebbe potuto far sua l'affermazione deleuziana che “(l'écriture) comme mesure d'autre chose. Écrire n'a rien à voir avec signifier, mais avec arpenter, cartographier, même des contrées à venir.”<sup>178</sup> Le contrade a venire di questa cartina troveranno la loro impossibile mappatura in quello che secondo noi è il più ambiguo romanzo calviniano, *Le città invisibili*. All'analisi dei testi affiancheremo anche l'esame di alcune stampe di un disegnatore molto amato da Calvino, Mauritius Cornelius Escher,<sup>179</sup> artista che ha realizzato nelle proprie opere numerosi mondi possibili impossibili. Avremo modo di notare che le tecniche, narrativa per l'uno e figurativa per l'altro, adottate dai due autori, sebbene con l'ausilio di medium completamente

---

<sup>176</sup> Deleuze e Guattari, *Mille plateaux*, 14.

<sup>177</sup> Ibid., 20.

<sup>178</sup> Ibid., 11.

<sup>179</sup> Calvino infatti sceglierà proprio una litografia di Escher per la copertina delle *Cosmicomiche* in edizione Einaudi.

diversi, si assomigliano in maniera affascinante e che la loro analisi permette di gettare una luce nuova sulle opere di ambedue gli autori.

### 3.2.2. *Le città possibili e le città impossibili.*

*Le città invisibili*<sup>180</sup> è un romanzo chiave nella produzione del nostro autore, la cui enigmatica trama narra di Marco Polo, esploratore e viaggiatore veneziano, che descrive a Kublai Kan, grande sovrano tartaro, cinquantacinque città del suo regno, le quali non sono descritte nella loro esistenza reale, bensì in quella possibili. Come ha sottolineato Daros,

il s'agit pour un narrateur de combiner de fragments de réalité de son monde de référence anamorphosés par le travail de la mémoire et de les combiner dans un récit-discours qui configure une série de villes possibles, ni vraies, ni fausses, imaginaires et parce que imaginaires, supplémentaires et nécessaires.<sup>181</sup>

Il romanzo è costruito da una serie di frammenti disposti geometricamente: nove capitoli, undici serie numerate con cifre che vanno da uno a cinque, cinquantacinque città, diciotto cornici in cui si muovono i due attori principali: Marco Polo e Kublai Kan. Nel primo capitolo si trova la serie più lunga in cui viene stabilito il criterio di successione delle città secondo cui, in ogni nuovo capitolo, la serie comincia con la seconda serie di quello precedente; le serie si trovano in ordine decrescente in tutti i capitoli tranne l'ultimo in cui invece diventano crescenti. Questa disposizione fa sì che ogni città stia rispetto alle altre "in una relazione sintagmatica scandita dai capitoli e in una relazione paradigmatica costruita dalla serie di turno".<sup>182</sup> L'arabesco geometrico della composizione calviniana attualizza il tentativo da parte dello scrittore di trovare un metodo in cui "tutto può essere

---

<sup>180</sup> Calvino, *Le città invisibili* (Milano: Mondadori, 1993).

<sup>181</sup> Daros, *Italo Calvino*, 56.

<sup>182</sup> Peter Kuon, "Critica e progetto dell'utopia: Le città invisibili di Italo Calvino," in *La visione dell'invisibile. Saggi e materiali su Le città invisibili di Italo Calvino*, a cura di Gianni Canova, Mario Barengi, Bruno Falchetto (Milano: Mondadori, 2002), 27.

rimescolato e riordinato in tutti i modi possibili”.<sup>183</sup> Per tenere insieme i frammenti costituiti dalle descrizioni delle città, Calvino distribuisce le cornici all’inizio e alla fine di ogni capitolo, in cui Marco “viaggiatore visionario racconta di città impossibili”,<sup>184</sup> facendo da guida a Kublai, in un impero troppo grande per essere contenuto in qualsiasi mappa, quello dell’immaginazione. Questo è il senso che ci sembra di cogliere dalla lettura di questo romanzo, al di là della sua composizione a poliedro,<sup>185</sup> ovvero che le città invisibili, aggettivo scelto in maniera non casuale, denotante città che non sono state esplorate con gli occhi dell’osservatore reale ma con quelli di colui che le immagina nella propria mente, siano impossibili perché fondate sul paradosso: da una parte troviamo Marco che narra, attraverso le proprie descrizioni delle città, di un impossibile altrove, che non è altro che il proprio tentativo di ricostruire attraverso le molteplici immagini delle varie città dal nome di donna, la Città, che per lui è l’unica, Venezia, passando così dal tutto all’uno; dall’altra, vi è Kublai, che deve ricostruire il percorso mentale offertogli dal veneziano, consapevole della provvisorietà e dell’illusorietà delle cose, nel disperato tentativo di cogliere la totalità del proprio sterminato impero senza mai attraversarlo, impero in cui mondi antitetici coesistono, passando dall’unità sfuggente dell’impero al tutto delle città. Dombroski, nell’articolo dal titolo *Retorica del postmoderno: le città invisibili e l’architettura*, fa giustamente notare che:

lo spazio dell’impero del Kan proprio come la letteratura contiene numerosi mondi diversi l’uno dall’altro fino al punto di escludersi a vicenda; entro i confini dell’impero esistono, uno accanto all’altro, diversi modi di sentire e di pensare ed ognuno di questi ordini di esperienza esiste, separatamente dentro una sua dimensione linguistica. Insieme formano un collage di entità discontinue ed

---

<sup>183</sup> Calvino, “Lezioni americane”, 733.

<sup>184</sup> Calvino, *Le città invisibili*, VIII.

<sup>185</sup> *Ibid.*, X.

inconsistenti, ognuna avente un nome esotico ed ognuna caratterizzata da un complesso di immagini surreali.<sup>186</sup>

Nell'immenso regno convivono città fantastiche che prendono vita attraverso i racconti che ne fa Marco Polo, in cui: "tutto l'immaginabile può essere sognato ma anche il sogno più inatteso è un rebus che nasconde un desiderio, oppure il suo rovescio, una paura".<sup>187</sup> Nel regno dell'imperatore è la facoltà del raccontare l'unica che sia capace di rendere conto della complessa articolazione delle possibilità e delle impossibilità del mondo; attraverso il racconto i mondi costituiti dalle singole città vengono costruiti ed esperiti dall'ascoltatore, qui evidentemente duplice, Kublai e il suo corrispettivo speculare esterno alla diegesi degli avvenimenti, il lettore. La trasmissione della conoscenza è tramandata attraverso il racconto ma, allo stesso tempo, contiene i germi della propria impossibilità: non appena l'immagine globale dell'impero sembra essere perduta per sempre, essa riaffiora attraverso un nuovo racconto o un nuovo dettaglio; nel momento in cui Kublai ha l'impressione di aver colto e di possedere il proprio impero, esso si dissolve rapidamente con un effetto cinematografico:

la conoscenza dell'impero era nascosta nel disegno tracciato dai salti spigolosi del cavallo (...) ma era il perché del gioco a sfuggirgli: il fine di ogni partita è una vincita o è una perdita? Ma di che cosa? (...) A forza di scorporare le sue conquiste per ridurle all'essenza, Kublai era arrivato all'operazione estrema: la conquista definitiva, di cui i multiformi tesori dell'impero non erano che involucri illusori, si riduceva a un tassello di legno piallato: il nulla...<sup>188</sup>

L'ambivalenza delle cose il cui fine ultimo non può che sfuggire, rielaborata dai racconti del veneziano, conduce il Kan a un certo nichilismo. I paradossi sfilacciano la coesione narrativa del testo, il cui filo unificante si trova nel rapido scambio di battute tra Polo e il Kan nelle nove cornici che inglobano le

---

<sup>186</sup> Robert Dombroski e Ross Miller, "Retorica del postmoderno: le città invisibili e l'architettura," in *Teoria e critica letteraria oggi "1960-1990, le teorie letterarie, le metodologie critiche, il conflitto delle poetiche"* (Milano: Franco Angeli, 1991), 162.

<sup>187</sup> Calvino, *Le città invisibili*, 44.

<sup>188</sup> *Ibid.*, 123.

cinquantacinque città. Sono questi frammenti posti in apertura e in chiusura ad ogni capitolo che caricano di significato quelle che altrimenti resterebbero descrizioni isolate. Ma la struttura architettata è lungi dall'essere stabile, anzi allo stesso tempo soffre di una forza centrifuga e di una centripeta. Infatti, in entrambi i livelli, quello più esterno dei dialoghi tra i protagonisti e quello più interno delle descrizioni delle città, i rapporti sono conflittuali. Come Kublai desidera prendere conoscenza di tutto il suo immenso impero attraverso i racconti dettagliati di Marco su queste città fantastiche, così il lettore cerca di dare un senso attraverso la stessa minuziosa narrazione, al testo, quello globale de *Le città invisibili*, obbligato a passare continuamente da un livello all'altro, pur mantenendo fissa la propria posizione di colui che è fuori dalla diegesi ma specularmente obbligato a compiere la medesima operazione di coloro che vi sono dentro. Da una parte, quindi, il testo ha una consistenza eterea, caratteristica della prosa calviniana, che lo spinge alla dissoluzione, ma, contemporaneamente, esso è ancorato dalla cornice che lo contiene all'interno dei suoi confini. Il personaggio Kublai tenta di decifrare i segni della narrazione di Polo compiendo la stessa operazione interpretativa che il lettore porta a termine:

Il Gran Kan decifrava i segni, però il nesso tra questi e i luoghi visitati rimaneva incerto: non sapeva mai se Marco volesse rappresentare un'avventura occorsagli in un viaggio, una impresa del fondatore della città, la profezia di un astrologo, un rebus o una sciarada per indicare un nome. Ma, palese o oscuro che fosse, tutto quello che Marco mostrava aveva il potere degli emblemi, che una volta visti non si possono dimenticare né confondere.<sup>189</sup>

Calvino-Polo gioca con il lettore-Kublai attirandolo all'interno del quadro mentre quest'ultimo non potrà mai sapere se ne fa davvero parte o se invece lo

---

<sup>189</sup> Ibid., 22.

contempla dall'esterno, come il visitatore del quadro escheriano *Galleria di stampe* (1956).<sup>190</sup> Secondo Marco Barenghi, l'obiettivo dello scrittore è di

associare alle sequenze delle forme-città una rete o un sistema di percorsi possibili: la forma di una mappa non fissata una volta per tutte in uno schema statico, bensì librata (per dir così) fra l'ordine geometrizzante di una tipologia astratta e il dinamismo contingente e spurio di un libro di viaggi. Una classificazione 'aperta', che implichi (o contempra) una pluralità di moti e sviluppi: un atlante, appunto –un disegno, un mosaico- che sia una specie di giardino (cioè una realtà viva ed evolventesi) e una specie di scacchiera (cioè il luogo di infiniti giochi possibili).<sup>191</sup>

La metafora della mappa viene ripresa dal motivo dell'atlante che viene ribadito lungo tutto il nono ed ultimo capitolo. Per ben tre volte il narratore extradiegetico afferma: "Il Gran Kan possiede un atlante".<sup>192</sup> L'imperatore possiede la mappa del suo impero, ma si tratta di una mappa particolare, poiché in essa sono racchiusi i disegni del mondo, le mappe di tutte le città, le forme delle città del futuro o di quelle che sono state soltanto pensate e vissute nel pensiero: "Il catalogo delle forme è sterminato: finché ogni forma non avrà trovato la sua città, nuove città continueranno a nascere. Dove le forme esauriscono le loro variazioni e si disfano, comincia la fine della città."<sup>193</sup> L'atlante di Kublai è un atlante impossibile: esso racchiude le descrizioni delle *Città* raccontate, quelle reali, quelle utopiche, quelle immaginate, quelle che non saranno mai edificate e quelle future. Esso vorrebbe essere esaustivo della complessità del regno-mondo ma come il rizoma, non può che continuare ad espandersi all'infinito, tendendo paradossalmente nel contempo alla propria scarnificazione, a ridursi al nulla, come i quadrati bianchi e neri della scacchiera. L'impossibilità della realizzazione dei mondi contenuti nell'atlante, nella

---

<sup>190</sup> Fig. 3. vedi Appendice.

<sup>191</sup> Mario Barenghi, "Intorno alle *Città invisibili*," in *La visione dell'invisibile. Saggi e materiali su Le città invisibili di Italo Calvino*, a cura di Gianni Canova, Mario Barenghi, Bruno Falchetto (Milano: Mondadori, 2002), 95.

<sup>192</sup> Calvino, *Le città invisibili*, 137-138.

<sup>193</sup> *Ibid.*, 140.

sua scrittura e nel modello che Kublai cerca di mettere a punto,<sup>194</sup> trova la propria speculare affermazione nel percorso condotto da Polo:

quello che lui cercava era sempre qualcosa davanti a sé e anche se si trattava del passato, era un passato che cambiava man mano che avanzava nel viaggio, perché il passato del viaggiatore cambia a seconda dell'itinerario compiuto (...) Arrivando a ogni nuova città il viaggiatore ritrova un suo passato che non sapeva più di avere: l'estraneità di ciò che non sei più o non possiedi più ti aspetta al varco nei luoghi estranei e non posseduti.<sup>195</sup>

L'illogicità pervade il percorso del veneziano: egli ha davanti a sé il passato, invece che il futuro, passato che cambia con ogni viaggio, contravvenendo alla logica dato che ciò che è logicamente concluso non può mutare ma soltanto essere re-interpretato da un punto di vista diverso. Il paradosso mina il contenuto del testo, lo rende più complesso lasciando insoddisfatta la sete conoscitiva del lettore sul passato/futuro del protagonista. Non solo, resta una specie di sensazione di difficoltà epistemologica che McHale ha riassunto con la seguente definizione:

The proper effect of such narrative constructions (...) is just of producing a sense of logical uneasiness and of narrative discomfort. So they arouse a sense of suspicion in respect to one common belief and affect the disposition to trust the most credited laws of the world of our encyclopedia.<sup>196</sup>

La re-interpretazione del passato che scaturisce con l'avanzare del viaggio, che qui può diventare una metafora per indicare la vita di Marco, mette il lettore davanti alla necessità di re-interpretare da un lato il testo, dall'altro la propria esperienza non soltanto narrativa ma interpretativa ed epistemologica rimettendo in questione non soltanto il proprio percorso in quanto lettore ma anche quello che gli permette di viaggiare nel mondo extradiegetico del proprio vissuto. Ecco che il

---

<sup>194</sup> Ibid., "Un modello di città da cui dedurre tutte le città possibili", 69.

<sup>195</sup> Ibid., 26.

<sup>196</sup> McHale, *Postmodernist fiction*, 33.

potere della mappa è quello di fare e farsi allo stesso tempo, coinvolgendo nella sua interpretazione tutti i livelli narrativi del racconto.

### 3.2.3. *Lo spazio narrativo di Calvino e di Escher*

Calvino ed Escher lavorano con due medium completamente diversi. Il primo crea i propri mondi finzionali attraverso il linguaggio, il quale è limitato dalla linearità sulla pagina bianca attraverso il medium costituito dal libro fisico; il secondo concentra i propri mondi impossibili in un'immagine la cui sintesi è data dal supporto grafico utilizzato. La lettura dell'immagine ha dalla sua parte il vantaggio dell'immediatezza, del fatto che lo sguardo dell'osservatore<sup>197</sup> l'abbraccia nella sua totalità mentre la lettura richiede più tempo di assimilazione ed un'interpretazione differita. L'osservazione delle stampe escheriane provoca un notevole effetto di straniamento la cui portata cognitiva, data dalla disposizione pittorica dello spazio, costringe alla riorganizzazione dell'enciclopedia del fruitore. Anche i testi di Calvino producono nel lettore lo stesso straniamento, con la differenza che esso si costruisce in maniera più lenta, attraverso la lettura –che è lineare- la quale obbliga a un lungo snocciolamento delle parole in fila, ma non per questo meno efficace.

Se un secondo momento nell'interpretazione dell'immagine visiva consiste nell'analisi delle figure in essa rappresentate, per l'interpretazione del racconto questo secondo istante costringe ad una rilettura attenta delle strutture soggiacenti al testo e alle figure linguistiche in esso utilizzate. In entrambi i casi, il paradosso non è solo contenutistico, ma più profondamente strutturale.<sup>198</sup> Nel caso di Escher, egli “construit l'impossible selon des moyens parfaitement permis et accessibles à tout le

---

<sup>197</sup> Difficile parlare di Calvino senza utilizzare metafore come sguardo, osservatore e tutto ciò che è comune al campo semantico della vista. Lo stesso curiosamente vale anche per l'artista svizzero.

<sup>198</sup> Per fare una distinzione in campo pittorico, basta considerare le opere di Escher e paragonarle con il lavoro di Magritte. Entrambi sono creatori di mondi impossibili in cui gli accostamenti possono essere bizzarri o surreali. La differenza tra i due però sta nel fatto che Magritte crea un effetto surreale accostando due elementi comuni la cui relazione diventa straniante, mentre Escher crea uno scenario perfettamente normale, con elementi riconoscibili e familiari, soltanto che in uno di questi elementi si insidia il paradosso. Come ha affermato Max Ernst: “Escher a précisément trouvé le moyen: une logique de l'image parfaitement concluante, qui rend possible l'impossible”, 66.



monde, et dans ses estampes, il ne montre pas seulement le résultat final absurde mais également les règles de la construction”.<sup>199</sup> In quello di Calvino, la portata metanarrativa della scrittura svela gli elementi della costruzione della narrazione nonché la riflessione critica su di essa. Entrambi gli autori agiscono su un doppio livello: come l’uomo della stampa, essi si trovano contemporaneamente dentro e fuori il sistema stesso in cui operano e su cui riflettono.

### 3.2.3.1. *La divisione periodica del piano e la mise-en-abyme.*

Abbiamo già accennato all’importanza dell’operazione cognitiva di mappatura lungo tutto il romanzo; adesso è necessario analizzare le strategie narrative e figurative usate da Calvino e da Escher per concretizzare i paradossi.

Lo spazio narrato nei racconti di Polo nelle *Città* è paradossale perché capace di racchiudere tutto e il contrario di tutto. Come ha sottolineato Brian McHale, si tratta di uno spazio “radically discontinuous and inconsistent, it juxtaposes worlds of incompatible structure. (...) Space here is less constructed than deconstructed by the text, or rather constructed and deconstructed at the same time”.<sup>200</sup> Secondo noi queste definizioni valgono per entrambi gli autori in quanto tutti e due procedono in maniera simile: Escher per costruire le sue geometrie impossibili deve scardinare la superficie piana al fine di creare una superficie tridimensionale in cui, successivamente, inserire le proprie costruzioni impossibili; Calvino deve organizzare la linearità del testo e dei piani dell’enunciazione al fine di aggrovigliare i piani narrativi.

Nelle *Città invisibili*, Calvino costruisce cinquantacinque mondi possibili, cinquantacinque città, utopiche e paradossali. Ognuna di queste città è un mondo possibile autonomo, dotato di caratteristiche che sono esplicitamente in

---

<sup>199</sup> Bruno Ernst, *Le miroir magique de M.C. Escher* (Fribourg: Medea Diffusion S. A., 1978), 66.

<sup>200</sup> McHale, *Postmodernist fiction*, 44-45.

contraddizione con quelle di altre città del testo. Ad esempio, basta considerare *Trude* che con la sua estensione dovrebbe coprire il mondo intero accanto a *Pentesilea*, una città da cui non si può uscire perché essa è dappertutto. Ma allora il dappertutto è costituito dall'una o dall'altra? Eppure le due città convivono nell'infinito atlante del Kan. Nello stesso modo, anche Escher costruisce, con l'ausilio di una scala di Penrose, una specie di spaccato di città, in *Concavo e convesso* (1955),<sup>201</sup> in cui tutto può essere il contrario di tutto, le forme possono essere il loro opposto, a seconda della percezione visiva di chi le guarda, la cui dinamica non si concilia né si risolve bensì semplicemente coesiste sullo stesso piano logico. La combinazione della compresenza degli opposti disintegra la logica dell'opera stabile, spinge alla convivenza illogica entità opposte che per il fruitore si trovano ad essere indecidibili, come i livelli del paradosso di Epimenide poiché manca la possibilità di uscire dal circolo vizioso. Osserviamo come avviene questo cortocircuito.

La prima operazione viene effettuata utilizzando la *mise-en-abyme* che, secondo McHale

is determined by three criteria: first it is a nested or embedded representation, occupying a narrative level inferior to that of the primary, diegetic world; secondly the nested representation resembles something at the level of the primary, diegetic world; and thirdly, this something that it resembles must constitute some salient and continuous aspect of the primary world, salient and continuous enough that we are willing to say the nested representation reproduces and duplicates the primary representation as a whole.<sup>202</sup>

La funzione di questa tecnica narrativa è di fungere da cortocircuito in modo da dislocare la gerarchia narrativa. Questo avviene per esempio nella città di *Fedora*: a Fedora esiste un palazzo-museo dove in ogni stanza vi è una sfera di vetro;

---

<sup>201</sup> Vedi Fig. 4. in Appendice.

<sup>202</sup> McHale, *Postmodernist fiction*, 124.

all'interno di ogni sfera c'è un modello della stessa Fedora che ogni visitatore del museo ha sognato in tutte le sue possibili espressioni. Polo spiega a Kan:

nella mappa del tuo impero, o grande Kan, devono trovar posto sia la grande Fedora di pietra sia le piccole Fedore nelle sfere di vetro. Non perché sono tutte ugualmente reali, ma perché tutte solo presunte. L'una racchiude ciò che è accettato come necessario, mentre non lo è ancora, le altre città ciò che è immaginato come possibile e un minuto dopo non lo è più.<sup>203</sup>

A questa prima città si potrebbe abbinare la litografia *Tre sfere II* (1946)<sup>204</sup> in cui si possono osservare in primo piano tre sfere, di cui le prime due sono anche uno specchio convesso. La prima riproduce un vago dettaglio della camera in cui il disegnatore lavora. La seconda riflette contemporaneamente sia la sfera a destra sia quella a sinistra, il riflesso dell'artista che sta disegnando su un foglio di carta tre sfere identiche a quelle della rappresentazione stessa. La terza è un'enigmatica sfera bianca, forse di pietra, opaca. Come in Fedora, in ognuna della sfere troviamo una sfera di pietra e altre sfere che raccontano di quello che sta fuori dalla narrazione principale. In entrambe le raffigurazioni, la *mise-en-abyme* complica notevolmente i livelli narrativi e ci costringe a passare dal primo livello della rappresentazione (la stampa con tre sfere, la descrizione della città di Fedora) a un secondo livello (quello delle sfere del museo e del loro riflesso) che ne contiene un terzo più inquietante che non è solo il riflesso degli altri due ma una sua potenzialità, una specie di traccia, opaca, che dice l'indicibile, senza contare che, fuori dalla diegesi, si trova il lettore/osservatore il quale deve collegare tutti i livelli della rappresentazione cercando di dar loro un senso, anche di quello più opaco.

Un'altra tecnica usata da Escher è quella della suddivisione geometrica e matematica del piano bidimensionale attraverso cui ricava una griglia dove tutti gli elementi sono proporzionali in grandezza in cui sono incastrate figure o zoomorfe o

---

<sup>203</sup> Calvino, *Le città invisibili*, 32.

<sup>204</sup> Fig. 5. Vedi Appendice.

antropomorfe. In *I limiti del cerchio IV* (1960),<sup>205</sup> Escher suddivide il piano, un cerchio, in maniera geometrica, fino ad ottenere dettagli sempre più piccoli mano a mano che ci si allontana dal centro. In esso, a partire dal centro, inserisce, alternandole, alcune figure di angeli bianchi e demoni neri i cui contorni combaciano quasi ritmicamente. Le figure al centro sono più grandi e diventano mano a mano più piccole mentre ci si allontana dal centro stesso, la cui superficie piana è riempita nella sua totalità. Secondo Hofstadter questo procedimento ha a che fare con la ricorsività delle figure: “una figura si dirà ricorsiva se il suo sfondo può essere visto a sua volta come una figura a sé stante”.<sup>206</sup> La ricorsività obbliga colui che guarda ad operare, dal punto di vista ottico, una scelta che faccia risaltare o le figure angeliche o quelle demoniache, senza che le une escludano le altre. Basta che lo sguardo venga fissato sulla figura vicina e complementare che la prospettiva cambia.

Anche Calvino accosta figura e sfondo nella descrizione di alcune città, avvicinando i dettagli che dovranno riempire la pagina bianca, facendo coesistere mondi diversi e impossibili. Tutto coesiste nello spazio delle *Città*, tutto fa parte dello stesso tracciato, della stessa superficie del mondo:

L’inferno dei viventi non è qualcosa che sarà, se ce n’è uno, è quello che è già qui, che formiamo stando insieme. Due modi ci sono per non soffrirne. Il primo riesce facile a molti: accettare l’inferno e diventarne parte fino al punto di non vederlo più. Il secondo è rischioso ed esige attenzione e apprendimento continui: cercare e riconoscere chi e che cosa, in mezzo all’inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio.<sup>207</sup>

Come nei *Limiti del cerchio*, i personaggi “infernali” si alternano a coloro che non lo sono e il tentativo di dare spazio a queste figure porta Calvino a riempire metodicamente il proprio spazio piano, la pagina, con una città e con il suo rovescio. In questa alternanza contigua, se la possiamo chiamare così, Calvino crea dei mondi

---

<sup>205</sup> Fig. 6, vedi Appendice.

<sup>206</sup> Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach: un’eterna ghirlanda brillante*, 74.

<sup>207</sup> Calvino, *Le città invisibili*, 164.

finzionali che convivono tra di loro in maniera complementare ma alcune città spingono ancora più in là il limite del meccanismo narrativo fino a farlo collassare: sono soprattutto queste che ci interessano e che possono essere considerate come città impossibili. Dobbiamo qui aprire una parentesi sulla concezione deleuziana dello spazio che considera due tipi di spazio diversi: quello striato e quello liscio.<sup>208</sup> Lo spazio striato è quello spazio attraversato da linee, diagrammi, ordinato e incastrato nelle traiettorie tracciate dalla volontà di ordinare il mondo. Quello liscio invece è come quello del mare che non si può bloccare né ordinare nel suo continuo flusso (Palomar ne fa diretta esperienza quando cerca di pensare l'onda)<sup>209</sup> ma che può, e qui secondo noi la questione si complica diventando interessante, essere soggetto alla striatura, come il precedente può essere soggetto alla lisciatura. In questa metamorfosi tra i due si determina una differenza importante: “dans l'espace strié on ferme une surface, et on la ‘répartit’ suivant des intervalles déterminés, d'après des coupures assignées; dans le lisse, on se ‘distribue’ sur un espace ouvert, d'après des fréquences et le long des parcours”.<sup>210</sup> Calvino nello spazio delle città opera nello stesso modo, stria e liscia allo stesso tempo, ma quando le città diventano impossibili, ecco che il processo di lisciatura avviene secondo quanto affermato prima dai filosofi: avviene una distribuzione del soggetto all'interno di essa e tutto ciò scardina non solo le coordinate spaziali ma anche quelle temporali, così come saranno totalmente sconvolte nella narrativa di Vecchioni che esamineremo nel capitolo successivo.

In *Isidora* un cavaliere proietta tutti i suoi sogni e desideri contenuti l'uno nell'altro: “Isidora è dunque la città dei suoi sogni: con una differenza. La città sognata conteneva lui giovane; a Isidora arriva in tarda età. Nella piazza c'è il muretto dei vecchi che guardano passare la gioventù; lui è seduto in fila con loro. I

---

<sup>208</sup> Deleuze e Guattari, *Mille plateaux, Le lisse et le strié*, 597-601 in particolare.

<sup>209</sup> Calvino, *Palomar, Lettura di un'onda*.

<sup>210</sup> Deleuze e Guattari, *Mille plateaux, Le lisse et le strié*, 600.

desideri sono già ricordi”.<sup>211</sup> La stranezza dell’effetto narrativo è dato dalla *mise-en-abyme* del sogno del cavaliere. Solo che il sogno/*mise-en-abyme* si trasforma in realtà. In questo passaggio si passa dalla *mise-en-abyme* alla metalessi perché il cavaliere non può più sapere se sta all’interno del proprio sogno o se il sogno si avvera nei suoi viaggi, fino a incontrare ciò che il proprio desiderio proietta sul futuro. Il testo è indecidibile. Ogni livello rimanda a quello precedente creando uno *strange loop*, come quando un programma informatico gira a vuoto, su se stesso. In quale mondo si trova il cavaliere? Nel mondo della città di Isidora in cui arriva per davvero o in quello dell’Isidora sognata? Lo spazio è totalmente liscio, senza appigli e senza punti cardinali.

Questo dubbio viene protratto lungo tutto il romanzo e gli stessi protagonisti, Polo e il Kan, non sanno più in quale mondo essi si trovino per davvero. Non solo, essi non sono più sicuri di essere i due personaggi Polo e Kan, ma forse solo proiezioni di essi. I primi si troverebbero nel giardino del Kan mentre i secondi starebbero ammassando spazzatura in qualche immondezzaio terrestre. Polo replica: “sono le nostre palpebre che li separano ma non si sa qual è il dentro e quale è il fuori”<sup>212</sup>. Tra questi due luoghi, non si sa più quale sia quello “reale” e quale sia invece quello “fanzionale”. Gli stessi personaggi si chiedono se loro stessi non siano solo i prodotti dei loro sogni spiazzando il lettore per il quale i concetti di reale e di finzionale sono elevati a ennesima potenza. Il dubbio dei personaggi riprende l’interrogativo cognitivo di McHale citato nel capitolo sulla metalessi che problematizza il rapporto tra finzione e realtà a un doppio livello: da una parte sono gli stessi personaggi finzionali ad avere dei dubbi sulla loro appartenenza al mondo di finzione, dall’altra, il lettore, trovandosi davanti ad un mondo finzionale che pone lo stesso quesito, potrebbe chiedersi se anch’egli in realtà non appartenga a qualche mondo finzionale, come la celebre affermazione borgesiana in cui io che sto sognando, potrei essere benissimo il sogno di qualcuno. Ovviamente, sappiamo che

---

<sup>211</sup> Calvino, *Le città invisibili*, 8.

<sup>212</sup> *Ibid.*, 104.

chi non appartiene alla diegesi, è inevitabilmente al di fuori della rappresentazione, ma la vertigine possibile di trovarsi in un mondo di cui non si conoscono più i confini, resta una delle possibilità della finzione forse tra le più accattivanti. Come i personaggi, così anche *Pentesilea* non conosce né la sua periferia né il suo centro.

Se nascosta in qualche sacca o ruga di questo slabbrato circondario esista una Pentesilea riconoscibile e ricordabile da chi ci è stato, oppure se Pentesilea è solo periferia di se stessa e ha il suo centro in ogni luogo, hai rinunciato a capirlo. La domanda che adesso comincia a rodere nella tua testa è più angosciosa: fuori da Pentesilea, esiste un fuori? O per quanto ti allontani dalla città non fai che passare da un limbo all'altro e non arrivi ad uscirne?<sup>213</sup>

Il visitatore/Kan/lettore non sa più in che mondo possibile si trovi e l'angoscia nasce dall'impossibilità di uscire dal labirinto. La dinamica tra il dentro e il fuori viene tematizzata dalla stampa *Giorno e notte* (1939).<sup>214</sup> Sempre grazie al riempimento periodico del piano Escher ha suddiviso lo spazio rettangolare della litografia, dividendolo dapprima a metà. Sul limite di questa metà incomincia una suddivisione regolare in losanghe che rappresentano i quadrati dei campi arati che si contrappongono per l'utilizzo alternato del bianco e del nero. Escher, girando di qualche grado ogni losanga in maniera sempre più irregolare, fa nascere alcune anatre che sorvolano il paesaggio sottostante, una serie di uccelli di colore nero sorvola il paesaggio della parte destra, il giorno, mentre l'altro stormo bianco sorvola il paesaggio di notte. I paesaggi sono identici e simmetrici, due cittadine dall'architettura tipicamente fiamminga affacciate su un fiume, l'una a destra e l'altra a sinistra del rettangolo. Di Escher quello che è straordinario è che proprio attraverso la tecnica di una striatura geometrica complessa, egli riesce a lisciare il piano, a renderlo fluido. Ci sembra interessante far notare che data la disposizione simmetrica, sono gli occhi dell'osservatore che colgono la globalità della composizione e possono comprendere la contrapposizione di ogni singolo elemento,

---

<sup>213</sup> Ibid., 157.

<sup>214</sup> Fig. 7. Vedi Appendice.

un po' come i personaggi di Calvino che vengono ricostruiti soltanto dal lettore esterno alla diegesi. Come decidere a quale universo appartengono questi due mondi? Sono due mondi distinti o un solo mondo contraddittorio? Anche in questo caso impossibile decidere, impossibile sciogliere il paradosso.

### 3.3. Cartografie impossibili

Cercando di orientarci nel labirinto della scrittura calviniana, analizzeremo i procedimenti narrativi che destabilizzano i racconti dell'autore utilizzando la metalessi. Calvino scelse personalmente una litografia di Escher per l'edizione presso l'Einaudi delle *Cosmicomiche*, la litografia *Un altro mondo* (1947).<sup>215</sup> In essa quello che colpisce immediatamente è l'orientazione spaziale multipla degli archi a cui fa da sfondo un paesaggio lunare; sotto gli archi si trova un uccello antropomorfo dal corpo piumato e dalla testa umana. Questo strano animale è, simbolicamente, il protagonista, l'impronunciabile Qfwfq nelle cui avventure Calvino ricrea una sorta di cosmogonia attraverso i viaggi compiuti nelle galassie e nel tempo da un essere strano di cui non conosciamo che le infinite metamorfosi. Non solo, nella litografia lo spazio non è più quello euclideo, dotato di tre dimensioni, bensì l'orientamento spaziale e gravitazionale è multiplo, in continua relazione con tutte le dimensioni. Calvino non poteva che essere attratto da un artista che sosteneva: "Aucun d'entre nous n'a besoin de remettre en question l'existence d'un espace subjectif irréel. Mais personnellement, je ne suis pas sûr qu'il y ait un espace objectif réel",<sup>216</sup> e che si è sempre divertito a creare delle suggestive illusioni ottiche sfidando tutte le leggi logiche e della rappresentazione. Dobbiamo aggiungere inoltre che, per Calvino, il disegno, la pittura, il cinema, i fumetti e tutte le arti visive hanno rappresentato un interesse fondamentale lungo il corso di tutta la sua carriera. Affascinato già da giovanissimo dal mondo a fumetti del *Corriere dei piccoli*, "la lettura delle figure

---

<sup>215</sup> Bisogna ricordare che mentre era consulente editoriale all'Einaudi, lo stesso Calvino sceglieva le copertine dei suoi libri pubblicati dalla casa editrice torinese; tra i suoi artisti preferiti c'erano: Picasso, Steinberg, Klee, Mirò ed anche Escher. Vedi Fig. 8 in Appendice.

<sup>216</sup> *La magie de M.C. Escher*, a cura di J.L. Locher (Koln: Taschen, 2003), 135.



senza parole è stata (...) una forma di fabulazione, di stilizzazione, di composizione dell'immagine",<sup>217</sup> tanto che egli ha sempre concepito la propria creazione come "la ricerca di un'equivalenza dell'immagine visiva".<sup>218</sup> Questo richiamo al figurale, se così lo possiamo definire, dalla prima intuizione della parola scritta che si lega ad un'immagine, rende Calvino poroso a una nuova relazione, evolutasi soprattutto nella tecnologia degli ultimi anni, tra la creazione e allo stesso tempo la lettura e la visibilità. Come David Rodowick ha scritto:

the relation of reading to visibility took place as a peculiar displacement: the apprehension of the regular, linear continuum of print disappeared into the vanishing point of the flow of 'internal speech'. In contrast the figural exploded, fragmented and accelerated regimes of visibility. But its dominance (of the culture of the book) has been displaced, and along with it the nature of our forms of thought, which are inseparable from our collective experience of signs.<sup>219</sup>

Questa relazione tra immagine visiva e immagine scritta si trova nel cuore della produzione calviniana. Egli dedica nelle *Lezioni americane* un intero capitolo alla visibilità, in cui spiega il valore dell'immaginazione e l'importanza che per lui ha il percorso visivo che lo porta alla creazione dei suoi racconti. L'immaginazione assume il valore del ricettacolo del "repertorio potenziale dell'ipotetico, di ciò che non è né è stato né forse sarà ma che avrebbe potuto essere".<sup>220</sup> La potenzialità contenuta nelle immagini che potrebbe trasformarsi nel mondo possibile di un'opera, il bacino della creatività dove egli "compie operazioni che coinvolgono l'infinito della sua immaginazione o l'infinito della contingenza esperibile o entrambi con

---

<sup>217</sup> Calvino, "Lezioni americane", 709.

<sup>218</sup> Ibid., 704. Inoltre, Calvino si è sempre interessato a tutte le manifestazioni artistiche contemporanee (per esempio, in *Collezione di sabbia* racconta delle numerose esposizioni visitate in tutto il mondo). Tra i suoi moltissimi saggi, Calvino ha anche scritto alcune prefazioni per libri come il *Codex Seraphinianus* di Luigi Serafini, artista contemporaneo italiano e il catalogo *Derrière le miroir* per Valerio Adami. Inoltre, negli anni Ottanta ha anche collaborato con il Festival del cinema di Venezia.

<sup>219</sup> David Rodowick, *Reading the Figural, or, Philosophy After the New Media* (Durham & London: Duke University Press, 2001), 69.

<sup>220</sup> Calvino, "Lezioni americane", 706.

l'infinito delle possibilità linguistiche della scrittura".<sup>221</sup> In *Palomar*, ancora una volta, Calvino ricerca la propria estetica e, come ha affermato Vittoria Borsò, il racconto "è una cronaca delle avventure dello sguardo e di come la scrittura apre 'altri spazi' alla pratica delle immagini".<sup>222</sup> Nel racconto *Dal terrazzo* Palomar osserva il mondo circostante; i tetti e le cupole della sua città, altri terrazzi e ancora tetti e finestre. Da una parte ci sono gli uccelli che però non guardano mai a terra e dall'altra gli esseri umani che invece vivono al livello inferiore e non godono di quella vista dall'alto in maniera naturale. Su questo riflette Palomar, sfruttando la propria immaginazione per cercare di comprendere quello che l'uccello può vedere, e conclude: "solo dopo aver conosciuto la superficie delle cose ci si può spingere a cercare quel che c'è sotto. Ma la superficie delle cose è inesauribile".<sup>223</sup> Questa sua teoria della visualità è, per la Borsò, anche una teoria dell'immagine dove "la sostanza dell'immagine non è il visibile ma l'invisibile",<sup>224</sup> quello che viene espresso nel progetto delle *Città*.

La coscienza e la fiducia nelle infinite possibilità espressive della scrittura portano Calvino a fare una differenza tra una scrittura intensiva, dove la parola si carica di una tale intensità che non rimanda più ad un mondo fuori di essa, e una scrittura estensiva con cui lo scrittore cerca di rappresentare le brulicanti moltitudini di vite e storie.<sup>225</sup> La tensione della scelta fra una scrittura propendente verso il fantastico e un'altra verso il realismo. Ma il dubbio suscitato dalla scelta di un'alternativa fra questi due modi di scrivere conduce, ironicamente, al dubbio espresso dal paradosso del teorema di Gödel, illustrato dalla stampa escheriana *Galleria di stampe*, filtrata attraverso la lettura del libro di Douglas Hofstadter,

---

<sup>221</sup> Ibid., 713.

<sup>222</sup> Vittoria Borsò. "Vita e morte della scrittura nella cultura delle immagini." In *Culture planetarie? Prospettive e limiti della teoria e della critica culturale*, a cura di Sergia Adamo (Roma: Meltemi, 2007), 297.

<sup>223</sup> Calvino, *Palomar*, 57.

<sup>224</sup> Borsò, "Vita e morte della scrittura nella cultura delle immagini.", 297.

<sup>225</sup> Ibid.

*Gödel, Escher e Bach: un'eterna ghirlanda brillante*<sup>226</sup> in cui “in una galleria di quadri un uomo guarda il paesaggio di una città e questo paesaggio si apre ad includere anche la galleria che lo contiene e l'uomo che lo sta guardando”.<sup>227</sup> La stampa escheriana diventa il manifesto di tutta una serie di problematiche espresse dai racconti calviniani e, come Palomar, il rapporto tra colui che guarda e ciò che è guardato è ambiguo perché la cornice è labile e può facilmente inglobare i due livelli.

### 3.3.1. *La metalessi o strange loop*

Un'esemplificazione di un mondo puramente impossibile in cui i livelli narrativi collassano è dato dal racconto *Il conte di Montecristo* che viene pubblicato all'interno della raccolta *Ti con zero*, un altro libro di Calvino che esemplifica bene l'idea della fiction come un insieme di mondi possibili. Il libro è diviso in tre sezioni: *Altri Qfwfq*, *Priscilla* e, infine, l'eponimo *Ti con zero*. Nella prima parte Calvino continua a raccontarci le imprese del suo impronunciabile eroe. Nella seconda affronta attraverso la metafora della nascita delle cellule (mitosi e meiosi), e la loro morte, il desiderio erotico che, per Qfwfq, coinciderà con l'annullamento dato nella morte. Infine, la terza e ultima parte viene dedicata interamente alla scomposizione del tempo e dello spazio (da cui il titolo *t°* che indica un momento preciso nel tempo da cui di solito si fa cominciare il tempo, una specie di tempo assoluto). Quattro racconti si succedono: *Ti con zero*, *L'inseguimento*, *Il guidatore notturno* e *Il conte di Montecristo*. In questi racconti Calvino gioca con la narrazione riproducendo il paradosso della freccia di Zenone, in cui il tempo viene concepito come una successione di istanti ( $t_0$ ,  $t_1$ ,  $t_2$ , ecc.) scomposto totalmente fino ad arrivare ad un regresso infinito: componendo il tempo in istanti sempre più piccoli, si potrebbe riuscire a fermarlo, per ciò, se si scompongono in sintagmi minimi la successione di attimi temporali che compongono il suo tragitto, la freccia è in realtà

---

<sup>226</sup> Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach: un'eterna ghirlanda brillante*.

<sup>227</sup> Calvino, “Lezioni americane”, 714.

immobile. L'ultimo racconto, dalla portata metanarrativa notevole in cui le regole della narrazione collassano, si trasforma in un vero e proprio labirinto logico-finzionale e sarà quello che analizzeremo nei dettagli.

Calvino si ispira ad una parte del romanzo di Alexandre Dumas padre, *Il conte di Montecristo* (1844). Nell'originale, viene narrata la storia di Edmond Dantès che, dopo aver passato anni di prigionia nella fortezza di If, ritorna nella società civile al fine di vendicarsi contro coloro che sono stati causa della sua sciagura. Calvino si sofferma sul momento della prigionia del personaggio per farne una vera e propria dichiarazione di intenti. Il racconto ha un suo risvolto esistenziale particolarmente angosciante poiché il narratore scrive: "una cosa ho compreso: che l'unico modo di sfuggire alla condizione di prigioniero è capire come è fatta la prigione".<sup>228</sup> Il tentativo di comprendere la mappa della prigione e di ricostruire un modello al fine di poterne uscire metaforizza l'operazione della scrittura che tenta di dare un senso al mondo ma per farlo ci si trova davanti alla scelta del come riuscire a farlo, con quale metodo. Secondo Ulla Musarra-Schroeder,

la portata metanarrativa di questo brano è evidente. Lo scrittore intento a sfidare il labirinto del mondo privilegia il metodo di Dantès. Non può però fare a meno delle esperienze di Faria, di tutti i suoi sbagli e i tentativi di evasione falliti. (...) Dantès e Faria funzionano come due figure complementari.<sup>229</sup>

Calvino persegue il tentativo di scoprire un metodo che lo aiuti a raccontare la complessità del mondo e che lo aiuti a trovare un orientamento. Egli stesso ammette di confrontarsi costantemente a questi due atteggiamenti:

la mia scrittura si è sempre trovata di fronte due strade divergenti che corrispondono a due diversi tipi di conoscenza; una che si muove nello spazio mentale di una razionalità scorporata, dove si possono tracciare linee che congiungono punti, proiezioni, forze astratte,

---

<sup>228</sup> Calvino, *Ti con zero* (Milano: Mondadori, 1995), 138.

<sup>229</sup> Ulla Musarra-Schroeder, *Il labirinto e la rete. Percorsi moderni e postmoderni nell'opera di Italo Calvino* (Roma: Bulzoni, 1996), 78.

vettori di forze, l'altra che si muove in uno spazio gremito di oggetti e cerca di creare un equivalente verbale di quello spazio, riempiendo la pagina di parole, con uno sforzo di adeguamento minuzioso dello scritto al non scritto, alla totalità del dicibile e del non dicibile.<sup>230</sup>

La letteratura per il nostro autore “serve a qualcosa di insostituibile: ad allargare la sfera di ciò che possiamo rappresentarci, a introdurre nella limitatezza delle nostre scelte lo scarto assoluto di un mondo pensato in tutti i suoi dettagli, secondo altri valori o altri rapporti”.<sup>231</sup> Essa inizia il lettore non solo alla complessità del mondo, ma alla molteplicità dei mondi possibili, alla piramide leibniziana, solo che ormai essa non si organizza più grazie a un principio gerarchico in verticale, bensì in orizzontale ed è in continua espansione e proliferazione. Non è più dunque uno spazio striato ma liscio. Per riprendere un concetto borgesiano, la letteratura assomiglia a un *aleph*, “cioè ‘il luogo dove si trovano, senza confondersi tutti i luoghi della terra, visti da tutti gli angoli’”.<sup>232</sup> Questo luogo utopico si attua in “un campo nel quale la molteplicità di io dice o suggerisce una serie di visioni sulla molteplicità di mondi”,<sup>233</sup> ove tutti siano pensati in maniera democratica. Calvino raccoglie la sfida impossibile di dare voce all'*aleph*: nei suoi romanzi affronta i limiti delle possibilità narrative lasciando al lettore il compito di sciogliere il paradosso e di trovare un orientamento all'interno della composita mappa in cui rischia di restare intrappolato.

Il narratore è Edmond Dantès che in prima persona racconta del proprio desiderio di fuga dalla fortezza. In realtà, Dantès non agisce, cioè non passa all'atto, bensì si accontenta di ideare la propria fuga, che è connessa al trovare una via di uscita nella mappa della fortezza: “ho fatto tante supposizioni sulla topografia della fortezza, sulla via più breve e più sicura per raggiungere il bastione esterno e tuffarmi in mare, che non so più distinguere tra le mie congetture e i dati che si

---

<sup>230</sup> Calvino, “Lezioni americane”, 691.

<sup>231</sup> Calvino, *Una pietra sopra*, 306.

<sup>232</sup> Cesare Segre, “Se una notte d'inverno un romanziere sognasse un aleph di dieci colori,” in *Teatro e romanzo* (Torino: Einaudi, 1984), 163.

<sup>233</sup> *Ibid.*

fondano sull'esperienza".<sup>234</sup> Notiamo l'utilizzo della parola topografia che è uno dei concetti chiave legati alla mappa: essa non è solo pensata dal personaggio ma implicitamente essa è scritta dal suo autore. Inoltre, il confronto fra le congetture ipotetiche e i dati forniti dall'esperienza sensibile sembrano confondersi nella scrittura, nella mappatura del mondo/fortezza. Inversamente, l'abate Faria (anch'egli il doppio del personaggio del romanzo di Dumas) attua molteplici tentativi di evasione senza però riuscirci mai: egli scava innumerevoli cunicoli nella fortezza ma, pur tracciando nuovi passaggi, rimane sempre all'interno del castello di If, come se l'esterno fosse irraggiungibile. Lo spazio della fortezza sembra potersi allargare a dismisura e, di conseguenza, anche il tempo al suo interno si dilata all'infinito: "una fortezza che cresce intorno a noi, e più tempo vi restiamo rinchiusi più ci allontana dal fuori".<sup>235</sup> Se il fuori corrisponde a un istante temporale futuro, più lo spazio si dilata, più rende ardua la fuga e, contemporaneamente, il momento della ritrovata libertà viene differito incessantemente. La fortezza cresce come il rizoma, perciò è impossibile trovare la via che consenta l'evasione. Da una parte, la fortezza è un costruito impossibile perché non smette di crescere, dall'altra, il tempo diventa come la fortezza e cresce a dismisura con essa, facendo il percorso inverso del regresso all'infinito, espandendosi senza sosta.

I percorsi dell'abate Faria ricordano quelli degli uomini senza volto che percorrono le scale della litografia *Relatività* (1953).<sup>236</sup> In essa, tipico esempio di mondo impossibile, alcuni personaggi salgono e scendono le stesse scale, le quali si trovano orientate in diverse direzioni (alto, basso, est, ovest) che sono rese ancora più complesse da uno spazio a dimensioni multiple. "Trois champs de gravitation ont un effet perpendiculaire les uns les autres. Ce qui a pour résultat que, pour chacun des trois groupes d'habitants, subissant chacun l'effet d'un des champs seulement,

---

<sup>234</sup> Calvino, *Ti con zero*, 137.

<sup>235</sup> *Ibid.*, 142.

<sup>236</sup> Fig. 9. Vedi Appendice.

un de ces trois plans présents sert de sol”.<sup>237</sup> Questa rappresentazione è impossibile non solo perché contravviene alla legge di gravità ma anche in quanto mostra come ogni oggetto, in modo particolare le scale, sia reversibile, ovvero possa appartenere a due mondi diversi e impossibili, violando il principio d'identità. Ciò che qui è relativo è l'orientamento spaziale, come lo è per l'abate nella fortezza. La compresenza di più dimensioni associata alla relatività/ambiguità del mondo (la porta in un mondo funge da porta, in un altro è una botola; la stessa scala serve a un personaggio per salire e a un altro per scendere) fa collassare la logica tradizionale.

Faria non riconosce più i punti cardinali, anzi neppure lo zenith e il nadir. Alle volte sento grattare il soffitto, cade una pioggia di calcinacci, s'apre una breccia, ne spunta la testa di Faria capovolta. Capovolta per me, non per lui; striscia fuori dalla sua galleria, cammina a testa in giù senza che nulla si scomponga nella sua persona: né i bianchi capelli, né la barba verde di muffa, né i brandelli di tela di sacco che ricoprono i suoi lombi macilenti. Percorre come una mosca il soffitto e le pareti; si ferma, conficca il piccone in un punto, s'apre un pertugio; scompare. (...) alle volte si è appena infilato nella galleria e lo sento fare un verso aspirato come chi si prepara a un fragoroso starnuto (...) io aspetto: aspetto per una settimana, per un mese, per un anno. Tutto a un tratto la parete di fronte trema come un terremoto, dalla frana si affaccia Faria terminando il suo starnuto.<sup>238</sup>

Il tempo e lo spazio si scompongono nella descrizione dilatandosi all'infinito: lo spazio della fortezza si moltiplica e il tempo si dilata. In un secondo tempo sono gli stessi personaggi a subire lo stesso procedimento, a diventare multipli come i piani gravitazionali:

Quando Faria sbuca da sottoterra, il prigioniero si volta: ha sempre lo stesso viso, la stessa voce, gli stessi pensieri. Il suo nome è lo stesso: Edmond Dantès. La fortezza non ha punti privilegiati: ripete nello spazio e nel tempo sempre la stessa combinazione di figure.<sup>239</sup>

---

<sup>237</sup> Ernst, *Le miroir magique de M.C. Escher*, 49.

<sup>238</sup> Calvino, *Ti con zero*, 139.

<sup>239</sup> *Ibid.*, 140.

La ripetizione della stessa figura popola il labirinto di fantasmi impossibili. Ma le cose si complicano ulteriormente quando

Faria scava; penetra ancora una volta nella cella di Edmond Dantès; vede il prigioniero di schiena che guarda come al solito il cielo da una feritoia; al rumore del piccone il prigioniero si volta: è Napoleone Bonaparte. Faria e Dantès-Napoleone scavano insieme una galleria nella fortezza. La mappa d'If-Montecristo-Elba è disegnata in modo che facendola ruotare di un certo numero di gradi si ottiene la mappa di Sant'Elena: la fuga si rovescia in un esilio senza ritorno.<sup>240</sup>

La mappa da concepire non è più solo quella di If da cui evadere, ma quella multipla di Montecristo in cui trovare il tesoro che servirà al protagonista dopo la propria evasione e quella dell'Elba, luogo del primo esilio dell'imperatore francese. Da quest'ultima, quasi in maniera simmetrica, viene prodotta la mappa di Sant'Elena, l'isola non solo dell'esilio finale, ma anche della morte che non è altro che l'impossibilità di qualsiasi fuga.

A complicare ulteriormente le cose, e anche i livelli narrativi, troviamo una metalessi che Hofstadter preferisce chiamare uno Strano Anello: "il fenomeno dello Strano Anello consiste nel fatto di ritrovarsi inaspettatamente, salendo o scendendo lungo i gradini di qualche sistema gerarchico, al punto di partenza".<sup>241</sup> La scrittura si moltiplica e così si moltiplicano i livelli narrativi. Dantès ipotizza la possibilità di risalire il tempo e di giungere al momento  $t_0$  in cui il tempo nasce: se egli riuscisse a rimontare il tempo fino a quando era ancora un uomo libero, riuscirebbe a fuggire ovvero a non entrare più nella prigione, mentre il passato e il presente si confonderebbero in un momento improbabile dato dall'incontro dei due Dantès, colui che è in fuga dalla fortezza a cui non è mai arrivato e colui che vi sbarca:

Ma se la fortezza cresce con la velocità del tempo, per fuggire bisogna fare ancora più svelti, risalire il tempo. Il momento in cui mi ritroverei fuori sarebbe lo stesso momento in cui sono entrato qui: m'affaccio

---

<sup>240</sup> Ibid., 144.

<sup>241</sup> Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach: un'eterna ghirlanda brillante*, 11.



finalmente sul mare; e che cosa vedo? Una barca piena di gendarmi sta approdando ad If; in mezzo c'è Edmond Dantès incatenato.<sup>242</sup>

Dantès risalendo il tempo e tentando di fuggire alla fortezza e al destino intravede se stesso nel momento culminante della sua esistenza di prigioniero: il momento dell'ingresso nella prigione, l'arrivo a If. Il salto nel passato compiuto dal personaggio che si trova ancora all'interno della fortezza non ha un valore memoriale, bensì esistenziale poiché egli ritorna a quel segmento del passato con la propria identità presente (nel futuro, un  $t_1$ ). Egli fa perciò esplodere la narrazione lineare e la frammenta come i momenti successivi in cui viene suddiviso il tempo. Un'operazione analoga compierà Vecchioni nel suo romanzo *Viaggi del tempo immobile*, solo che il suo personaggio risalirà all'indietro il flusso del tempo per doverlo infinitamente ricominciare.

Procedendo nella lettura, i livelli narrativi si complicano ulteriormente e un'altra metalessi aspetta Faria quando egli incontra il proprio autore finzionale, Alexandre Dumas:

Faria apre una breccia nella parete, penetra nello studio di Alexandre Dumas, getta uno sguardo imparziale e scevro di passione sulla distesa di passati e di presenti e di futuri (...) cerca il capitolo dell'evasione, la pagina senza la quale tutte le possibili continuazioni del romanzo fuori della fortezza diventano impossibili.<sup>243</sup>

Nella narrazione troviamo il Dantès personaggio che narra di Faria, un altro personaggio, il quale incontra lo scrittore che li ha ideati e quindi raccontati che dovrebbe trovarsi fuori dalla diegesi mentre invece è al suo interno. In questo modo, colui che scrive la storia non la enuncia bensì sono i personaggi della storia scritta che spiano l'autore nell'atto di scriverla. Lo scarto tra un livello narrativo e l'altro viene prodotto da questa figura retorica altamente paradossale che fa esplodere la narrazione. Per capirne il meccanismo logico, analizziamo la posizione di Dantès, il

---

<sup>242</sup> Calvino, *Ti con zero*, 142.

<sup>243</sup> *Ibid.*, 147.

nostro narratore. Egli, lungo tutto il racconto, parla in prima persona ed è perciò un narratore interno omodiegetico, per riprendere una definizione genettiana. Egli narra la propria storia in prima persona: frequentissimo è l'uso del pronome personale soggetto "io", così come dell'aggettivo possessivo "mio" e del pronome personale in funzione di complemento oggetto diretto "me", "mi". Questi dettagli hanno una funzione deittica, ci ancorano nella narrazione individuando il punto di vista del narratore. In tutto il racconto soltanto pochi paragrafi di carattere descrittivo sono narrati alla terza persona del singolare, da cui possiamo dedurre che il narratore del racconto è sempre Dantès che, per brevi sequenze, si trasforma un narratore esterno eterodiegetico, in quanto riferisce vicende che non potrebbe conoscere se avesse visto gli avvenimenti soltanto dal punto di vista del personaggio Dantès. Il dettaglio straniante è proprio questo, ovvero che nello stesso capitoletto il narratore diventa esterno ed interno allo stesso tempo, scardinando i livelli narrativi. Per essere più chiari, prendiamo il passaggio dedicato ad Alexandre Dumas:

chiamiamo Alexandre Dumas lo scrittore che deve consegnare al più presto al suo editore un romanzo in dodici tomi intitolato *Il conte di Montecristo*. (...) Dumas sta ancora mettendo a punto i capitoli della prigione del castello di If; Faria ed io ci dibattiamo là dentro, lordi di inchiostro tra aggrovigliate correzioni.<sup>244</sup>

In questo passaggio, ciò che è davvero aggrovigliata è la logica con cui il racconto è costruito: il fatto che sia il personaggio a narrare del proprio autore (il Dumas finzionale) e di se stesso in quanto personaggio. Il narratore provoca uno scarto di livello narrativo saltando dal mondo della pagina scritta a quello di colui che la scrive. È qui che avviene il cortocircuito logico-narrativo in cui la scrittura, come la scala della stampa escheriana, diventa il luogo dove queste due entità convivono, dato che, come gli omini senza volto di Escher, sia l'uno sia l'altro possono salire e scendere nello stesso momento lungo la stessa scala: Dumas scrive

---

<sup>244</sup> Ibid., 146.

di Dantès e Dantès parla di Dumas mentre scrive di Dantès (che secondo la logica classica del racconto dovrebbe semplicemente ignorare).

Il tutto senza tenere conto che lo scrittore reale extra-diegetico, Calvino, inserisce nella narrazione l'autore finzionale (Dumas) per spiegare il modo in cui la propria scrittura prende forma. La portata metanarrativa è rilevante, soprattutto quando, poche righe dopo, è inserito il termine "iper-romanzo": "La fortezza concentrica If-Montecristo-Scrivania di Dumas contiene noi prigionieri, il tesoro e l'iper-romanzo *Montecristo* con le sue varianti e combinazioni di varianti nell'ordine di miliardi di miliardi ma pur sempre in numero finito".<sup>245</sup> Secondo noi è nella parola *iper-romanzo* che Calvino compie una duplice metalessi. Quella che abbiamo esaminato in precedenza è ontologica perché vengono scambiati i livelli narrativi; questa invece è simile a una metalessi dell'autore, un'incursione che Calvino fa nel testo al fine di spiegare la propria poetica. Come Dumas nel racconto dispone fogli e le storie future, così fa Calvino al di fuori della cornice, tentando di costruire il proprio iper-romanzo.<sup>246</sup> Ironicamente è il personaggio Dantès a spiegare l'operazione che l'autore finzionale, Dumas, e l'autore reale, Calvino, devono compiere: "Per progettare un libro –o un'evasione– la prima cosa è sapere che cosa escludere".<sup>247</sup> Scegliere tra tutte le storie, tra tutti i possibili, i presenti e i futuri possibili o impossibili è il compito dello scrittore.

Calvino nel saggio *La penna in prima persona. (Per i disegni di Saul Steinberg)*<sup>248</sup> affronta una riflessione teorica su Saul Steinberg il cui più famoso disegno è l'equivalente della litografia escheriana *Mani che disegnano* (1948).<sup>249</sup> In effetti, in questo saggio, i quadri dei due artisti sono intercambiabili e, anzi,

---

<sup>245</sup> Ibid., 147.

<sup>246</sup> Calvino lo descrive nelle *Lezioni americane* come il modello della rete dei possibili attuabile attraverso una poetica combinatoria, 730.

<sup>247</sup> Calvino, *Ti con zero*, 148.

<sup>248</sup> Saggio oggi raccolto in *Una pietra sopra* ma pubblicato nel maggio 1977 in *Derrière le miroir*, n°224.

<sup>249</sup> Fig. 10 Vedi Appendice.

sospettiamo che Calvino avesse comunque in mente Escher nel momento in cui lo ha scritto, dato che fa menzione del “visitatore dell’esposizione (catturato) nel quadro esposto”.<sup>250</sup> Calvino teorizza su un disegno che rappresenta una mano che disegna una linea che non è altro che il bordo di una camicia da cui sbucca un’altra mano che disegna la prima. Entrambe le mani in Escher sono tridimensionali mentre le maniche e il resto della stampa bidimensionali. L’effetto ottico è sorprendente ed è inevitabile chiedersi quale fra le due mani sia l’autrice dell’una o dell’altra. Ci ritroviamo di fronte a un paradosso che è impossibile sciogliere se restiamo sullo stesso livello narrativo. Infatti, ogni livello (la mano<sub>1</sub>) rimanda a quello successivo (la mano<sub>2</sub>) che, a sua volta, ci fa ritornare al precedente (la mano<sub>1</sub>), e così via. Uno *strange loop*, uno strano anello in cui i livelli gerarchici si confondono. Calvino paragona la problematica posta dal disegno (chi è l’autore della mano, il disegno si disegna oppure è disegnato e da chi) alla stessa presente nella scrittura, prendendo dapprima ad esempio una poesia di Cavalcanti in cui il poeta parla degli strumenti (penne, ecc) che scrivono, un brano di Michelangelo e uno di Galileo sulla stessa tematica.

È la penna soggetto dell’azione grafica. Ogni linea presuppone una penna che la traccia e ogni penna presuppone una mano che la impugna. Che cosa ci sia dietro alla mano è questione controversa: l’io disegnante finisce per identificarsi con un io disegnato non soggetto ma oggetto del disegnare.<sup>251</sup>

Scrivere per parlare della scrittura stessa è dare l’impressione che la scrittura si costruisca da sola e che l’autore si annulli. Ma, se il soggetto è catturato dal suo stesso movimento, egli “trasformato in linea è finalmente il padrone del mondo, pur non sfuggendo alla sua condizione di prigioniero, perché la linea tende dopo molte volute e ghirigori a richiudersi su se stessa prendendolo in trappola”.<sup>252</sup> Il soggetto contemporaneo per Calvino non può essere altro che prigioniero, sia della fortezza,

---

<sup>250</sup> Calvino, *Una pietra sopra*, 366.

<sup>251</sup> Ibid., 362.

<sup>252</sup> Ibid.

sia della linea, sia delle proprie speculazioni (pensiamo a Palomar). In questo modo, attraverso la scrittura, egli ha la possibilità di attraversare molteplici universi impossibili tra loro.

Si aprono tanti universi paralleli incompatibili tra loro: in una dimensione si muovono figure lineari e filiformi, in un'altra figure minuziosamente ornate; un mondo senza spessore si distacca da un mondo tutto volume (...) e così gli universi si moltiplicano per il numero degli strumenti e delle tecniche e degli stili che si possono usare per dare forma a figure e a segni.<sup>253</sup>

Tutto l'universo narrativo si riduce a un sistema segnico la cui semiosi è infinita. Nel caso del segno letterario, esso non si limita ad essere per l'autore solo un messaggio lasciato nello spazio (come il segno che traccia Qfwfq all'inizio dell'universo) bensì si tratta di un segno molto più complesso, soggetto a diverse interpretazioni la cui vocazione è "quella di stabilire una comunicazione fra gli universi stilistici più contraddittori, di far coesistere entro l'orizzonte dello stesso foglio elementi appartenenti a culture figurative e convenzioni percettive divergenti".<sup>254</sup> La transizione tra il segno lasciato in un primo tipo di spazio, ordinato, e quello lasciato in un universo senza punti cardinali avviene all'interno della scrittura intesa come una mappatura, un progetto, un *work in progress* dove i mondi possibili della letteratura non esistono come entità parallele al mondo reale, ma casomai sono un loro supplemento.

### 3.4. Il paradosso dei livelli di realtà

La riflessione sul rapporto che intercorre tra realtà e letteratura risiede per Calvino nella costruzione del testo letterario stesso. Egli riflette sul problema dell'enunciazione nel saggio *I livelli della realtà in letteratura*, in cui spiega che "l'opera letteraria potrebbe essere definita come un'operazione nel linguaggio scritto

---

<sup>253</sup> Calvino, *Una pietra sopra*, 363.

<sup>254</sup> *Ibid.*, 364.

che coinvolge contemporaneamente più livelli di realtà”.<sup>255</sup> Evidentemente la collaborazione del lettore per penetrare nei diversi livelli è fondamentale, e la *suspension of disbelief* è la condizione necessaria di ogni invenzione letteraria. Il patto con il lettore sta alla base di qualsiasi interpretazione.

Calvino prende in considerazione la frase seguente: “Io scrivo che Omero racconta che Ulisse dice: io ho ascoltato il canto delle Sirene”.<sup>256</sup> Ogni livello narrativo analizzato rappresenta una situazione diegetica che introduce quella successiva. Ogni livello ne introduce un altro con un *enchâssement* simile alle scatole cinesi, in cui l’una contiene l’altra più piccola e così via. C’è un io di un autore finzionale che decide di raccontare ciò che un autore ha narrato, ovvero la storia del suo personaggio (Ulisse), il quale, a sua volta, racconta in prima persona. Questo passaggio produce da un livello narrativo all’altro varie cornici che conducono alla narrazione in prima persona, al livello diegetico in cui viene raccontata la storia. Calvino riprende la teoria genettiana di *Figure III*, in cui c’è un intero capitolo dedicato ai livelli narrativi. Quello che ci interessa mettere in evidenza è che Genette definisce la differenza di livello: “ogni avvenimento raccontato da un racconto si trova a un livello diegetico immediatamente superiore a quello dove si situa l’atto narrativo produttore di tale racconto”.<sup>257</sup> Si parte da un’istanza che per definizione è extra-diegetica, e per ogni istanza successiva si scende di un livello. Quindi nella frase di Calvino ci troviamo di fronte a tre livelli narrativi prima di giungere alla diegesi vera e propria. Fino a qui, viene costruita la cornice che serve a fare del dispositivo letterario un prodotto complesso le cui funzioni sono diverse da quelle dell’uso linguistico normale. Adesso è importante scoprire che cosa avviene quando Ulisse ascolta il canto delle Sirene. “Un’ipotesi possibile è che il loro canto non sia altro che l’Odissea”.<sup>258</sup> Per Calvino questo

---

<sup>255</sup> Ibid., 380.

<sup>256</sup> Ibid., *I livelli di realtà in letteratura*, 388.

<sup>257</sup> Genette, *Figure III*, 275.

<sup>258</sup> Calvino, *Una pietra sopra*, 396.

procedimento non è altro che una *mise-en-abyme* che porterebbe ad un regresso all'infinito: le Sirene canterebbero di Omero che racconterebbe di Ulisse il quale avrebbe detto che ha ascoltato il canto delle Sirene, le quali...

La letteratura è il repertorio potenziale di storie infinite in cui tutto può essere narrato, anche l'indicibile. Infatti, essa

non conosce la realtà ma solo livelli. Se esista la realtà di cui i vari livelli non sono che aspetti parziali, o se esistano solo i livelli, questo la letteratura non può deciderlo. La letteratura conosce la realtà dei livelli e questa è una realtà che conosce forse meglio di quanto non si arrivi a conoscerla attraverso altri procedimenti conoscitivi. È già molto.<sup>259</sup>

Nella conclusione Calvino rimette in questione non soltanto la complessità dei meccanismi narrativi ma interroga indirettamente anche la capacità ermeneutica di colui che interpreta questi mondi, poiché di questi livelli di realtà e delle eventuali mutazioni dell'ordine gerarchico dei livelli stessi egli deve dare un senso.

Le *Città* e il *Conte*, nella loro precisa struttura architettonica, combinatoria ma impossibile le prime, metalettica il secondo, catturano i personaggi nella loro trama. Sia Polo che Kan che Dantès sono tutti prigionieri di mondi finzionali da cui cercano di fuggire, come le figure *I rettili* (1943)<sup>260</sup> di Escher che tentano di uscire dal foglio in cui sono disegnati, trasformandosi da creature bidimensionali, disegni di lucertole, in tridimensionali, le lucertole "vere" che fuoriescono dalla cornice del disegno. È in questo passaggio da un mondo all'altro, questo varcare il limite della cornice che separa due livelli ontologici diversi che i personaggi cercano ospitalità in altri mondi, appartenenti a un livello narrativo diverso. Vedremo che anche i personaggi di Vecchioni e di Gangbo si troveranno alle prese con gli stessi livelli di realtà e con i medesimi scarti tra livelli ontologici del racconto. Dopo aver analizzato i livelli che rischiano sempre di aggrovigliarsi su se stessi e di produrre un nuovo

---

<sup>259</sup> Ibid., 398.

<sup>260</sup> Fig. 11 Vedi Appendice.

senso grazie al loro solo iniziale non senso, conferma quello che ha detto Eco: “la conoscenza del mondo ha nella scienza il suo canale autorizzato (...) l’arte più che conoscere il mondo produce complementi del mondo, delle forme autonome che si aggiungono a quelle esistenti esibendo leggi proprie”.<sup>261</sup> In questo modo, “l’irrealtà e le menzogne della letteratura sono anche un prezioso veicolo per la conoscenza di verità nascoste della realtà umana”<sup>262</sup> e i mondi possibili impossibili, con il loro carattere paradossale, mettono in atto procedimenti conscitivi propri della finzione.

Calvino allora, di fronte a questa confusione ontologica, ci suggerisce che “forse è nel campo di tensione che si stabilisce fra un vuoto e un vuoto che la letteratura moltiplica gli spessori di una realtà inesauribile di forme e di significati”.<sup>263</sup> Nella moltiplicazione delle forme, attraverso il passaggio dalle striature alle lisciature e viceversa e nell’indecibilità tra le une e le altre, “art represents the incessant refusal to conclude and hence to accept the present state of things; it ultimately remains unfreemable and hence without conclusive form of fixed abode”.<sup>264</sup> Tra questi due vuoti “art is always under way towards an undecided elsewhere”,<sup>265</sup> un attimo indefinibile nella mappa impossibile.

---

<sup>261</sup> Eco, *Opera aperta: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee* (Milano: Bompiani, 1967), 50.

<sup>262</sup> Vargas Llosa, “È pensabile il mondo moderno senza il romanzo?”, 13

<sup>263</sup> Calvino, *Una pietra sopra*, 390.

<sup>264</sup> Chambers, “Off the map: a Mediterranean journey.” *Comparative literature studies* 42, no. 4 (2005): 312-27.

<sup>265</sup> Ibid.



## 4. Vecchioni: il paradosso del tempo immobile

Niente ha più realtà del sogno.

(Roberto Vecchioni, *Per amore mio*)

Però alla fine è fatta di fumo

veste la stoffa delle illusioni,

nebbie, ricordi, pena, profumo:

son tutto questo le mie canzoni.

(Francesco Guccini, *Una canzone*)

### 4.1. L'universo finzionale della letteratura e della canzone.

Roberto Vecchioni è uno dei cantautori che occupa uno spazio importante sulla scena musicale italiana nonché, in anni più recenti, anche su quella letteraria. Professore di greco e latino al liceo classico, ha recentemente promosso come docente universitario a contratto per l'Università degli studi di Torino seminari e riflessioni interessanti sui rapporti ravvicinati tra la poesia italiana e la canzone d'autore. Vecchioni ha esordito come cantautore negli anni Settanta con l'album *Parabola*,<sup>266</sup> componendo da allora una ventina di album (a cui si aggiungono un paio di raccolte di successi), fino ad arrivare all'ultimo, *Il contastorie*,<sup>267</sup> pubblicato nel 2005.

Al fine di inserire l'opera di Vecchioni nel variegato panorama della canzone d'autore italiana è necessario ricordare che quest'ultima, rivoluzionata nei suoi moduli espressivi a partire dagli anni Cinquanta,<sup>268</sup> è sempre stata considerata dai

---

<sup>266</sup> Vecchioni, *Parabola*, (Milano: Ducale, 1971).

<sup>267</sup> Vecchioni, *Il contastorie* (Milano: EMI, 2005).

<sup>268</sup> Secondo Gianni Borgna, storico della canzone, fu Domenico Modugno ad innovare il modo di cantare: “*Nel blu* rinnova il duello tra la vecchia canzone all’italiana e la canzone ritmata, moderna e questa volta con buone possibilità di successo per quest’ultima”. Gianni Borgna, *Storia della canzone italiana* (Milano: Mondadori, 1992), 226. Secondo Vecchioni: “Modugno inventa il cantautore (...) inaugura l’indiscindibilità tra testo e musica. Comporre parole cessa di essere un gesto combinatorio, il testo non è un supporto intercambiabile e adattabile a qualsiasi musica. Parole e musica nascono

critici come un capitolo a parte della storia culturale del paese, senza mai ottenere una dignità o un riconoscimento ufficiale. Ciononostante, la separazione forzata tra generi alti, “letterari”, e generi di consumo è stata rivoluzionata in Italia a partire dagli anni Settanta-Ottanta con la trasformazione e l’adeguamento del mercato culturale italiano a un mercato globale più vasto e decisamente orientato verso il consumo. Negli stessi anni, numerosi cantautori si sono affacciati sul panorama letterario italiano con opere decisamente originali. Se all’inizio questa tendenza poteva sembrare una moda passeggera, ormai essa è diventata un indizio del legame profondo che unisce espressioni artistiche fino ad ora ritenute minori, come la canzone d’autore alla letteratura.

Tra i cantautori che hanno pubblicato romanzi, uno tra i primi e, forse il più celebre, è stato Francesco Guccini che ha esordito nel 1989 con *Croniche epifaniche*<sup>269</sup> e che, nel 1992, ha ottenuto il premio Montale.<sup>270</sup> Da allora ha pubblicato una lunga serie di romanzi, alcuni in collaborazione con il noto giallista Lorian Macchiavelli, fino al suo ultimo *Cittanova blues*<sup>271</sup> nel 2003. Enrico Ruggeri, altro noto cantautore, ha esordito con una raccolta di racconti *La giostra*,<sup>272</sup> nell’89, fino al più recente *Piccoli mostri*,<sup>273</sup> pubblicato da Feltrinelli nel 2000. Persino un cantautore rock come Luciano Ligabue ha scritto non solo un libro di racconti dagli espliciti richiami tondelliani,<sup>274</sup> un romanzo, *La neve se ne frega*<sup>275</sup>

---

insieme legati da un ispirazione logica ed emozionale prima che tecnica, da due diventano già una cosa, anzi lo sono già all’origine” in Roberto Vecchioni, *Domenico Modugno*, <http://www.vecchioni.it/roberto/prof/>

<sup>269</sup> Francesco Guccini, *Croniche epifaniche* (Milano: Feltrinelli, 1989).

<sup>270</sup> Nella categoria creata l’anno precedente *Poetry for music*.

<sup>271</sup> Guccini, *Cittanova blues* (Torino: Einaudi, 2003). Guccini ha pubblicato inoltre insieme a Lorian Macchiavelli: *Macaroni* (Milano: Mondadori, 1997), *Un disco dei platters* (Milano: Mondadori, 1998), *Questo sangue che impasta la terra* (Milano: Mondadori, 2001); da solo *Vacca d’un cane* (Milano: Feltrinelli, 1993), *Dizionario del dialetto di Pàvana* (Pàvana: Nuèter, 1998), *La legge del bar e altre comiche* (Milano: Comix, 1996).

<sup>272</sup> Enrico Ruggeri, *La giostra* (Milano: Forte editore, 1989).

<sup>273</sup> Ruggeri, *Piccoli mostri* (Milano: Feltrinelli, 2000).

<sup>274</sup> Luciano Ligabue, *Fuori e dentro il borgo* (Milano: Baldini&Castoldi, 1997). I richiami a PierVittorio Tondelli sono espliciti nei racconti. Ligabue inoltre rende omaggio a Tondelli dopo la sua morte in un racconto, anche perché entrambi di Correggio in Emilia.

presso Feltrinelli, e una raccolta di poesie dal titolo *Lettere d'amore nel frigo* presso Einaudi nel 2007. Inoltre è diventato anche un acclamato regista con *Radiofreccia*<sup>276</sup> e *Da zero a dieci*, film rappresentativi della condizione giovanile dagli anni Settanta in poi. Roberto Vecchioni, che ha pubblicato esclusivamente presso Einaudi, è ormai al suo quarto romanzo. Ricordiamo i suoi titoli: *Viaggi del tempo immobile*, *Le parole non le portano le cicogne*,<sup>277</sup> *Il libraio di Selinunte*<sup>278</sup> e *Diario di un gatto con gli stivali*.<sup>279</sup>

Se non tutti i cantautori italiani hanno aspirazioni letterarie, questa coorte ha certamente approfondito il raccontare storie, scoprendo nella narrazione letteraria l'alternativa alla narrazione musicale, per altro limitata dalla barriera temporale dei tre ai cinque minuti concessi di solito per l'esecuzione di un motivo. Paradossalmente la canzone, a causa della sua obbligata brevità, è la forma artistica che più si avvicina alla poesia, che, come la canzone, si trova ad essere limitata da eventuali schemi metrici e ritmici. Per quello che riguarda la felice e feconda relazione fra parola e musica, essa rimonta all'antichità classica. Se gli autori greci accompagnavano i loro componimenti con la musica (che a noi non è arrivata) e se nel Rinascimento le ballate e le canzoni segnano l'unione della musica con la forma poetica, in epoca moderna musica e verso si separano e la canzone italiana avrà una storia a sé stante che ancora oggi non è stata pienamente riconosciuta.

I suoi illustri antecedenti vanno ricercati da una parte nella tradizione della canzone regionale e, dall'altra, in una forma più codificata e riconosciuta dalla cultura ufficiale come l'opera. Da un lato quindi troviamo tradizioni locali, basti pensare alla canzone napoletana, diffusissima, che "diede l'avvio all'usanza di diffondere a Piedigrotta le canzoni dell'anno, facendo identificare la festa religiosa

---

<sup>275</sup> Ligabue, *La neve se ne frega* (Milano: Feltrinelli, 2005).

<sup>276</sup> In questo film, Francesco Guccini impersona in un cameo il famoso Mario, della canzone *Bar Mario* di Ligabue.

<sup>277</sup> Vecchioni, *Le parole non le portano le cicogne* (Torino: Einaudi, 2000).

<sup>278</sup> Vecchioni, *Il libraio di Selinunte* (Torino: Einaudi, 2004).

<sup>279</sup> Vecchioni, *Diario di un gatto con gli stivali* (Torino: Einaudi, 2006).

con la manifestazione musicale”,<sup>280</sup> che si evolverà a livelli di poesia altissimi se pensiamo ai testi e al lavoro di un autore come Salvatore Di Giacomo (1860-1934), poeta e scrittore oltre che compositore della celeberrima *Marechiaro*. Il che ci dimostra che la storia della canzone italiana deriva da molteplici tradizioni locali che spesso vengono dimenticate e che, come ha affermato William Anselmi, è anche “a story of pastiche, contaminations, confluences from realms as varied as immigrant, partisan, *mondariso* (women – *mondine*- rice pickers in north-eastern Italy), folk and union songs just to mention a few”.<sup>281</sup>

In Italia, la canzone, come la conosciamo oggi, ovvero come brano musicale di breve e variabile durata, prende forma da tutti gli influssi sopra nominati e dalle arie operistiche che verso la fine dell'Ottocento sono passate nella romanza da salotto, composta prevalentemente per soddisfare le esigenze di intrattenimento della borghesia.<sup>282</sup> Ne hanno aiutato la diffusione su grande scala i progressi effettuati in campo tecnologico: se nel 1887 nasce la fonografia, in Italia nel 1911 viene fondata la Fonit, la prima casa discografica. Dal fonografo al 45 giri, al 33 giri, fino al Compact Disc, nonché i lettori digitali MP3,<sup>283</sup> la canzone italiana si diffonde penetrando fasce importanti della popolazione<sup>284</sup> e influenzando sugli stati d'animo e sull'inconscio collettivo di intere generazioni.

A partire dagli anni Cinquanta, la canzone italiana si avvierà verso l'apogeo di pubblico grazie a quel festival che viene mandato in onda ancora oggi, quello di San Remo, in aperta polemica con il quale, il suo ideatore, Amilcare Rambaldi,<sup>285</sup>

---

<sup>280</sup> Gianni Borgna, *Storia della canzone italiana* (Milano: Mondadori, 1992), 19-20.

<sup>281</sup> William Anselmi, “From *cantautori* to *posse*: sociopolitical discourse, engagement and antagonism in the Italian music scene from the 60s to the 90s,” in *Music, popular culture, identities*, a cura di Richard Young (Amsterdam, NY: Rodopi, 2002), 20.

<sup>282</sup> Vedi Borgna, *Storia della canzone italiana*, 35. La storia della canzone italiana viene qui soltanto tratteggiata.

<sup>283</sup> MPEG-1 Audio Layer 3, da cui deriva il nome abbreviato MP3, codice di compressione audio.

<sup>284</sup> Secondo Marco Santoro nel suo articolo “Musical Identity and Social Change in Italy.” *Journal of Modern Italian Studies* 11, no. 3 (2006): 275, all'incirca l'83 per cento degli italiani dichiara di ascoltare musica quotidianamente in un rapporto dell'ISTAT del 2003.

<sup>285</sup> Borgna, *Storia della canzone italiana*, 207.

decise di creare un contro-festival dedicato soltanto alla canzone d'autore (in risposta alla canzonetta ormai troppo commerciale del precedente), la *Rassegna per la canzone d'autore* al cui vincitore viene attribuito, dal 1974, il premio Tenco.<sup>286</sup> Da quest'ultima rassegna prendono il la alcuni dei cantautori a cui abbiamo accennato prima, tra cui lo stesso Vecchioni che, per altro, vinse l'edizione del 1983. La canzone d'autore fiorisce in Italia quindi alla fine degli anni Sessanta e all'inizio degli anni Settanta in netto contrasto con il Festival di San Remo e con la canzonetta commerciale ad esso associata. Secondo Santoro, che in numerosi articoli ha studiato la nascita della figura del cantautore e della canzone d'autore in Italia,

this was a twofold process: one involving the creation of an institutional basis for the *canzone d'autore* as a separate realm (from market and industry constraints and rules), and one involving the symbolic classification and framing of it as a form of culture that, even if 'popular' and 'mass-mediated,' has high artistic value. Club Tenco has provided an effective link for the two, becoming probably the most authoritative source for the valuation of songs in Italy and their identification as *canzoni d'autore*.<sup>287</sup>

Inoltre, non bisogna dimenticare le esperienze colte che hanno voluto rivalutare la tradizione musicale popolare italiana, tra cui possiamo ricordare l'esperienza del *Cantacroniche* di autori come Calvino, Fortini, Fo e musicisti come Liberovici, e quella del *Nuovo canzoniere italiano* da parte di Rosa Balistreri, Giovanna Marini e Paolo Pietrangeli, i quali "presented everyday materiality and the suffering conditions of a marginalized humanity: il popolo, the everyday subjectivity".<sup>288</sup> Anche questo lavoro tenta di creare una tradizione alla canzone italiana andandola a cercare nei canti popolari e di protesta, in alternativa alla

---

<sup>286</sup> Dal nome del cantautore Luigi Tenco, scomparso suicida nel 1967 durante il festival di San Remo per protestare per l'esclusione della sua canzone, atto che ha influenzato profondamente la scena musicale italiana. Vedi Santoro, "What is a 'cantautore?' Distinction and authorship in Italian (popular) music." *Poetics* 30 (2002): 111-32.

<sup>287</sup> Ibid.

<sup>288</sup> Anselmi, "From cantautori to posse: sociopolitical discourse, engagement and antagonism in the Italian music scene from the 60s to the 90s.", 20. Inoltre Pasolini pubblicò nel 1955 il *Canzoniere Italiano. Antologia della poesia popolare*. (Parma: Guanda, 1955) che è un'antologia dei canti popolari italiani regionali che si vuole una riscoperta della poesia popolare.

canzonetta commerciale. Vecchioni stesso, ormai autore anche di opere critiche sulla canzone d'autore, nell'articolo che ha proposto all'enciclopedia Treccani commenta così questo lavoro:

gli intellettuali che non si erano mai occupati della “canzone”, considerandola “costume” ripetitivo e non degno di considerazione, tentano di aggirarla, per riscoprire e valorizzare la forma musicale negletta che considerano l'unica veramente culturale e cioè quella popolare. Un gruppo dunque che ha come scopo non la vendita di dischi, il successo pubblico, la commercializzazione, ma la ricostruzione attraverso melodie popolari e regionali di un patrimonio tradizionale, veramente italiano, legato allo spirito e alla storia della nazione.<sup>289</sup>

Questi artisti hanno tentato di riproporre questi brani ad un pubblico che, probabilmente, negli anni del boom economico, aveva voglia di scoprire nuove sonorità, soprattutto estere.

Si viene a produrre in questi anni una spaccatura nella musica popolare che vede opposti “the supporters of traditional Italian song –that is, Neapolitan song and the so-called tradition of *bel canto* derived from opera- and those of a ‘new song’ –the banner under which a heterogeneous set of styles influenced by foreign models were collected”.<sup>290</sup> Da una parte in crisi era proprio il modello della vecchia canzone all'italiana: lessico arcaico, temi che piacevano a un certo conservatorismo cattolico postbellico, possibilmente strappalacrime accompagnate a melodie invecchiate che la imprigionavano nella forma fissa strofa-ritornello-strofa-ritornello, dall'altra c'erano nuovi ritmi e nuove voci che si affacciavano sul panorama musicale: i cantautori. Cantautore è un neologismo che, come sottolinea Santoro, è stato creato dall'industria discografica. Esso appare per la prima volta nel

---

<sup>289</sup> Roberto Vecchioni, *La canzone d'autore* (<http://www.vecchioni.it/roberto/prof/>).

<sup>290</sup> Santoro, “What is a ‘cantautore?’ Distinction and authorship in italian (popular) music.” *Poetics* 30 (2002): 114.

1960 in un catalogo della RCA<sup>291</sup> e si riferiva a un gruppo di cantanti che era autore delle proprie musiche e parole.

I primi cantautori rompono gli schemi musicali fino ad allora conosciuti: a monte troviamo gli apporti esterni delle mode d'oltralpe e d'oltreoceano che cominciano a prendere piede mentre le forme musicali e i loro contenuti si modificano. L'introspezione e l'analisi dell'io individuale del cantautore diventano modelli in cui i giovani possono rispecchiarsi. Si cerca di sfuggire alle forme chiuse e si preferiscono schemi più liberi, con melodie nuove, che accompagnano testi dalle tematiche quotidiane, espressi in una lingua parlata, meno retorica e ormai lontana dagli arcaismi precedenti. Questi non sono che alcuni tratti innovativi della canzone d'autore. Essa, secondo lo stesso Vecchioni, nell'articolo citato è alla nascita

unità inscindibile di racconto elaborato su figure letterarie proprie e tessuto metrico che accompagna liberamente le parole. Non si può separare musica e testo e non si può prescindere dall'interpretazione che diventa terzo elemento semantico essenziale: siamo di fronte alla nascita di una forma d'arte e più particolarmente di un genere letterario nuovo.<sup>292</sup>

Per ciò è importante considerare la canzone d'autore italiana come un genere artistico-letterario autonomo, staccato dalle sue manifestazioni letterarie, dotato delle proprie modalità espressive nonché bacino inesauribile dell'inconscio collettivo di un paese. Dato che i generi, letterari e non, non vivono in ambienti sterili, ma si contaminano e si influenzano tra di loro, è interessante soffermarci per un istante a esaminare le differenze strutturali e semantiche che li contraddistinguono.

#### ***4.1.1. Mondi possibili: dalla canzone alla letteratura***

I mondi finzionali della letteratura e della canzone operano con un materiale comune: il linguaggio. Con alcune evidenti differenze: mentre il linguaggio letterario può, al limite, prescindere dalla comprensione immediata e può prestarsi ad

---

<sup>291</sup> Ibid.

<sup>292</sup> Vecchioni, *La canzone d'autore*.

un'interpretazione a posteriori derivante da numerose riletture, la canzone deve presentarsi fruibile sin dal primo ascolto. Di conseguenza, e prendiamo il caso dell'esibizione dal vivo, il testo della canzone deve essere comprensibile e relativamente semplificato rispetto al testo letterario nel momento, temporalmente limitato, dedicato alla fruizione. L'uso delle figure retoriche deve essere più diretto in modo da colpire immediatamente l'ascoltatore (per esempio, l'uso della metalessi in una canzone rischia di essere molto azzardato nel rapido succedersi delle strofe) mentre le descrizioni ambientali sono, nella maggiorparte dei casi, appena tratteggiate.

Per quello che invece riguarda l'uso delle parole nella composizione musicale, bisogna notare che la parola musicale è altamente polisemica e profondamente dialogica. Infatti, oltre al significato letterale e a quello simbolico, è sua importante componente il significante fonico sia per quello che riguarda la musicalità della parola stessa, sia per quello che concerne la sua espressività, se per espressività intendiamo il modo in cui essa viene cantata, ovvero il lato performativo della canzone. La canzone, come vedremo, si avvicina all'espressione poetica, sia per la propria organizzazione strutturale in versi e strofe, sia per l'alta simbolicità e performatività del testo stesso. Tuttavia, vogliamo far notare che i cantautori preferiscono cimentarsi con la prosa e la narrativa piuttosto che la poesia nel momento in cui passano dal testo musicale al testo letterario. Si potrebbe azzardare l'ipotesi di una ricerca più articolata e meno sottomessa alle leggi strutturali del testo poetico da parte di questi artisti, al fine di trovare uno stile che permetta loro di esplorare nella maniera più articolata possibile la forma narrativa che nella canzone viene necessariamente vincolata da limiti temporali. C'è, inoltre, da aggiungere che la letteratura stessa diventa parte integrante della canzone che rielabora opere e personaggi in maniera originale. Per mettere in evidenza le differenze tra testo poetico e canzone, analizzeremo quattro brani, due canzoni, una poesia e un racconto, di cui tre scritti da Roberto Vecchioni: il testo della canzone, *Le lettere*



*d'amore (Chevalier de pas)* tratto dall'album *Il cielo capovolto*,<sup>293</sup> confrontato con la poesia *Le lettere d'amore* di Fernando Pessoa,<sup>294</sup> il testo *Il cielo capovolto (L'ultimo canto di Saffo)*<sup>295</sup> tratto dallo stesso album, con un brano del racconto *Le partenze* facente parte dei *Viaggi del tempo immobile*.<sup>296</sup> Questo ci permetterà di indagare il meccanismo di costruzione dei mondi possibili dell'universo vecchioniano e constatare quanto letteratura e canzone siano interdipendenti fra loro nella sua produzione.

#### 4.1.1.1. *Poesia e canzone*

Vecchioni compone *Le lettere d'amore (Chevalier de pas)* per un album che ebbe molto successo, *Il cielo capovolto*. In questo lavoro l'autore prende in prestito la figura del poeta portoghese Fernando Pessoa (1888-1935), la cui vita viene trasformata e trasfigurata nella narrazione vecchioniana. Il poeta è descritto e introdotto all'ascoltatore nei primi versi della canzone come soggetto protagonista della sequenza (cosa peraltro rara in Vecchioni, che di solito preferisce velare le allusioni ai personaggi a cui si ispira, ai quali fa riferimento soltanto nei titoli delle canzoni stesse):

Fernando Pessoa chiese gli occhiali

e si addormentò

e quelli che scrivevano per lui

lo lasciarono solo

finalmente solo...

---

<sup>293</sup> Vecchioni, *Il cielo capovolto* (Milano: EMI, 1995).

<sup>294</sup> Fernando Pessoa, *Una sola moltitudine. Poesie di Alvaro De Campos.*, a cura di Antonio Tabucchi e Maria José de Lancastre (Milano: Adelphi, 1979), 348-349.

<sup>295</sup> Vecchioni, *Il cielo capovolto*.

<sup>296</sup> Vecchioni, *Viaggi del tempo immobile* (Torino: Einaudi, 1996).

In questi brevi versi il protagonista compie due azioni: nella prima, il poeta richiede un oggetto quotidiano, espressa dalla frase *chiese gli occhiali*, i quali, paradossalmente, nella vita reale dovrebbero permettergli di discernere meglio il mondo circostante mentre qui servono al poeta per entrare nel mondo del sonno; nella seconda, espressa dal verbo *si addormentò*, il protagonista entra in una realtà onirica, personale e solitaria (da qui l'esclusione degli eteronimi pessoani fra cui il primo, meno noto, *Chevalier de Pas*, che lo abbandonano senza più perseguitarlo) per poter osservare, grazie alle lenti del sogno, ciò che nella realtà gli era sfuggito. Vecchioni concentra nei pochi versi d'inizio della canzone tutta l'atmosfera sognante e sofferente della vita del personaggio che non è altro che la confessione di un fallimento: il fallimento dello scrittore il quale, nonostante tutti i suoi alter ego e tutta la propria opera poetica, non è riuscito a cogliere il senso ultimo della vita.

Nella seconda strofa il cantautore-narratore ammette:

Ma gli sfuggì che il senso delle stelle

non è quello di un uomo,

(...)

E capì tardi che dentro

quel negozio di tabaccheria

c'era più vita di quanta ce ne fosse

in tutta la sua poesia;

e che invece di continuare a tormentarsi

con un mondo assurdo

basterebbe toccare il corpo di una donna,

rispondere a uno sguardo...

Quello che è sfuggito al poeta è il senso ultimo della vita, l'amore, quello reale, fisico, che si oppone a quello del mondo finzionale costruito con le armi della poesia e del linguaggio. Alle strofe dedicate al poeta, marcate da numerose frasi principali al passato remoto, Vecchioni alterna il ritornello che altro non è che la ripresa dei versi pessoani:

Tutte le lettere d'amore sono

ridicole.

Non sarebbero lettere d'amore se non fossero

ridicole.

Anch'io ho scritto ai miei tempi lettere d'amore,

come le altre,

ridicole.<sup>297</sup>

Vecchioni riprende e riproduce i versi della poesia pessoana, mantenendone la stessa concatenazione logica:

E le lettere d'amore,

le lettere d'amore

fanno solo ridere;

---

<sup>297</sup> Pessoa, *Una sola moltitudine. Poesie di Alvaro De Campos*, 348-349.

le lettere d'amore  
  
 non sarebbero d'amore  
  
 se non facessero ridere;  
  
 anch'io scrivevo un tempo lettere d'amore  
  
 anch'io facevo ridere;  
  
 le lettere d'amore, quando c'è l'amore,  
  
 per forza fanno ridere.

Le anafore poste all'inizio di questi pochi versi insieme alle epistrofi di chiusura ribadiscono, scandendo in maniera ritmata e provocando un'accumulazione, l'idea che le lettere d'amore non possono che essere ridicole. Il primo ritornello è posto dopo le prime tre strofe, il secondo e il terzo sono collocati dopo le seconde tre strofe. Se l'aspetto della canzone è simmetrico, nel ritornello avviene una sorta di sbilanciamento sia strutturale sia di significato. L'ascoltatore intuisce che il cantante sta facendo un parallelo tra la figura del poeta e se stesso, grazie alla presenza del pronome personale "io": la voce narrante della canzone si identifica con questo pronome che diventa ambiguo. Da una parte, esso potrebbe essere la confessione accorata in prima persona del protagonista della canzone, Pessoa, dall'altra, esso potrebbe riferirsi anche al narratore che, insieme e grazie alla voce del poeta, dichiara la propria infelicità. Pessoa diventa a sua volta quasi un eteronimo del cantautore che si appropria dei suoi versi, diventando lui stesso il personaggio di cui narra, il tutto supportato dal crescendo di intensità della composizione musicale.

Il gioco di specchi si moltiplica, nel caso della canzone, perché i livelli narrativi subiscono l'impatto dell'enunciazione diretta del cantautore che, sul palco,

interpreta il proprio testo. Per riprendere lo schema narrativo che Calvino aveva utilizzato nei *Livelli di realtà della letteratura*,<sup>298</sup> potremmo dire che nel testo originale pessoano il narratore Alvaro de Campos parla in prima persona delle lettere d'amore (l'uso della prima persona singolare del pronome *io* e dell'aggettivo possessivo *miei* del verso 21), mentre per quello che riguarda il testo della canzone sia esso interpretato dal vivo o su supporto audio, troviamo il narratore, Vecchioni, che racconta un episodio della vita di Pessoa in cui il poeta dice *io*. Solo che è proprio questa affermazione a complicare i livelli narrativi: è Pessoa ad essere il referente del pronome *io* oppure colui che lo enuncia, Vecchioni? In un certo senso ci troviamo di fronte all'inscioglibilità logica dell'enunciato (di cui ognuno può dare libera interpretazione). Il significato del testo diventa tutto ad un tratto minato dalla stessa indecidibilità del paradosso di Epimenide. Questa zona d'ombra data dal trapasso del Pessoa personaggio nel Vecchioni compositore contiene un principio molto simile allo scivolamento metalettico in cui i livelli narrativi si confondono: il lettore-ascoltatore non può più capire a quale livello narrativo appartiene l'enunciazione principale. Il passaggio da un *io* all'altro si manifesta in diverse riprese nella canzone, a partire dalla prima volta in cui fa la sua apparizione, ovvero quando Pessoa parla in prima persona:

Scusa se ho lasciato le tue mani,  
 ma *io* dovevo solo scrivere, scrivere  
 e scrivere di me...

Qui è chiaro per l'ascoltatore che il pronome *io* si riferisce al poeta. Solo che più avanti, quando ormai il poeta ha capito che tutto il suo universo poetico non vale la vita vera, e la voce enunciativa spinge un ipotetico tu, l'uditore, a scrivere, capovolgendo dunque il discorso fino a qui esposto, perché

---

<sup>298</sup> Calvino, *Una pietra sopra*.

scrivere d'amore  
 anche se si fa ridere  
 anche mentre la guardi  
 anche mentre la perdi  
 quello che conta è scrivere  
 e non aver paura  
 non aver mai paura di essere ridicoli  
 solo chi non ha scritto mai lettere d'amore  
 fa veramente ridere.

Nel rimpianto l'io narrante è totalmente ambiguo e l'ascoltatore non si sa più se appartiene al poeta o al cantautore, che qui diventa una figura stratificata perché è allo stesso tempo l'autore del pezzo e il suo interprete. Alla fine il punto di riferimento logico per l'ascoltatore sono le lettere che ancorano la moltiplicazione degli enunciatori e la loro frammentazione nell'unico atto di realtà finzionale "vera": la scrittura delle lettere che è ridicola e fondamentale allo stesso tempo.

Il nostro autore, che ha spesso fatto razzia di personaggi letterari per le proprie composizioni, non solo riprende il personaggio storico del poeta portoghese in questo caso, "[di cui] prendo quel poco che mi interessa e lo ribalto perché assomigli a me",<sup>299</sup> ma ne recupera anche l'opera, imitandone lo stile (l'eteronomia pessoana). Questa doppia intertestualità complica la valenza del testo che, come abbiamo visto, viene fruito a diversi livelli: a livello uditivo, grazie al supporto musicale, senza dimenticare che ciò può avvenire in diretta o in differita, e a livello letterario, quando il testo della canzone viene letto e analizzato come un testo

---

<sup>299</sup> Antonio Accardo, *Roberto Vecchioni: capire l'uomo e l'idea* (Rapallo: Zona, 2001), 8.

poetico. In questa capacità espressiva e nella sua potenzialità polisemica troviamo il valore della canzone d'autore che lo stesso Vecchioni nelle sue riflessioni teoriche ha paragonato al testo poetico:

la valenza letteraria di certa canzone d'autore è altissima e non contrasta affatto con quella della poesia: è un altro genere letterario, è un altro tipo di poesia che dipende da come è cantata, da come è musicata, dalle parole che usa mentre nella poesia esistono soltanto le parole e quindi il rapporto è completamente diverso (...) i cantautori sono un aiuto per arrivare alla poesia aulica (...) sono il primo passo per arrivare alla conoscenza di un altro tipo di poesia.<sup>300</sup>

#### 4.1.1.2. *Racconto e canzone*

Se invece confrontiamo i due testi *Il cielo capovolto* (*L'ultimo canto di Saffo*) e l'ultima parte del brano *Le partenze*, possiamo notare ancora una volta le differenze fra la forma testuale della canzone e quella del brano in prosa.

In primo luogo, anche in questo caso, l'interferenza letteraria è duplice: nel titolo della canzone tra parentesi l'autore cita il titolo della poesia *L'ultimo canto di Saffo*,<sup>301</sup> scritta da Giacomo Leopardi nel 1822, in cui viene rappresentata la poetessa greca che, dopo essere stata respinta dal giovane Faone, decide di gettarsi dalla rupe di Leucade. Questo dettaglio aggiunge un livello di fruibilità al testo: infatti, soltanto l'ascoltatore che leggerà il libretto con le parole potrà cogliere l'allusione alla poesia del poeta di Recanati poiché, nel testo cantato, non viene fatta allusione specifica alla poesia leopardiana né Saffo viene mai individuata in maniera precisa.

Altro riferimento intertestuale, anche questo letterario, è la coincidenza di temi fra la canzone e il testo in prosa di Vecchioni e alcune poesie saffiche, in modo

---

<sup>300</sup> Ibid., 4.

<sup>301</sup> Aldo Giudice e Giovanni Bruni, *Problemi e scrittori della letteratura italiana* (Torino: Paravia, 1988). Giacomo Leopardi, *L'ultimo canto di Saffo*, *I canti*, 390-394.

particolare i frammenti dedicati ad Anattoria.<sup>302</sup> L'autore gioca su un triplice piano narrativo che si svela ancora una volta soltanto agli ascoltatori che leggeranno il libretto con le parole, i quali riconosceranno la trasposizione dei versi della poetessa greca.

Per tornare ai due brani, in entrambi viene espresso il distacco subito da Saffo nel momento della partenza della giovane Anattoria dal *tiaso* a causa di un uomo che rompe l'idillio e di cui non viene specificato il ruolo. Egli viene paragonato, in entrambi i testi, al mare. Nel testo in prosa si trova la spiegazione del titolo della canzone nonché dell'intero album. Osserviamo il primo e l'ultimo ritornello della canzone:

Gli uomini son come il mare:

l'azzurro capovolto

che riflette il cielo;

sognano di navigare,

ma non è vero.

(...)

gli uomini, continua attesa,

e disperata rabbia

di copiare il cielo;

---

<sup>302</sup> AA.VV., *Lirici greci*, A cura di Francesco Sisti, trad. Francesco Sisti (Milano: Vallardi, 1995). 41-51. In particolare la lirica : Simile a un dio mi sembra quell'uomo/che siede davanti a te, e da vicino/ti ascolta mentre tu parli con dolcezza/e con incanto sorridi. E questo/ fa sobbalzare il mio cuore nel petto./(...)



rompere qualunque cosa,

se non è loro!

Nel racconto invece il ruolo degli uomini viene descritto con ampie frasi e il motivo del cielo capovolto viene esplicitato direttamente:

Gli uomini vanno per mare perché sono come il mare, tempesta e passione, onda incerta, dubbiosa: incerta pure la meta, e mai l'ultima. Gli uomini sono quella rabbia senza fine di coprire tutto, di insinuarsi ovunque, come il mare, al falso, dolce carezzare di spuma, quando il vento del cuore, a tratti, si placa; e del mare hanno l'inconsistenza, il lungo canto illusorio e la violenza di tamburo battuto, fino al sacrificio.

E non hanno colore, come il mare. Perché il mare altro non è che il riflesso del cielo, è un cielo capovolto: e in questo cielo attraversano al contrario la verità e la vita. E meno bastano a se stessi, più devono avere cose: ricchezze, imperi, schiavi, potere. Di nessun altro deve essere ciò che non è loro: rompono, distruggono, annientano quel che non possono avere.

E il cielo. Forse il cielo siamo noi. Noi non riflettiamo la luce, prendendo altrove colore, noi *siamo* colore. Noi muoviamo burrasche livide e impercorribili: siamo brevi temporali o nere confessate agonie; ma di più, molto di più, tenero, sconfinato azzurro e canto di culla, di lavoro e poesia.<sup>303</sup>

Il primo motivo, soltanto accennato nel ritornello della canzone, viene ripreso ed ampliato lungo due paragrafi nel testo narrativo, il che mette in evidenza la necessaria concisione e la simbolicità del testo per musica. Entrambi i ritornelli mettono l'accento sulla parola "uomini" che apre le strofe e il paragrafo in netta contrapposizione con la frase interrogativa che invece apre le due strofe successive della canzone che invece hanno una funzione narrativa:

Che ne sarà di me e di te,

---

<sup>303</sup> Vecchioni, *Viaggi del tempo immobile*, 117.

che ne sarà di noi?

I due universi, quello maschile e quello femminile si contrappongono nella canzone grazie a un movimento di inclusione per quello femminile, del pronome personale *noi*, somma del *me* e del *te* del verso precedente, mentre quello maschile ne viene escluso, anzi viene connotato negativamente dall'uso di due verbi, *riflettere* (qui inteso nel senso di riprodurre) e *copiare* (il cielo), seguiti dall'intuizione di una menzogna, della *disperata rabbia* e del verbo *rompere*, connotati semanticamente in maniera negativa.

La canzone permette soltanto di tratteggiare in pochi abili versi lo stato d'animo della protagonista che, nel racconto, viene articolato attraverso la successione delle descrizioni nei vari paragrafi di cui tre dedicati agli uomini, al mare e al cielo, quest'ultimo incentrato sull'universo femminile.<sup>304</sup> Il contrasto tematico tra l'esclusione e l'inclusione dei due universi narrativi trova il proprio sfogo nella frase finale di Saffo nel racconto che dichiara: "non te ne vai tu sola, ma il mondo che abitavamo insonni come gli dei. Non perdo Anattoria, perdo l'universo che eravamo. (...) –Ti amo- sussurrò Saffo camminando all'indietro".<sup>305</sup>

L'ultima azione di Saffo, il camminare all'indietro mentre sussura la dichiarazione d'amore, presuppone un movimento di ritorno nel passato dei ricordi, dei momenti felici vissuti vicino all'essere amato. Parallelamente, il paradosso espresso all'apertura del brano nell'affermazione "è di chi resta l'unica partenza"<sup>306</sup> trova il proprio corrispettivo rovesciato in questo movimento al contrario. Il ritorno all'indietro di Saffo nel tempo dei ricordi scioglie il paradosso della frase d'inizio. Da un lato, quindi, la narrazione all'interno del frammento dedicato a Saffo nel brano *Le partenze* viene chiusa con un paradosso simile a quella che l'aveva iniziata, dall'altro, viene fatto esplicito riferimento al personaggio che ha aperto la narrazione

---

<sup>304</sup> Si potrebbe criticare la scelta dei ruoli fatta da Vecchioni, ma la rimandiamo ad altra sede.

<sup>305</sup> Vecchioni, *Viaggi del tempo immobile*, 119.

<sup>306</sup> *Ibid.*, 117.

dei *Viaggi*, Alessandro Magno, il quale si trova obbligato a rivivere la propria vita all'incontrario, quasi a camminare all'indietro come Saffo. Il mondo finzionale della letteratura ha, rispetto a quello della canzone, la possibilità non solo di esprimere il paradosso, operazione che anche la canzone può effettuare come si è visto con *Le lettere d'amore*, ma di comunicarlo sfruttando i diversi livelli narrativi all'interno di una narrazione molto più articolata in cui i rimandi e i richiami possano cambiare la struttura globale del testo stesso.

## 4.2. Viaggi del tempo immobile

Dal brano conclusivo del romanzo, ci soffermeremo sull'opera prima di Vecchioni, *Viaggi del tempo immobile*, in cui l'autore fa ampio uso di figure retoriche paradossali. I mondi finzionali del cantautore sono caratterizzati dalla dicotomia realtà/finzione e realtà/sogno. Il movimento narrativo si sviluppa grazie alla tensione tra questi due opposti: “fuggire dalla vita nel sogno per recuperare, nel sogno, la vita. Liberare col sogno l'esistenza dal carcere del reale, per consentirle di confrontarsi liberamente col reale, di esserne coinvolta senza esserne travolta”,<sup>307</sup> afferma Vecchioni in un'intervista. Questi due termini, realtà e finzione, non sono utilizzati in contrapposizione, come se l'uno escludesse l'altro, piuttosto essi interagiscono in un incessante spostamento che potremmo definire metalettico. Infatti, se nella metalessi avviene un cortocircuito dei livelli narrativi, il passaggio tra realtà e finzione non implica una trasformazione dei mondi finzionali, quanto piuttosto la loro coesistenza (contravvenendo alla logica della composibilità leibniziana) e compenetrazione. Mondi “finzionali” e mondi “reali” coesistono sullo stesso piano narrativo: da questa dinamica nascono i racconti di *Viaggi del tempo immobile*.

---

<sup>307</sup> Cesare Romana, “San Siro, Sanremo e altri viaggi,” in *Trovarti, amarti, giocare il tempo*, ed. Valentina Pattavina (Torino: Einaudi, 2002).

#### 4.2.1. *Il tempo dei racconti*

Il libro è composto da un prologo e da dieci racconti. Il prologo ci introduce nel mondo finzionale del romanzo ed ha la funzione di cornice. È interessante notare che la cornice scompare negli ultimi racconti, a mano a mano che gli interventi del narratore diventano sempre meno frequenti. Si tratta quindi di una cornice incompleta, diversa da quella classica, che non racchiude in sé i racconti per impartire loro un senso compiuto, logico ed equilibrato all'interno di un con-testo, ma, al contrario, li introduce per poi lasciarli andare alla deriva, senza mai diventare connessione causale né filo conduttore.

Il narratore di questi racconti assume una doppia funzione di narratore allo stesso tempo extradiegetico e diegetico: nella cornice è introdotto da una voce narrante come colui che racconterà le storie che seguiranno. Infatti viene descritto alla terza persona singolare da una voce extradiegetica:

visto che amava tanto gli uomini (...) si sarebbe preso la briga di raccontarli ai piccoli immortali che di vite non ne avevano ancora vissute ma presto avrebbero cominciato a farlo. Ci pensasse lui, che sapeva tutto e che tutto aveva visto, a metterli sull'avviso, a instradarli, a dare loro illuminati consigli.<sup>308</sup>

Nei racconti che seguiranno sarà questo personaggio-narratore che esporrà, alla prima persona del singolare, le proprie storie ai piccoli immortali, partecipando direttamente ai propri racconti sia come personaggio sia come narratore. Questo espediente narrativo provoca una duplice metalessi. Se riprendiamo la definizione di Marie-Laure Ryan, in *Logique culturelle de la métalepse*,<sup>309</sup> tra metalessi retorica e metalessi ontologica, ci accorgeremo che essa esplicita i meccanismi del nostro testo. Il narratore opera su due livelli, quello in cui è il protagonista, prendendo la parola per raccontare e quello in cui partecipa a ciò che racconta, ovvero si trova ad essere

<sup>308</sup> Vecchioni, *Viaggi del tempo immobile*, 4.

<sup>309</sup> Ryan, "Logique culturelle de la métalepse," in *Métalepse. Entorses au pacte de la représentation.*, a cura di John Pier e Jean-Marie Schaeffer (Paris: Editions de l'école des hautes études en sciences sociales, 2005).

protagonista e testimone della propria narrazione. Da una parte, opera al livello della metalessi retorica, perché il narratore prende la parola per commentare insieme agli altri immortali i racconti che lui stesso enuncia senza influenzare né le dinamiche né le azioni dei personaggi raccontati. Dall'altra, egli opera al livello della metalessi ontologica, perché il narratore non parla soltanto dei suoi personaggi ma parla anche *ai* suoi personaggi. E questo procedimento narrativo si ripropone in alcuni capitoli come quello su Robert Scott (il narratore diventa Wilson), in quello con Napoleone (il narratore è Davis), in *Cervantes* (il narratore diventa uno degli accompagnatori dello scrittore) e in *L'allevatore di lumache* (il narratore è il ricercatore che incontra Ligan). La narrazione quindi alterna momenti in cui la voce narrante è alla terza persona singolare, (per esemplificare potremmo dire che avviene il seguente procedimento narrativo: "il narratore dice che il personaggio x ha fatto...") ed altri in cui il narratore si esprime alla prima persona singolare ("Io ho visto", solo che noi lettori, trovandoci al di fuori dal livello diegetico, sappiamo che questo pronome personale di prima persona corrisponde al narratore).

Prima di esaminare i racconti ad uno ad uno, soffermiamoci sul titolo del libro, il cui doppio ossimoro contrappone due piani diversi: quello grammaticale e quello semantico. La parola *viaggi* rimanda a un campo semantico che include il movimento e lo spostamento. Per viaggiare è necessario effettuare uno spostamento sia di carattere spaziale che di carattere temporale. I viaggi di cui tratterà Vecchioni non avvengono soltanto *nel* tempo, (i protagonisti dei racconti appartengono a tutte le epoche, da quella classica a quella contemporanea, fino ad arrivare al *non*-tempo per eccellenza, quello degli immortali, l'eternità), vale a dire in una successione lineare di trasferimenti geografici e temporali, bensì essi sono determinati dalla funzione grammaticale del complemento successivo. Sono viaggi *del* tempo, ovvero si inseriscono in un'altra dimensione narrativa in cui è proprio il complemento di specificazione ad essere il soggetto grammaticale implicito della nostra frase. Ne possiamo inferire che non sono i personaggi che ci verranno di volta in volta presentati ad essere i soli protagonisti dei racconti ma che esiste un secondo filo

conduttore che è il tempo stesso, quello che scandisce irreparabilmente la vita degli uomini, quello senza cadenza degli immortali, quello immobile del mito ed, infine, quello della narrazione.

In seguito, l'aggettivo *immobile* che, per contrasto logico non potrebbe essere utilizzato né come qualificativo del sostantivo viaggi né del sostantivo tempo, entrambi appartenenti ad una sfera semantica che include la mobilità, il trascorrere e il passare, provoca un processo di destabilizzazione dei contenuti relativi al significato del titolo. L'impossibilità si esplicita in primo luogo nel titolo e, come ogni paradosso, crea *l'illinx*, la vertigine, mentre trae in inganno i lettori alle prese con i legittimi dubbi riguardanti il contenuto del libro stesso. Sarà il narratore, un immortale, a combattere l'immobilità o l'eternità del tempo in cui è relegato grazie alle frequenti incursioni nella vita e nel tempo degli uomini. E, in ogni sua avventura è anche il tempo ad essere un protagonista, quello degli uomini, degli immortali, della finzione e del racconto stesso: tanti mondi finzionali impossibili che il narratore attraverserà alla ricerca di un'umanità perduta nell'eternità.

Se il titolo fa riferimento al tempo della cornice, il tempo nella maggiorparte di questi racconti è retto da strane leggi che sovvertono la linearità logica del concetto; talvolta, più che sospeso, esso è reversibile, ovvero può snodarsi al contrario, come nel caso di *Ongam Ordhassela*, può mettere in parallelo il tempo del racconto con quello della vita in *Cervantes*, può dicotomizzarsi tra sincronia e diacronia in *Significante e significato*, può immobilizzarsi per l'acrobata in *Storia per Misha*, può scivolare nell'assurdo in *Gli ultimi quattro giorni*, può essere contemporaneamente reale e finzionale in *Doretta Doremì*, trasformarsi in tempo musicale e poetico, quindi in ritmo, in *L'allevatore di lumache*, può condurre all'inganno nella *Vela nera*, preparare alla fine del mito in *I ritorni*, e scandire vite di personaggi storici come Napoleone, Goldoni, Rimbaud, Bergson e Saffo, e finzionali come Ulisse, Cassandra, Aiace, ne *Le partenze*, che chiude la raccolta .

Il protagonista e narratore dei racconti è Teliqalipukt, non troppo lontano cugino del Qfwfq di Calvino, un immortale, purtroppo incapace di atarassia e troppo affezionato agli umani e alle loro vicende. A furia di reincarnarsi, “pareva drogato della Terra”<sup>310</sup>, il cui desiderio lo divorava e “più andava avanti nei secoli, più gli crescevano pericolosamente le emozioni”.<sup>311</sup> Frequentissimi sono i ritorni di Teliqalipukt sul nostro pianeta:

Ed era stato mille uomini, in mille tempi diversi, a cavallo di euforie e noie, fu piccolo artigiano e astuto consigliere, pallido guerriero e sconosciuto inventore, politico, sguattero, trovarobe o poeta, ma sempre e comunque in qualsiasi vita, in qualsiasi corpo, incazzato con gli ipocriti e indifeso, sperduto sognatore. Raramente fu uomo importante: più spesso visse vicino a qualcuno che valeva la pena di ricordare, di raccontare.<sup>312</sup>

La sua funzione è quella di apprendere gli uomini e di narrarli nella loro complessità. Egli torna sulla Terra non solo per soddisfare la propria curiosità nei confronti di questi strani esseri, ma anche al fine di assumere il ruolo di narratore, grazie a cui spera di sfuggire, narrando, alla noiosissima eternità, il tempo in cui non esiste più il tempo, ma solo un eterno presente.

Questo continuo desiderio di vita umana diventa talmente problematico che gli altri immortali cercano una soluzione che possa accontentare il loro simile e estinguere la sua ansia esistenziale. Per questa ragione, decidono di affidargli il ruolo di educatore dei giovani immortali ai quali dovrà spiegare le complessità della vita umana, in modo che essi si preparino alle esperienze che li avrebbero attesi nei loro futuri viaggi sulla Terra. In questo modo, per sublimare il desiderio di vita e di emozioni umane, Teliqalipukt accoglie un gruppo di giovani immortali per raccontare loro le vite degli uomini di cui egli stesso era stato testimone. Dato che Teliqalipukt accetta il ruolo di narratore e di educatore, il narrare assume una

---

<sup>310</sup> Vecchioni, *Viaggi del tempo immobile*, 4.

<sup>311</sup> *Ibid.*, 4.

<sup>312</sup> *Ibid.*, 3.

valenza fortemente significativa: attraverso le sue parole, gli immortali imparano a conoscere i turbamenti della vita umana, che altro non è se non il rovesciamento dell'eterna atarassia della loro esistenza. Allo stesso tempo, e in maniera duplice, l'autore riflette sulla paradossale condizione esistenziale degli immortali che sembrano essere costretti a vivere un'esperienza in chiave minore perché non dotati di umanità, e su quella degli uomini che, invece, subiscono le ingiurie del tempo, rincorrendolo, senza mai riuscire a raggiungerlo.

La distinzione tra realtà e finzione è problematizzata: i protagonisti dei racconti non appartengono tutti al mondo degli uomini, come vorrebbe farli apparire Teliqalipukt. Vecchioni, con abilità, mischia le carte affiancando a personaggi storici, personaggi mitologici e personaggi di fantasia, attribuisce loro azioni, gesta, pensieri ed emozioni in maniera tale che il lettore li percepisca tutti con lo stesso livello di realtà o di finzionalità.<sup>313</sup>

Basta passarli rapidamente in rassegna per scoprire il gioco. Sono personaggi storici, realmente vissuti: Alessandro Magno, Ferdinand De Saussure, Hermann Osthoff, Miguel de Cervantes, Robert Scott, Edward Wilson, Carl Barks, Napoleone, Carlo Goldoni, Arthur Rimbaud, Henri Bergson e Saffo; sono personaggi finzionali, appartenenti ad opere letterarie: Sancho Panza e Ser Anzoletto rispettivamente nel *Don Chisciotte* di Cervantes e *Le ultime sere di Carnevale* di Goldoni, Paperon de' Paperoni nella fantasia disneyana, Ulisse, Aiace, Cassandra, Tersite, Elena, Andromaca per i classici greci; sono personaggi completamente inventati dall'autore: l'acrobata, Peter Loogan, Ipsir ed Isabel, Teliqalipukt e tutti gli immortali. Tutti questi personaggi rappresentano per l'autore un campionario di un'umanità problematica, sofferente e alla continua ricerca di un senso che neppure

---

<sup>313</sup> Spesso Vecchioni ha ripreso dei personaggi letterari, siano essi autori o personaggi di finzione, non solo per i suoi romanzi ma anche per le sue canzoni. Quello che di loro preferisce è "solo quel tratto, quell'azione, quella frase, quel giorno di vita che mi interessava; solitamente quello più vicino a me. (...) avviene come un piccolo transfert: vesto i panni del personaggio perché una cosa accaduta a me improvvisamente l'ho rivista in lui". Vincenzo Mollica, "Conversazione con Roberto Vecchioni," in *Trovarti, amarti, giocare il tempo*, a cura di Valentina Pattavina (Torino: Einaudi, 2002).



gli immortali possono possedere in maniera stabile. Dominati da una *quête* epistemologica, alla ricerca di una stabilità che non può durare, sono preda del tempo e del suo incessante scorrere. Il filo conduttore fra tutti questi episodi deriva dal sentimento della caducità del tempo, del suo trascinare tutto con sé.

In questo modo, i confini tra questi mondi vengono appiattiti e cancellati; non solo, anche i personaggi storici vengono descritti in situazioni finzionali: all'interno dello stesso paragrafo, per esempio, possono convivere un personaggio, nel senso più classico, di un'opera letteraria e una vera figura storica, vissuta nel nostro mondo. A questo proposito, alcuni studiosi come Lubomir Doležel, hanno argomentato che una delle caratteristiche dei mondi impossibili è proprio quella di "the impossible coexistence of ontologically heterogeneous persons".<sup>314</sup> Presentando i personaggi come uomini realmente vissuti, l'autore rende più complessa la loro identificazione moltiplicando i livelli di realtà.

Di viaggi veri o metaforici si popolano i racconti della raccolta. È interessante notare che il libro non si chiude con il capitolo *I ritorni*, che è il penultimo, bensì con quello de *Le partenze*, come se l'autore, in maniera simbolica, avesse preferito rilanciare la sfida alla fine del libro con un nuovo inizio. In questo modo l'ultimo racconto chiude il cerchio narrativo, ma, come in ogni *strange loop*, riporta il lettore al punto di inizio. Non approdando al mondo degli immortali, ma a quello di un passato molto remoto in cui Saffo mormora parole d'amore camminando all'indietro, viene evocato il destino del protagonista del primo racconto, Alessandro Magno, che vive la sua vita al contrario. La cornice non integra più i racconti, non li conclude. Il tempo del racconto si scardina. In realtà l'eternità della cornice non è altro che un pretesto per lo scrittore per far coincidere gli estremi dei racconti in "un'eterna ghirlanda brillante", come il titolo del libro di Hofstadter.

---

<sup>314</sup> Doležel, *Heterocosmica. Fiction and possible worlds*, 166.

#### 4.2.1.1. *Paradossi, metalessi, ossimori e antinomie.*

*Ongam Ordnassela* è il racconto che apre la narrazione di Teliqalipukt. Il titolo, un palindromo, è l'elemento che contraddistingue la problematica paradossale del racconto; si tratta del nome del protagonista al contrario: Alessandro Magno. Come il nome nel titolo è scritto al contrario, così il protagonista vive in senso contrario la propria vita, dalla malattia senile, ritornando indietro nel tempo, fino all'infanzia.

Il paradosso si insinua all'interno del mondo finzionale: come si può narrare all'incontrario e malgrado ciò restare leggibili? L'autore, da una parte, applica formalmente il paradosso nell'inversione grafica del titolo, dall'altra, resta impigliato nella propria logica paradossale, tradendosi, perché la narrazione non può che restare lineare dato che è impossibile poter invertirne i termini, come è stato fatto per le lettere del nome. Il testo, infatti, non sarebbe più leggibile se fosse scritto palindromicamente. Doppia mente illeggibile sarebbe il testo quando in esso fossero invertiti i tempi delle sequenze verbali, ovvero venissero usati dei futuri per indicare dei passati. Al fine di restare comprensibile, l'autore scandisce il racconto con alcuni passati remoti, indicanti un'azione avvenuta in un preciso momento temporale, alternati ad alcuni imperfetti, il tempo della descrizione narrativa per eccellenza. Il linguaggio costringe lo scrittore all'interno dei suoi limiti pur permettendogli di narrare l'impossibile.

La struttura del racconto breve impone anch'essa le proprie regole narrative: poche frasi devono trasmettere e condensare ciò che accade al protagonista. Ecco che ad Alessandro "pareva strano il suo rapporto con il tempo. Gli sembrava di aver tutto o troppo e straordinarie cose di cui gli mancavano i ricordi. E mano a mano che passavano i giorni, gli anni, i ricordi diventavano realtà, non il contrario, come succedeva agli altri".<sup>315</sup> Il viaggio nel tempo del protagonista si rivela bizzarro e

---

<sup>315</sup> Vecchioni, *Viaggi del tempo immobile*, 7.

strano fin dall'inizio, la logica viene sovvertita: il ricordo, percezione mentale di un fatto ormai accaduto, che non potrà mai ripresentarsi come potenzialmente vivibile, qui si avvera come un desiderio espresso in un passato non troppo remoto.<sup>316</sup> All'inizio del racconto, Alessandro non capisce bene la situazione, ha delle sensazioni vaghe, confuse, si rammenta soltanto che un anno prima era stato malato ma che in tredici giorni tutto era passato (infatti il vero Alessandro Magno morì dopo soli tredici giorni di malattia), fino a quando non intuisce lo strano destino che il fato gli ha riservato: “tutto ciò gli sembrò prima impossibile, poi ridicolo, infine spaventoso. Fece la riprova. Si imbatté un anno *dopo*<sup>317</sup> in un re vinto (dove? quando?) e lo lasciò ovviamente andar via, perché non ricordò affatto di averlo battuto. Un mese *dopo* se lo trovò di fronte in battaglia, lui e i suoi elefanti”.<sup>318</sup> Il protagonista vive *prima* quello che nella catena temporale doveva essere accaduto *dopo*. La sequenza temporale è completamente invertita ponendo una difficoltà anche per l'autore stesso. L'espedito si problematizza perché, a causa dell'inevitabile linearità del racconto, è necessario tener presente nello svolgersi della storia un prima e un dopo che si manifestano al livello dei tempi verbali e dei deittici scelti. È come se il protagonista interrompesse il corso degli eventi per arrestarsi improvvisamente e cominciare a ripercorrere la propria vita dall'ultimo evento al primo, ove il dopo diventa prima, cosciente dello straniamento che ciò provoca. In questo modo, “tornava indietro (...) viveva la vita al contrario degli altri”<sup>319</sup> ma non senza influenzare, paradossalmente, la vita passata che per lui diventa presente. Infatti, spiega Vecchioni,

dicono che Alessandro Magno non sorridesse mai. (...) Alessandro non rideva perché non c'era niente da ridere (...). Tutta la sua tristezza gli nasceva dalle scelte negate: il futuro è imponderabile, aperto come il cielo, il passato è scritto e incancellabile. Andare verso il futuro è naturale cammino, tutto può ancora essere diverso, tutto è

---

<sup>316</sup> Alessandro assomiglia a Marco Polo che deve tornare nel passato per cambiarlo.

<sup>317</sup> Il corsivo è nostro.

<sup>318</sup> Vecchioni, *Viaggi del tempo immobile*, 8.

<sup>319</sup> *Ibid.*, 9.

opponibile. Nessuno che vada incontro al suo passato può cambiarlo: a malapena può supporre lievi variazioni.<sup>320</sup>

Al contrario degli immortali che possiedono un futuro ormai scritto per l'eternità e al contrario degli uomini che vorrebbero il futuro sempre aperto alle possibilità, il protagonista ha solo la certezza data dall'inevitabilità del passato, dalla sua chiusura. Stanco di questo copione, egli tenta di ribellarsi alla sorte con un espediente per cambiare il flusso degli eventi: "sapendo che cosa sarebbe successo dopo, avrebbe dato ordini diversi prima. Avrebbe stravolto la storia".<sup>321</sup> Ma lo stratagemma non serve perché ormai la storia è già scritta e poi perché agire nel presente per cambiare il passato è impossibile, nel senso che si può operare soltanto per cambiare ciò che non è mai avvenuto, cioè il futuro (stratagemma utilizzato per esempio in film come *Ritorno al futuro* in cui il protagonista viaggia nel passato per poterlo cambiare al fine di influenzare il futuro non ancora accaduto). In un vortice narrativo teso ai limiti dell'impossibilità, Alessandro non può che risalire il tempo mentre l'autore non può fare altro che narrarlo in una successione lineare di eventi.

È nell'ultimo paragrafo che avviene il cortocircuito finale, quando Alessandro risale nel tempo fino a giungere improvvisamente alla situazione descritta nel primo paragrafo, nel momento in cui si alza dal letto dopo tredici giorni di malattia. Nello spaesamento, in un posto che non riconosce, rammenta soltanto che "deve alzarsi presto (...) per ripetere a rovescio chissà quante volte ancora la stessa straordinaria noia di vivere che aveva già vissuto".<sup>322</sup> Il *regressum ad infinitum* non ci può riportare oltre all'infanzia di Alessandro, ma ci fa ritornare al punto di partenza, coscienti che il protagonista rifarà ancora una volta questo viaggio per ritrovarsi, alla sua fine, ancora una volta all'inizio della storia narrata. In questo modo, si scarta continuamente e in maniera ripetuta un livello narrativo, come nella

---

<sup>320</sup> Ibid., 9.

<sup>321</sup> Ibid., 11.

<sup>322</sup> Ibid., 16.

stampa di Escher *La cascata* (1961),<sup>323</sup> in cui, pur passando l'acqua su tre piani, per poi scendere in una cascata, si può notare che il livello su cui l'acqua scorre è sempre lo stesso. Escher a questo proposito aveva affermato:

Si vous voulez attirer l'attention sur quelque chose de non existant, vous devez d'abord essayer de vous berner vous-même avant de berner votre existence, en présentant votre histoire de telle manière que la dimension impossible est voilée, de sorte qu'un observateur superficiel ne le remarque même pas.<sup>324</sup>

Vecchioni fa proprio questo, la dimensione impossibile del racconto aleggia su di esso senza essere direttamente ostentata. Il compito dello scrittore è quello di scegliere non solo nel potenziale del possibile ma anche in quello dell'indicibile.

Alla fine del racconto, i piccoli immortali non possono fare altro che chiedere al loro precettore che cosa sia il tempo. E quest'ultimo, comprendendo le difficoltà insite nella risposta, rammenta che il tempo per gli uomini è binario, e tra loro soltanto alcuni lo possono sentire mentre "si muove all'impazzata in circolo"<sup>325</sup> e questi sono i bambini, i folli e gli artisti. Questo tempo circolare è quello creato dalla scrittura che ritorna su se stessa, diventa ricorsiva, senza inizio e senza fine, annullando gli estremi della nascita e della morte.

Nel secondo racconto, *Significante e significato*, il protagonista che viene ad improvvisarsi detective è Ferdinand De Saussure, passeggero della Stella di Smirne, una nave che riconduce in Europa un gruppo di illustri glottologi. Sulla stessa, viaggiano in assoluta segretezza sir Anthony, un nobile inglese, e Fedor Rachmaninov, un fuoriuscito russo (dallo stesso cognome del celebre compositore e pianista), che aveva tramato un complotto per uccidere lo zar. La mattina, dopo una notte in cui i glottologi a bordo discutono delle loro teorie mentre i due nuovi passeggeri salgono a bordo e si sistemano in cabine comunicanti, sotto scorta di due

---

<sup>323</sup> M.C. Escher, "La cascata," (1961).

<sup>324</sup> M.C. Escher, *La magia de M. C. Escher* (Koln: Taschen, 2003), nota 143.

<sup>325</sup> Vecchioni, *Viaggi del tempo immobile*, 16.

uomini posti ai lati del ponte, il conte russo viene trovato assassinato. La chiave della porta comunicante della cabina è ritrovata nella borsa di sir Anthony, il quale non avrebbe mai commesso l'omicidio, visto che il suo compito era quello di proteggere il conte a cui doveva garantire l'incolumità fino all'arrivo in Inghilterra. A rivolgersi al linguista è il capitano della nave: "E vede, professore, non ci sono vie d'uscita perché *solo sir Anthony può aver ucciso il conte e solo lui può non averlo fatto*".<sup>326</sup> Un bel paradosso di Epimenide da far sciogliere ad un linguista! La situazione si presenta al ginevrino come un mondo impossibile di cui dovrà imparare la logica. Saussure infatti giunge alla soluzione del mistero grazie ad una sottigliezza linguistica. Egli ricostruisce gli ultimi istanti del conte e si accorge che, dato che quest'ultimo parlava un perfetto inglese, egli non avrebbe mai risposto a Sir Anthony prima di congedarlo che la sua cabina era *chiusa con la chiave*: "non si può dire *lock with the key*. Sarebbe ridicolo dire *lucchettare col lucchetto*".<sup>327</sup> Da questo minimo indizio, il protagonista capisce che l'inglese è stato beffato e chi gli ha parlato non era il conte. Poiché la nave ha le cabine disposte simmetricamente, il delitto non può che essere stato commesso da qualcun altro.

La narrazione è interrotta più volte dall'intervento di Teliqalipukt che vuole spiegare ai suoi piccoli allievi come niente sia irresolubile. Egli cita Leibniz, "un pazzo che confondeva le porte con le finestre",<sup>328</sup> mentre propone ai suoi immortali un piccolo problema matematico, dicendo di averlo appreso dal filosofo. Quando il più volenteroso tra loro cerca di risolverlo, Teliqalipukt spiega che è impossibile scioglierlo perché la superficie piana su cui Misha si accinge a disegnare non permette di svelare l'arcano, bensì è necessario disporre di una superficie circolare per comprenderlo: "irresolubile è quello che gli sta intorno e ci inganna, ci fuorvia se ci intestardiamo a vederlo come non è".<sup>329</sup> Il riferimento a Leibniz ci riporta alla

---

<sup>326</sup> Ibid., 41, in corsivo nel testo.

<sup>327</sup> Ibid., 51.

<sup>328</sup> Ibid., 46.

<sup>329</sup> Ibid., 46.

nascita del concetto dei mondi possibili e allo stesso tempo ci permette di fare un passo in là nella loro costruzione narrativa. Il mondo impossibile proposto dal racconto fa da complemento alla *quête* epistemologica del protagonista che, alla fine, riesce a sciogliere il paradosso che sembrava insolubile, con l'ausilio di un'altra logica, non per questo meno valida.

Nel racconto successivo *Cervantes*, viene introdotta una metalessi le cui conseguenze sono quelle di scardinare i limiti tra il mondo narrante e il mondo narrato. Due sono le istanze metalettiche presenti nel testo: Teliqalipukt è contemporaneamente attore e spettatore nel racconto, ovvero lo narra e vi partecipa. La seconda, più complessa, fa coesistere il protagonista del racconto, Cervantes, e il personaggio, Sancho, che è a sua volta un personaggio del libro scritto da Cervantes stesso. Ciò che è interessante notare è che “when one attends to the structural ruptures, however, one can see narrative’s structuring, as well as its self-destructive moves, as a *process*, unfolding overtime through its writing, its reading and the living of its characters”.<sup>330</sup> Il rapporto realtà/finzione è svelato nel suo farsi come il processo di mappatura calviniano.

Il protagonista del racconto è l'autore di *Don Chisciotte*. Egli si diverte, mentre affronta lunghi viaggi, a raccontare storie ai propri compagni: “e poi amori interrotti e ininterrotti, inesauste fiamme di principi per contadine, di ladroni per regine. Erano regni i boschi, e mare senza fine le vallate afose...”.<sup>331</sup> La capacità affabulatoria di Miguel stupisce il suo uditorio, ma “nessuna delle sue forsennate, ruzzolanti *realtà* riuscì a tenere dietro all'invenzione che proprio allora aveva concluso. Era la storia delle storie, era il suo Quijote. Popolo e gente *vera* in perenne stato di sogno: un miracolo”.<sup>332</sup> Si può osservare che i termini usati dall'autore per indicare ciò che è realtà e ciò che è finzione sono usati come se fossero

---

<sup>330</sup> Debra Malina, *Breaking the frame*. (Ohio University Press, 2002), 3.

<sup>331</sup> Vecchioni, *Viaggi del tempo immobile*, 67.

<sup>332</sup> *Ibid.*, 68. Il corsivo è nostro.

intercambiabili, creando per l'ennesima volta la coesistenza di termini antitetici in mondi ontologicamente diversi. Ma una notte, in una *posada*, un uomo entra all'improvviso e, in un balzo, punta un coltello alla gola di Cervantes. Egli si presenta e afferma di chiamarsi Sancho Panza, esattamente come il Sancho del *Chisciotte*. Personaggio che esce dal romanzo per uccidere il proprio autore? O semplice incontro con l'ispiratore del personaggio? Vecchioni ci racconta che si tratta di un omonimo Sancho Panza che ebbe la sfortuna di sfogarsi con l'autore della fine di un amore "il più grande che la storia degli uomini abbia mai potuto inventare".<sup>333</sup> Solo che il furto della storia si trasforma in condanna di continuo dolore per il nostro povero Sancho che si trova –e qui sta la metalessi- a rivivere il dolore dell'abbandono per il resto del tempo perché l'eternità è il tempo a cui è consegnata l'opera scritta dello spagnolo. A Sancho non resta che dichiarare:

Ti odio perché tu me l'hai portata via per la seconda e ultima volta, perché l'hai fatta vivere al mio fianco come un'estranea, ti odio perché l'hai fatta innamorare di un vecchio stupido e finto, come sei tu, incapace di capirla nell'anima e ancor più di sfiorarle il corpo. Ti odio perché Quijote, non io, l'ha amata, e poiché per sempre è quel che hai scritto, per sempre è la mia fine.<sup>334</sup>

In questa affermazione finale, i livelli narrativi sono profondamente instabili. Essi fanno riferimento a due mondi totalmente diversi: quello narrato da Vecchioni che noi percepiamo essere il nostro primo livello diegetico e quello interno all'opera citata, il *Chisciotte* che corrisponde ad un livello inferiore. Sancho parla della Dulcinea che lui avrebbe incontrato nel suo mondo e che sarebbe entrata a far parte del mondo dell'opera letteraria, quindi amata da un altro uomo, dal Quijote finzionale. Al fine di porre rimedio a questo tradimento, mentre pronuncia queste parole, taglia la gola a Cervantes.

---

<sup>333</sup> Ibid., 70.

<sup>334</sup> Ibid., 70.



Vecchioni nel racconto riprende un tema che precedentemente aveva sfruttato in una canzone, ovvero quello del doppio originario di Don Chisciotte, che non sarebbe altro che Sancho:

ho combattuto il cuore dei mulini a vento

insieme a un vecchio pazzo che si crede me.

La canzone si intitola *Per amore mio* e ha come sottotitolo: (*Gli ultimi giorni di Sancho P.*).<sup>335</sup> Il rapporto tra realtà e finzione del mondo vecchioniano trova una definizione proprio nella canzone stessa:

ma più bello di averti è quando ti disegno

niente ha più realtà del sogno

il mondo non esiste

il mondo non è vero

e ho sognato di me.<sup>336</sup>

In questo racconto è il tempo il vero artefice della metalessi; il livello del tempo della vita “reale” del personaggio che racconta si interseca con il tempo del personaggio di finzione che viene raccontato. I confini di un mondo si muovono e le leggi del primo in cui vivono i protagonisti si trovano influenzate e cambiate da quelle del secondo, quelle del Quijote. Per assurdo, Sancho uomo, al fine di vendicarsi del suo doppio cartaceo, uccide lo scrittore che gli ha inflitto la pena dell’eternità letteraria. Il tempo degli uomini e quello della finzione si urtano provocando sbigottimento e dolore. L’amore degli uomini si specchia nella rappresentazione dell’amore data dalla letteratura in un gioco in cui l’uno non è solo il riflesso dell’altro ma il rovescio di se stesso.

---

<sup>335</sup> Vecchioni, *Per amore mio*. 1991, EMI.

<sup>336</sup> Ibid.

La narrazione di Teliqalipukt continua con *Storia per Misha sul Tertium datur*.<sup>337</sup> Pochi tratti brevissimi: lui, ovvero l'acrobata, lei, che gli cuce un piombino nella calzamaglia ogni sera affinché muoia, l'altra, quella che gli scuce un piombino ogni sera dalla calzamaglia e che voleva vincessere, la piccola, che voleva vederlo volare ed i giudici di un concorso. L'acrobata spiccò il salto e "rimase a mezz'aria, non arrivò dall'altra parte, non tornò indietro, non cadde, non perse quota, rimase semplicemente in aria".<sup>338</sup> I giudici non lo possono valutare perché non porta a compimento il salto, il concorso è vinto da qualcun altro e tutti se ne vanno. Solo la piccola, il personaggio che aveva la capacità dell'immaginazione, continua a poter comunicare con lui perché, in fondo, quella sera, l'acrobata si era superato e aveva creato la magia del volo. Il tempo ancora una volta si ferma, si blocca in eterno per fissare quello che dura soltanto un attimo. Alla stessa stregua del paradosso della freccia che resta immobile, così gli uomini tendono all'eternità da cui alcuni immortali rifuggono.

In *Gli ultimi quattro giorni* Teliqalipukt ricostruisce in chiave ironica, alcuni momenti della vita dell'esploratore inglese Robert Scott, tra cui l'ultima spedizione al polo Sud, organizzata per battere il suo avversario, il grande esploratore norvegese Amundsen. Teliqalipukt vi partecipa nel ruolo del dottor Wilson, il biologo che realmente partì in numerose spedizioni di esplorazione assieme all'inglese e che morì con lui nell'ultima missione esplorativa in Antartica.

Scott nel racconto è monomaniacale, abitato soltanto dalla grande passione di trovarsi nel grande deserto polare:

Mio è il bianco infinito che non posso ingabbiare in un limite, a rischio di star male e perdermi. Questo è il mio universo, ma no, non per il silenzio, non per il raccoglimento, no, no... è mio perché mi

---

<sup>337</sup> Misha è così descritto: "non sembrava nemmeno un piccolo immortale, era fra tutti quello che lo dava meno a vedere. Ed era bello, bellissimo, due occhi sproporzionati, iridescenti: riccioli di luce viola", 36.

<sup>338</sup> Vecchioni, *Viaggi del tempo immobile*, 71.

assomiglia, mi è uguale: è come se riflettesse minuziosamente, perfettamente, come io sono dentro. Qui sto bene. Solo qui. (...) il mio è un infinito ritorno e circolare, perché è qui che sono in pace: rimarginati i due lembi dell'attesa e del ricordo, ho un'infallibile, momentanea, perfetta felicità.<sup>339</sup>

Il regresso infinito rimargina il tempo degli uomini che da una parte attendono l'avventura e la partenza verso nuovi mondi, ma allo stesso tempo, una volta arrivati, finito il gusto del nuovo, non sanno più che farsene.<sup>340</sup>

Scott, una volta arrivato a destinazione, si accorgerà che Amundsen, il rivale, non solo è arrivato prima, ma ha avuto pure il tempo di piantare la propria bandiera e di prendere possesso del territorio. Di fronte a questa cocente sconfitta, il povero Scott esce di senno mentre al gruppo di esploratori non resta che prendere la via del ritorno, sulla quale i protagonisti troveranno la morte. Vecchioni si ispira dall'episodio realmente avvenuto degli ultimi giorni della vita di Robert Scott che, nella realtà, perse la vita nel 1912 sulla via del ritorno della spedizione al Polo, giuntovi un mese dopo l'esploratore norvegese. Ciò nonostante, resta un mistero per Teliqalipukt/Wilson: Scott tenne un diario fino all'ultimo giorno.<sup>341</sup> Solo che la compagnia muore il venticinque marzo, Scott incluso, di assideramento, ma il diario continua ad essere scritto fino al ventinove, per ulteriori quattro giorni per ulteriori quattro pagine che, a differenza delle precedenti, hanno completamente un altro stile, sono "curate nel linguaggio e piene di serenità".<sup>342</sup> Teliqalipukt afferma di non sapere chi può averle scritte. Il finale del racconto lascia nella più totale ambiguità il lettore:

---

<sup>339</sup> Ibid., 77.

<sup>340</sup> Vecchioni riprende in tono scherzoso la tragica avventura dei due esploratori nella canzone *Polo Sud*, dell'album *Milady* del 1989. Nella canzone tratta di due esploratori che, una volta arrivati alla loro destinazione finale al Polo, si accorgono di non essere giunti a nulla e di trovare soltanto disperazione perché questo fine "finché lo sogno è bello, poi no", eterna delusione data dallo scontro fra il sogno e la vita.

<sup>341</sup> Il vero Robert Scott tenne un diario della missione.

<sup>342</sup> Vecchioni, *Viaggi del tempo immobile*, 79.

C'erano alcune cose che io e Scott ci eravamo detti alla banchisa di Ross, o meglio, erano come quelle, ma non proprio nello stesso modo, non proprio dalla stessa persona. (...) E poi, che mi suonò ancora più personale "Ho conosciuto la mia disperazione e l'ho vinta".

-Ma chi può aver scritto le ultime quattro pagine, se Scott era morto, se erano morti tutti?

-Io no, - rispose Teliqalipukt.<sup>343</sup>

L'immortale raccontando parla *di* Scott e contemporaneamente *a* Scott. A questo punto non solo si suppone il passaggio ontologico tra i livelli della narrazione, ma addirittura si assiste al loro collasso. In questo modo "la *métalepse ontologique* nous entraîne dans l'univers du fantastique, puisqu'elle réalise une fusion des mondes possibles qui constitue une infraction à la logique. Elle représente une marque formelle de fictionnalité".<sup>344</sup> La sostituzione del personaggio raccontato a personaggio narrante rende problematici i livelli enunciativi, trasformando il testo in un mondo impossibile, totalmente paradossale. A questo si aggiunge il mistero delle ultime quattro pagine che non si sa più a chi attribuire, per quale ragione e a quale livello narrativo perché ogni operazione di scrittura influenza contemporaneamente tutti i livelli. Anche se il lettore potrebbe interpretare quelle ultime quattro pagine come una traccia, lasciata da uno Scott che, attraverso la morte, raggiunge finalmente la felicità.

In *Doretta Doremi, stella del Polo*, i contorni tra realtà e finzione sfumano nuovamente. Il titolo è marcato da un asterisco a cui fa riferimento una nota a fondo pagina in cui Vecchioni afferma: "In questa storia tutti i personaggi realmente esistiti (soprattutto Carl Barks) sono immaginari e tutti i personaggi immaginari (soprattutto Paperon de' Paperoni) sono realmente esistiti".<sup>345</sup> Questa nota confonde nuovamente i confini tra mondo finzionale e mondo reale giocando sull'ossimoro degli aggettivi *esistiti* e *immaginari*. Egli sollecita uno slittamento della *suspension of disbelief* nel

<sup>343</sup> Ibid., 80.

<sup>344</sup> Ryan, "Logique culturelle de la *métalepse*", 209.

<sup>345</sup> Vecchioni, *Viaggi del tempo immobile*, 81.

lettore a cui viene richiesto di invertire i termini della propria conoscenza non solo finzionale ma reale. Paperone esiste realmente come personaggio di finzione che qui viene fatto passare per un personaggio reale mentre Carl Barks appartiene al mondo reale. Nel racconto Barks si trasforma in un personaggio di finzione che attraverso un metaracconto si rispecchia nella propria creazione, Paperone. Grazie a questa inversione, Vecchioni crea il Barks finzionale, il quale inventa il proprio pennuto personaggio esagerando il proprio principale difetto, l'avarizia, che ingrandita a dismisura nel carattere del papero

gli conferiva tenerezza, ingenuità, lo rendeva fallibile e comico in quella sua insistenza ad essere ricco, enormemente ricco, più di tutti e tutto. La realtà aveva ceduto al paradosso: nel paradosso niente è più credibile, si esorcizza il difetto e resta intatto l'uomo (pardon, il papero), un po' come fare un calco di sé, sgusciarne fuori e poi additarlo.<sup>346</sup>

Nel paradosso è impossibile sciogliere la realtà dalla finzione e se niente è più credibile, non si violano soltanto i livelli narrativi ma anche il modo in cui il soggetto viene rappresentato ed è creato finzionalmente. Come ha sottolineato Malina, il processo della metalessi "provides an apt figure for, as well as demonstration of, the iterative process whereby subjects are made (and unmade)".<sup>347</sup> Attraverso la creazione del proprio doppio finzionale, Barks tenta di esorcizzare metaforicamente lo stesso difetto che lo aveva a lungo intrappolato, l'avarizia, che, a livello umano, gli aveva impedito relazioni serene con i propri simili. Egli crea l'avatar di se stesso nel racconto al fine di poter intervenire sulla propria storia dal di fuori, da un altro livello narrativo.

Carl Barks, il disegnatore e padre (fittizio) di Paperon de' Paperoni, celebre eroe Disney, ispirato da Dickens, per inviare un messaggio alla donna di cui ha perso traccia da anni, disegna un fumetto con protagonista il papero che parte alla ricerca

---

<sup>346</sup> Ibid.,84.

<sup>347</sup> Malina, *Breaking the frame*, 133.

di una vecchia fiamma. Come Robert Scott, anche questo personaggio è monomaniacale: tutta la sua vita ruota intorno alle sue tavole e al mondo parallelo del suo lavoro al punto di allontanare da sé la donna amata, un'altra disegnatrice, che incolpa ingiustamente di aver voluto portargli via il suo personaggio.

Nel racconto, il protagonista risale il flusso del tempo, pentendosi di un errore del passato per porre rimedio al quale si affiderà al suo alter ego pennuto e cartaceo, Paperone. In questo modo, al papero è concesso di vivere l'impossibile: il tempo ormai trascorso, a cui il protagonista non ha accesso se non tramite la memoria. Carl, da anziano, ripensa al proprio passato (risale anche lui il tempo) e si accorge degli errori fatti in gioventù:

E mentre andava a ritroso, si stupiva di essersi dimenticato di sé. (...) E cominciò a contare le occasioni perdute, gli appuntamenti frettolosi, il falso negarsi, l'ascoltare distratto: tutto di corsa, tutto senza fiato, senza mai concedersi che il cuore battesse un po' più a lungo per una festa, un amico, un amore.<sup>348</sup>

Allora, in un ultimo disperato tentativo per recuperare l'amore perduto, Carl trasforma la propria storia in un fumetto. Nel testo vecchioniano le parti narrative si alternano alle parti figurative, ovvero le vignette dei fumetti di Disney, nell'intreccio di vari tipi di finzione facendo in modo che i due mondi narrati l'uno nell'altro si compenetrino creando una narrazione originale dove entrambi i mondi coesistono allo stesso livello.

Da questo tempo negato e maltrattato, Carl trae l'ispirazione per rivisitarlo e ricrearlo nella doppia forma del tempo del ricordo e della creazione:

Di colpo, dal niente, era lì che rifaceva il suo personaggio come per le prima volta, come se non ci fosse mai stato, e il vecchio papero, non era più una maschera, non era più l'America, ma solo un piccolo indifeso Carl. Sapeva benissimo cosa dire, cosa scrivere, conosceva già la fine di quella storia e cominciò inventandosi un pretesto, un

---

<sup>348</sup> Vecchioni, *Viaggi del tempo immobile*, 87.

artificio per preparare inaspettato e folgorante il colpo di scena: Paperone perde la memoria.<sup>349</sup>

Costretto a prendere delle medicine per ritrovarla, si ricorda di una papera, Doretta Doremì, che nella sua giovinezza l'aveva fatto invaghirsi e gli aveva chiesto un prestito, mai restituito. Il rapporto tra realtà del protagonista e il suo personaggio è quello di un continuo capovolgimento. Alla fine del fumetto Paperone vede la sua bella, Doretta, allontanarsi per sempre. Carl, dopo aver terminato le sue vignette, decide di recarsi a casa della sua compagna e di lasciare lì, attaccando sulla porta i suoi disegni, la sua storia più bella. Il lieto fine questa volta è assicurato, perché due settimane dopo, davanti alla casa di Carl, la protagonista bussa alla sua porta.

In questo racconto la finzione crea un mondo parallelo a quello reale che finisce per modificare la realtà spingendo i personaggi ad agire. Un passaggio simile tra realtà e finzione sarà presente anche nel romanzo di Gangbo che analizzeremo nel prossimo capitolo in cui mondo reale e mondo finzionale non solo si incontrano ma si scontrano all'interno della narrazione. I livelli di realtà dell'opera si stratificano instaurando tra di loro relazioni complesse e paradossali, come se ci trovassimo di fronte al quadro di Escher intitolato *Galleria di stampe*. La finzione esce dalla cornice e la ingloba, creando una nuova realtà, quella della letteratura.

Nel racconto *La vela nera*, Teliqalipukt riprende la leggenda di Tristano e Isotta (che prende le mosse da quella di Teseo e del padre Egeo) e narra del protagonista Ipsir che, avendo lasciato la moglie per andare a combattere il drago, si accorda con lei che al ritorno la nave avrebbe innalzato una vela bianca per simboleggiare da lontano la sua vittoria. Se, al contrario, fosse apparsa la stessa vela nera della partenza, questo avrebbe significato che egli era morto in battaglia e allora la sua donna avrebbe dovuto uccidersi. Ipsir combatte il drago e ne esce vincitore, ritorna a casa e si accorge troppo tardi, dopo aver doppiato la punta della scogliera, che per la fretta e l'eccitazione non aveva cambiato le vele e la sua nave issava

---

<sup>349</sup> Ibid., 88.

ancora bandiera nera. Una volta arrivato, preso dalla disperazione, “si precipitò nella stanza di Isabel. E Isabel gli corse incontro abbracciandolo: -È tornato il mio amore, è tornato il mio signore- gli disse sorridendo. Bei tempi, veramente bei tempi”.<sup>350</sup> Teliqalipukt finisce così il racconto guardando verso il mare e lascia i piccoli immortali a chiedersi perché Isabel non si fosse uccisa. I piccoli elaborano varie ipotesi ma non riescono a capire, forse Isabel era diventata cieca o forse si era innamorata di un altro. Solo l’immortale conosce la verità ovvero che Isabel “ritta dal primo giorno davanti alla finestra ad occhi chiusi per non vedere, non sapere i colori del ritorno, perché era l’unico modo di non rompere il giuramento e capire col cuore”.<sup>351</sup> Il paradosso di vedere a occhi chiusi è un tema che Vecchioni esplora anche in alcune canzoni, da quella dedicata a Pessoa, fino alla più recente *Storia di un lanciatore di coltelli* (tratta dall’album *Il lanciatore di coltelli*).<sup>352</sup> Nel ritornello:

E mio padre mi insegnò a lanciaarli  
ad occhi chiusi perché si mira con il cuore  
perché un vero lanciatore di coltelli  
ricama la vita, non mira mica per colpire.

Il lanciatore non è altro che un alter ego del cantautore che riflette sulla funzione dell’artista, il quale, secondo Vecchioni, “non è uno scienziato, non è un politico, non deve dare una verità. L’artista deve dare sensazioni, emozioni”.<sup>353</sup>

Gli ultimi due brani del romanzo hanno un posto a parte nella costruzione dell’opera. In primo luogo, sono in contrapposizione tra di loro per l’argomento introdotto dal titolo: i ritorni e le partenze. Stranamente sono i ritorni a precedere le partenze, invertendo il senso logico. Si tratta di due sezioni composte da brani brevi

---

<sup>350</sup> Ibid., 102.

<sup>351</sup> Ibid., 103.

<sup>352</sup> Vecchioni, *Il lanciatore di coltelli*. Emi, 2002.

<sup>353</sup> Vecchioni, *Trovarti, amarti, giocare il tempo* (Torino: Einaudi, 2002), 382.



che vanno da una pagina a poche righe. Inoltre, in entrambi i racconti, la cornice è definitivamente sparita. Gli immortali non ci sono più ma la voce narrante di Teliqalipukt è ancora presente poiché entrambi i brani cominciano con una narrazione alla prima persona del singolare: “poco importa che ruolo ebbi io in quella guerra”<sup>354</sup> e “-Imperatore - gli dissi- (...)”.<sup>355</sup> Nei frammenti che seguono si passa invece alla terza, come se il narratore in prima persona fosse sparito e avesse lasciato il posto ad un narratore onnisciente. È nel rapporto che intercorre tra questi brani che si insinua il paradosso. Analizziamoli brevemente.

In *I ritorni*, Vecchioni racconta di un tempo particolare, quello del mito, delle grandi epopee omeriche i cui protagonisti sono gli eroi dopo la guerra di Troia: Ulisse, Cassandra, Aiace, i compagni di Tersite, Elena, Andromaca. Tutti personaggi finzionali che si contrappongono invece ai personaggi storici del capitolo successivo *Le partenze* che chiude il libro. I primi, gli eroi, vivono in un tempo diverso, quello del mito, che li ingloba nell’immaginario occidentale fino alla fine del tempo: “dell’eroe sempre finto è il ritorno, restano, gli eroi, indietro a se stessi, e una volta bruciato di gloria il presente, montano la guardia al ricordo”.<sup>356</sup> Gli eroi diventano simbolo della loro gloria e i loro ritorni sono spesso solo parziali, perché la mitologia – nell’accezione di μυθοσ+λογία, il raccontare favole – li ha condannati già al loro destino a diventare simboli immobili, prigionieri della propria storia. Ulisse, infatti, una volta avvicinosi ad Itaca comincia a guardare verso il mare aperto e non più verso casa, Cassandra resta a Troia da dove non è mai partita, Aiace ritorna nel sogno di qualcuno, i compagni di Tersite tornano indietro (ma dove?), Elena non ritorna perché non era mai partita perché “aveva mandato al suo posto una sosia e il

---

<sup>354</sup> Vecchioni, *Viaggi del tempo immobile*, 104.

<sup>355</sup> Ibid., 112.

<sup>356</sup> Ibid., 109.

solo Euripide, molto più tardi, se ne accorse<sup>357</sup> ed infine Andromaca ritorna ma non dove voleva veramente.

I protagonisti de *Le partenze* sono invece personaggi storici, Napoleone, Goldoni, Rimbaud, Bergson e Saffo, ad eccezione di Ser Anzoletto, preso in prestito da Goldoni.

Napoleone in partenza per Sant'Elena perde il senno e crede di aver vinto la sua ultima battaglia. L'ufficiale inglese che viaggia con lui, per pietà, non è capace di svelargli la sua vera sorte e lo inganna facendogli credere di essere in rotta per Londra, per conquistarla e prenderne possesso. Al punto da trasportare nella nave un prigioniero, lo stesso Wellington, sconfitto. Quando il francese decide di rendergli visita, al povero Davis non resta altro che impersonare il generale per evitare di traumatizzare l'imperatore impazzito:

dirgli una buona volta e brutalmente che era toccato nella testa? Che la guerra l'aveva persa lui? Che era lui il prigioniero? Non se ne parlava nemmeno. Gli ordini dei medici erano stati categorici: lo si lasciasse nella sua illusione, per carità. E allora? Cosa gli inventavo adesso? Dove lo tiravo fuori Wellington? L'avrei impersonato io, non c'era altra scelta.<sup>358</sup>

Davis si traveste e si finge l'avversario che chiede udienza all'imperatore. Ma molto pirandellianamente, mentre la nave sta rallentando e accostando, Napoleone svela la sua finzione mentre parla al finto Wellington:

C'è un'altra cosa, -disse – c'è un'altra cosa, ma che resti per sempre tra voi e me.

- Che cosa, Imperatore?

---

<sup>357</sup> Ibid., 109.

<sup>358</sup> Ibid., 113.

- Non lasciatemi solo: rimanete con me almeno i primi giorni a Sant'Elena, Davis.<sup>359</sup>

In un attimo il senso dell'intera storia si capovolge: il personaggio fingeva di essere ancora il Napoleone vincitore per allontanare da sé la realtà del Napoleone vinto, così come il protagonista dell'*Enrico IV* di Pirandello finge la propria pazzia per evitare di constatare la realtà che lo circonda.

Nei frammenti successivi altri personaggi si sdoppiano, si frantumano e si moltiplicano. Ser Anzoletto, il personaggio, alla fine di *Una delle ultime sere di Carnevale* si allontana da Venezia mentre Carlo Goldoni vi resta. L'"altro" Goldoni, invece, soggiorna a Parigi per scrivere a soggetto, mentre Carlo rimane attaccato al suo scoglio fingendo di essere altrove. Rimbaud parte dalla Francia per lasciarsi alle spalle un Verlaine ossessivo, "per non essere più chiamato veggente e per smetterla di scrivere",<sup>360</sup> insomma per dimenticarsi. Ma, non appena dimenticati i ricordi, si rammentò che non poteva annullare il fanciullo che era stato e per ciò non gli resta che ritornare, quando ormai il tempo gli ha segnato inesorabilmente i giorni. Bergson "partì che stava tornando"<sup>361</sup> mentre il suo tempo ha tutta un'altra dimensione. È con Saffo che cammina all'indietro che il libro si chiude. Tutti i personaggi che hanno affollato i racconti e la fantasia vecchioniani sembrano ricongiungersi con l'inizio del romanzo in maniera ricorsiva. Il paradosso percorre e attraversa l'intero libro in un continuo gioco di specchi tra la realtà e la finzione, mondi impossibili nati dalla capacità affabulatoria dell'autore, che confondono con le proprie invenzioni narrative il lettore, incapace di orientarsi in questi microcosmi. Il lettore si perde due volte: in ogni singolo racconto e nel romanzo di cui riesce, ma soltanto con notevoli difficoltà, a ricostruire una mappa che, come quella calviniana, sfugge all'interpretazione definitiva mettendo in crisi il mondo extradiegetico di colui che legge. La lettura diventa quindi il primo passo verso l'apertura e l'ospitalità verso ciò

---

<sup>359</sup> Ibid., 114.

<sup>360</sup> Ibid., 115.

<sup>361</sup> Ibid., 116.

che rimette in questione non soltanto le capacità cognitive del lettore ma la possibilità della narrazione stessa.

### 4.3. Il valore delle parole tra realtà e finzione

#### 4.3.1. *Le parole del contastorie*

Vecchioni ha pubblicato altri tre romanzi dopo i *Viaggi*. Nel primo romanzo, *Le parole non le portano le cicogne*, Vera, ormai professoressa di sociologia all'università, ripensa all'ultimo anno del liceo, quando, grazie all'incontro con un vecchio linguista, Otto November, scoprì il valore delle parole e la propria passione per il mito. Nel secondo, *Il libraio di Selinunte*, Vecchioni narra la storia di un ragazzino, Nicolino, detto Frullo, che ogni sera, di nascosto, esce di casa per andare ad ascoltare il nuovo libraio della città di Selinunte, un essere ripugnante, dall'attività eccentrica, che legge ad alta voce i propri libri piuttosto che venderli. Infatti il libraio declama, sera dopo sera, testi celebri della letteratura mondiale: Saffo, Tolstoj, Pessoa, Proust, Manzoni e altri ancora.<sup>362</sup> A causa della sua stranezza e della sua diversità, si fa cacciare dalla città mentre la popolazione inferocita brucia il negozio e tutti i suoi libri. Come nella fiaba *Il pifferaio magico* dei fratelli Grimm a cui Vecchioni si ispira, un piccolo uomo vestito di verde ritorna per l'ultima volta nella città con un flauto e comincia a suonare mentre, all'improvviso, i libri ricompaiono, volano e si ammucchiano nel cielo. Il pifferaio si avvia verso il mare, in cui si getta e scompare definitivamente, mentre tutti i libri si tuffano nell'acqua assieme a lui. Nicolino, allora un bambino, assiste impotente ad entrambi gli eventi. Dal momento della scomparsa dei libri Selinunte e i suoi abitanti perdono per sempre le parole. L'unico che le conosce ancora è Nicolino perché aveva frequentato e aveva ascoltato il libraio. Ormai diventato adulto, è lui a narrare la triste storia della sua città e dei suoi abitanti ai quali ormai non rimane altro che tentare capirsi a gesti.

---

<sup>362</sup> Le citazioni sono esplicite perché in appendice al romanzo Vecchioni svela il suo gioco così come gli autori.

Egli recita a Primula, la ragazza di cui si è innamorato, alcuni brani ascoltati dal libraio e imparati a memoria. Nicolino spera soltanto che il libraio ritorni e che ridoni ai suoi concittadini le parole e la capacità fabulatoria. In questo lungo racconto, Vecchioni ha ripreso il tema della canzone omonima *Il libraio di Selinunte* compresa nell'album *Rotary club of Malindi*<sup>363</sup> del 2004, uno degli album più impegnati del cantautore i cui diritti editoriali sono stati ceduti all'associazione CEDIUS (Centro per i Diritti Umani e la Salute pubblica), nato in seguito a un lungo viaggio in Africa. Nella canzone, il protagonista assiste all'incendio della casa del libraio e all'arrivo del pifferaio che porta con sé tutte le parole degli uomini, lasciandolo solo a rimpiangerle:

e le parole del libraio da quella sera  
 se ne andarono per sempre,  
 e mi lasciarono con gli occhi di un bambino  
 che non può sognare più:  
 tutte le sere torno con le scarpe in mano  
 per vedere se da qualche parte le riporterai;  
 di giorno provo a ricordarmele, ma invano,  
 troppi uomini non cambiano e non cambieranno mai:  
 parlano tutti, ma non dicono parole,  
 le loro cose non diventano parole:  
 mi manchi tu, mi mancano le tue parole  
 Ma ci son sere che scendendo verso il mare

---

<sup>363</sup> Vecchioni, *Rotary club of Malindi* (Milano: Columbia Sony Music, 2004).

mi sembra come di sentirti, e non ti vedo:

ma se m'illudo che sia ancora tutto vero

quasi ci credo.<sup>364</sup>

La consonanza tra temi ripropone ancora una volta il rapporto molto stretto che intercorre tra canzone e racconto: il racconto permette di approfondire argomenti che vengono appena accennati nel testo della canzone che ha la capacità di concentrarli in poche rapide frasi interpretate dal cantautore. Il libraio assume lo stesso ruolo pedagogico che il linguista Otto November, vecchietto eccentrico e controcorrente, aveva avuto nella formazione di Vera. Per Otto: “le parole, tutte le parole, sono segni, trasformati, a volte inconoscibili, delle prime sensazioni umane”.<sup>365</sup> Per il linguista, “le parole sono ancor più belle, divine, invincibili quando si uniscono tra di loro, perché è allora che ti giochi l’esser nato e il senso del vivere, che è labile, sfugge, inganna”.<sup>366</sup> Il cantautore pone al centro del proprio universo il linguaggio inteso come funzione fabulatoria, come lo strumento attraverso il quale si possono raccontare e inventare storie. Solo che queste storie non hanno più una semplice funzione educativa con una morale ma, inserendosi nel crocevia tra realtà e finzione, complicano la natura della realtà che viene resa nella sua ambiguità e la problematizzano.

#### ***4.3.1.1. I mondi possibili –in musica e non- del contastorie***

Nel suo romanzo più recente, *Diario di un gatto con gli stivali*, Vecchioni sviluppa la figura del contastorie che aveva già tracciato nel cofanetto dell’ultimo compact disc che conteneva un libretto di favole originali. In quest’ultimo lavoro, egli esplora il mondo delle favole con un esperimento narrativo intrigante. Partendo

---

<sup>364</sup> Ibid.

<sup>365</sup> Vecchioni, *La parole non le portano le cicogne*, 52.

<sup>366</sup> Ibid., 100.

dal presupposto che “niente è come appare”,<sup>367</sup> favole note e meno note vengono riscritte, stravolgendone il finale. Il libro è diviso in due sezioni: nella prima parte troviamo favole conosciute, dei fratelli Grimm, di Andersen e Perrault, le quali sorprendono per il loro nuovo intreccio originale e per i finali totalmente diversi. La seconda parte è dedicata interamente a una favola inventata da Vecchioni, *Il mistero del giardino di Cenerentola*.

Nella prima parte c'è una cornice: in un villaggio compare un contastorie che disorienta i bambini perché racconta loro la “vera storia” di Cappuccetto Rosso, stravolgendola completamente e dando loro appuntamento per ulteriori favole, il giorno successivo. Quando i bambini se ne vanno per rientrare a casa, il contastorie si leva il cappuccio, ““Oggi no –pensò tra sé e sé- oggi era troppo rischioso. Ma ora ho la loro confidenza: domani, domani al boschetto me li pappo tutti’. Si toccò il lungo muso peloso e digrignò i denti””.<sup>368</sup> Alla fine della prima parte, però è il lettore a restare sorpreso forse per aver dato troppa confidenza a questo strano lupo, e non i bambini perché, nell’ultimo racconto, il lupo se ne va al boschetto senza trovare nessuno all’appuntamento e solo a quel punto capisce che “i bambini vivono di favole e non credono alle bugie del mondo. Ora sapeva, era sicuro di saperlo. Ringraziò il cielo che non fosse venuto nessuno e si tolse la maschera da lupo. Lui, Bertoldo, era un genio, e i bambini meravigliosi””.<sup>369</sup> In questo capovolgimento di ruoli, Vecchioni spiega che tutto può essere rovesciato all’infinito, tutto può fare parte di più realtà e di più mondi possibili, non estranei l’uno all’altro, ma concatenati in una continua serie semantica in cui ogni valore è ribaltabile e rovesciabile. Nel *Prologo* egli afferma: “Ho cercato di far uscire le favole da se stesse. Perché ogni storia contiene il suo contrario. Perché niente è come appare: le favole sono alibi. E perché niente, infine appare com’è: gli alibi generano altre

---

<sup>367</sup> Vecchioni, *Diario di un gatto con gli stivali*, 3.

<sup>368</sup> *Ibid.*, 12.

<sup>369</sup> *Ibid.*, 96.

favole”.<sup>370</sup> Il continuo rovesciamento di prospettiva ricorda il Calvino dell’aprico/ubago, quando i punti cardinali che reggono il mondo esplodono e così la prospettiva non è più univoca, ma plurima e molteplice, sempre aperta alla semiosi infinita. Come ha affermato Armando Gnisci nel saggio *In cerca di (della) consistenza*:

il rovescio di per sé non esiste se non come rovescio di qualcosa che è il suo rovescio. All’infinito? No. Perché il gioco non consiste nell’allucinante infinità dei rimandi speculari, ma, al contrario, è quello spazio libero, attraversato da mille domande, dall’indecisione, dallo spaesamento e dallo stupore, che sta al centro mobile della pluralità. Si può tradurre nella sensazione persistente di non sapere mai con certezza se stai dalla parte del dritto o del rovescio.<sup>371</sup>

Il ruolo assegnato alle favole, alla funzione affabulatoria, così come quello della canzone e del raccontare brevi frammenti di storie, che possono anche essere varianti di altre storie, musicate e trasformate dal lavoro e dalla performance del cant-autore, rende conto della complessità e della stratificazione delle narrazioni nel mondo contemporaneo.

Dagli anni Settanta ad oggi però, l’impegno dei cantautori nei confronti dei problemi contemporanei si è un po’ offuscato. Resistono poche eccezioni tra cui il già citato Guccini, che per tutta la sua carriera non ha mai esitato a prendere posizioni critiche, a commentare fatti recenti o a prendere la parola per commentare la situazione politica italiana,<sup>372</sup> o lo stesso Vecchioni che, proprio nel suo penultimo *Rotary club of Malindi*, da cui è tratto *Il libraio*, ha affrontato in due canzoni due argomenti molto contemporanei. In *Marika canta* egli parla con estrema delicatezza degli ultimi attimi della vita di una donna kamikaze, costretta dalla società anche nell’ultimo gesto, la morte, a seguire un ruolo e un’ideologia che non le appartiene,

---

<sup>370</sup> Ibid., 3.

<sup>371</sup> Gnisci, “In cerca di (della) consistenza,” in *Piccole finzioni con importanza*, a cura di Nathalie Roelens e Inge Lanslots (Ravenna: Longo, 1993), 20.

<sup>372</sup> Basti pensare al sostegno offerto pubblicamente a Sergio Cofferati per l’elezione a sindaco di Bologna e alla canzone *Piazza Alimonda*, scritta in memoria di Carlo Giuliani, il ragazzo assassinato a Genova durante il G8 del 2001.



rimpiando la libertà che non ha mai avuto. Nella canzone eponima, *Rotary club of Malindi*, Vecchioni parla dei difficili temi della decolonizzazione dell’Africa e dei rapporti tra colonizzatori e colonizzati. Quest’ultima canzone ci permette di passare e di transitare dalla decostruzione del tempo dei racconti di Vecchioni a quella dell’identità che negli scrittori della migrazione modificano e rendono fluida l’identità nazionale.

Per quello che riguarda il testo, nella canzone il cantautore prende in giro l’istituzione rotariana<sup>373</sup> per trasformarla in “un’organizzazione per tutti i bianchi in depressione”,<sup>374</sup> punto di ritrovo settimanale degli autoctoni –per altro il contrasto con la foto di copertina è stridente dato che la sede di questo Rotary sarebbe una diroccata fermata dell’autobus gremita di gente- in cui ringraziare gli Europei, che qui vengono caratterizzati da stereotipi rovesciati, non senza ironia:

E ancora grazie al primo esploratore  
 e all'inglese che era un gran signore,  
 l'italiano che non ci vuol mai truffare  
 e lo svizzero dal grande cuore!  
 Ci hanno cancellato fame e malattia,  
 siamo all'avanguardia di tecnologie,  
 e in attesa di sapere cosa sia  
 abbiamo la democrazia.<sup>375</sup>

---

<sup>373</sup> Che ha indubbiamente due facce, soprattutto in Italia: da una parte quella più mondana, frivola ed elitista, dall’altra quella altruista e portatrice di vaccini, acqua e progetti di miglioramento nel terzo mondo.

<sup>374</sup> Vecchioni, *Rotary club of Malindi*.

<sup>375</sup> Vecchioni, *Rotary club of Malindi*.

Il testo della canzone (contrastante con i temi di alcune canzonette del passato appartenenti al periodo coloniale italiano) mette alla berlina i difetti degli Europei, visti con gli occhi dei colonizzati che si esprimono, prendono la parola e capovolgono la situazione, facendo il verso ai colonizzatori, che sarebbero talmente gentili da averli aiutati a vincere i problemi che si abbattono sul continente africano, nati da questioni coloniali e neo-coloniali non ancora risolte e da responsabilità evitate.

Dal punto di vista più strettamente musicale le sonorità si trasformano e sono ibride (come molta musica contemporanea) grazie all'uso di strumenti tradizionali africani e di due minstrofe cantate da un coro in Swahili di cui Vecchioni non offre la traduzione che, cercata con un dizionario Swahili-Inglese on line,<sup>376</sup> viene a significare più o meno il ringraziamento dei locali verso il *bwana*, il *sir*, il colonizzatore.<sup>377</sup> Nel decentramento delle posizioni e delle melodie che si contaminano, la visione del mondo occidentale viene totalmente ribaltata e nel duplice movimento di fusione con il "locale" africano e di ritorno al "locale" italiano, il lavoro del cantautore e, più in generale, la funzione della musica diventa un crocevia che, secondo Iain Chambers, "traces on a culturally saturated space a sonorial passage in which the denied and the silenced bear witness to both a past and a present that the solutions of modern progress have systematically excluded from their historical and political accounts of time and space".<sup>378</sup> Nel mondo musicalmente possibile della canzone, come in quello testuale del romanzo,

---

<sup>376</sup> Al sito [http://mwanasimba.online.fr/voc/cadre\\_vocswaen.htm](http://mwanasimba.online.fr/voc/cadre_vocswaen.htm), di cui non garantiamo la precisione.

<sup>377</sup> Il secondo coro canta: "jambo jambo jambo bwana" dove, nelle ultime parole viene ripresa una canzone tradizionale keniota che vuole dire: hello, hello, hello sir!

<sup>378</sup> Iain Chambers. "Off the map: a Mediterranean journey." *Comparative literature studies* 42, no. 4 (2005): 312-27. Ovviamente ci rendiamo conto che nel caso del nostro autore questa può anche essere una strategia editoriale e di marketing, anche se le sonorità africane qui utilizzate non devono essere pensate soltanto come la stereotipizzazione dell'altro ma anche, sempre come ha spiegato Chambers, che si è occupato di musica e di spazi urbani, "such sounds also offer a space for musical and cultural differences to emerge in such a manner that any obvious identification with the hegemonic order, or assumed monolithic market logic, is weakened and disrupted by the shifting, contingent contacts of musical and cultural encounters" in *Migrancy, culture, identity*. (London: Routledge, 1994), 79.

l'inversione dei ruoli, fa diventare questi universi aperti a ciò che è loro estraneo, alieno e Altro, crocevia di discorsi sulla realtà contemporanea.

## 5. Jadelin Mabiala Gangbo : il paradosso della scrittura migrante

Vivere una sola vita  
In una sola città  
In un solo paese  
In un solo universo  
Vivere in un solo mondo  
È prigioniero  
(Ndjock Ngana Yogo)

Pa' una ciudad del norte  
Yo me fui a trabajar  
Mi vida la dejé  
Entre Ceuta y Gibraltar  
Soy una raya en el mar  
Fantasma en la ciudad  
Mi vida va prohibida  
Dice la autoridad  
Solo voy con mi pena  
Sola va mi condena  
Correr es mi destino  
Por no llevar papel  
(Manu Chao, *Clandestino*)

### 5.1. L'impossibile identità dello scrittore migrante

#### 5.1.1. La nascita della letteratura migrante in Italia

A partire dagli anni Novanta del secolo scorso, in Italia si sviluppa un nuovo fenomeno letterario che, almeno all'inizio, ha interessato grandi case editrici a causa di numerosi fatti di cronaca che registravano l'arrivo di una presunta invasione di massa: per la prima volta, la penisola si è trovata a diventare il luogo di approdo di migliaia di migranti alla ricerca di un destino migliore. Se, da una parte, questo fenomeno globale ha colto tutti di sorpresa, costringendo più di un governo a fare i conti con strutture fatiscenti e leggi di emergenza, dall'altra è sembrato che un lapsus collettivo avesse sorpreso la società italiana, la quale aveva facilmente dimenticato che, solo cinquant'anni prima, alla fine della guerra e prima del boom economico,

erano stati gli italiani stessi a migrare in massa verso destinazioni lontane alla ricerca di una vita migliore.

Nello stesso periodo vengono pubblicate, per la prima volta, opere scritte da autori immigrati in italiano aventi come sfondo l'Italia, che diventa per la prima volta nella sua storia, società di accoglienza. Questa prima fase della letteratura di migrazione è caratterizzata da una serie di elementi: in primo luogo si tratta di opere scritte a quattro mani, ovvero allo scrittore migrante si affianca spesso un giornalista italiano che fa da editore al testo; inoltre, questi romanzi hanno come tema l'esperienza autobiografica della migrazione dell'autore; infine i primi romanzi interessano, almeno all'inizio, alcune case editrici di successo, tra cui Garzanti, che probabilmente intuiscono i profitti e l'interesse di pubblico nei confronti di un argomento così scottante. A questa fase appartengono due romanzi che hanno avuto un discreto successo di pubblico: *Immigrato*<sup>379</sup> di Salah Methnani e Mario Fortunato, e *Io venditore di elefanti. Una vita per forza tra Dakar, Parigi e Milano*<sup>380</sup> di Pap Khouma e Oreste Pivetta. Entrambi i romanzi raccontano il viaggio, l'arrivo e le difficoltà insite nel trasferimento e nella sistemazione in Italia, attraverso aneddoti, storie e vicende personali degli autori alle prese con la società italiana che si ritrova del tutto impreparata e fondamentalmente ostile all'arrivo di queste persone.

Questi romanzi sono caratterizzati dal disorientamento dei loro autori-narratori di fronte a un nuovo paese e, come molti romanzi di migrazione, ruotano attorno all'argomento principale della ricerca non solo di un luogo ma anche di un'identità da parte dell'autore migrante. È stato riconosciuto che nelle letterature di migrazione "a useful starting point for the discussion of the representational outcomes of migration experiences lies in setting up a conceptual framework consisting of a series of possible shifts in identity that occur in relation to migration,

---

<sup>379</sup> Salah Methnani e Mario Fortunato, *Immigrato* (Roma, Napoli: Theoria, 1990).

<sup>380</sup> Pap Khouma, *Io, venditore di elefanti. Una vita per forza tra Dakar, Parigi e Milano*, a cura di Oreste Pivetta (Milano: Garzanti, 1990).

both at the individual and at the larger-group levels".<sup>381</sup> Il paradigma identitario come un orizzonte fisso, immobile, immutabile, componente specifica dell'appartenenza a un paese, viene destabilizzato dalla scrittura di questi autori, che è in grado di indagare una realtà molto più sfaccettata e complessa. "Identities are never completed, never finished",<sup>382</sup> ha scritto Stuart Hall sul complesso tema dell'identità sottolineando che essa si sviluppa e si modifica attraverso molteplici esperienze e non è un dato immutabile. Gli autori migranti in Italia articolano dunque in modo nuovo l'identità italiana problematizzandola, sottolineandone il carattere narrativo e finzionale nel momento delicato dell'incontro con i migranti, portatori di lingue, culture e costumi diversi. In molti dei romanzi della migrazione, uno dei temi centrali è quello dell'identità: l'identità del migrante, da quella di partenza, a quella nuova, acquisita in seguito al soggiorno nel nuovo paese, quella che il protagonista percepisce di se stesso, quella che gli altri decidono al posto dei protagonisti, di solito molto approssimativamente, quella che l'individuo assume poi una volta tornato nella madrepatria, se vi torna, ed infine quella che ogni individuo si sceglie attraverso i processi che lo portano ad essere se stesso. A queste molteplici e complesse identità a cui si potrebbero aggiungere quelle definite dal genere, dallo stato sociale, dallo stato di famiglia nonché linguistico, religioso ed economico, aggiungerei anche l'"identità narrativa", concetto preso in prestito da Paul Ricoeur, la quale viene definita dal filosofo francese come "la sorte d'identité à laquelle un être humain accède grâce à la médiation de la fonction narrative".<sup>383</sup> Attraverso questa definizione possiamo inglobare le sfaccettature complesse del problema identitario e indagare la sua narrativizzazione, da una parte per osservare i discorsi che vengono tramandati nei confronti di un concetto inteso tradizionalmente come immutabile, dall'altra invece per decostruire ogni paradigma identitario al fine di

---

<sup>381</sup> Paul White, "Geography, literature and migration," in *Writing across worlds*, a cura di John Connell, Russell King, Paul White (London & New York: Routledge, 1995), 2.

<sup>382</sup> Stuart Hall, "Old and new identities, old and new ethnicities," in *Culture, globalization and the world system: contemporary conditions for the representation of identity*, a cura di Anthony D. King (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997), 47.

<sup>383</sup> Paul Ricoeur, "L'identité narrative," *Esprit* 7-8 (1988): 295.

osservare come le identità contemporanee si costruiscono, perché, come ha scritto Francesco Remotti nel suo interessante saggio *Contro l'identità*, “l'identità viene sempre, in qualche modo, ‘costruita’ o ‘inventata’”.<sup>384</sup> Remotti mette in luce nel suo lavoro soprattutto le dinamiche identitarie indagate dal punto di vista dell'antropologo, cogliendone soprattutto l'aspetto costruito. Egli afferma:

se l'identità è costruita, se l'identità è una ‘finzione’, si impone la necessità di cogliere una logica di come è costruita: e questo compito si svolge meglio non già condividendone i principi, adattandone le modalità, facendo propria la ‘finzione’, indossando insomma la maschera dell'identità, bensì cogliendo principi, modalità, regole, significati, con un atteggiamento in un certo senso ‘oppositivo’, ‘contrastante’, ‘a ritroso’.<sup>385</sup>

Per fare ciò, oltre al livello della costruzione (discorsiva ma non solo) dell'identità, bisogna ricordare che ad esso si somma un livello chiamato intermedio da Remotti, ovvero quello delle “connessioni, caratterizzato da potenzialità, ovvero da elementi alternativi” a cui si aggiunge la dimensione del flusso e del mutamento: “esso si presenta come un mutamento continuo, oscuro e magmatico, radicalmente de-struttivo”.<sup>386</sup> Introducendo il flusso e il movimento nella meccanica della rappresentazione dell'identità, Remotti ci aiuta a comprendere non soltanto l'identità come qualcosa di non deciso una volta per tutte, bensì soggetto al mutamento costante di cui l'identità narrativa può darci uno spaccato, narrando l'identità nel suo flusso, nel suo farsi, nel suo scriversi, un po' come la mappatura calviniana.

L'identità italiana in particolare ha un enorme debito nei confronti dell'identità narrativa perché è grazie alla narrazione, in questo caso specificatamente letteraria, che si è costruita attraverso i secoli. Non solo, grazie alla presa di parola dei migranti, essa può incominciare a incorporare significati nuovi e permettere una migliore articolazione di se stessa, che tenga conto di tutto quello che

---

<sup>384</sup> Francesco Remotti, *Contro l'identità* (Bari: Laterza, 1996).

<sup>385</sup> *Ibid.*, 65.

<sup>386</sup> *Ibid.*, 9.

fino ad ora era stato considerato come subalterno, aprendosi a un più fecondo discorso che possa essere soprattutto terreno di incontro e di ospitalità.

In primo luogo è necessario riconoscere che l'identità italiana è prima di tutto, un'identità narrativa, nel senso che il suo carattere specifico deriva essenzialmente dalla letteratura. Quando si è dovuto creare il regno d'Italia, il paese era diviso economicamente, linguisticamente e culturalmente. L'unico paradigma unificante nella moltitudine di stati, tradizioni, dialetti, costumi, veniva offerto dalla letteratura. Come ha sottolineato Remo Ceserani, "the only unifying paradigm at hand was provided by literature: it was in literature, if not in reality, that it was possible to gather an idea of Italy as a nation".<sup>387</sup> All'interno del patrimonio letterario possiamo reperire i testi che invocano all'unità nazionale: da Dante a Petrarca, passando per Machiavelli, Leopardi, la letteratura risorgimentale, attraverso una lunga genealogia che percorre tutta la storia della letteratura italiana, peraltro a lungo influenzata dalle idee del De Sanctis, che ne impartisce una visione forte, l'identità nazionale si forma e si rispecchia nella letteratura. Anche Ezio Raimondi nel suo saggio *Letteratura e identità nazionale*, mette in evidenza questo fenomeno: "storicamente l'Italia è un mito che costituiscono vari letterati da Dante in avanti, al di là di quelli che sono i fenomeni storici".<sup>388</sup> Se una nazione è una "imagined community", per riprendere Anderson, la penisola in sé è una nazione immaginata fortemente in debito con una lunga tradizione discorsiva specialmente per il suo carattere letterario.<sup>389</sup> L'Italia viene immaginata e scritta prima di essere unificata

---

<sup>387</sup> Remo Ceserani, "Italian literary studies and the new passwords: prospectivism, polysystem, comparatism," in *Remapping the boundaries. A new perspective in comparative studies*, a cura di Giovanna Franci (Bologna: Clueb, 1997), 41.

<sup>388</sup> Ezio Raimondi, *Letteratura e identità nazionale* (Milano: Mondadori, 1998), 222.

<sup>389</sup> Prendiamo ad esempio uno dei miti di della Lega Nord, partito fortemente opposto ad ogni forma di immigrazione che difende aggressivamente il carattere "padano" di una certa parte d'Italia. Anche se non è questo il luogo di un'analisi approfondita di questo movimento, le cui campagne e i cui slogan contro gli immigrati sono violentemente razzisti, vorrei evidenziare il carattere costruito della presunta purezza dell'identità lombarda che avviene in termine di contrapposizione nei confronti del migrante, sia proveniente da altre regioni d'Italia, sia da un altro stato. A titolo di esempio si può citare, come già Ward ha sottolineato, che "the League idolizes the figure of Alberto di Giussano, a mythical Milanese soldier who in 1176 led the lombard communes in the battle of Legnano against



fino a prendere le forme di un nuovo Stato unitario in cui tuttora esistono e convivono migliaia di altre “Italie” che mutano con le regioni e con i tempi. Quello che viene a cambiare radicalmente negli ultimi vent’anni è la percezione e il discorso che si può fare sull’“Italia” come grande narrazione, la quale non può più essere identificata in un unico paradigma bensì dovrebbe essere articolata nella sua composita e molteplice formazione corrispondente meglio alla sua realtà eterogenea. Gli scrittori immigrati offrono, almeno nella fase iniziale di questa letteratura, ai lettori italiani uno sguardo diverso nei confronti della propria realtà, della propria società e dei propri valori.

Analizzando il testo di Salah Methnani, notiamo che l’identità, tema principale del romanzo, è problematica ben prima del viaggio di emigrazione verso l’Europa. Lo scrittore afferma: “Mi domandavo: sto partendo come un emigrante sudafricano o come un qualsiasi ragazzo che vuole conoscere il mondo? Quel giorno non sapevo rispondermi”.<sup>390</sup> Prima della partenza Salah non è in grado di autodefinirsi poiché la semplice nozione di nazionalità, intesa come appartenenza a un paese “unico” non può più garantire parametri fissi in cui gli individui possano riconoscersi. In un mondo diventato globale non è più possibile parlare di un paradigma unico di nazionalità, perché non si terrebbe conto delle influenze disparatissime a cui sono sottoposti i soggetti di una comunità (migrazioni, interne e esterne, per l’appunto, matrimoni misti, trasferimenti, aree di confine che non sono mai state etnicamente “pure” ma che guerre o colonizzazioni hanno voluto fingere tali e altro ancora). L’autore prova a risponderci una volta giunto a destinazione: “No. Di colpo mi scopro ad essere in tutto e per tutto un immigrato nordafricano, senza lavoro, senza casa, clandestino. Un individuo di ventisette anni venuto qui alla

---

Frederick I, Barbarossa”, una figura mitica di cui viene messo in evidenza il coraggio, il valore e l’attaccamento al suolo patrio, ma che, come è stato confermato, non è mai esistita realmente e, come sottolinea Ward -- in Daniel Ward, “Italy in Italy: old metaphors and new racism in the 1990’s,” in *Revisioning Italy. National identity and global culture*, a cura di Beverly Allen e Mary Russo (Minneapolis: University of Minnesota, 1997), 82.-- in una nota al testo, essa proviene dall’immaginazione del poeta Giosuè Carducci nella celebre poesia *Il parlamento*.

<sup>390</sup> Methnani, *Immigrato*, 12.

ricerca di qualcosa di confuso: il mito dell'occidente, del benessere, di una specie di libertà".<sup>391</sup> Lo scontro con la società di destinazione che i nostri autori subiscono all'arrivo in Italia si riflette nella perdita della loro identità di partenza, con la spiacevole conseguenza di trovarsi addosso l'etichetta che la gente ha voluto attaccare loro: quella di immigrato.

In italiano esistono molte espressioni per indicare gli immigrati, e tutte possiedono una connotazione negativa. Tra queste c'è *extracomunitario*, che significa, evidentemente, una persona non appartenente alla comunità europea. Innanzi tutto bisogna notare che questo termine non viene mai utilizzato per indicare ad esempio turisti nordamericani o giapponesi, sebbene non facenti parte dell'unione europea, quasi a voler simbolizzare un'esclusione a carattere economico più che nazionale. Tra gli altri termini, esiste anche il più curioso *vu' cumprà* che deriva dalla contaminazione del francese *vous* con la forma del verbo volere, *vuoi*, apparentemente mal pronunciata dai venditori di elefanti che circolano spesso sulle spiagge della penisola. Poi c'è *marocchino*, etichetta comune per tutti gli immigrati, poco importa la loro provenienza, associato anche alla rappresentazione negativa dei soldati marocchini (e nordafricani) sbarcati in Italia verso la fine della Seconda Guerra Mondiale, accusati di numerosi stupri. Questa è una semplificazione estrema per indicare una persona di origini africane che non tiene conto della ricchezza etnica del continente africano né della complessità di ogni singola nazionalità, al cui interno esistono tradizioni diverse. Un altro autore, Pap Khouma, ha aiutato una squadra di volontari italiani a scrivere un libro: *Nato in Senegal, immigrato in Italia*,<sup>392</sup> in cui, in una breve scheda introduttiva sul Senegal, spiega che esistono diverse lingue nel suo paese, di cui gli italiani ignorano l'esistenza e che ridurre i senegalesi a dei marocchini equivale a commettere non solo un errore geografico ma una *reductio ad unum* estremamente semplicistica. Un altro termine che viene utilizzato è *zingaro*, se

---

<sup>391</sup> Ibid., 24.

<sup>392</sup> Bruno Ventre, *Nato in Senegal, immigrato in Italia: parlano i senegalesi che vivono nel nostro paese* (Milano: Edizioni ambiente, 1994).

si tratta di popolazioni nomadi di qualunque provenienza, o infine, *clandestino*. Quest'ultimo, paradossalmente democratico, vale per tutti.

Il processo di identificazione dei migranti con termini negativi ha un doppio valore. Da definizione riduttiva, esso si carica di un ulteriore significato, nel senso che gli immigrati che subiscono questa etichettatura possono decidere a loro volta di comportarsi secondo queste categorie per rispondere alle aspettative degli italiani. Per esempio, essi possono fingere di non conoscere l'italiano, pur parlandolo bene, nonostante abbiano anche assimilato il dialetto locale, facendo finta di abbassare il loro livello di istruzione, quando spesso si tratta di laureati, il tutto per far piacere agli italiani che incontrano, i quali si aspettano di incontrare qualcuno che sia meno colto a loro. In *Immigrato* Salah racconta: "E comincio a gridare 'mila lire, accendini, mila lire'". Dico anch'io mila invece di mille perché ormai sono convinto che la gente si aspetti che un *vu' cumprà* parli così. Così tutti i *vu' cumprà* dicono mila lire".<sup>393</sup> Per la prima volta, i nostri autori si ritrovano addosso un'etnia e un'etichetta di cui prima non erano affatto consci. Stuart Hall spiega il processo che lo ha portato a riconfigurare più di una volta la propria identità nel momento in cui si trovò ad immigrare in Inghilterra: "I became what I have been named. I had been nailed as an immigrant. I had discovered who I was. I started to tell the story of my own migration. Then Black erupted and people said (...) 'You're Black'".<sup>394</sup> L'autore incomincia a scoprire l'esistenza di una nuova categoria, *the Black category*, che soppianta quella semplicistica degli immigrati, nello stesso modo in cui gli immigrati in Italia scoprono quella onnicomprensiva di extracomunitari: una categoria che etnicizza il soggetto e lo rinchiude in un'identità precostituita che non corrisponde alla realtà ma ai pregiudizi di chi ne fa uso.

---

<sup>393</sup> Methnani, *Immigrato*, 114.

<sup>394</sup> Hall, "Old and new identities, old and new ethnicities", 55.

### 5.1.2. La seconda fase: gli autori “hyphenate”<sup>395</sup>

Una seconda fase di scrittura incomincia qualche anno dopo, a metà anni Novanta, quando gli autori migranti pubblicano senza l’ausilio del co-autore italiano poiché scrivono direttamente in italiano. Questa scelta non è di poco conto: da una parte, essa indica l’assimilazione e la padronanza della lingua mentre dall’altra l’italiano diventa per la prima volta una lingua “neutra” appartenente a una comunità internazionale. L’italiano è una lingua *neutra* per la maggiorparte di questi scrittori perché non legata al passato coloniale, come possono esserlo l’inglese o il francese. Gli autori migranti che scrivono in Francia provengono da ex-colonie in cui il francese è la lingua del colonizzatore. Nel caso dell’italiano, gli autori la assimilano come seconda o terza lingua, se consideriamo come prima la madrelingua e come seconda la lingua del paese colonizzatore. Ciò non esclude il caso di autori che scrivono in italiano provenienti dalle ex-colonie, Somalia o Eritrea ad esempio, ma bisogna sottolineare che il sintomo della scelta dell’italiano va al di là del dibattito post-coloniale. L’italiano per questi autori diviene una lingua che, oltre ad avere lo scopo diretto di comunicazione con il proprio pubblico, veicola una funzione affettiva e non solo fatica. Questi scrittori scelgono di scrivere in italiano e sentono questa lingua come una lingua sì d’adozione ma anche come lingua referenziale della cultura in un senso più vasto, non in un rapporto egemonico. Noteremo che secondo la definizione del linguista Henri Gobard, quattro sono i settori in cui una lingua agisce: “vernaculaire, véhiculaire, référentiaire et mythique”.<sup>396</sup> Nel caso dei nostri autori, che sono multilingui, potremmo attribuire la funzione vernacolare alla lingua o al dialetto materno, di origine; quella veicolare alla lingua coloniale, per

---

<sup>395</sup> Il termine *hyphenate* è stato usato da Daniel Aaron nel 1964 nell’articolo “The hyphenate writer and american letters,” *Smith Alumnae Quarterly* (July 1964): 213-217 e, secondo Anthony Tamburri che lo cita nel suo *To hyphenate or not to hyphenate* (Toronto: Guernica, 1991, 28), egli afferma che “the hyphen initially represented older North Americans’ hesitation to accept the new/come; it was their way (...) to ‘hold him at ‘hyphens’ length’, so to speak, from the established community”. Il trattino designa dunque sin dall’inizio la distanza che la società d’accoglienza vuole mantenere con l’immigrato.

<sup>396</sup> Henri Gobard, *L’aliénation linguistique. Analyse tétraglossique* (Paris: Flammarion, 1976), 18, 34-36.

coloro che provengono dalle ex-colonie europee così come l'italiano diviene lingua veicolare dopo l'insediamento sulla penisola; referenziale quella legata alle tradizioni culturali che può essere sia quella coloniale che quella materna ma che, per i nostri autori, si trova ad essere l'italiano, e infine la lingua mitica quella della religione o del mondo sacro che può essere espressa in vari modi (lingua materna o quella del colonizzatore, se ha imposto la propria religione).

Gobard specifica che “le référentiaire est le bien commun de tous”<sup>397</sup> e cita per esempio Omero e le saghe islandesi. Gli autori migranti attingono dal patrimonio culturale italiano e si avvicinano a Dante (per citare l'esempio più famoso) con un interesse che probabilmente gli stessi italiani non hanno più: essi eleggono l'italiano a lingua di cultura e non solo di comunicazione, a cui ispirarsi in maniera creativa. La lingua italiana per questi autori non ha connotazioni “negative” perché non è stata utilizzata al fine di soppiantare la madre lingua. È lingua di comunicazione, nella maggiorparte dei casi appresa in Italia. Inoltre essa diventa una specie di lingua franca in cui tutti gli scrittori, nonostante la provenienza da paesi diversi, possono ritrovarsi. Poiché una lingua non è statica bensì evolve attraverso l'uso che ne fanno i parlanti, l'italiano si trova davanti ad un'occasione unica di rinnovamento sia grazie agli scrittori migranti che l'adottano in Italia sia anche grazie agli scrittori emigrati che la recuperano e la fanno rivivere oltre oceano. Gli autori migranti in Italia provengono dai paesi più disparati, e questo fattore contribuisce a creare una letteratura migrante in italiano che è un caso unico al mondo. Essi sono albanesi, serbi, croati, senegalesi, brasiliani, somali, iraniani, russi, polacchi e di altre nazionalità ancora, senza che ce ne sia una predominante; anche questo fattore li distingue dagli altri autori dei paesi post-coloniali in cui spesso gli autori migranti appartengono a una regione ben precisa con cui il paese d'accoglienza intrattiene rapporti neo-coloniali dopo la rottura del legame antecedente. Come ha sottolineato Julio Monteiro Martins

---

<sup>397</sup> Ibid., 36.

l'Italia non ha avuto una letteratura post-coloniale ricca come la Francia o l'Inghilterra. Per questo le è mancato un flusso letterario importante ma forse ha lasciato questo territorio libero, in modo che, non a caso a parer mio, l'Italia è diventata il centro della letteratura di migrazione in Europa. Credo che da quanto ho letto in nessun altro paese, forse il numero degli autori è lo stesso, ma non nella diversità delle origini degli scrittori che qua è un ventaglio impressionante. Non sarà che il fatto di non aver avuto una letteratura post-coloniale abbia favorito il proliferare di questa letteratura mondiale, viaggiante?<sup>398</sup>

Questo cantiere umano così ricco e variegato offre alla letteratura migrante in lingua italiana una ricchissima varietà di apporti sia linguistici, che letterari che culturali. La rende un bacino prezioso di forme, idee, strutture che possono effettivamente entrare in circolo nella letteratura nazionale che ha da tempo bisogno di rinnovamento. Nonostante questo dinamismo e il moltiplicarsi delle iniziative di promozione da parte di circoli culturali locali, le grandi case editrici sono restate indifferenti a queste opere che vengono stampate da piccole edizioni, per esempio la Sinnos di Roma, Sensibili alle foglie sempre a Roma ad opera di Renato Curcio, Fara editore a Sant'Angelo di Romagna, edizioni dell'Arco a Milano. Non solo, poiché è difficile trovare un distributore, queste opere vengono vendute spesso per strada da ragazzi immigrati alla ricerca di una possibile integrazione. Armando Gnisci ha definito questo momento della letteratura italiana della migrazione una fase carsica: “è proprio in questo momento cruciale che la letteratura italiana della migrazione ha svoltato e ha imboccato la sua strada autentica e fruttifera, abbandonata a se stessa non si è disseccata ma ha trovato da vero fiume con una propria corrente una specie di vena carsica”,<sup>399</sup> ovvero meno visibile ma non per questo meno presente. Lo stesso Gnisci, professore di letteratura comparata all'università di Roma, è stato uno dei promotori di questa letteratura: grazie ai suoi numerosi contributi critici e alla creazione di una rivista di letteratura di migrazione

---

<sup>398</sup> Julio Monteiro Martins, “Quinto seminario degli scrittori migranti” (paper presentato mercoledì 14 luglio 2005). <http://www.sagarana.net/scuola/seminario5/seminariohome.html> La rivista on line *Sagarana* mette a disposizione on line gli atti del congresso annuale.

<sup>399</sup> Gnisci, *La letteratura italiana della migrazione*, 42.

on line, *Kumà. Creolizzare l'Europa*,<sup>400</sup> finanziata dall'università stessa, ha grandemente contribuito alla diffusione di questi testi e di questi autori. In effetti, la rete, come veicolo di distribuzione democratico delle informazioni, è stata quella che ha permesso a molte opere di circolare e di diffondersi.

Va ricordata anche un'altra iniziativa editoriale ad opera del già citato Pap Khouma, *El-Ghibli*,<sup>401</sup> una rivista on-line, sponsorizzata dalla provincia di Bologna. Nel manifesto, Khouma scrive:

*El Ghibli* è un vento che soffia dal deserto, caldo e secco. È il vento dei nomadi, del viaggio e della migranza, il vento che accompagna e asciuga la parola errante. La parola impalpabile e vorticante, che è ovunque e da nessuna parte, parola di tutti e di nessuno, parola contaminata e condivisa.

È la parola della scrittura che attraversa quella di altre scritture, vi si deposita e la riveste della polvere del proprio viaggio all'insegna dell'uomo e del suo incessante cammino nell'esistenza.

Cosa contraddistingue la migranza, la scrittura migrante, al di là della lingua in cui si esprime? L'identità multipla di cui è composta, la stratificazione di destini e progetti futuri che ne guida la voce. Una formula ogni volta differente che fa sì che in ogni momento sia altra, straniera a se stessa, in un continuo rinnovamento della propria volatile essenza.

*El Ghibli*, la rivista del vento, è la prima in cui la redazione è composta da scrittori migranti. Si tratta dell'unione collaborativa di individualità ben distinte, ognuna espressione di una composizione alchemica assolutamente unica ed irripetibile, risultato di una

---

<sup>400</sup> Gnisci, in *Kuma. Creolizzare l'Europa* (La Sapienza, Università di Roma, 2006). <http://www.disp.let.uniroma1.it/kuma/kuma.html>. Di Gnisci ricordiamo: *Creolizzare l'Europa* (Roma: Meltemi, 2003). Inoltre i saggi: "In cerca di (della) consistenza," in *Piccole finzioni con importanza*, a cura di Nathalie Roelens e Inge Lanslots (Ravenna: Longo, 1993), "Testi degli immigrati extraeuropei in Italia in italiano," in *Gli spazi della diversità. Atti del convegno internazionale. Rinnovamento del codice narrativo in Italia dal 1945 al 1992*, a cura di Serge Vanvolsem, Franco Musarra e Bart Van Den Bossche (Roma: Bulzoni, 1993).

<sup>401</sup> <http://www.el-ghibli.provincia.bologna.it/>

personale e composita avventura biologica e culturale, che nella differenza accomuna storie e destini.<sup>402</sup>

La rivista diventa un autentico contenitore di poetiche, scritture, idee da parte di autori migranti e non, in cui l'identità multipla trova uno spazio per esprimersi e per uscire dai confini canonici in cui la si vorrebbe relegare. Queste iniziative permettono un grande accesso di pubblico a costi più bassi di quelli editoriali tradizionali, e allo stesso tempo promuovono alacramente e con gran volontà i testi degli scrittori migranti nonché dibattiti e incontri culturali.

Un altro sito internet di grande utilità è il sito sponsorizzato dal comune di Ferrara, *Voci dal silenzio*<sup>403</sup> che ancora una volta mette a disposizione un buon numero di materiale di ricerca on line. Infine, dobbiamo ricordare l'associazione culturale Eks&Tra<sup>404</sup> che, come viene spiegato nell'introduzione al sito:

Il nome Eks&Tra che abbiamo scelto per presentarci indica la provenienza da altri paesi: Eks=ex, e l'arrivo Tra noi. L'& è una congiunzione che somma in sé le difficoltà e insieme la grande ricchezza dell'incontro. Il premio Eks&Tra è nato nel 1995 a Rimini e si è trasferito a Mantova nel 1999 grazie all'interessamento del Centro di Educazione Interculturale della Provincia di Mantova.<sup>405</sup>

L'associazione inoltre promuove un concorso letterario annuale che ha permesso a molti scrittori di farsi conoscere e che, grazie a questa iniziativa, hanno trovato editori disposti a pubblicare le loro opere.

Tra gli autori di questo periodo, alcuni di essi risiedono in Italia da parecchi anni, come Kossi Komla-Ebri<sup>406</sup> che ha pubblicato il romanzo *Neyla, Incontro tra*

---

<sup>402</sup> <http://www.el-ghibli.provincia.bologna.it/index.php?id=3&sezione=2>

<sup>403</sup> <http://www.comune.fe.it/vocidalsilenzio/index.htm>

<sup>404</sup> <http://www.eksetra.net>

<sup>405</sup> <http://www.eksetra.net/associazione/descrizione.shtml>. On line inoltre si trovano anche le edizioni del concorso con quasi tutti gli interventi critici delle varie edizioni.

<sup>406</sup> Kossi è stato per parecchio tempo collaboratore per il giornale Repubblica, per il quale ha tenuto un blog, e oggi scrive e pubblica anche sul proprio sito internet: <http://www.kossi-komlaebri.net/index.php>.



*due mondi*<sup>407</sup> e i divertenti e istruttivi *Imbarazzismi*<sup>408</sup> in due volumi successivi. Possiamo aggiungere ancora lo stesso Julio Monteiro Martins con *Racconti italiani*,<sup>409</sup> solo per citare un titolo dato che aveva già pubblicato abbondantemente in Brasile, Pap Kouma con il più recente *Nonno Dio e gli spiriti danzanti*<sup>410</sup> e molti altri autori. A questi si aggiungono autori vissuti tutta la vita in Italia, i quali hanno frequentato scuole italiane e che considerano l'italiano come la loro madre lingua. Questi autori migranti vengono definiti *hyphenate writers* in Nord America, dove prendono la caratteristica dal trattino di congiunzione tra le due designazione etniche. Anthony Tamburi ha definito questo trattino come “an ideologically charged marker”<sup>411</sup> perché costituisce un segno distintivo che carica il primo elemento di subalternità (come per esempio in Italian-American). Nel nostro caso ci sembra che la problematicità del termine *hyphen* possa servire, nel caso preciso della letteratura della migrazione in italiano per indicare una doppia appartenenza culturale. In ogni caso, ci troviamo d'accordo con Tamburi, dal punto di vista teorico, sulla scelta del segno da utilizzare da lui proposta, ovvero non più il trattino, -, l'*hyphen*, ma bensì la barra obliqua, /, lo *slash* in inglese, che non divide ma unisce in un'alternanza altamente problematica due nazionalità, costrutti storici e culturali, che non restano separati, ma creano a loro volta una nuova forma ibrida di nazionalità.

---

<sup>407</sup> Kossi Komla-Ebri, *Neyla. Un incontro due mondi* (Milano: Edizioni dell'arco, 2002).

<sup>408</sup> Komla-Ebri, *Imbarazzismi. Quotidiani imbarazzi in bianco e nero* (Milano: Edizioni dell'Arco, 2002).

<sup>409</sup> Julio Monteiro Martins, *Racconti italiani* (Lecce: Besa, 2000). Più altri romanzi e racconti. Egli dirige anche la scuola di scrittura creativa legata alla rivista Sagarana. Inoltre Martins ha pubblicato anche in Brasile: *Torpalium*, racconti, (San Paolo: Casa Editrice Atica, 1977), *Sabe quem dançou?* (Sai chi hanno peccato stavolta?), racconti, (Rio: Casa Editrice Codecri, 1978), *Arterias e becos* (Arterie e vicoli ciechi), romanzo (San Paolo: Casa Editrice Summus, 1978), *Barbara* romanzo (Rio: Casa Editrice Codecri, 1979), *A oeste de nada* (A ovest di niente), racconti (Rio: Casa Editrice Civilização Brasileira, 1981), *As forças desarmadas* (Le forze disarmate), racconti (Rio: Casa Editrice Anima, 1983), *O livro das diretas* (Il libro della democrazia ritrovata), saggi (Rio: Casa Editrice Anima, 1984), *Muamba* (La roba), racconti (Rio: Casa Editrice Anima, 1985), *O espaço imaginario* (Lo spazio immaginario), romanzo (Rio: Casa Editrice Anima, 1987).

<sup>410</sup> Pap Kouma, *Nonno Dio e gli spiriti danzanti* (Milano: Baldini Castoldi Dalai, 2005).

<sup>411</sup> Anthony Tamburi, *To hyphenate or not to hyphenate. The Italian/American writer: an other american* (Toronto: Guernica, 1991), 11.

Tra gli scrittori più rappresentativi di questa generazione, possiamo ricordarne due: Igiaba Scego, una scrittrice italo/somala che ha pubblicato due romanzi, *La nomade che amava Alfred Hitckcock*<sup>412</sup> in versione bilingue (italiana con testo somalo a fronte) e *Rhoda*.<sup>413</sup> La Scego inoltre è stata l'editrice di una raccolta di racconti dal titolo *Italiani per vocazione*<sup>414</sup> in cui si vuole sottolineare la volontà e l'affinità di questi autori per il loro paese di adozione. Aggiungiamo Jadelin Mabilia Gangbo di origine congolese, trasferitosi in Italia da bambino con la propria famiglia da cui è stato separato dopo la fuga e il tracollo finanziario del padre. Egli ha vissuto e studiato in Italia ed è autore di due romanzi: *Verso la notte Bakonga*<sup>415</sup> e *Rometta e Giulio*,<sup>416</sup> quest'ultimo pubblicato da Feltrinelli.

Questi ultimi due scrittori si prestano ad essere un paradosso vivente. Da una parte vengono definiti scrittori migranti, ma dall'altra essi stessi sono contrariati dell'essere rinchiusi nel ghetto di una definizione la quale, sebbene possa aiutare all'inizio a prendere la parola, dall'altra rischia di diventare come una sorta di gabbia in cui essere rinchiusi. Come reagiscono di fronte a queste definizioni? In primo luogo, non sono molto a loro agio di fronte a queste categorie poiché esse, per quanto utili ai fini di studio, rivelano immediatamente i propri limiti: dove comincia lo scrittore migrante e dove finisce lo scrittore?, lo scrittore che parla di immigrazione è per forza uno scrittore migrante?, e se fosse uno scrittore italiano?, basta l'origine etnica a definire uno scrittore?

Jadelin Gangbo in un'intervista ha dichiarato:

Tutti aspiriamo ad una realtà ufficiale, candida, asettica quale quella della letteratura italiana. Ma dinamiche editoriali ci respingono fuori da tale canone italianissimo. Io sono contento di essere stato respinto, perché è proprio grazie a questo rifiuto che ho capito quale sia il vero

---

<sup>412</sup> Igiaba Scego, *La nomade che amava Alfred Hitcock* (Roma: Sinnos, 2003).

<sup>413</sup> Scego, *Rhoda* (Roma: Sinnos, 2004).

<sup>414</sup> Scego, a cura di, *Italiani per vocazione* (Fiesole: Cadmo, 2005).

<sup>415</sup> Jadelin Mabilia Gangbo, *Verso la notte bakonga* (Milano: Lupetti, 1999).

<sup>416</sup> Gangbo, *Rometta e Giulio* (Milan: Feltrinelli, 2001).

potenziale della scrittura mia e degli altri colleghi migranti: la molteplicità. Noi siamo qui e altrove allo stesso tempo. Italiani e non allo stesso tempo.<sup>417</sup>

Sullo stesso tono la Scego:

Non mi piacciono le etichettature, perché quando penso alla scrittura migrante io penso a una scrittura che parla di immigrazione, ma io personalmente non vorrei limitarmi a questo. Credo che gli autori cosiddetti migranti, che provengono da altre parti del mondo, non vogliano limitarsi a scrivere soltanto di immigrazione. Trovo che sia una gabbia dover parlare di emigrazione. Io vorrei parlare sia d'emigrazione che è giustissimo, ma anche d'altro, e invece noi autori di origine non italiana siamo ingabbiati dalle nostre origini. Questa limitazione è molto forte, anche le case editrici che si avvicinano a noi, sono case editrici che si occupano di intercultura, ma penso che se noi sorpassiamo questo limite della intercultura, potremo trovare qualcuno che ci pubblica.<sup>418</sup>

Questa situazione mette gli scrittori in una posizione al margine della letteratura ufficiale che, la maggior parte del tempo, li snobba. Eppure, secondo noi, essi rivendicano il diritto alla scrittura anche grazie a questa posizione periferica che li distanzia tanto dal discorso ufficiale, quanto dal ghetto dello scrittore per forza “migrante”. Un autore di origine algerina, Tahar Lamri, ha dichiarato su *El Ghibli*:

Per me, scrivere in Italia, paese dove ho scelto di vivere e con-vivere, vivere nella lingua italiana, convivere con essa e farla convivere con le altre mie lingue materne (il dialetto algerino, l'arabo ed in un certo senso il francese) significa forse creare in qualche modo l'illusione di avervi messo radici. Radici di mangrovia, in superficie, sempre sulla linea di confine, che separa l'acqua dolce della memoria, da quella salata del vivere quotidiano.<sup>419</sup>

---

<sup>417</sup> Scego, *Migranti o vincenti ma scrittori*; dal link [http://italy.peacelink.org/migranti/articles/art\\_15369.htm](http://italy.peacelink.org/migranti/articles/art_15369.htm).

<sup>418</sup> Maria Cristina Mauceri, “Igiaba Scego: la seconda generazione di autori transnazionali sta già emergendo,” *El Ghibli* 4 (2004). [http://www.el-ghibli.provincia.bologna.it/id\\_1-issue\\_01\\_04-section\\_6-index\\_pos\\_1.html](http://www.el-ghibli.provincia.bologna.it/id_1-issue_01_04-section_6-index_pos_1.html)

<sup>419</sup> Lamri Tahar, “Il pellegrinaggio della voce,” *El Ghibli* 2 (2003). [http://www.el-ghibli.provincia.bologna.it/id\\_1-issue\\_00\\_02-section\\_6-index\\_pos\\_3.html](http://www.el-ghibli.provincia.bologna.it/id_1-issue_00_02-section_6-index_pos_3.html)

È su questa linea di confine che si muovono questi scrittori in bilico tra la nazionalizzazione e l'esclusione. Essi vivono il paradosso di essere italiani pur essendo altri, stranieri, di origine e influenze diverse, e di essere altri, pur essendo italiani, spesso non solo di adozione.

Ovviamente ciò rimette di nuovo in questione il canone dell'identità che per questi scrittori è evidentemente molto fluida, così come lo è anche per gli italiani stessi. Igiaba Scego racconta della propria esperienza ibrida nel racconto che le è valso l'edizione duemilatre del premio Eks&Tra, *Salsicce*.<sup>420</sup> A Roma, il pomeriggio di una calda giornata d'agosto, la protagonista decide di andare a comprare alla macelleria del quartiere alcune salsicce, simbolo dell'italianità culinaria. Solo che a comprarle è l'alter ego della scrittrice, una musulmana sunnita, a cui è evidentemente vietata la consumazione di carne di maiale. In realtà, le salsicce non sono che un pretesto per parlare dell'identità e dell'identificazione della protagonista in bilico tra il proprio essere diversa e il proprio essere italiana:

Allora che devo fare? Devo mangiarmi la salsiccia con il vomito per dimostrare di non avere la coda di paglia? Per dimostrare che sono anch'io una sorella d'Italia con tutti i crismi? Di avere impronte *made in Italy* di denominazione di origine controllata? Accendo la tele. Voglio dimenticarmi delle salsicce. Non ho ancora deciso cosa ne farò. Non ho ancora deciso se me le mangerò. Non so cosa fare, ma sono tentata dal "peccato". Ma ne varrà la pena?<sup>421</sup>

Monica Hanna ha sottolineato che "food and eating are tropes often related to notions of cultural incorporation, access, and integration. It is significant that the narrator cannot bring herself to ingest (ingoiare) the sausages that she believes will prove her repudiation of her Muslim and Somali identities in favor of an Italian one. She refuses to accept a simple assimilation requiring negotiation".<sup>422</sup> Alla fine, la

---

<sup>420</sup>Scego, "Salsicce," (British Council, 2004).

<http://klandestini.britishcouncil.org/italian/italy/writing/igiabascego/>

<sup>421</sup> Ibid.

<sup>422</sup> Monica Hanna, "Non siamo gli unici polemici": Intersecting Difference and Multiplicity of Identity in Igiaba Scego's *Salsicce*," *Quaderni del 900 IV* (2004): 70.

protagonista vomiterà senza neppure provare a mangiare le salsicce mentre “she struggles with restrictions and categorizations (...) she identifies not only as a racialized Black woman, but also as an Italian, as a migrant, and as a member of a larger group affected by racism”.<sup>423</sup> Scego e il suo alter-ego nel racconto rifiutano entrambi di fissare l’identità in una rappresentazione che renda conto facilmente di che cosa significhi essere italiani. Al contrario, mentre la narrazione procede, viene svelato il processo performativo dell’identità mentre viene negoziata un’identità transculturale poiché l’identità si trova sempre nel suo processo di formazione.

Con il pretesto delle salsicce, l’autrice si addentra nei meandri dell’anima della protagonista la quale ricorda la propria esperienza a un concorso quando un esaminatore l’aveva profondamente seccata nel momento in cui le aveva chiesto se si sentisse più italiana o somala. A cui Igiaba risponde: “Più somala? Più italiana? Forse è 3/4 somala e 1/4 italiana? O forse è vero tutto il contrario? Non so rispondere! Non mi sono mai ‘frazionata’ prima d’ora, e poi a scuola ho sempre odiato le frazioni, erano antipatiche e inconcludenti (almeno per la sottoscritta)”.<sup>424</sup> L’identità, per questi autori, non è più calcolabile come un intero ma qualcosa che ha a che vedere con una contaminazione fra parti in cui non ce n’è una predominante, bensì tante sfaccettature e tante influenze che convivono all’interno della stessa identità. Una costante che accomuna questi autori, tra cui la Scego, è probabilmente il movimento e l’alternanza tra queste identità che rendono l’autrice cosciente dell’affettività attaccata a determinate parti del proprio io. Infatti, essa stessa dichiara in *Salsicce*, non senza ironia:

Vediamo un po’, mi sento somala quando: 1) bevo il tè con il cardamomo, i chiodi di garofano e la cannella 2) faccio le 5 preghiere quotidiane verso la Mecca 3) mi metto il *dirah* 4) profumo la casa con l’incenso o *l’unsi* 5) Vado ai matrimoni in cui gli uomini si siedono da una parte ad annoiarsi e le donne dall’altra a ballare, divertirsi, mangiare.....insomma a godersi la vita 6) mangio la banana insieme al

---

<sup>423</sup> Ibid., 75.

<sup>424</sup> Scego, “Salsicce”.

riso, nello stesso piatto intendo 7) cuciniamo tutta quella carne con il riso o *l'angelo* 8) ci vengono a trovare i parenti dal Canada, dagli Stati Uniti, dalla Gran Bretagna, dall'Olanda, dalla Svezia, dalla Germania, dagli Emirati Arabi e da una lunga lista di stati che per motivo di spazio non posso citare in questa sede. Tutti parenti sradicati come noi dalla madrepatria 9) parlo in somalo e mi inserisco con toni acutissimi in una conversazione concitata 10) guardo il mio naso allo specchio e lo trovo perfetto 11) soffro per amore 12) piango la mia terra straziata dalla guerra civile 13) più altre 100 cose e chi se le ricorda tutte!

Mi sento italiana quando: 1) faccio una colazione dolce 2) vado a visitare mostre, musei e monumenti 3) parlo di sesso, uomini e depressioni con le amiche 4) vedo i film dei seguenti attori: Alberto Sordi, Nino Manfredi, Vittorio Gassman, Marcello Mastroianni, Monica Vitti, Totò, Anna Magnani, Giancarlo Giannini, Ugo Tognazzi, Roberto Benigni, Massimo Troisi. 5) Mangio un gelato da 1.80 euro con stracciatella, pistacchio e cocco senza panna 6) Mi ricordo a memoria tutte le parole del *5 maggio* di Alessandro Manzoni 7) sento per radio o tv la voce di Gianni Morandi 8) Mi commuovo quando guardo negli occhi l'uomo che amo, lo sento parlare nel suo allegro accento meridionale e so che non ci sarà un futuro per noi 9) inveisco come una iena per i motivi più disparati contro primo ministro, sindaco, assessore, presidente di turno 10) gesticolo 11) piango per i partigiani, troppo spesso dimenticati 12) canticchio *un anno d'amore* di Mina sotto la doccia 13) più altre 100 cose e chi se le ricorda tutte!

Un bel problema l'identità e se l'abolissimo? E le impronte? Da abolire anche quelle! Io mi sento tutto, ma a volte non mi sento niente.<sup>425</sup>

Le molteplici identità della scrittrice destabilizzano la realtà marcata dalle assurdità di una legge come la Bossi-Fini, la modificano e agiscono su di essa dal testo e con il testo. I mondi possibili di questi autori si scontrano con realtà che appaiono, come la legge in questione di cui si discuterà nel prossimo capitolo, costruzioni impossibili del tutto paradossali. Evidentemente questi autori si

---

<sup>425</sup> Ibid.

avvalgono dell'arma dell'ironia,<sup>426</sup> della capacità di stralunare la realtà filtrandola attraverso questa lente di rifrazione, cercando, attraverso la rappresentazione multipla di una realtà composita di illustrare ciò che altrimenti non sarebbe illustrabile.

La letteratura può articolare tutte queste possibilità -identitarie e non-, di esprimerle e di trasformarle in mondi finzionali componibili tra loro. Come ha scritto Remo Bodei nel saggio *Etica e romanzo*:

Il romanzo compie, senza saperlo, un'operazione (questo è il punto teoricamente più difficile da accettare) che la grande filosofia di Leibniz ha compiuto in modo programmatico. Noi, direbbe Leibniz, abbiamo torto a partire dalla realtà intesa in senso percettivo e logico e a considerare poi i possibili come semplici scarti o aborti della realtà stessa. Un percorso migliore è quello di ripartire dalla realtà intesa come un insieme di possibili in equilibrio instabile ma provvisoriamente compatibili fra loro: *cum-possibilia*, li chiama Leibniz. La realtà non è qualcosa di statico o inerte, ma un equilibrio continuamente rigenerantesi di tante forze e possibilità che nel mondo entrano ed escono.<sup>427</sup>

Gli scrittori migranti articolano una nuova realtà, un nuovo flusso e aprono nuovi mondi che, forse, devono ancora essere studiati e analizzati, almeno in Italia. Tra questi, spicca un abile creatore di mondi impossibili, Jadelin Gangbo, di cui analizzeremo il romanzo *Rometta e Giulieo*.

---

<sup>426</sup> L'ironia, che è un procedimento che dissimula la vera entità delle cose contrapponendo qualcosa che non è reale, si apparta etimologicamente alla finzione. Deriva, infatti, dal greco *ειρωνεια* che a sua volta deriva dall'*ειρων*, *ειρωνος* ovvero dissimulatore, finto. In questo senso con l'ironia si dissimula, si finge qualcosa che non è.

<sup>427</sup> Remo Bodei, "Vite parallele. Etica e romanzo," in *Spazi e confini del romanzo. Narrative tra Novecento e Duemila*, a cura di Alberto Casadei (Bologna: Pendragon, 2002), 156.

## 5.2. Ai limiti del narrabile

### 5.2.1. *Rometta e Giulio: un crocevia di storie*

Il romanzo di Jadelin Gangbo *Rometta e Giulio* è un'opera decisamente originale per più di una ragione: in primo luogo perché viene definita romanzo pur essendo un'opera ibrida che potrebbe benissimo essere un testo teatrale;<sup>428</sup> inoltre perché innova il canone letterario: un autore migrante riscrive un testo classico, il *Giulietta e Romeo* di Shakespeare e non solo ne imita la trama ma, in alcune parti del romanzo, lo scrittore ne prende in prestito lo stile, mescolando l'italiano standard, colloquiale e parlato a un italiano aulico, con un effetto decisamente straniante; infine perché la tecnica narrativa confonde i mondi finzionali ed è accentrata attorno a una metalessi. Il romanzo è stato pubblicato nel 2001 presso Feltrinelli, il che ha permesso una buona diffusione dell'opera nonché una certa visibilità. Questo romanzo mal si colloca nell'orizzonte della letteratura migrante descritto fino ad ora e ne mette in luce i limiti teorici. Graziella Parati lo ha definito:

a new model for post-migrations and post-ethnic writings. Through the use of irreverence, breaking linguistic codes, and entering in to the realm of Italian literature, *Rometta e Giulio* conclusively challenges the limitations inherent in defining migration literature in Italian as Italophone literature and is a provocative text for the development of Italian destination cultures.<sup>429</sup>

Poiché il testo di Gangbo si trasforma in un crocevia di altri testi, di referenze, e di livelli narrativi, esso è un'opera complessa e articolata che ha

---

<sup>428</sup> Infatti il romanzo è stato adattato alla scena nel 2004 da Arena del Sole, Nuova Scena del Teatro stabile di Bologna in collaborazione con il teatro stabile di Brescia con regia di Abdherraïm El Hadiri. Per ulteriori informazioni: <http://www.arenadelsole.it/Nuova%20Scena/teatrografia.aspx>

<sup>429</sup> Graziella Parati, *Migration Italy. The art of talking back in a destination culture*. (Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 2005), 82. Per la studiosa, una destination culture è "the context in which terms such as migrant writer, post-migrant literature, and post-ethnic identity will be part of a more complex discourse on cultural hybridity. In a destination culture the emphasis will be on differences rather than on the construction of cultural majorities"(17). Ci troviamo d'accordo con il discorso generale effettuato dalla Parati e con molte sue considerazioni, ma ci chiediamo se una "post-ethnic culture" sia davvero una definizione attuale per l'Italia di oggi che sembra dover ancora affrontare un discorso sull'etnicità, sull'immigrazione e sull'integrazione.



moltissimi richiami intra e extra testuali per cui l'etichetta di letteratura della migrazione è limitativa. Ecco quindi sorgere nuovamente il paradosso che disturba gli scrittori di questa generazione che sembra essere di difficile scioglimento: come essere migranti all'interno di un panorama letterario che confina il diverso a una situazione marginale senza trovarsi ai margini pur essendo italiani?

Per tornare al romanzo, si può notare, fin dal titolo, uno strano capovolgimento: il tradizionale titolo shakespeariano viene sostituito da un titolo ibrido. Al posto di *Giulietta*, troviamo il nome della protagonista, *Rometta*, costituito dalla sintesi del nome maschile *Romeo* e delle due ultime sillabe del nome *Giulietta* mentre al posto del nome *Romeo* troviamo un alquanto indefinibile *Giulieo* che non è altro che la sintesi del nome *Giulietta* fuso con le ultime due sillabe del nome *Romeo*. L'autore ci informa già dall'inizio, prima di aprire il libro, della propria operazione, ovvero della riscrittura in forma ibrida dell'opera di Shakespeare. Il paratesto, definito da Genette come "une zone de transaction: un lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service (...) d'une lecture plus pertinente",<sup>430</sup> diventa qui una zona ambigua che si carica ancora di un ulteriore significato quando si osserva la copertina del libro: una foto in bianco e nero dei piedi e delle caviglie di una persona di colore in bilico sul cornicione di un terrazzo o forse un tetto, che si può presumere guardare davanti a sé nel vuoto. Di fronte ci sono alcuni tetti e gli alberi di una città qualunque. Già dalla copertina dunque siamo indotti a pensare che l'autore stesso si trova in bilico tra tradizione e innovazione, tra discorso ufficiale e alternativo, tra lingua aulica e lingua moderna. La foto diventa ancora più simbolica quando si scoprirà, avanzando con la lettura, che uno dei protagonisti del romanzo che è anche colui che lo sta scrivendo, ama salire sul cornicione del tetto del proprio palazzo per osservare il mondo circostante. Altamente drammatica arriva anche la conclusione del racconto quando il protagonista da quel cornicione spiccherà l'ultimo volo. Questo trovarsi in bilico,

---

<sup>430</sup> Genette, *Seuils* (Paris: du Seuil, 1987), 8.

trovarsi sul bordo, ben rappresenta lo statuto dello scrittore migrante che si trova in un luogo inter-medio,<sup>431</sup> tra la società d'accoglienza e quella di partenza, apportando alla prima una cultura e una visione della seconda, contaminandone gli interstizi, formando nuovi spazi di dialogo.

Il romanzo è diviso in due atti: nel primo, suddiviso in venticinque capitoletti molto brevi di un paio di pagine ciascuno, viene narrata la storia di Rometta e Giulio, i protagonisti fittizi del racconto, del loro incontro e della loro storia d'amore mentre in contemporanea il narratore racconta la propria vita e le difficoltà insite nell'operazione di scrittura di un romanzo i cui protagonisti sono proprio Rometta e Giulio; nel secondo, composto da venti capitoletti brevi, avviene il tragico collasso della storia quando protagonisti fittizi e autore "reale" si incontrano nello stesso mondo fittizio, quello del romanzo.

Due storie si intersecano lungo tutto il romanzo: la prima riguarda i protagonisti della storia fittizia che sono Rometta, una studentessa che all'inizio del romanzo prepara una tesina su un film di Peter Greenaway,<sup>432</sup> e Giulio, un ragazzo cinese di professione portapizza e di vocazione ladruncolo di periferia. I due si incontrano e si innamorano non senza difficoltà, come i due amanti shakespeariani. A muovere i fili della storia invece c'è il narratore che si presenta con il proprio nome soltanto a pagina 57: "Mi chiamo Jadelin e sono un figlio di puttana".<sup>433</sup> Il fatto che il narratore si chiami come l'autore del libro stesso è una sorpresa che non lascia indifferente il lettore: grazie a questo artificio che regge l'intero libro, il Jadelin personaggio ha una triplice funzione. Egli è uno dei protagonisti del romanzo, infatti lo seguiamo nelle sue peripezie e nei suoi spostamenti; allo stesso

---

<sup>431</sup> Homi Bhabha, *I luoghi della cultura* (Roma: Meltemi, 1994), 12. Inter-medio traduce l'*in-between* del lavoro di Bhabha in inglese perché "gli spazi culturali non sono soltanto ubicati fra i luoghi egemonici ma rappresentano un'istanza di mediazione che risolve il gioco delle differenze attraverso una strategia oppositiva in grado di trascenderle". Dalla nota del traduttore.

<sup>432</sup> *Drowning by numbers* di Greenaway, dal riferimento al personaggio Smut del film stesso, ossessionato dalla conta dei numeri.

<sup>433</sup> Gangbo, *Rometta e Giulio*, 57.

tempo è il narratore di entrambe le storie, la propria e quella dei protagonisti fittizi, ed infine è l'autore della storia che scrive davanti allo schermo del proprio computer in cui si intrufolerà.

Questo innalzamento a potenza della voce narrante complica i livelli narrativi all'interno del romanzo. Per riassumere la trama: Rometta e Giulio vengono creati e raccontati dal narratore-autore Jadelin, un alter ego dell'autore vero, il quale, innamoratosi anche lui di Rometta, entra nella storia per incontrarla, sotto le mentite spoglie di Don Lorenzo, come il personaggio shakespeariano che tenterà di aiutare gli innamorati senza riuscirci. Non solo l'autore fittizio del romanzo entra nel livello narrativo dei suoi personaggi, ma i suoi personaggi entrano nel livello narrativo del loro autore in più di una occasione. In più, anche il Lettore viene chiamato in causa, dato che il narratore si rivolge a lui in molteplici occasioni denominandolo "Sire", mentre lo interpella con deferenza. L'intero universo narrativo tradizionale ne esce sconvolto nel tentativo di seguire la voce narrante.

Molteplici sono i luoghi in cui si svolge l'azione: sappiamo che Jadelin vive a Bologna (come il vero scrittore); Rometta e Giulio vivono e si incontrano a Verogna, luogo immaginario, che ricorda la ben nota città di Verona, luogo prescelto della tragedia shakespeariana, il cui nome nasce, secondo Graziella Parati dalla fusione di Verona e vergogna<sup>434</sup> e che, secondo noi, è collegato con la parola italiana rognà;<sup>435</sup> tutti i protagonisti si incontrano in un fantomatico Sud, un altro luogo senza definizione precisa in cui avviene il dramma. Tutti questi luoghi sono portatori di una realtà urbana moderna in cui si affacciano solitudine e degrado.

---

<sup>434</sup> Parati, *Migration Italy. The art of talking back in a destination culture*, 82. "The characters live in the city of Verogna, a name that suggests vergogna and also sounds like Verona, the setting for the Shakespearean play".

<sup>435</sup> Rogna in italiano ha più significati: il primo e più corrente è un sinonimo per scabbia che dà luogo a dermatiti pruriginose negli esseri umani e negli animali; in botanica illustra una malattia che si manifesta in un agglomerato di escrescenze irregolari; in senso figurato significa qualcosa che procura notevoli fastidi e guai. Crediamo che quest'ultima definizione che mette in rilievo con la prima il carattere fastidioso dell'evento o della malattia, sia l'indicazione da seguire.

Rometta condivide l'appartamento con alcune amiche e colleghe di università, Giulio vive in un seminterrato prima di essere scacciato “come uno scarafaggio da sotto la credenza”<sup>436</sup> e costretto a cercar riparo dalla sua amata che, a sua volta, dovrà costringerlo ad andarsene visti i litigi con le compagne; Jadelin ha un appartamento che sembra diventare sempre più sudicio mano a mano che procede nella scrittura: “uno spettacolo postatomico (...) pietoso (...) nello stesso istante uno scarafaggio mi attraversò il tavolo, Sire, e altri, con la calma dei pellegrini, risalivano il frigo (...) ebbi la netta sensazione che qualcuno mi avesse rapito la casa da un tempo indescrivibile, Sire”.<sup>437</sup> Giulio lavora per una pizzeria e incontra Rometta in una via poco lontano dal locale mentre lui sta spingendo il motorino per farlo ripartire e le chiede aiuto. Alla fine del romanzo Giulio cerca Rometta in una città fantasma in cui non riesce più a trovare la strada né la via della stazione, un vero labirinto. Egli è costretto a fermarsi a un distributore di benzina con la macchina del suo amico egiziano Baldassà per chiedere informazioni ma un altro cinese, un doppio di Giulio creato apposta da Jadelin, getterà un mozzicone di sigaretta per terra, causando la morte dell'amico e cambiando per sempre la sorte dei due innamorati.

In effetti, per tornare alla questione del titolo del romanzo e del retaggio shakespeariano, notiamo, con la Parati, che Gangbo “appropriates a cultural icon and giant such as Shakespeare, bringing his work into a literary context that revises separation between high and low culture and reappropriates Italian sources and locations that Shakespeare had appropriated centuries ago”.<sup>438</sup> Questa operazione è resa ancora più complessa dal fatto che lo scrittore in questione sia uno scrittore di origine non italiana che abilmente riprende un classico non italiano ma di ambientazione e di origine italiana, dato che *Giulietta e Romeo*, la cui storia

---

<sup>436</sup> Gangbo, *Rometta e Giulio*, 47.

<sup>437</sup> *Ibid.*, 66.

<sup>438</sup> Parati, *Migration Italy. The art of talking back in a destination culture*, 84.

circolava già ai tempi di Dante, risulta scritta dal Bandello nelle sue *Novelle*,<sup>439</sup> la quale a sua volta fu tradotta in francese e in inglese e, successivamente, ripresa da Shakespeare che ha creato la tragedia che oggi conosciamo. Numerosissimi sono nel testo i richiami a Shakespeare. A parte il già menzionato titolo, i personaggi sono tutti battezzati con nomi shakespeariani leggermente distorti. Giulio è stato cresciuto da una suora, suor Mercuzia, con evidente riferimento alla tragedia. Come Mercuzio, anch'essa morirà, però di malattia e questo causerà l'allontanamento di Giulio da Rometta. Un'amica di Rometta si chiama Tibalda, che finirà persino col battersi con Giulio così come il Tebaldo dell'originale che si batterà con Romeo e che Romeo ucciderà. L'amico egiziano di Giulio, Baldassà, è la trasposizione di Baldassare, l'amico che andrà con Romeo alla tomba di Giulietta, ma che nel romanzo muore per lo scoppio di un distributore di benzina, incidente causato da un altro cinese, il doppio di Giulio. Jadelin si trasforma in frate Lorenzo ma mentre il frate della tragedia vuole aiutare Romeo, nel romanzo il personaggio non è spinto da altruismo, bensì ha come secondo fine quello di conquistare Rometta e di evitare che essa ritrovi Giulio. Fanno comparsa anche due barboni, dai suggestivi nomi di Montecchi e Capuleti dai cognomi delle famiglie dei protagonisti della tragedia, che vivono nella macchina di frate Lorenzo-Jadelin, i quali saranno invitati a cena una sera con Giulio da Lorenzo-Jadelin. Rometta alla fine del romanzo si suiciderà come Giulietta nella tragedia, Giulio invece sparirà dopo aver ucciso frate Lorenzo mentre Jadelin, pur continuando a portare sulla fronte la cicatrice della pallottola sparata da Giulio, salterà nel vuoto dal proprio terrazzo. L'operazione di riscrittura del classico si avvale di tutti questi componenti originali che vengono però estrosamente elaborati. In primo luogo, entrambe le trame si svolgono in epoca contemporanea: Rometta e Giulio vivono a Verogna, Giulio possiede un motorino grazie al quale consegna pizze, Rometta studia Greenaway, uno sciopero dei treni ritarda la partenza di Giulio, Giulio ha a disposizione l'automobile di Baldassà e

---

<sup>439</sup> Matteo Bandello (1485-1561). *Le Novelle* furono pubblicate tra il 1554 a Lucca e il 1593 a Lione.

altri dettagli ancora che ci fanno comprendere che la trama ha luogo in epoca moderna, così come Jadelin vive inequivocabilmente in una Bologna di oggi.

In netta contrapposizione a questo, i protagonisti e tutti coloro che circondano il mondo di Rometta e Giulieo si esprimono in un italiano arcaico, quasi aulico, caratterizzato dalla moltiplicazione degli aggettivi anche disusi, l'utilizzazione di vocaboli arcaici, per esempio scudi per euro, l'uso del vocativo a fine enfatico, la proliferazione dei congiuntivi esortativi, la dislocazione a sinistra di alcuni genitivi. Invece, nella parte del romanzo in cui è Jadelin il protagonista, l'italiano è l'italiano contemporaneo, lingua colloquiale, gergale, d'uso quotidiano. Quando avviene l'incontro tra questi due mondi, anche le lingue si scontrano come possiamo osservare in tre precisi momenti del romanzo.

Il primo scontro avviene quando Giulieo incontra frate Lorenzo per strada. Quest'ultimo gli rivolge la parola, il cinese gli dichiara immediatamente: "io non capisco la lingua vostra, Padre",<sup>440</sup> un po' stranito.

In seguito, frate Lorenzo-Jadelin entra in un negozio per comprare un vestito per sbarazzarsi della tonaca. Quando decide di tenersi addosso i vestiti nuovi (e uscire dal negozio senza pagarli), il commesso gli chiede: "Rincoglionito? Perdonate Padre, ma non vi comprendo",<sup>441</sup> per poi continuare: "Rincoglionito... Rincoglionito... che sia parola del paese vostro, Padre?", a cui frate Lorenzo risponde: "è italiano, figliolo, è una parola italiana..." "Mi sfugge. Che sia un termine usato dalla Chiesa?". A cui frate Lorenzo-Jadelin, irritato, ribatte, perdendo la pazienza, che o il giovane lo capisce da solo o si deve arrangiare, mentre esce dopo averlo minacciato con una pistola, affermando con ancora molta ironia che "i problemi economici affliggono tutti, sia Dio che i suoi figli".<sup>442</sup>

---

<sup>440</sup> Gangbo, *Rometta e Giulieo*, 119.

<sup>441</sup> Ibid., 124.

<sup>442</sup> Ibid., 125.

Nel terzo momento, frate Lorenzo-Jadelin deve dare spiegazione di questa strana lingua una sera a tavola insieme a Giulieo, Montecchi e Capuleti. Infatti i due barboni gli fanno notare: “Padre, voi lo sapete che il linguaggio vostro è mutato? Vero Montecchi?” “Sì, vogliate perdonarci, Padre, ma è proprio vero, parete un’altra persona, tanto che mi stupite”.<sup>443</sup> A questo punto per scusarsi e per coprire la propria identità, frate Lorenzo dichiara che si tratta di un esercizio per i ragazzi che seguono un suo corso in cui devono parlare un idioma arcaico (qui l’autore fa passare per un idioma arcaico l’italiano contemporaneo). Lo scopo dell’esercizio è

di introdurre nei giovini il lato più costruttivo della menzogna in modo che essi non vadano spargendo inutili bugie per inibire altri e se medesimi, bensì riescano dalla menzogna a estrarre il lato più costruttivo. In questo modo è possibile far di una vita grigia un’altra parallela, nella quale sfogare le fantasie che nel sottile spirito non solo si annidano ma spingono, mi comprendete?<sup>444</sup>

Mentre il protagonista cerca di sviare la questione, uno dei due barboni lo riprende e sottolinea con molta lucidità che il frate sta parlando della *finzione*. Il discorso effettuato dall’autore sottolinea la portata metanarrativa del brano che diventa una dichiarazione di poetica da parte dell’autore e che ci ricollega al significato primo di finzione, intimamente legato da una parte alla menzogna, al dire il falso, e dall’altra alla creazione dei mondi finzionali.

### ***5.2.2. Stravolgimento dei mondi finzionali***

L’operazione di riscrittura dell’opera shakespeariana da parte di Jadelin Gangbo, con i suoi molteplici livelli narrativi e numerosi registri linguistici, costituisce un’opera complessa e innovativa, unica nel panorama letterario italiano contemporaneo. A questo bisogna aggiungere l’utilizzazione della metalessi all’interno dell’opera che viene a scambiare i livelli narrativi in moltissimi dei capitoletti in cui è suddiviso il romanzo. L’artificio narrativo viene congegnato in

---

<sup>443</sup> Ibid., 139.

<sup>444</sup> Ibid., 139.

maniera interessante perché la transizione tra un livello narrativo e l'altro è effettuata dalla voce narrante in modo discreto, ovvero senza che lo stacco tra una storia e quella che da essa viene racchiusa sia troppo evidente, tanto che spesso il lettore si trova confuso e non capisce più in quale mondo finzionale si trovi.

Sin dal primo capitolo il gioco narrativo è reso palese. Due trame si alterneranno lungo il romanzo. La voce narrante parla in prima persona e si rivolge fin da subito al lettore: “I giorni d’artista, Sire. È quello che cerco di raccontarvi, di quando mi sentivo ancora un artista, Sire (...) le mie giornate passavano simili a quelle di un bastardo, di un miserabile ibrido a cui piaceva stare accovacciato sul davanzale della finestra”.<sup>445</sup> Il romanzo inizia con la descrizione della vita quotidiana del narratore che si dichiara “ruzzolato in pieno corpo nella malattia”<sup>446</sup> quando a un angolo di strada gli pare di scorgere una certa Rometta. Due pagine più avanti, egli la introduce: “il mio delirio ebbe inizio con la conta di Smut, faccia carnosa e occhiali spessi, mio Sire. Smut conta come contano le donne nel film di Greenaway, sul quale Rometta lavorava per una breve relazione”.<sup>447</sup> A cui seguono numerosi paragrafi dedicati alla vita della ragazza, descritta in terza persona in una narrazione tradizionale operata da un narratore onnisciente a cui si alterna una narrazione mimetica, nei dialoghi e nei discorsi diretti riportati dal narratore fra Rometta e le sue compagne di appartamento, come se la ragazza appartenesse allo stesso mondo finzionale.

A questo primo capitolo che ci introduce in due mondi finzionali, ne seguono altri incentrati soltanto sulla storia d’amore fra Rometta e Giulio, fino a quando la narrazione si interrompe bruscamente e il narratore si descrive da solo, raccontando la propria vita, in piedi sulla balaustra del proprio balcone, intento ad osservare scene di vita quotidiana del proprio quartiere. Soltanto al capitolo sette, il narratore parla

---

<sup>445</sup> Ibid., 13.

<sup>446</sup> Ibid., 14.

<sup>447</sup> Ibid., 15.



esplicitamente di sé, della propria vita e racconta del proprio mestiere di scrittore, del fallimento del suo primo libro, *La seconda volta di Clemente*, e della difficoltà d'interazione con gli altri se non con il suo manager, un certo Tonino, costretto su una sedia a rotelle. I due si incontrano e decidono la trama del nuovo romanzo del narratore-personaggio:

Alla fine della giornata avevamo partorito l'idea. Una storia d'amore, non una porcheria. Ce ne voleva una speciale, e più uno gonfiava, più l'altro si levava in aria.

“Sì, qualcosa che superi Shakespeare...”

“Ambientato ai giorni nostri!”

“Un linguaggio arcaico!”

“Non proprio...”

“Un misto, allora.”

“Di più, amico.”

“Un titolo, per Dio, un titolo” (...)

Poi uscì. (...)

Non chiedevo di meglio. Quello che cercavamo: *Rometta e Giulio*.<sup>448</sup>

È in questo momento che viene svelato il carattere finzionale della parte del romanzo dedicata a Rometta e Giulio. All'inizio ai due viene l'idea di creare Giulio colombiano, ma la scelta cade piuttosto sulla nazionalità cinese, una scelta deliberatamente negativa perché i cinesi, secondo i protagonisti, “sono sparsi ovunque” e Giulio avrà fin da subito come caratteristiche di essere “un disagio, un ladruncolo”:<sup>449</sup> per tutto il corso della narrazione gli saranno attribuiti tratti sgradevoli come un sorriso obliquo, occhi sfuggenti, poca iniziativa e molta furbizia in una descrizione piena di stereotipi.

---

<sup>448</sup> Ibid., 36.

<sup>449</sup> Ibid.

Rispetto alla creazione di Giulieo, Rometta non è altrettanto definita, tanto che non ne viene mai data una descrizione precisa. La narrazione però procede rapidamente e presto si scopre uno strano fatto:

Aprii un file, battei in cima *Rometta e Giulieo*, e presi a scrivere ciò che vi ho narrato poco fa. Continuai a battere per giorni e giorni (...) Fatto sta che Rometta e Giulieo si frequentavano ormai da più di un mese e a me restava un certo pizzichio sulla punta della lingua, ma questo non importa per il momento. Trattengo dunque il mio sudore cospargendomelo in volto, Sire, mentre nella sera pungente e ventilata, Giulieo saliva le scale.<sup>450</sup>

In questa parte del romanzo la metalessi apre uno spiraglio nella narrazione in cui i due mondi, quello dell'autore e quello della propria storia, si alternano, a ritmo disuguale, ma restano tuttavia ancora separati e distinti.

Lo scrittore è sempre di più ossessionato, mano a mano che la narrazione procede, dal suo personaggio femminile fino a quando egli stesso riconosce che "ciò in cui mi ero imbattuto non aveva più nulla a che vedere con l'editoria".<sup>451</sup> Come in preda a un'allucinazione, Jadelin scrive la storia con il desiderio cocente di trovarsi insieme al proprio personaggio. Per questa ragione, come un *deus ex-machina*, allontana Giulieo con la scusa della morte della suora che lo aveva cresciuto e lo mette nei guai causando la morte di Baldassà, incolpando lo stesso Giulieo.

A pagina centosedici, avviene la vera metalessi, quella ontologica, in cui i livelli narrativi collassano. Il tentativo di continuare a scrivere la storia porta il narratore a cercare Rometta:

Rilessi le ultime righe per cercarne un senso, le rilessi ancora e, prendendo a fumare, mi chiesi che fine avesse fatto Rometta, Sire. Doveva essere in stazione, ma che dire. Non c'era. (...) La incontrai solo a tarda sera. Stava per entrare in un hotel e chiese a un ragazzo il

---

<sup>450</sup> Ibid., 37.

<sup>451</sup> Ibid., 69.

nome di quel quartiere. Lui disse che non lo sapeva e domandò a Rometta il suo. (...) Sorrisi, Sire, e le risposi.<sup>452</sup>

Rometta resta stupita dalle parole che l'uomo le rivolge e gli chiede:

“Siete straniero? Parlate come tale, uomo dalla pelle scura...”

“Mi piace tutto questo! Lo straniero! Jadelin, lo straniero!”

“Cosa avete detto?”

Le feci vedere le mie mani. “Guardate, le mani dello straniero...” e d'impulso le toccai la pelle.

Lei corse all'interno dell'hotel mentre, come un serpente, osservavo un mondo nuovo intorno a me.

Mi seguite, Sire? Andai a casa mia; sapevo qual era: quella gialla di fianco a quella gialla. Avevo le chiavi. Non dovevo fare altro che entrare e stendere la carne sul materasso.<sup>453</sup>

Jadelin si risveglia il giorno successivo e quando decide di vestirsi, trova nell'armadio soltanto alcune tonache da prete. Due barboni dormono nella sua macchina e lo apostrofano con il nome di Don Lorenzo. La trasformazione è fatta: lo scrittore è diventato un personaggio del proprio libro, è entrato in un universo parallelo, quello del proprio testo in cui deve egli stesso accettare le regole linguistiche che lo reggono al fine di potervi abitare.

Nel capitolo successivo, sempre sotto le mentite spoglie di Don Lorenzo, egli incontra Giulio che cammina per strada e con la scusa di volerlo salvare, perché al corrente di ciò che era successo al distributore di benzina essendone stato il testimone, lo invita a casa sua per offrirgli rifugio. Da questo momento in poi egli si dividerà tra la propria casa in cui tiene “prigioniero” Giulio e un albergo, dove alloggia Rometta, in cui anch'egli affitta una stanza. Con Giulio mantiene il ruolo

---

<sup>452</sup> Ibid., 117.

<sup>453</sup> Ibid., 117.

del prete e del soccorritore che vorrebbe aiutarlo, con Rometta, sveste la tonaca e si trasforma in un giornalista.

Il narratore che si trasforma in un personaggio non possiede un'identità stabile, al contrario sembra poter alternare la vera identità, quella del proprio mondo finzionale, appartenente a Jadelin, a quella del mondo finzionale del proprio racconto, quella di frate Lorenzo. Al secondo incontro con Rometta, anche questo avvenuto per strada, Jadelin la avvicina con il pretesto di volerla aiutare mentre essa sta attaccando su un palo un volantino con il volto di Giulio. Il pretesto è semplice: lui le racconta di averlo visto il giorno prima al distributore e quindi di poter testimoniare e mettere fine alla ricerca che la polizia ha incominciato sulle tracce del presunto assassino. Jadelin la conduce sul luogo del misfatto e le offre un passaggio fino a un telefono pubblico dove Rometta cerca di chiamare le proprie compagne di appartamento senza riuscirci. I due si separano per incontrarsi nuovamente il giorno successivo all'albergo quando Jadelin propone alla ragazza di cenare assieme. Dopo cena entrambi salgono alle loro stanze (scelte vicine dallo stesso Jadelin, regista di tutte le azioni). Rometta entra nella stanza dello scrittore che le propone di ballare con lui. Non appena si avvicinano, è Rometta a rompere il silenzio: "Jadelin -mi sussurrò all'orecchio- quella notte pioveva, pioveva forte, dal balcone io vi ho veduto".<sup>454</sup> Successivamente, aggiunge di fronte a un Jadelin stupefatto: "Io so chi siete. Vi riconobbi già la prima sera che vi incontrai, all'entrata dell'hotel, rammentate? (...) Voi dovete riprendere l'artificio che andaste costruendo. Voi del fittizio amore che avete posto tra me e Giulio, dovete eliminare anche l'ombra. Ve ne supplico... Cancellate".<sup>455</sup> Scoperto, di fronte a questa richiesta, lo scrittore scappa e rientra a casa dove trova Giulio ad attenderlo, con una pistola in mano. Giulio lo minaccia e gli intima di portarlo da Rometta perché anche lui lo ha riconosciuto a causa della patente che aveva lasciato nelle tasche dei vestiti che gli aveva prestato. Alla fine di una tesa conversazione in cui lo scrittore rinfaccia al

---

<sup>454</sup> Ibid., 149.

<sup>455</sup> Ibid., 149.

proprio personaggio di non essere niente se non “un cumulo di lettere”,<sup>456</sup> Giulio preme il grilletto:

Sicché sparò, Sire, Giulio fece partire una minchia di pallottola, ma non fui io a cadere.

Entrambi, lui con un certo sgomento, io rallentato dalla spossamento, rimanemmo a guardare a terra, rantolante, con un foro sul lato della fronte, il vero Don Lorenzo.

Aprii gli occhi da sopra la mia scrivania. Fissai lo schermo del computer senza mettere a fuoco nulla. E pian piano con il cuore che cominciava a decelerare, lessi quanto scritto.<sup>457</sup>

Lo scrittore esce dalla storia per ritrovarsi di fronte allo schermo del proprio computer al momento più drammatico della narrazione e ritorna al proprio mondo, esterno ai fatti del racconto. Per tranquillizzarsi, il giorno dopo, decide di cancellare il file su cui ha scritto il romanzo ed esce di casa per andare in libreria a comprare un libro. Lì avviene una cosa molto strana, un commesso gli rivolge la parola e gli chiede che cosa mai abbia in fronte alla cui domanda, egli risponde: “Dici questo segno? Una pallottola. Un cinese, mi ha sparato qui”.<sup>458</sup> Senza ulteriori spiegazioni, ritorna a casa e sullo schermo del computer ritrova l'icona del file che aveva cancellato poco prima: “Pensai che potesse essere un residuo, che mi fossi dimenticato di eliminarlo completamente, ma tolto questo, nessun altro pensiero poteva eludere ciò che veniva a prospettarsi”.<sup>459</sup> Curioso, clicca sul mouse e apre il documento. “Ero in debito, Sire. Era scritto su quello schermo: che io ero dannato perché ne veniva fuori musica dalla radio incassata al letto. Musica live, musica ilare, mi pareva di sentirla, Sire, dalla stanza in cui avevo alloggiato”<sup>460</sup>. Così Jadelin scopre che Rometta si è tagliata i polsi nella stanza da bagno dell'albergo in cui alloggiava. I personaggi in poche righe hanno preso il sopravvento e hanno scelto

---

<sup>456</sup> Ibid., 153.

<sup>457</sup> Ibid., 154.

<sup>458</sup> Ibid., 161.

<sup>459</sup> Ibid., 162.

<sup>460</sup> Ibid., 163.

loro stessi il loro destino, una volta lasciati soli nel loro mondo finzionale. A quel punto Jadelin, dopo una breve conversazione telefonica col proprio manager e amico Tonino, apre la finestra e si mette in piedi sul davanzale:

Ero ancora il bastardo, il figlio di puttana sul davanzale di una finestra che guarda in alto e intravede le cose del cielo, poi china gli occhi e vede gli schiaffi del mare dove potrebbe esserci l'asfalto.

Toccava a me scegliere, Sire, toccava a me scegliere cosa vedere.

Il mare o l'asfalto.

L'avrei deciso in volo. Capito all'impatto.<sup>461</sup>

Con il volo di Jadelin si chiude il romanzo. Ma non gli interrogativi che restano al lettore a cui sembra essere lasciato il compito di dare un senso alla storia appena letta. Non solo, egli è portato ad interrogarsi sulla propria funzione ma anche sul proprio ruolo perché continuamente chiamato in causa nella narrazione di cui fa parte integrante dato che il narratore, con le molteplici invocazioni al Sire, chiede continuamente il suo contributo attivo all'interpretazione della vicenda.

### **5.3. Pluralità dei mondi finzionali**

#### ***5.3.1. Incontro o scontro?***

Il narratore include il lettore nel mondo finzionale commentando il compito a lui assegnato mentre grida: "Tutto questo potere che mi avete riservato! (...) Per la miseria, tutto questo potere, mio Sire, non serve a niente, è un foglio sotto la pioggia, un vaso di china seccata dal tempo, uno schiaffo d'ira contro il muro, se infine è ciò che creo a farmi così male".<sup>462</sup> In questa frase lo scrittore reale narra dello scrittore immaginario che si lamenta con il Lettore Modello situato all'esterno dei livelli narrativi. La metalessi che qui si trova assieme a tutte le invocazioni al Sire, ingloba

---

<sup>461</sup> Ibid., 165.

<sup>462</sup> Ibid., 150.

tutti i livelli narrativi, in quanto va a cercare anche il lettore esterno al mondo finzionale. Ci troviamo di fronte a quella che Sophie Rabeau ha definito una *hétérométalepse*: “l’hétérométalepse réunit donc dans un seul univers le monde de la production, de la fiction et de la réception”.<sup>463</sup> Questa forma di metalessi, forse la più complessa, racchiude in sé il mondo della produzione, ovvero quello dello scrittore reale che si finge, attraverso il suo doppio, lo scrittore finzionale, il protagonista del proprio libro; il mondo della finzione, ovvero del romanzo nel romanzo in cui avviene il collasso dei mondi finzionali, cioè quello dello scrittore al secondo grado che incontra il proprio personaggio, e il mondo del lettore, che pur essendo esterno al racconto, è costretto ad “entrare” metaforicamente nella finzione, non solo come interpretante della storia ma anche come istanza a cui lo scrittore si rivolge direttamente. Questa metalessi complica ulteriormente i livelli narrativi che sono imbricati intimamente l’uno con l’altro. In questo romanzo avviene una metalessi retorica al contrario: non è più l’autore ad aprire una finestra e a parlare dei suoi personaggi, ma è un personaggio, lo scrittore finzionale, che parla al proprio Lettore, questa volta uscendo dal livello narrativo e accedendo a quello direttamente superiore, l’extradiegetico, il quale, sebbene non corrisponda al lettore reale che tiene in mano il libro, è l’interlocutore immaginato dallo scrivente. L’*eterometalessi* può essere considerata come il risultato dell’interpretazione ultima del testo: in primo luogo perché “elle est un moyen de qualifier le statut référentiel du texte. Ensuite elle constitue une application au sens technique du terme: elle donne sens au texte dans le monde de l’interprète”.<sup>464</sup> Doppia mente essa permette di collocare lo statuto finzionale del testo costruendosi come un procedimento narrativo e, allo stesso tempo, interpretativo del testo. Come un paradosso, il testo deve essere sciolto, se ne deve scoprire la regola interna che lo tiene unito. Nel caso di *Rometta e Giulio*, tutto viene retto dal congegno metalettico: il narratore, che racconta tutta la

---

<sup>463</sup> Sophie Rabeau, “Ulysse à côté d’Homère. Interprétation et transgression des frontières énonciatives.” in *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation.*, a cura di John Pier e Jean-Marie Schaeffer (Paris: Editions de l’école des Hautes Etudes en sciences sociales, 2005), 60.

<sup>464</sup> Ibid., 65.

storia, la propria e quella dei propri personaggi in maniera onnisciente, colloca l'intera vicenda in un lontano passato remoto a cui il Sire, invocato numerosissime volte, deve dare un senso; i personaggi che prendono contatto con lo scrittore finzionale di cui cercano freudianamente di sbarazzarsi, riescono a portare a termine la loro storia senza però pervenire a modificare il loro destino di carta ma agendo su quello "reale", appartenente al livello narrativo da cui parla la voce narrante; il lettore, quello vero, deve assumere il proprio compito di interpretare il testo, rischiando sempre di trovarsi al punto di partenza perché l'invocazione continua della sua presenza non fa che riportarlo all'interno dell'aggrovigliata gerarchia narrativa.

La diegesi del racconto di primo livello si scontra nel romanzo con la mimesi del secondo livello: le pagine dedicate a Rometta e Giulio portano alcune indicazioni che lo individuano come un testo destinato alla scena teatrale, quindi alla rappresentazione più che alla lettura: il discorso diretto con i nomi dei personaggi prima delle virgolette, diciture come "exit Giulio dalla finestra"<sup>465</sup> posto in corsivo tra parentesi alla fine di una scena.

L'autore inoltre abbina una narrazione ulteriore<sup>466</sup> al passato, quella del narratore, il quale racconta tutta la vicenda utilizzando soltanto i tempi del passato, a una narrazione simultanea nella parte dedicata ai dialoghi dei personaggi i cui scambi avvengono al presente.

Tutto il romanzo porta all'estrema complicazione i livelli narrativi presenti giocando con l'eterometalessi. La focalizzazione del racconto viene perciò alternata nelle diverse parti del romanzo. Ad esempio, Gangbo alterna lungo tutto il romanzo una focalizzazione a grado zero<sup>467</sup> -per riprendere i termini di Genette- in cui il Narratore prende la parola e descrive la storia dei suoi personaggi con sicurezza,

---

<sup>465</sup> Gangbo, *Rometta e Giulio*, 27.

<sup>466</sup> Genette, *Figure III*, (Torino: Einaudi, 1976), 264.

<sup>467</sup> *Ibid.*, 237.



(tutta la parte del romanzo dedicata al racconto della storia di Rometta e Giulio in terza persona), a una focalizzazione interna in cui il Narratore è il Personaggio ed egli filtra il mondo che lo circonda attraverso la propria percezione dei fatti (la parte del romanzo in cui Jadelin parla della propria vita e quella in cui è avvenuta la metalessi ovvero quando tutti i personaggi si ritrovano nello stesso livello narrativo), alla focalizzazione esterna dove il Personaggio agisce “senza che siano ammessi a conoscere i suoi pensieri o i suoi sentimenti”<sup>468</sup> (soprattutto le parti dedicate a Rometta che decide improvvisamente di uccidersi contro il volere dello scrittore). Questi stratagemmi narrativi portano a uno scambio di livelli: Jadelin, ovvero il narratore, alter ego finzionale dello scrittore reale, racconta e vive in tre livelli narrativi contemporaneamente: livello extradiegetico quando assume la funzione di narratore regista e si rivolge direttamente al lettore; diegetico quando è il protagonista del proprio racconto (la vita di Jadelin a Bologna); metadiegetico quando entra nel livello narrativo del romanzo che lui stesso sta scrivendo (quando Jadelin diventa frate Lorenzo). Questo romanzo che esalta a massima potenza la capacità narrativa metalettica concentra su di sé tutte le problematiche concernenti il valore di questo tipo di narrativa che, secondo noi, non può essere rapidamente svalutata perché si tratta di un mondo finzionale impossibile e, di conseguenza, per la ragione che è impossibile nel mondo reale, privo di ogni valore semantico. Al contrario, semmai esso accentra e condensa i limiti della diegesi e della finzione problematizzandoli in modo da spingere più lontano i limiti delle frontiere narrative e del narrabile, accogliendo in sé l'impossibile.

### ***5.3.2. Una letteratura minore in italiano***

Ci sembra che questo romanzo abbia una funzione pluridiscorsiva<sup>469</sup> in senso bachtiniano, poiché si apre alle influenze linguistiche, epocali e narrative della società italiana moderna che si avvia, volente o nolente, verso il multiculturalismo,

---

<sup>468</sup> Ibid., 237.

<sup>469</sup> Michail Bachtin, *Estetica e romanzo* (Torino: Einaudi, 1979 e 1997), 71.

non solo sociale ma anche culturale. Se come ha scritto Alessandro Portelli, “migrant writers have claimed new territories”,<sup>470</sup> ci sembra che essi agiscano in primo luogo sul territorio specifico della letteratura, modificandola dall’interno. Per tentare di capire meglio questi autori è necessario riflettere più che in termini di autori migranti, in termini di autori “minori”, autori che lavorano sulla letteratura e nella letteratura direttamente dal di dentro. Infatti, come l’hanno definita Deleuze e Guattari “une littérature mineure n’est pas celle d’une langue mineure, plutôt celle qu’une minorité fait dans une langue majeure”.<sup>471</sup> Essi sono una minoranza all’interno della letteratura italiana e posseggono le caratteristiche che i filosofi francesi hanno attribuito a questo tipo di letteratura: “la langue y est affectée d’un fort coefficient de déterritorialisation (...) tout y est politique (...) tout prend une valeur collective”.<sup>472</sup> Per questi scrittori la cui lingua non è l’italiano, l’utilizzazione e la scelta dell’italiano non è solo una necessità comunicativa ma referenziale e innovativa, essa lavora l’italiano dall’interno lo arricchisce, lo forgia a proprio modo,<sup>473</sup> e si confronta con esso. Inoltre, assumono un valore politico e polemico perché si scontrano con i pregiudizi dei lettori e con quelli di coloro che operano nell’ambito culturale. Inoltre ogni testo, sebbene altamente originale e personale ha anche un carattere collettivo non in senso etnico ma poiché questi scrittori rivendicano gli stessi obiettivi poetici di altri autori italiani. Questi autori agiscono dalla loro posizione minoritaria, dove minoritario è “devenir potentiel et créé, créatif (...) Il y a une figure universelle de la conscience minoritaire, comme devenir de tout le monde, et c’est ce devenir qui est création”.<sup>474</sup>

---

<sup>470</sup> Alessandro Portelli, “Fingertips stained with ink. Notes on new migrant writing in Italy,” *Journal of postcolonial studies* 8, no. 3 (2006): 474.

<sup>471</sup> Deleuze e Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure* (Paris: Les Editions de Minuit, 1975), 29.

<sup>472</sup> *Ibid.*, 29-31.

<sup>473</sup> Ad alcuni autori è stato consigliato di lasciare nei loro testi alcuni piccoli errori nell’uso dell’italiano proprio per lasciare una traccia della loro etnicità e della loro diversità culturale; altri scelgono di usare parole nella loro lingua materna, chiosate a fondo pagina con la loro traduzione.

<sup>474</sup> Deleuze e Guattari, *Mille plateaux*, 134.

Nella creazione e nel flusso ad essa associato, questi autori deterritorializzano la lingua italiana nello stesso modo in cui Kafka ha deterritorializzato il tedesco e Svevo l'italiano. L'apporto di questi testi è innegabile, sia che essi trattino di identità, di tentativi di integrazione, della società italiana o di mondi impossibili. Essi aiutano alla creazione di nuovi mondi, di nuovi territori, di nuove mappe, di nuovi immaginari che, almeno nella letteratura, possono convivere pacificamente tra loro come ha affermato Armando Gnisci: “un mondo dove molti mondi abbiano il loro posto”.<sup>475</sup>

---

<sup>475</sup> Gnisci, *Creolizzare l'Europa*, 103.

## 6. L'ospitalità della letteratura.

La via del mare segna false rotte,  
ingannevole in mare ogni tracciato,  
solo leggende perse nella notte  
perenne di chi un giorno mi ha cantato  
donandomi però un'eterna vita  
racchiusa in versi, in ritmi, in una rima,  
dandomi ancora la gioia infinita  
di entrare in porti sconosciuti prima.

(Francesco Guccini, *Odysseus, Ritratti*)

### 6.1. Il paradosso dell'ospitalità

Nei testi fino a qui studiati abbiamo potuto osservare che tutti i romanzi analizzati, da Calvino a Vecchioni a Gangbo, ipotizzano un incontro/scontro tra mondi narrativi ovvero tra costrutti narrativi la cui gerarchia viene disturbata dall'istanza metalettica che confonde i livelli ontologici del testo. Questi mondi finzionali in cui i livelli narrativi si confondono sono paradossali e portatori di una logica del tutto diversa da quella comune: sono creazioni che, al centro di un crocevia di possibilità espressive rimettono in gioco categorie cognitive quali la linearità del discorso, la percezione della temporalità, della spazialità nonché del mondo stesso. Calvino nelle sue opere tenta di spiegare e di rendere conto dei cambiamenti del mondo a lui contemporaneo, intuendo e anticipando le trasformazioni future; Vecchioni, che non è uno scrittore di professione, bensì un artista complesso alla ricerca di nuovi mezzi espressivi, dalla letteratura prende spunto per le proprie canzoni e, di rimando, nella letteratura articola i temi e le preoccupazioni espressi nelle canzoni stesse; infine Gangbo, voce "subalterna" ma non per questo meno polemica, con un'immaginazione al limite della realtà virtuale, si inserisce provocatoriamente nella mappa letteraria del ventunesimo secolo, insieme a una coorte di scrittori minori che fino ad ora sono sempre stati esclusi, reinventando il canone letterario e linguistico sullo sfondo della realtà urbana italiana

contemporanea.<sup>476</sup> Questi scrittori costituiscono un corpus eterogeneo ma tutti esprimono la stessa preoccupazione: quella dell'adeguamento delle possibilità espressive del racconto, attraverso l'utilizzo di tecniche narrative estremamente complesse, alla realtà contemporanea in cui reale e virtuale spesso si confondono nell'immaginario collettivo dei lettori.

In tutti questi romanzi, la metalessi, figura retorica paradossale e tecnica narrativa scardinante l'equilibrio naturale tra mondi narrativi e ontologici, non porta al collasso la narrazione ovvero non la rende inaccessibile, sebbene la corroda fino al limite espressivo, bensì la fa diventare ricettiva alla situazione paradossale del soggetto contemporaneo il quale, come il Dantès calviniano nella sua cella, si sforza di individuare un punto di fuga dalla fortezza mondo (perché trovarne l'uscita significa capire la complessa realtà circostante) tentando di com-prendere la mappa di If, luogo virtuale per eccellenza, brulicante di complessità e in continua rizomatica espansione. La narrazione, tramite l'articolazione delle contraddizioni e dei piani ontologici del racconto, si apre in maniera ospitale nei confronti delle pratiche del mondo contemporaneo, fino a rendere lecita persino l'enunciazione della propria impossibilità. La letteratura viene così ad accogliere forme espressive tese a modificare la visione del mondo reale che non è più né rassicurante né unificata bensì risulta frammentaria ed eterogenea.

Nella metafora dell'apertura e dell'accoglienza troviamo le tracce di una pratica alla base di tutte le organizzazioni umane: l'ospitalità. Il momento dell'accoglienza ospitale fonda l'incontro non solo tra mondi narrativi ma, nella realtà non virtuale extradiegetica, riorganizza e ristruttura tutta la società contemporanea, la quale è sempre di più influenzata dalle dinamiche dell'incontro tra il locale e il globale, tra il dentro e il fuori. Nonostante la prospettiva della libera circolazione delle persone sul globo terrestre e non solo delle merci e del capitale,

---

<sup>476</sup> Gangbo è l'unico fra questi scrittori che sfrutta la realtà virtuale del computer e delle sue icone per spiegare l'andirivieni tra un mondo narrativo e l'altro dei suoi personaggi.

assistiamo invece a un irrigidimento delle frontiere dei paesi occidentali nell'accogliere tutti coloro che, estranei, diversi, e soprattutto stranieri, provengono dalla periferia dell'Impero. Prima di analizzare la radice del concetto di ospitalità, ci interessa tracciare, seppure brevemente, una cartografia (per riprendere un termine caro a Calvino) della società contemporanea che ci sembra utile per comprendere non solo il presente ma anche le sue manifestazioni letterarie. Anna Simone, sociologa dell'università di Bari, riassume la situazione in questo paragrafo che citiamo per intero:

Da una parte non esiste più la dimensione unilineare della storia che escludeva le società altre in quanto statiche e non ancora votate al progressismo: è fuori discussione che l'altro non abita più mondi lontani ma è ormai sempre con noi. Dall'altra apre a nuovi scenari legati alla trasformazione del tempo e dello spazio in cui si costruisce l'antagonismo presente e a venire: il tempo è quello delle società globali (...), lo spazio è quello grande delle metropoli, il tutto in un affermato riconoscimento della molteplicità delle culture e della loro tendenza ad elaborare in modo eterogeneo un pluralismo antropologico in cui le nuove soggettività di lotta appartengono alla geofilosofia del nomade-migrante.<sup>477</sup>

È innegabile che gli ultimi anni abbiano visto ridefinirsi concetti come quelli di nazione, di nazionalismo, di identità nazionale, dei centri nazionali e transnazionali, in cui il potere si diffonde e delle periferie in cui si riconfigura, delle frontiere e dei criteri per attraversarlo. Si tratta di idee complesse che non possono essere esaminate nel dettaglio in questa sede ma, se come afferma Simone "l'altro è ormai sempre con noi" e le distanze tra centro e periferia sono annullate, è interessante cercare di comprendere come si sviluppa questa dinamica dell'inclusione-esclusione nelle civiltà occidentali, procedimento che condiziona il concetto di ospitalità, attraverso pratiche che di accogliente hanno ben poco. Per questa ragione abbiamo scelto di parlare dell'ospitalità che ci è sembrata essere al centro di molte riflessioni contemporanee non solo letterarie, come vedremo più

---

<sup>477</sup> Anna Simone, *Divenire sans papiers. Sociologia dei dissensi metropolitani*. (Milano: Mimesis, 2002), 36.

avanti. Per effettuare questo percorso partiremo dall'analisi dell'idea di ospitalità che si costruisce come una pratica sociale attraverso i tempi e le società sotto il segno del paradosso, ovvero della difficile conciliazione di due termini dello stesso discorso in contraddizione tra loro. In seguito ci soffermeremo sul concetto dell'ospitalità in letteratura e vedremo come, all'interno dello spazio letterario, è possibile risolvere le dicotomie e i paradossi stessi attraverso la narrazione.

### 6.1.1. *Un anello strano: hospes o hostis?*

In primo luogo analizzeremo il concetto di ospitalità per osservare che esso nasce e si basa su un paradosso. Il paradosso, come abbiamo già visto, è una definizione filosofica di un'ambiguità linguistica. Esso è una figura logica che è, allo stesso tempo, anche una figura retorica, la quale può investire il livello linguistico (per gli enunciati paradossali all'interno di un'unica frase), il livello narrativo (quando gli enunciati paradossali si articolano su più frasi sconvolgendo l'organizzazione del racconto) e, di conseguenza, espandersi al livello ontologico<sup>478</sup> del racconto e del discorso.

Nel caso dell'ospitalità, un paradosso è presente alla base dell'etimologia della parola: il sostantivo ospitalità deriva dall'aggettivo latino *hospitalis*, forgiato sul sostantivo *hospes*, l'ospite, colui che accoglie. È interessante osservare che questa parola è semanticamente ambigua perché contiene dentro di sé il suo doppio, ovvero, un duplice significato: infatti in italiano, così come in francese,<sup>479</sup> l'ospite non è soltanto colui che accoglie ma anche colui che è accolto, colui che riceve e, allo stesso tempo, colui che è ricevuto. Questa enigmaticità si carica di un ulteriore paradosso nel momento in cui si considera che la parola *ospite* (*hospes*) deriva a sua volta da una forma più antica *hostipotis* (<*hosti-pet-s*), che significa "il signore dello straniero", un derivato composto da *hostis*, il nemico e *potis*, il potente in latino (da

<sup>478</sup> Il mondo possibile del testo.

<sup>479</sup> In francese la parola *hôte*. Nelle lingue germaniche invece la distinzione tra chi riceve e chi è ricevuto è comprensibile immediatamente: in inglese si distingue tra *guest* e *host* e in tedesco tra *gast* e *gast-geber*.

cui la radice indoeuropea *pet-pot*<sup>480</sup> che corrisponde all'idea del signore, da cui per esempio deriva δεσποτης, il signore della casa, che include la radice *dem* indoeuropea –che significa casa, da cui *domus* in latino- più *potis*, il signore, tradotto poi nella parola despota, ovvero colui che esercita la propria autorità in modo tirannico). La parola ospite contiene in sé la radice di quello che oggi è il suo contrario, l'ostile (perciò il nemico), l'ostilità, l'*hostis*, il quale però, etimologicamente, non ha sempre avuto un significato negativo. È interessante cercare di capire quando è avvenuto questo slittamento semantico. *Hostis* deriva dal verbo latino *hostire*, ovvero trattare da uguale, compensare, pagare in cambio di qualcosa.<sup>481</sup> È necessario soffermarsi sul significato di *hostis* che, secondo Benveniste nel *Vocabulaire des institutions indo-européennes*, aveva nella sua prima formulazione un'altra accezione rispetto a quella da noi conosciuta. All'inizio *hostis* aveva semplicemente il valore di “straniero”, ma non di uno straniero in quanto nemico bensì

un *hostis* n'est pas un étranger en général. À la différence du *peregrinus*, qui habite hors des limites du territoire, *hostis* est l'étranger tant qu'on lui reconnaît des droits égaux à ceux des citoyens romains. Cette reconnaissance des droits implique un certain rapport de réciprocité, suppose une convention: n'est pas dit *hostis* quiconque n'est pas romain. Un lien d'égalité et de réciprocité est établi entre cet étranger et le citoyen de Rome, ce qui peut conduire à la notion précise d'hospitalité.<sup>482</sup>

Infatti, originariamente colui che era definito *hostis* nell'Italia antica era sì un membro di una nazione straniera, potenzialmente nemico, ma quest'ultimo veniva considerato come uno straniero che, purché visse in pace sul territorio romano, possedeva gli stessi diritti dei suoi ospiti, coloro che lo accoglievano. Il senso della

---

<sup>480</sup> Come spiega Emile Benveniste in *Le vocabulaire des institutions indo-européennes* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1969), 93.

<sup>481</sup> Vedi anche Marie-Claire Grassi, “Une figure de l'ambiguïté et de l'étrange,” in *Le livre de l'hospitalité. Accueil de l'étranger dans l'histoire et les cultures*, a cura di Alain Montandon (Paris: Bayard, 2004), 35.

<sup>482</sup> Benveniste, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, 93.



parola cambia nel momento in cui Roma diventa uno Stato nazione e le relazioni fra i cittadini sono destinate a mutare, facendo prevalere il rapporto di estraneità allo Stato, un'estraneità di nascita, spesso anche linguistica e culturale. Sempre secondo Benveniste,

quand l'ancienne société devient nation, les relations d'homme à homme, de clan à clan, s'abolissent; seule subsiste la distinction de ce qui est intérieur ou extérieur à la *civitas*. Pour un changement dont nous ne connaissons pas les conditions précises, le mot *hostis* a pris une acception 'hostile' et désormais ne s'applique plus qu'à l'ennemi. En conséquence la notion d'hospitalité a été exprimée par un terme différent où subsiste néanmoins l'ancien *hostis* mais composé avec *\*pot-is* : c'est *hospes* < *\*hostipe/ot-s*.<sup>483</sup>

Il campo semantico di queste due parole, *hostis* e *hospes*, si trovava stranamente a coincidere all'origine, come riconosce anche Heidrun Freise: "it originally referred to the identity of the master of the house, it was bound to a reciprocal exchange, a mandatory pact, and as such was part of the legal and institutional framework and a specific politics of hospitality".<sup>484</sup> In seguito, quando la pratica dell'ospitalità viene influenzata da altri criteri e le relazioni sociali non avvengono più tra privati cittadini ma sono regolate dalle leggi dello Stato, chi non appartiene al territorio nazionale è percepito come una minaccia.

L'ospitalità ha come suo fondamento un patto reciproco di uguaglianza e di accoglienza dove l'ospite, colui che accoglie, dà accoglienza all'ospite, colui che è accolto. Come ha giustamente sottolineato Marie-Claude Grassi,

le concept d'hôte implique donc deux étrangers, étrangers politiques, étrangers culturels, face à face et placés sous le même toit. Certes, tous deux sont *hospes*, mais l'un des deux est l'*hospes extraneus*, l'hôte qui vient du dehors, de l'extérieur, un *hospitus*, un être de passage, il n'est ni de la famille ni du pays, c'est l'étrange étranger, et l'autre, celui qui reçoit, est l'hôte maître, qui peut user, voir abuser de

---

<sup>483</sup> Ibid. 95.

<sup>484</sup> Heidrun Friese, "Spaces of hospitality," *Angelaki. Journal of the theoretical humanities* 9, no. 2 (2004): 69.

sa qualité de despote et mettre en otage. En recevant l'*hostis*, l'*hospes* le met cependant au même niveau que lui: l'hospitalité dans son sens premier n'est que ce geste de compensation.<sup>485</sup>

Questo gesto compensatorio permette a due stranieri di incontrarsi su un piano giuridico di eguaglianza. L'incontro sulla soglia e lo scambio di ospitalità compensatoria diventano i momenti fondanti del gesto ospitale in cui l'ospite, nel momento in cui è accolto, abbandona sulla soglia ogni ostilità che, a sua volta, viene abbandonata anche da colui che accoglie un estraneo nel luogo familiare.

Il paradosso dell'ospitalità si scioglie nella performatività del gesto ma si perpetua, nel mondo contemporaneo, nella tensione che viene creata nella contrapposizione di questi due poli opposti dello stesso concetto oramai evolutosi, l'ospitalità e l'ostilità, al cui centro troviamo la figura dello straniero,<sup>486</sup> divenuta ostile. Questo mutamento semantico-filosofico non è di poco conto perché ha delle precise ripercussioni nel mondo contemporaneo in cui l'atto di ospitalità sembra essere ricusato per fare posto a pratiche ostili nei confronti di chi è estraneo. Infatti, come ha affermato Remo Ceserani nel saggio *Lo straniero*,

lo straniero (...) è un'immagine o proiezione culturale, presente nella psicologia e nell'immaginario delle comunità umane, fortemente implicata nei processi di costruzione dell'identità dei popoli, delle comunità etniche e di quelle nazionali, quasi sempre caricata di valori simbolici e ideologici. Tanto più le comunità umane sono omogenee, compatte, chiuse in sé, consapevoli di un'identità specifica, tanto più respingono gli stranieri confinandoli nella loro diversità e accentuandone i tratti differenzianti. Ma anche: tanto più le comunità umane si sentono deboli e indifese e minacciate nella propria sicurezza e identità, tanto più le figure degli stranieri vengono caricate di valori negativi, caratterizzate attraverso tratti culturali semplificatori e rigidi, trasformate in stereotipi.<sup>487</sup>

---

<sup>485</sup> Grassi, "Une figure de l'ambigüité et de l'étrange", 40.

<sup>486</sup> Straniero in italiano presenta l'ambigüità dell'incontro tra ciò che è *extraneus*, ovvero viene da fuori, da un altro luogo, e *stranius*, ovvero ciò che è strano, diverso.

<sup>487</sup> Remo Ceserani, *Lo straniero* (Roma-Bari: Laterza, 1998), 7.

Questa semplificazione, assieme a una marcata stereotipizzazione di tutti gli stranieri, sembra aver preso il sopravvento nelle politiche e nelle pratiche degli Stati occidentali contemporanei. Infatti, come segnala Julia Kristeva, in *Étrangers à nous-mêmes*,<sup>488</sup> “du point de vue juridique, le problème des étrangers découle d’une logique classique, celle du groupe politique et de son apogée, l’État-nation”.<sup>489</sup> Chi non appartiene allo Stato per nascita è considerato, seguendo una logica binaria che mantiene ben ferma la contrapposizione, un cittadino inferiore, un residente a cui non vengono offerti tutti i diritti politici degli autoctoni.<sup>490</sup> Lo straniero è codificato attraverso visioni stereotipate o relegato in ghetti culturali in cui grazie a un falso discorso sulle comunità etniche e sul multiculturalismo viene tenuto da parte e marginalizzato. Kristeva aggiunge che una parte del problema risiede nella definizione che ha contrapposto nettamente l’uomo e il cittadino: “entre l’homme et le citoyen, une cicatrice: l’étranger”.<sup>491</sup> La deriva dal significato originario del termine *hospes*, abbinata alla trasformazione dell’*hostis* in un nemico, in uno straniero ostile, è altamente problematica perché pone le regole di una logica ormai ben codificata nelle società occidentali in cui l’ospitalità viene retta da regole e meccanismi burocratici legittimati dalle definizioni offerte dal diritto nazionale e dalle giustificazioni “mitiche” del *jus sanguinis*.

Benveniste stesso riconosce che la parola straniero, lo ξενος, indicava all’origine “des relations de même type entre les hommes liés par un pacte qui implique des obligations précises s’étendant aussi aux descendants. La ξενια, placée sous la protection du Zeus Xenios, comporte échange de dons entre les contractants qui déclarent leur intention de lier leurs descendants par ce pacte”.<sup>492</sup> Tramite questo patto sacro agli dei e grazie all’aiuto offerto dalla figura del prosseneta, colui che

---

<sup>488</sup> Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes* (Paris: Fayard, 1988).

<sup>489</sup> Ibid., 143.

<sup>490</sup> Questa situazione è evidente anche in Canada dove i *residents permanents o landed immigrants* non godono di quello che è il diritto politico fondamentale, quello di voto.

<sup>491</sup> Ibid.

<sup>492</sup> Benveniste, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, 94.

accoglie e fa da garante, lo straniero è accolto nella polis e riceve protezione. Bisogna ricordare che la presenza degli stranieri nella città greca è estremamente codificata ed essi si possono dividere nelle seguenti categorie: gli stranieri politici, estranei alla polis, e gli stranieri culturali, totalmente estranei al mondo greco. Nella prima categoria, oltre agli ξενοι a cui era garantita l'ospitalità temporanea, rientrano i meteci (da μετοικος e dal verbo μετοικειν, cambiare residenza) ovvero coloro che, provenienti da un'altra polis, hanno cambiato residenza e hanno ottenuto il diritto di soggiornare nella città. Questi si differenziano notevolmente dagli schiavi, cittadini stranieri catturati in guerra, che, al contrario, non possedevano alcun diritto. Nella seconda categoria rientrano invece i βαρβαροι, coloro che sono estranei culturalmente al mondo greco e che spesso non ne parlano la lingua (da βαρβαρος, indicato come peggiorativo onomatopeico per coloro che non parlavano il greco).<sup>493</sup> Il momento dell'accoglienza è il momento determinante in cui si decide della sorte di colui che arriva, che getta implicitamente le basi del modo in cui lo straniero sarà trattato e come sarà percepito dalla società di destinazione. Secondo Marie Grassi, "un pas décisif est franchi quand l'arrivant est accueilli dans une cité, dans un foyer, à une table. Il devient alors un hôte, public ou privé, change de statut, sort pour un temps de l'extranéité et de l'insécurité. Il est reçu, reconnu, accepté, surtout protégé et alors il peut s'engager dans une relation".<sup>494</sup> L'attimo in cui l'ospitalità prende l'avvio affinché essa si realizzi, l'accoglienza, è "moment inaugural et décisif de l'hospitalité"<sup>495</sup> che tiene conto delle pratiche sociali di ogni Stato nei confronti degli stranieri. L'ospitalità è quindi in primo luogo una pratica sociale che appartiene a una società ben definita in un preciso momento.

Allo stesso tempo, non bisogna dimenticare che essa è stata tramandata dall'antichità fino ad oggi non soltanto come categoria civica ma anche come

---

<sup>493</sup> Vedere Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, 75-76.

<sup>494</sup> Grassi, "Une figure de l'ambiguïté et de l'étrange", 37.

<sup>495</sup> Christiane Binet-Montandon, "Une construction du lien social," in *Le livre de l'hospitalité. Accueil de l'étranger dans l'histoire et les cultures*, a cura di Alain Montandon (Paris: Bayard, 2004), 1648.

obbligo morale nei confronti di chi arriva. La letteratura antica ne porta testimonianza e ne getta le basi a partire dall'*Odissea*, opera in cui l'ospitalità è uno dei fili conduttori del racconto, imperniato sui rituali e sulle pratiche ospitali della Grecia antica.<sup>496</sup> Quello che ci interessa mettere in evidenza è che durante tutta la narrazione, oltre alle regole quotidiane dell'ospitalità, viene anche sottolineato quanto l'obbligo morale dell'offrire accoglienza a chiunque arrivi, talvolta senza neppure chiedere il nome, sia importante nella società greca perché, come afferma Nausicaa quando si trova davanti ad Ulisse: "vengono tutti da Zeus, gli ospiti e i poveri".<sup>497</sup> L'ospitalità omerica, che qui non è possibile analizzare nei dettagli, pone le basi di un'ospitalità assoluta che gli dei prescrivono agli umani, punendo tutti coloro che rifiutano ospitalità al mendicante, al viaggiatore di passaggio che potrebbe sempre rivelarsi un dio travestito, ma ricompensando tutti coloro che aprono la porta della propria casa in maniera disinteressata.<sup>498</sup> Questo tipo di ospitalità è simile a quella che troviamo in tutta la tradizione giudaico-cristiana nei numerosissimi esempi offerti dall'Antico e dal Nuovo Testamento per le cui analisi si rimanda alla articolo *Bible*,<sup>499</sup> presente in *Le livre de l'hospitalité* di Alain Montandon. Solo per precisarne le caratteristiche generali, citiamo il paragrafo finale dell'articolo che riassume bene le qualità specifiche dell'ospitalità così come viene colta nelle Scritture:

La notion d'hospitalité traverse le champ des écritures. Ouverte sur une hospitalité trahie aux conséquences irrémédiables, la Bible se clôt sur une hospitalité réconciliatrice de l'humain et du divin, du charnel et du spirituel, du dedans et du dehors, de l'autre et du même. Obligation sacrée dans la tradition vétérotestamentaire, influencée par le ritualisme oriental, elle évolue vers le Nouveau Testament vers une

---

<sup>496</sup> Analisi dell'ospitalità nell'*Odissea* sono offerte da Alain Montandon in *Désirs d'hospitalité. De Homère à Kafka*. (Paris: Presses Universitaires de France, 2002).

<sup>497</sup> Omero, *Odissea*, trad. Rosa Calzecchi Onesti (Torino: Einaudi, 1963 e 1989). Canto sesto, versi 207-208, 169.

<sup>498</sup> Questa forma di ospitalità viene anche definita teoxenia. (Altri miti sono esempi di teoxenia, di ospitalità offerta agli dei travestiti, per esempio quello di Bauci e di Filemone).

<sup>499</sup> Anne-Cécile Pottier-Thoby, "Bible. De la trahison à la rédemption," in *Le livre de l'hospitalité. Accueil de l'étranger dans l'histoire et les cultures*, a cura di Alain Montandon (Paris: Bayard, 2004).

charité justifiante : les Chrétiens doivent exercer l'hospitalité avec empressement, à l'image d'un Dieu qui les recevra tous en son Royaume, au terme de leur bref séjour terrestre.<sup>500</sup>

L'accoglienza dello straniero, l'aprire le porte di casa allo sconosciuto e l'ospitalità nei confronti del bisognoso sono principi alla base dell'ospitalità antica che, tramandandosi nei secoli, si trova sempre in bilico tra due estremi, come quelli incompatibili di uno strano anello, ovvero tra “une hospitalité inconditionnelle, homérique, puis biblique, d'origine mythique, placée sous le regard de Zeus ou de Jupiter hospitalier, et une hospitalité réelle, conditionnelle, sociale et politique, qui (...) délimite très précisément le territoire de l'étranger et les règles strictes pour le faire passer du dehors au dedans”.<sup>501</sup>

Tutte queste riflessioni sull'origine e sul duplice sviluppo dell'ospitalità all'interno delle tradizioni occidentali sono molto importanti perché ci consentono di considerare in primo luogo l'ospitalità come un concetto instabile, evolutosi nel tempo, ridefinito dalle diverse culture; come se non bastasse, la parola ospitalità nel suo uso corrente continua a definire un campo semantico in continua tensione tra i suoi contenuti originari: da una parte troviamo l'idea, denotata da una forte tensione etica, forse astratta o utopica, di un'ospitalità assoluta, da garantire a chiunque la chieda, dall'altra quella di un'ospitalità relativa, contingente, retta da leggi che mettono sullo stesso piano *hospes* e *hostis*, colui che è ospitato e colui che è ostile, caricando di ostilità la figura dello straniero. Osserveremo che nella società contemporanea è l'ospitalità contingente ad essere praticata ed essa è spesso manipolata da forze politiche che mettono in atto veri e propri processi di esclusione legittimati dalla retorica statale.

---

<sup>500</sup> Ibid., 136.

<sup>501</sup> Marie-Claire Grassi, “Passer le seuil,” in *Le livre de l'hospitalité. Accueil de l'étranger dans l'histoire et les cultures*, a cura di Alain Montandon (Paris: Bayard, 2004), 22.

### 6.1.2. *L'ospitalità come legge*

Jacques Derrida è stato il pensatore contemporaneo che ha dedicato una gran parte della propria riflessione all'ospitalità e crediamo che seguire i suoi ragionamenti sul concetto di ospitalità sia una pista interessante per tentare di comprendere il concetto di ospitalità nella società contemporanea e poi, in un secondo tempo, nella letteratura. Derrida attraverso i suoi discorsi e i suoi articoli, tra cui ricordiamo il seminario *De l'hospitalité*,<sup>502</sup> il saggio *Adieu à Emmanuel Lévinas*<sup>503</sup> e il discorso tenuto al Parlamento internazionale degli scrittori, *On cosmopolitanism*,<sup>504</sup> si è apertamente schierato, come molti altri intellettuali francesi, in un periodo storico in cui la Francia si è dimostrata altamente inospitale e fundamentalmente poco preparata (così come l'Italia) all'arrivo e all'accoglienza di cittadini stranieri. Due sono stati i momenti fondamentali negli anni Novanta che hanno marcato il lavoro del filosofo: nel '93 in Francia è stata promulgata la legge Debré-Pasqua che ha trasformato gli immigrati in delinquenti e ha condannato chiunque offra loro ospitalità, convertendo quest'ultima in un crimine. Derrida l'ha definita in *Adieu à Emmanuel Lévinas* come una vera e propria offesa di ospitalità, così come viene chiamato nella legge francese il reato di accoglienza di uno straniero in una situazione irregolare, un reato che la dice lunga sul fatto che lo Stato non gestisce più solo l'ospitalità pubblica bensì desidera controllare anche quella privata dei singoli cittadini. Inoltre, nel '96, è esploso l'*affaire* dei *sans papiers*, barricatisi prima nella chiesa di Saint Ambroise nell'undicesimo *arrondissement* di Parigi e poi, dopo alcuni mesi di erranza urbana, nella chiesa di Saint Bernard a Montmartre. Questa occupazione si è conclusa il ventitrè agosto dello stesso anno con la brutale espulsione dalla chiesa dei trecento *sans papiers* in pieno sciopero della fame, da parte di millecinquecento agenti della polizia che hanno sfondato la

---

<sup>502</sup> Jacques Derrida, *De l'hospitalité* (Paris: Calmann-Lévy, 1997).

<sup>503</sup> Derrida, *Adieu à Emmanuel Lévinas* (Paris: Galilée, 1997).

<sup>504</sup> Derrida, *On cosmopolitanism and forgiveness* (New York: Routledge, 2001). Inoltre, sempre nel '96 Derrida ha collaborato con il parlamento internazionale degli scrittori, discutendo del concetto delle città-rifugio come luogo di accoglienza per artisti in fuga da persecuzioni.

porta principale a colpi di ascia. Questi fatti hanno avuto un forte impatto sull'opinione pubblica, tanto che nei giorni successivi ci sono state manifestazioni spontanee di cittadini a Parigi che protestavano contro l'agire brutale dello Stato nei confronti di persone che rivendicavano la propria esistenza sul territorio nazionale francese e tentavano di uscire dalla clandestinità a cui lo Stato stesso li aveva relegati.

Una riflessione contemporanea nei confronti della mancata ospitalità della Francia e degli altri paesi occidentali, tra cui spicca l'Italia, non può non tenere conto delle difficili situazioni contingenti ove i cittadini si sentono minacciati dalla presunta invasione degli stranieri, associati incondizionatamente ai clandestini o alla criminalità e sono bombardati dalle immagini negative prodotte dai media. Infatti, è l'Europa stessa nella sua interezza che ha creato un paradosso alla base della propria costituzione: da una parte trattati come quello di Maastricht e quello di Schengen promuovono la libera circolazione del capitale e delle persone (purché provenienti dagli stessi paesi europei), dall'altra, questi accordi non hanno fatto altro che contribuire alla formazione della "fortezza Europa", la quale erige solide mura difensive contro tutti coloro i quali, provenienti da paesi non europei, cerchino, anche onestamente, di entrarvi con regolari permessi. Uno spazio comune dove hanno ripreso slancio politiche nazionaliste, proprio nel momento in cui si vorrebbe oltrepassarle, dove, per ironia della sorte, viene messo al bando tutto ciò che è extra-comunitario (come viene detto in italiano tutto ciò che non appartiene alla comunità europea), cioè proveniente da paesi non occidentali, fuori dallo spazio Schengen.

Cominceremo con l'analizzare la posizione di Derrida sulla questione dell'ospitalità per poi cercare di comprenderne le implicazioni. Il complesso pensiero di Derrida recupera le due categorie dell'ospitalità antica: l'ospitalità assoluta, ovvero quella che non chiede nessuna contropartita e accetta di aprire la porta in maniera incondizionata a chiunque bussi e si trovi in necessità di asilo, e l'ospitalità contingente, ovvero quella che costringe colui che arriva a dichiararsi, a presentarsi e



a sottostare alle leggi dell'ospitalità del luogo. Derrida nel seminario che Anne Dufourmentelle ha pubblicato, la definisce in questo modo:

*La loi de l'hospitalité, la loi inconditionnelle de l'hospitalité illimitée (donner à l'arrivant tout son chez soi et son soi, lui donner son propre, notre propre sans rien lui demander ni son nom, ni contrepartie, ni de remplir la moindre condition) et d'autre part, les lois de l'hospitalité, ces droits et ces devoirs toujours conditionnés et conditionnels, tels que les définit la tradition gréco-latine, voire judéo-chrétienne, tout le droit et toute la philosophie du droit jusqu'à Kant et Hegel en particulier, à travers la famille, la société civile et l'État.*<sup>505</sup>

Questa contrapposizione tra un'ospitalità assoluta e un'ospitalità relativa crea una tensione non risolvibile, un'aporia, tipica del pensiero del filosofo francese. Egli preferisce definirla come un'antinomia:

*l'antinomie de l'hospitalité oppose irréconciliablement La loi, dans sa singularité universelle, à une pluralité qui n'est pas seulement une dispersion (les lois) mais une multiplicité structurée, déterminée par un processus de partition et de différenciation: par des lois qui distribuent différemment leur histoire et leur géographie anthropologique.*<sup>506</sup>

Da una parte, esiste una legge quasi divina e assoluta (perché divino poteva essere l'ospite, secondo le regole della teoxenia), dall'altra, le leggi umane che catalogano e differenziano il soggetto in base alla nascita e alla sua provenienza. Queste leggi sono radicalmente antitetiche eppure restano vincolate le une alle altre da uno strano anello, da una gerarchia aggrovigliata che altro non è che una metalessi che abbiamo già analizzato nei testi del nostro corpus. Vediamo in che modo.

In *Adieu à Emmanuel Lévinas*, Derrida distingue tra un'etica dell'ospitalità e una legge o una politica dell'ospitalità: da una parte il filosofo oppone un ideale etico ovvero l'aspirazione ad un'utopica apertura incondizionale all'*hostis*, alla

---

<sup>505</sup> Derrida, *De l'hospitalité*, 73. In corsivo nel testo.

<sup>506</sup> Ibid.

pratica politica che, a sua volta, genera le leggi seguendo spesso l'emotività delle reazioni della società e del mondo politico di fronte ad eventi drammatici decisamente mediatizzati, manipolando dati statistici e insicurezze nazionali al fine esclusivo di un maggior controllo delle libertà personali. Derrida prenderà una posizione netta contro la legge Pasqua-Debré che rende perseguibile l'ospitalità come un crimine. Per il filosofo, l'atto di offrire ospitalità non può essere considerato come un delitto, tanto che egli non smetterà di sottolinearne l'ingiustizia commessa *contro* l'ospitalità di cui questa legge si fa portatrice.

Derrida invocherà Kant e il suo terzo principio dell'ospitalità universale per mettere in luce l'assurdità antidemocratica della legge stessa. Nel 1795, Kant ha composto il saggio dal titolo *Perpetual peace: a philosophical sketch*<sup>507</sup> sull'entusiasmo dell'accordo raggiunto dalla Francia con la Prussia in base al quale la Prussia riconosceva lo stato rivoluzionario francese.<sup>508</sup> In modo particolare ci interessa il terzo articolo del saggio che ha come sottotitolo: *The law of world citizenship shall be limited to conditions of universal hospitality*. Poiché l'ideale ricercato è quello della pace perpetua ovvero la cessazione totale e infinita delle ostilità, Kant, spinto da ideali illuministici, propone tre criteri che potrebbero portare l'umanità alla pace definitiva (e alla cessazione di ogni ostilità): nel primo propone che gli Stati, per vivere in pace, si dotino di un governo repubblicano, nel secondo che venga creata una federazione tra Stati che si accordi sulla pace come bene comune per tutti e nel terzo che esista il diritto di ospitalità universale. Egli definisce l'ospitalità come "the right of a stranger not to be treated as an enemy when he arrives in the land of another. One may refuse him when this can be done without causing his destruction; but so long as he peacefully occupies his place, one may not treat him with hostility".<sup>509</sup> Soprattutto su quest'ultimo punto si appoggerà

---

<sup>507</sup> Immanuel Kant, *Perpetual peace: a philosophical sketch* (New York: Columbia University Press, 1939) [1795].

<sup>508</sup> La pace di Basilea.

<sup>509</sup> Kant, *Perpetual peace: a philosophical sketch*.

Derrida nella sua riflessione, argomentando che anche un'ospitalità relativa non dovrebbe mai dimenticare il diritto di asilo. Non bisogna però illudersi sulla posizione kantiana che, nello stesso articolo, chiarisce che cosa intende per ospitalità, definita come “a right of temporary sojourn”.<sup>510</sup> Kant getta le basi per l'ospitalità come viene oggi conosciuta nei paesi industrializzati, un'ospitalità soltanto temporanea, un diritto di asilo istituzionalizzato, ben regolato da leggi che separino i diritti dei residenti per nascita da tutti gli altri. Derrida critica la posizione kantiana e ne addita i limiti: in primo luogo rimprovera al filosofo che l'ospitalità sia solo intesa in senso giuridico e politico; inoltre, che riguardi soltanto i cittadini degli Stati e che, nonostante il suo carattere istituzionale, sia fondata su un diritto naturale, quello del comune possesso della superficie terrestre che è finita e sulla quale gli essere umani non possono spargersi all'infinito.

Quello che non viene messo in evidenza però nella riflessione di Derrida su Kant e che invece dovrebbe avvalorarne il ragionamento, è il fatto che il filosofo francese non prende in considerazione la parte conclusiva del terzo articolo sulla pace perpetua in cui Kant stesso critica gli Stati occidentali. Ovviamente, bisogna tenere conto che le critiche kantiane vengono effettuate nell'ottica della fiducia illuministica della perfettibilità dello Stato e nel fatto che la Legge possa garantire l'ordine e la pace tra gli uomini, però allo stesso tempo ci sono sembrate una critica *ante litteram* di una situazione molto moderna. Kant, infatti, si sofferma a criticare “the inhospitable actions of the civilized and especially of the *commercial states* of our part of the world. The injustice which they show to lands and peoples they visit (which is equivalent to conquering them) is carried by them in terrifying lengths”.<sup>511</sup> Preoccupato dalla situazione, egli anticipa un'idea interessante sulla globalizzazione, ovvero che: “since the narrower or wider community of the peoples of the earth has developed so far that a violation of rights in one place is felt throughout the world,

---

<sup>510</sup> Ibid.

<sup>511</sup> Ibid., il corsivo è nostro.

the idea of a law of world citizenship is no high flown or exaggerated notion”.<sup>512</sup> La violazione della legge in un luogo della Terra dovrebbe farsi sentire in tutti gli altri luoghi e su di essi avere ripercussioni. Si tratta senza dubbio di un’idealizzazione della Legge da parte del filosofo tedesco ma in essa ci pare di scorgere un abbozzo di critica al futuro di un mondo colonizzato prima e globalizzato in un secondo tempo. Kant e il suo progetto di pace perpetua trova la propria impossibilità di attuazione nella proposta di una confederazione di Stati in cui tutti possano, senza rinunciare alla propria sovranità nazionale, aderire a una legge internazionale in vista del bene comune. La fiducia di Kant in questa eventualità è decisamente spinta dagli ideali illuministici secondo cui il processo storico porta a un miglioramento delle condizioni di vita e lo Stato rappresenta un’organizzazione benefica per i propri cittadini. Kant non aveva certamente potuto anticipare i mutamenti del mondo contemporaneo, ma forse aveva intuito in queste violazioni del diritto da parte degli stati commerciali un futuro mutamento radicale del principio di ospitalità.

Torniamo alla questione dell’ospitalità nel pensiero di Derrida. Abbiamo visto che due sono le leggi che si affrontano: quella contingente dell’ospitalità relativa e quella assoluta, dell’ospitalità come dono da offrire a chiunque bussi alla porta. Nell’apparente dicotomia che l’ospitalità provoca, troviamo traccia di uno *strange loop* filosofico. Infatti, come Derrida stesso ha affermato: “Il y a là une étrange hiérarchie ? La loi est au-dessus des lois. (...) Mais tout en se tenant au-dessus des lois de l’hospitalité, la loi inconditionnelle de l’hospitalité a besoin des lois, elle les requiert.”<sup>513</sup> In questo modo, come in un teorema di Gödel, la legge assoluta dell’ospitalità diventa l’elemento del sistema che lo compone dall’interno ma che, allo stesso tempo, lo definisce dall’esterno. E poiché, come in Gödel un elemento del sistema non può trovarsi all’interno e all’esterno dello stesso sistema, si trova in una situazione altamente paradossale che si risolve nel tentativo costante di

---

<sup>512</sup> Ibid.

<sup>513</sup> Derrida, *De l’hospitalité*, 73-74.

perfettibilità dell'ospitalità relativa, a patto di tenere sempre presente l'ospitalità assoluta:

La legge dell'ospitalità, la legge formale sottesa al concetto generale di ospitalità appare come una legge paradossale, snaturabile o snaturante. Sembra suggerire che l'ospitalità assoluta rompe con la legge dell'ospitalità come diritto o dovere, con il patto dell'ospitalità. (...) La legge dell'ospitalità assoluta impone di rompere con l'ospitalità di diritto, con la legge o con la giustizia come diritto.<sup>514</sup>

Quello che ci interessa sottolineare nel lavoro di Derrida è la capacità di far avanzare la riflessione filosofica attraverso la decostruzione di alcune categorie del pensiero, fra cui l'ospitalità. Queste aporie però non distruggono il discorso, casomai riescono a spingerlo oltre i propri limiti, di modo che sia possibile articolarlo in maniera diversa. Inoltre Derrida si è sforzato di “multiplier des allers-retours, un va-et-vient entre les urgences qui nous assaillent en cette fin de millénaire et la tradition dont nous recevons les concepts, le lexique, les axiomes élémentaires et présumés naturels ou intouchables”.<sup>515</sup> Il discorso di Derrida apre e critica la problematica dell'ospitalità poiché essa ripropone nella quotidianità delle società occidentali la presenza e l'esistenza degli stranieri nonché la riconfigurazione del mondo stesso, perché ne viene a minare i luoghi di potere che preferirebbero tenere lontana la differenza grazie a confini invalicabili al cui interno far prevalere un'immagine nazionale omogenea, monolitica e idealizzata nella sua presunta purezza. Anne Dufourmantelle commenta in maniera perspicace il seminario di Derrida dichiarando che “l'hospitalité inconditionnelle menace une société qui a trouvé dans la transparence un moyen de totaliser le pouvoir en fragmentant la responsabilité”.<sup>516</sup> Infatti, seguendo la logica del discorso del filosofo vediamo come le conseguenze dell'antinomia di queste leggi tocchino in realtà anche l'ospitalità che sperimentiamo tutti i giorni perché

---

<sup>514</sup> Ibid., 52-53.

<sup>515</sup> Ibid., 45.

<sup>516</sup> Ibid., 64.

à partir du moment où une autorité publique, un État, tel ou tel pouvoir d'État, se donne ou se voit reconnaître le droit de contrôler, surveiller, interdire les échanges que les échangeurs jugent privés, mais que l'État peut intercepter puisque ces échanges privés traversent l'espace public et y deviennent disponibles, alors tout l'élément de l'hospitalité s'y trouve bouleversé.(...) L'intervention de l'État devient un viol de l'inviolable, là où l'inviolable immunité reste la condition de l'hospitalité.<sup>517</sup>

Inoltre, nel tentativo di voler escludere e tenere fuori dai confini della fortezza Europa quei dannati della terra<sup>518</sup> che l'Occidente vorrebbe rimuovere, l'urgenza delle riflessioni sull'ospitalità si fa sentire in modo pressante, soprattutto quando sarebbe necessario riconoscere che, in realtà, questi stranieri si trovano già qui, all'interno dei confini della debole fortezza, basti pensare ai *sans papiers* a Parigi e ad altre migliaia di migranti nelle metropoli occidentali. Anna Simone definisce bene questa situazione quando afferma che

i *sans papiers* di Parigi sono dunque migranti o clandestini, nel momento in cui si pongono in relazione con le dinamiche dello Stato francese che negando loro la cittadinanza li rende tali e nomadi, nel momento in cui la loro lotta travalica le terre e le identità per divenire portatrice di un'istanza globale la quale rivendica una nuova società senza meccanismi di repressione e di controllo. Un mondo, insomma, in cui possa essere possibile divenire molteplici, ma soprattutto in cui possa essere possibile un dispositivo rituale capace di creare infiniti nuovi mondi sulla scia di un intreccio, un chiasmo votato al sovvertimento dell'ordine costituito dai ruoli e dall'identità.<sup>519</sup>

Anche la letteratura può trovare un nuovo ruolo all'interno delle varie pratiche dell'ospitalità, se non altro perché “si dimostra particolarmente fertile il terreno dell'ospitalità dove l'incontro con lo straniero produce la continua ridefinizione di uno ‘spazio del discorso’ all'interno del quale gli elementi culturali

---

<sup>517</sup> Ibid. 49-51.

<sup>518</sup> Frantz Fanon, *Les damnés de la terre* (Paris: Maspero, 1961).

<sup>519</sup> Simone, *Divenire sans papiers. Sociologia dei dissensi metropolitani*, 43.

della tradizione vengono sottoposti a un incessante processo di ri-coniugazione con gli stimoli dell'attualità."<sup>520</sup>

### ***6.1.3. Le leggi dell'ospitalità***

Vorremmo esaminare brevemente la situazione italiana. A partire dagli anni Ottanta la penisola ha dovuto affrontare un problema che storicamente non aveva mai dovuto fronteggiare fino ad allora: quello dell'immigrazione. Gli ultimi vent'anni del secolo scorso sono stati un periodo di cambiamenti intensi: lo scandalo di Tangentopoli che ha trascinato con sé tutta una classe politica e dirigente, la ripresa della lotta alla mafia dopo gli attentati ai giudici Borsellino e Falcone, il mutamento dell'orizzonte politico dopo la caduta del regime sovietico e del muro di Berlino, l'entrata in Europa del paese e l'adesione agli accordi di Schengen. Inoltre, per la prima volta, l'arrivo di un flusso migratorio ha invertito una tendenza storica del paese che, da terra di emigrazione (le ondate migratorie italiane verso altri paesi europei ma soprattutto verso l'America del Nord raggiunsero il loro picco dopo la seconda guerra mondiale) si è trasformato in paese di immigrazione, luogo ambito da migliaia di migranti spinti verso la penisola con la speranza di un futuro migliore. Questo flusso ha costretto lo Stato a ripensare le leggi praticamente non esistenti riguardanti le pratiche dell'ospitalità sul territorio italiano, e per pratiche intendiamo i comportamenti ufficiali che regolano e regolarizzano la presenza di stranieri sul territorio.

È necessario ricordare che questi eventi sono stati, sin dall'inizio, illustrati dai giornali e dalla televisione, con termini sempre molto negativi, ad esempio, come "esodo biblico" o "invasione di massa" facendo dimenticare, come ha scritto in un saggio molto interessante Gian Antonio Stella, *L'orda. Quando gli albanesi eravamo noi*, che

---

<sup>520</sup> Valeria Pompejano, "Non-indifferenza dell'ospitalità" in *L'ospitalità e le rappresentazioni dell'altro nell'Europa moderna e contemporanea*, a cura di Valeria Pompejano (Roma: Artemide Edizioni, 2004), 9.

in 27 milioni se ne andarono, nel secolo del grande esodo dal 1876 al 1976 (...) abbiamo perduto 27 milioni di padri e fratelli eppure quasi non ne trovi traccia nei libri di scuola. Erano partiti, fine. Erano la testimonianza di una storica sconfitta, fine. Erano una piaga da nascondere, fine. Soprattutto nell'Italia della retorica risorgimentale, savoiarda e fascista.<sup>521</sup>

L'aver rimosso l'emigrazione italiana all'estero e le esperienze difficili dei connazionali partiti in condizioni precarie e difficili alla ricerca di un futuro migliore non ha certamente aiutato nel momento in cui la penisola è dovuta passare dall'altra parte della barricata e trovarsi, almeno secondo alcuni, sotto assedio. E in effetti, Stella ricorda che l'arrivo dei nostri emigrati negli altri paesi fu accolto nello stesso modo in cui gli italiani accolgono oggi gli stranieri: "con lo stesso urlo che oggi viene cavalcato dagli xenofobi italiani, per motivi elettorali, contro gli immigrati. Con lo stesso urlo, le stesse parole. Quelli che prendono alla pancia rievocando i secoli bui, la grande paura, i barbari, Attila, gli Unni con la carne macerata sotto la sella: arriva l'orda!".<sup>522</sup> Quest'urlo, sebbene metaforico, ci ricorda che sono *le* leggi contingenti dell'ospitalità a prevalere, spesso motivate da alcune tendenze politiche che non hanno nulla di ospitale. Vale la pena di esaminare queste leggi per capire che in realtà, l'ospitalità è lungi dall'essere prodotta in questi testi.

Come riporta Alessandro Dal Lago, in *Non persone. L'esclusione dei migranti in una società globale*, "dall'inizio degli anni novanta, i migranti sono divenuti per l'opinione pubblica italiana le cause della crisi sociale e delle paure collettive", mentre l'immigrazione "viene quasi esclusivamente definita in termini di illegalità e di degrado".<sup>523</sup> Nessuno si è interessato alla manipolazione costante per fini politici e propagandistici dei dati sull'immigrazione, che sembrano essere accettati come se fossero assolutamente trasparenti. In realtà, tutte "le statistiche sono prodotte e usate in base a presupposti che di uso scientifico hanno solo la

---

<sup>521</sup> Gian Antonio Stella, *L'orda. Quando gli albanesi eravamo noi* (Milano: BUR, 2003), 10.

<sup>522</sup> *Ibid.*, 16.

<sup>523</sup> Alessandro Dal Lago, *Non-persone. L'esclusione dei migranti in una società globale* (Milano: Feltrinelli, 1999), 72.



prosopopea (...) il problema qui non è tanto che i dati sull'immigrazione sono spesso inaffidabili, quanto che, al pari di qualsiasi altro dato sono socialmente costruiti".<sup>524</sup> In primo luogo esamineremo le cifre che riguardano la popolazione straniera residente in Italia, in seguito ci soffermeremo sui testi delle leggi sull'immigrazione promulgate negli ultimi anni.

Secondo l'Istat,<sup>525</sup> al primo gennaio 2005, la popolazione straniera residente in Italia ammonta a 2.670.514 persone, (1.350.588 uomini e 1.319.926 donne) con un incremento dell'11,2% rispetto all'anno precedente, l'equivalente del 4,5% della popolazione totale della penisola italiana. Nel 1998, i clandestini venivano calcolati intorno alle 300.000 persone<sup>526</sup> anche se non si dispone di dati ufficiali, mentre il problema dell'immigrazione clandestina rimane spesso una questione sommersa, utile da sventolare per questioni politiche ma in realtà molto poco studiata.<sup>527</sup> Le percentuali, se confrontate con quelle degli altri paesi europei, sono in realtà molto basse. Ad esempio, il *Federal Statistical Office of Germany*<sup>528</sup> conta la popolazione straniera residente in Germania a 7.289.100 persone nel 2005, all'incirca l'11% della popolazione totale. Insieme all'Inghilterra, con 4.635.296 milioni di stranieri residenti,<sup>529</sup> è il paese europeo con il più alto tasso di immigrazione. Quindi, bisognerebbe chiedersi se gli italiani hanno davvero il diritto di essere allarmati quando le loro percentuali migratorie sono molto più basse rispetto a quelle degli altri paesi europei. Di fronte a questi valori non si può che essere d'accordo con Dal Lago che mette in luce come questo tipo di discorso si presti a manipolazioni aberranti da parte delle forze politiche di destra e di estrema destra che giocano con l'immaginario collettivo e con le paure nazionali.

---

<sup>524</sup> Ibid., 14.

<sup>525</sup> <http://www.istat.it/popolazione/stranieri/>

<sup>526</sup> Vaifra Palanca, *Guida al pianeta immigrazione* (Roma: Editori riuniti, 1999).

<sup>527</sup> Infatti, bisognerebbe aggiungere che non solo il numero degli stranieri clandestinamente risiedenti in Italia non è noto, ma anche che non si calcola nemmeno che molti stranieri si trovano in Italia soltanto di passaggio, vista la posizione della penisola nel bacino del Mediterraneo, verso altre destinazioni europee.

<sup>528</sup> <http://www.destatis.de/basis/e/bevoe/bevoetab7.htm>

<sup>529</sup> <http://www.statistics.gov.uk/CCI/nscl.asp?ID=7545>

È interessante esaminare come lo Stato italiano abbia reagito, piuttosto di fretta, di fronte a questa presunta emergenza. Basandosi sul *Testo unico delle leggi Pubblica Sicurezza*<sup>530</sup> del 1931, in cui lo straniero doveva obbligatoriamente presentarsi alla polizia e dichiarare la propria presenza sul suolo regio, il Parlamento ha dovuto approvare di tutta fretta ben 4 disegni di legge dal 1986 ad oggi.

Nel 1986, il Parlamento italiano approva la legge 943/1986 conosciuta come legge Foschi in cui si sancisce la parità di diritti tra lavoratori stranieri legalmente residenti nel territorio con quella dei lavoratori italiani ma non si spinge oltre, basando la legislazione soprattutto sull'equiparazione dello straniero al lavoratore, a volte stagionale (un po' come il *Gastarbeiter* tedesco, colui che è un lavoratore ospite).

Nel 1990, in seguito alla presunta "invasione", è varata la legge Martelli, (la 39/1990) che estende il suo campo di applicazione alla normativa riguardante i rifugiati politici, e introduce norme per l'ingresso, il soggiorno, l'espulsione degli stranieri e delle loro famiglie, un primo tentativo di istituzionalizzazione di alcune leggi dell'ospitalità.

Il 6 marzo 1998, il Parlamento approva la legge 40/1998, *Disciplina dell'immigrazione e condizione dello straniero* che segue l'emanazione del *Testo unico delle disposizioni concernenti le discipline dell'immigrazione e norme sulla condizione dello straniero*, che crea un criterio di selezione dei flussi migratori, introduce norme per il contrasto dell'immigrazione clandestina e lo sfruttamento criminale dei flussi e cerca di definire alcuni percorsi di integrazione.<sup>531</sup> Ovviamente la legge è lontana dall'offrire un'ospitalità incondizionata, ma lo Stato sembra, per la prima volta, interrogarsi sulla validità dei criteri di ammissione e di gestione del flusso migratorio.

---

<sup>530</sup> <http://www.sulp.it/publish/Provvedimenti/tulps.htm>

<sup>531</sup> Palanca, *Guida al pianeta immigrazione*, 56.

Infine, nel luglio 2002, il Parlamento italiano approva la discussa legge Bossi-Fini sull'immigrazione (disegno di legge 795), tuttora in vigore, che introduce alcune allarmanti novità di carattere repressivo: richiede i rilievi fotodattiloscopici, ovvero le impronte digitali per coloro che chiedono il permesso di soggiorno in Italia (anche per coloro che già vi risiedevano con regolare permesso ancora più regolarmente rinnovato, una procedura molto dibattuta), il permesso di soggiorno viene concesso soltanto allo straniero già in possesso di un contratto di lavoro, contratto dal quale scompare la figura dello sponsor presente nella legge precedente,<sup>532</sup> si introducono le quote, ovvero il numero di immigrati a cui verrà concesso il permesso di soggiorno che variano di anno in anno, si creano i CPT ovvero i Centri di Permanenza Temporanea in cui gli stranieri in attesa di giudizio (perché illegali) sono rinchiusi per un limite massimo di sessanta giorni in un centro di accoglienza ma che, causa le lungaggini della giustizia italiana, diventano molti di più. Questi centri il cui nome ossimorico ne sottolinea l'assurdità, si sono rivelati più simili a dei lager, totalmente inadatti al ruolo che è stato loro predestinato, che a delle strutture civili di accoglienza e di soggiorno. I ricongiungimenti familiari sono resi estremamente difficili e complicati perché possibili solo per i figli minori nel caso in cui i genitori possano mantenerli; tutti gli stranieri che infrangono le legge sono immediatamente espulsi dal territorio italiano e, se colti nell'atto di rientrare o entrati nuovamente in maniera clandestina sul territorio, inviati a rendere ancora più difficili le situazioni delle già sovraffollate carceri italiane.

Ciò che mi preme sottolineare è che tutte queste leggi furono definite *sanatorie*, e, come argomenta giustamente Graziella Parati,

*sanare* actually means to restore someone's health; in this case, implementation of the new law was intended to heal the country. This terminology, borrowed from the rhetoric of sickness is in this context

---

<sup>532</sup> Nella legge precedente l'immigrato poteva farsi sponsorizzare dal datore di lavoro, cioè farsi "chiamare" per lavorare sul suolo italiano. Oggi egli deve avere in mano un contratto di lavoro a partire dalla madrepatria, il che rende estremamente difficile questa procedura.

based on the assumption that becoming a country of immigration involves a contamination with the body of the country. By calling the law a sanatoria, the nation is characterized, and in the legal text it is narrated, as a diseased body - a metaphor that in the age of AIDS, does not fail to attract people's attention.<sup>533</sup>

Il tentativo di rendere legale la presenza di queste persone sul territorio italiano è quindi fortemente marcato da una retorica negativa, grazie alla quale “lo stato italiano ha sempre tenuto fermo il principio di inferiorità dei migranti”.<sup>534</sup> In questo modo, secondo noi, lo Stato crea e autorizza i discorsi negativi nei confronti degli immigrati precludendo la possibilità di integrazione, respingendoli nel seno delle loro comunità di origine, relegandoli ad un ruolo subalterno di cittadini di serie B, utili soltanto dal punto di vista economico. Inoltre, è necessario ricordare che, come ha spiegato Anna Simone:

la nazionalità e la cittadinanza sono concetti, ma anche forme pratiche di chiusura sociale che non solo limitano la partecipazione degli esterni ai processi sociali ma addirittura la eliminano attraverso pratiche di discriminazione escludente. Le leggi e le pratiche sociali hanno generato e nominato il clandestino e non viceversa, non foss'altro perché tale situazione porta con sé una discrepanza tra il diritto internazionale, compresi i diritti fondamentali e universali, e l'incessante produzione legislativa nazionale legata a logiche di securizzazione e di emergenza.<sup>535</sup>

La riflessione che varrebbe la pena di compiere è se, invece, procedendo in questo modo, non venga resa più difficile l'integrazione e più evidente l'esclusione di questi cittadini dalla società italiana. Come se non bastasse la presunta emergenza consente allo Stato di vivere costantemente in quello che Agamben ha chiamato lo stato di eccezione: “as the legal form of what cannot have legal form (...) the

---

<sup>533</sup> Graziella Parati, “Looking through non-western eyes: immigrant women's autobiographical narratives in Italian,” in *Writing new identities. Gender, nation and immigration in contemporary Europe*, a cura di Gisela Brinker-Gabler e Sidonie Smith (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997), 119.

<sup>534</sup> Dal Lago, *Non-Persone. L'esclusione dei migranti in una società globale*, 180.

<sup>535</sup> Simone, *Divenire sans papiers. Sociologia dei dissensi metropolitani*, 47.

dominant paradigm of government in contemporary politics”<sup>536</sup> in cui il diritto viene sospeso e sostituito dal potere politico che giustifica l’ingiustificabile.<sup>537</sup>

Queste leggi, tanto quella francese quanto quella italiana, non tengono assolutamente presente il principio di ospitalità incondizionata che le possa rendere perfettibili e non repressive bensì persistono a condannare e a punire non solo la presenza ma l’esistenza stessa degli stranieri sul territorio italiano invece che favorirne l’integrazione.<sup>538</sup>

## 6.2. Letteratura e ospitalità

Il mutamento che il concetto di ospitalità ha subito attraverso i secoli e le pratiche sociali che designano gli stranieri come *hostis* sono a prima vista lontani da una possibile connessione all’idea dell’ospitalità in letteratura. Eppure non bisogna dimenticare che è proprio attraverso alcuni testi letterari che le pratiche ospitali sono state tramandate e fanno parte dell’immaginario simbolico occidentale. Dalla letteratura considerata come una pratica ospitale in sé, vorremmo partire.

Cominceremo con l’analizzare brevemente il lavoro di Alain Montandon, lo studioso più importante dell’ospitalità in letteratura, il quale sostiene che la letteratura è caratterizzata, sin dall’antichità, dalla tematica dell’ospitalità che costituisce un segno d’umanità che fonda la geografia immaginaria del mondo umano.<sup>539</sup> Montandon ha dedicato numerosi volumi allo studio dell’ospitalità, tra cui possiamo ricordare il più recente *Le livre de l’hospitalité. Accueil de l’étranger dans*

---

<sup>536</sup> Giorgio Agamben, *State of exception* (Chicago: University of Chicago Press, 2004).

<sup>537</sup> A questo proposito Agamben cita il Patriot Act negli Stati Uniti del 2001 e fa riferimento a quelle prigioni in cui i diritti dei prigionieri sono sospesi che fanno pensare ai Centri di Permanenza Temporanea in Italia, vere e proprie terre di nessuno.

<sup>538</sup> Senza nemmeno voler considerare il debito morale che i paesi ex-colonizzatori, tra cui anche l’Italia, hanno nei confronti dei paesi colonizzati. A questo proposito, interessanti sono le tesi di Armando Gnisci in *Il rovescio del gioco* (Roma: Sovera, 1993).

<sup>539</sup> Alain Montandon, a cura di, *Le livre de l’hospitalité. Accueil de l’étranger dans l’histoire et les cultures*, (Paris: Bayard, 2004), 6.

*l'histoire et les cultures*,<sup>540</sup> a cui hanno collaborato ottanta ricercatori provenienti da tutto il mondo. Il contributo di Montandon è estremamente interessante perché, insieme al gruppo di ricerca costituitosi all'università Blaise Pascal di Clermont-Ferrand, è riuscito a raccogliere un materiale imponente in cui l'ospitalità viene esaminata attraverso le opere letterarie di epoche e culture diverse. La ricerca ha preso una prospettiva molto ampia in questo lavoro collettivo in cui si cerca di definire l'ospitalità facendo ricorso a prospettive multidisciplinari: dalla definizione primaria, che cos'è l'ospitalità nelle società umane dall'antichità ai nostri giorni, gli autori approfondiscono le modificazioni del concetto attraverso secoli e culture diverse, per poi studiare i luoghi dell'ospitalità sotto una prospettiva antropologica ed etnologica, i miti e le figure dell'ospitalità nelle religioni, nelle opere letterarie, nell'arte figurativa, fino ad arrivare a complesse questioni di sociologia, di filosofia e di politica che sviluppano una riflessione articolata sull'accoglienza, in Francia e in Europa, sugli stranieri e sugli immigrati nelle società moderne. Lo scopo dell'opera, che non si vuole esaustiva, è una riflessione complessa sull'ospitalità in tutte le sue manifestazioni: sociali, letterarie, filosofiche, politiche.

Ne risulta un quadro variegato, con alcuni punti in comune: l'ospitalità è considerata come un rituale attraverso i secoli, in tutte le culture occidentali e non; in tutte le civiltà analizzate esistono gli stessi "momenti" caratteristici della pratica ospitale: l'accoglienza, il dono, il soggiorno dell'ospite, la cui durata può influenzare l'esito dell'accoglienza cordiale, fino alla partenza, il tutto con le sue varianti da un luogo all'altro; in tutte le civiltà è presente una distinzione culturale e politica tra colui che appartiene alla *polis*, all'impero, alla città, l'ospite, e colui che invece viene da fuori, l'*ex-traneus*, che a volte può rappresentare l'ostile; sono analizzati con attenzione i luoghi in cui si realizza l'ospitalità attraverso i secoli (la casa, gli

---

<sup>540</sup> Ibid., Montandon ha inoltre pubblicato: *Mythes et représentations de l'hospitalité* (Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 1999), *Désirs d'hospitalité. De Homère à Kafka*, a cura di Alain Montandon, Lise Gauvin e Pierre L'Hérault, *Le dire de l'hospitalité* (Clermont-Ferrand: Presses universitaires Blaise Pascal, 2004).

ospedali, gli ospizi, le chiese, gli asili psichiatrici, i saloni mondani), i miti fondatori dell'ospitalità,<sup>541</sup> da un periodo storico all'altro (Hera ed Hermes, Anfitrione, i santi cristiani, Don Giovanni, l'ebreo errante), alcune figure inospitali, (lo straniero, il fantasma, il *parvenu* e il parassita), indicanti gli aspetti negativi di un'ospitalità forzata che popolano e incutono timore nell'immaginario occidentale. Una parte del volume è dedicata ai problemi che le società moderne devono affrontare con sempre maggior impellenza nei confronti delle migrazioni in atto verso il continente europeo, le quali, sia in Europa sia in America del Nord, sono vissute come un'urgenza, suscitando riflessioni sociologiche e filosofiche di estrema importanza etica e umana.

Nell'ambito di tutti questi preziosissimi contributi e riflessioni, ci sembra che manchi uno spazio teorico riservato alla letteratura. L'ospitalità nelle opere letterarie è stata analizzata in maniera interessante da Montandon ma soltanto come tematica comune a molte opere di epoche diverse. Per esempio, già in *Désirs d'hospitalité*,<sup>542</sup> l'autore analizza, a partire da Omero, la tematica dell'ospitalità in scrittori come Rousseau, Flaubert, passando per Kavafis, Moravia e altri ancora, per giungere infine a Kafka. La posizione teorica di Montandon è interessante poiché egli si avvicina a tutti questi testi sforzandosi di individuare in essi in scene, capitoli e paragrafi, i momenti chiave del rituale dell'ospitalità: l'ingresso dell'ospite, l'accoglienza, l'incontro con il padrone o la padrona di casa, le scene di convivialità, la delicata posizione dell'ospite che riceve il dono dell'ospitalità che, a volte, può trasformarsi in un'ospitalità negativa, se egli viene ricevuto per narcisismo o per colmare una qualche mancanza dell'ospite, il quale può mettere l'invitato in una posizione subalterna e di dipendenza oppure si può trovare nella situazione opposta, quando è l'ospite, colui che è accolto, che impone al padrone di casa, colui che accoglie, le proprie regole, sfruttandolo o invadendo il suo spazio intimo. Lungo le

---

<sup>541</sup> In effetti, il volume si concentra sulle rappresentazioni delle pratiche ospitali nelle culture occidentali, a parte alcuni brevi interventi su qualche altra area geografica non occidentale.

<sup>542</sup> Montandon, *Désirs d'hospitalité. De Homère à Kafka*.

analisi testuali, vengono esaminate situazioni quotidiane che riflettono gli usi e i costumi di ciascuna epoca nonché abitudini e usanze pubbliche e private. L'ospitalità è per Montandon il filo conduttore di tutte le opere analizzate, ma non è mai presa in considerazione come un elemento che permetta l'evoluzione del concetto e che possa mettere in luce le sue contraddizioni. Inoltre, Montandon sembra non avvertire l'urgenza insita nella riflessione sull'ospitalità che dalla letteratura si allarga al mondo contemporaneo come una pratica sempre più rimessa in questione, dalla notevole portata etico-politica.

In questo capitolo, desideriamo approfondire l'idea di letteratura come un luogo metaforicamente ospitale: in primo luogo, analizzeremo il momento dell'accoglienza dei mondi possibili della letteratura, in seguito cercheremo di definire il valore euristico del concetto di ospitalità nel contesto dei testi qui studiati. In che modo la letteratura è accogliente? In particolare, quale può essere il legame tra mondi impossibili, portatori di paradossi ontologici, brulicanti di metalessi e anelli strani, sovvertitori di gerarchie e l'ospitalità?

Per prima cosa, è necessario osservare che parlare di ospitalità in letteratura è esprimersi in senso metaforico. Ospitalità, come abbiamo visto in precedenza, significa aprire la porta e lasciare entrare l'*hospes*, prendendo il rischio che quest'ultimo possa trasformarsi in *hostis*. Il lettore, quando si accinge a cominciare l'azione del leggere, apre metaforicamente la soglia della propria casa e accoglie un testo. L'ospitare della letteratura si basa in primo luogo su quest'azione-scambio sotto il segno della reciprocità: il lettore accetta il dono che gli viene fatto dall'autore (o dagli autori) del testo in nome di un'ospitalità incondizionata. Solo in un secondo tempo, il lettore potrà capire la funzione del testo che riceve, se esso apporta qualcosa alla propria cognizione del mondo o se, al contrario, ne perturba l'ordine e la quotidianità. Poiché la fruizione del testo avviene principalmente attraverso il linguaggio, dato che il testo è composto da parole, da frasi semplici e complesse, da



paragrafi, da capitoli, dal testo e dal paratesto, analizzeremo il gesto che garantisce l'ospitalità quando viene aperta metaforicamente la porta di casa: la lettura.

### **6.2.1. La lettura: il primo passo verso l'ospitalità**

Quando il lettore incomincia a leggere, egli accoglie il testo e compie nei confronti di quel testo un atto di ospitalità. L'atto della lettura e dell'interpretazione del testo diventano qui un momento altamente simbolico. Sebbene non sia il testo a giungere alla porta del lettore come l'ospite in visita o di passaggio, di certo il testo entra nella realtà di colui che lo legge: che egli preferisca un volume scelto per caso, oppure in modo accurato, o che sia spinto dalla pubblicità, perché il volume gli sia stato regalato, o che sia il risultato di uno scambio tra lettori o che sia il risultato di un prestito di un amico, di un centro culturale o di una biblioteca, resta che il lettore, ancora ignaro, introduce nella propria realtà, un oggetto fisicamente reale, la cui materialità non è che il primo aspetto. Ciò che avviene nella lettura richiede un'apertura simile al gesto di ospitalità assoluta perché è nella fruizione, nell'interpretazione e nella comprensione che l'accoglienza si trasforma in un atto simbolico nei confronti del *textum*, della tessitura di parole e concetti che il lettore tiene in mano.<sup>543</sup>

Ricordiamo l'incipit famosissimo del romanzo di Calvino *Se una notte d'inverno* che forse è una tra le più belle descrizioni dei momenti e delle situazioni che contraddistinguono l'inizio della lettura di un nuovo libro:

Stai per cominciare a leggere il nuovo romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino. Rilassati. Raccogliti. Allontana da te ogni altro pensiero. Lascia che il mondo che ti circonda sfumi nell'indistinto. (...) Ma poi prosegui e t'accorgi che il libro si fa leggere comunque, indipendentemente da quel che t'aspettavi dall'autore, è il libro in sé che ti incuriosisce, anzi a

---

<sup>543</sup> Per le variazioni moderne dell'atto della lettura consigliamo l'articolo di Armando Petrucci, *Lire pour lire. L'avenir de la lecture in Histoire de la lecture dans le monde occidental*, a cura di Guglielmo Cavallo e Roger Chartier (Paris: Du Seuil, 2001).

pensarci bene preferisci che sia così, *trovarti di fronte a qualcosa che ancora non sai bene cos'è*.<sup>544</sup>

Di fronte a questo qualcosa che il lettore ancora non conosce, come un *hospes* che può arrivare alla soglia non atteso, l'atto della lettura comincia, con le sue attese e con le sue fatiche, nello stesso modo in cui l'ospite entra in casa, un ospite sconosciuto, che rischia sempre di trasformarsi in *hostis*. Su questa soglia, in questo incipit, in questo inizio descritto così bene da Calvino e da lui rivolto direttamente al lettore (modello) che si trova al di fuori di ogni livello diegetico, in questo istante, quando il libro viene aperto, il lettore comincia a fare uno sforzo per entrare nel flusso del testo, al fine di com-prenderlo. Gadamer ha definito il momento dell'interpretazione come

une simultan  t      tout présent, qui lui est propre. Le comprendre (...) c'est au contraire participer dans le présent    ce qui est dit. Il ne s'agit pas,    proprement parler, d'un rapport entre personnes, par exemple entre le lecteur et l'auteur (qui est peut-être totalement inconnu), mais d'une participation    ce que le texte nous communique.<sup>545</sup>

Per avviare questa partecipazione al testo, il lettore stipula un patto con il testo e sospende momentaneamente la propria credulit  . Nel senso che sospende le proprie credenze appartenenti al mondo extradiegetico, cio   quello reale, per poterle sostituire con quelle del mondo della rappresentazione letteraria di cui si diceva nel primo capitolo. Questa credulit      speciale, perch   secondo Calvino: "   quella credibilit   speciale del testo letterario, interna alla lettura, una credibilit   come tra parentesi, alla quale corrisponde da parte del lettore quell'atteggiamento definito da Coleridge *suspension of disbelief*, sospensione dell'incredulit  . Questa *suspension of disbelief*    la condizione di riuscita d'ogni invenzione letteraria".<sup>546</sup> La sospensione della (in)credulit      la prima legge che governa l'ospitalit   della letteratura, quella

---

<sup>544</sup> Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (Milano: Mondadori, 1994), 3-10. Il corsivo    nostro.

<sup>545</sup> Gadamer, *V  rit   et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, 413-414.

<sup>546</sup> Calvino, *Collezione di sabbia. Saggi 1945-1985/Calvino*. A cura di Marco Barenghi (Milano: Mondadori, 1995), *I livelli di realt   in letteratura*, 385.

che chiede al lettore di affidarsi al testo-*hospes* e di lasciarsi guidare da esso, pur non sapendo che cosa accadrà, così come di fronte all'ospite viene aperta una porta senza sapere che cosa succederà una volta che l'*hospes* entrerà in casa. Si tratta di un patto che avviene tacitamente prima dell'incontro con il testo e che si ripropone durante tutta la lettura del testo stesso a cui il lettore partecipa, sempre tenendo ben ferma la propria posizione extradiegetica. In questo senso, il lettore si trova in una duplice posizione, perché è contemporaneamente al di fuori della narrazione ma ne viene "chiamato dentro" a ogni riga. È l'elaborazione cognitiva del testo nella simultaneità e nella posteriorità alla lettura che farà nascere il mondo possibile come un costrutto culturale che varia da lettore a lettore.

Nel primo capitolo abbiamo definito i mondi impossibili basandoci sulla definizione di Eco che li considerava come costrutti narrativi che il Lettore modello è portato a concepire soltanto quanto basta per capire che essi sono impossibili. Secondo noi, i mondi impossibili non possono essere concepiti soltanto come semplici artifici verbali della durata di un istante, ma possono essere strutture narrative complesse che vengono interpretati cognitivamente dal Lettore lungo tutta l'estensione della narrazione. Riffaterre, nell'articolo citato al primo capitolo, *Paradoxes et présupposition*,<sup>547</sup> si sofferma sui paradossi linguistici che si manifestano sul medesimo livello enunciativo. Tuttavia, nel caso dei testi da noi presi in considerazione, l'impossibilità paradossale non avviene tra termini situati allo stesso livello del discorso bensì tra i livelli narrativi stessi, tramite la metalessi. È la metalessi che fa sì che i confini narrativi e ontologici dei mondi finzionali presenti nel testo si confondano tra loro e che il Lettore faccia fatica a orientarsi in questo labirinto, trovandosi spaesato. Si tratta di testi la cui struttura profonda è paradossale perché i livelli narrativi si confondono creando una contraddizione (logica) tra loro e tra le voci enunciative. Il Lettore non capisce più in quale mondo finzionale si trovi né di chi sia la voce narrante né se i personaggi appartengono al

---

<sup>547</sup> Riffaterre, "Paradoxe et présupposition".

mondo finzionale o al mondo “reale”. Il testo da *hospes* si muta in *hostis* perché perturba la pace della convivenza dei mondi finzionali nell’orizzonte cognitivo del lettore, lo aggredisce con qualcosa di cognitivamente disturbante.

In primo luogo, durante la lettura, il lettore percepisce un disagio, un qualcosa che non torna, qualcosa di strano. In alcuni testi ci si rende conto immediatamente di qualcosa che non funziona, come per esempio nel caso di *Rometta e Giulio*, quando il Lettore avverte immediatamente che è accaduta una sostituzione narrativa, uno scambio, una metalessi, anche senza necessariamente sapere di che cosa si tratta dal punto di vista tecnico, perché egli si accorge che il narratore (oppure un personaggio di un mondo narrativo che viene enunciato come narrativo all’interno della diegesi) entra all’interno della narrazione che lui stesso enuncia. In altri casi, il testo paradossale si rivela come tale soltanto a lettura finita, come nel caso del *Conte di Montecristo* di Calvino, ove è necessario aver completato la lettura d’insieme del racconto al fine di poter cominciare a sciogliere il paradosso. In questo caso lo scioglimento del paradosso diventa un processo interpretativo estremamente complicato che deve essere realizzato a posteriori perché i passaggi da un livello narrativo all’altro sono molto ambigui. Nel racconto, tutti i livelli enunciativi (Dantès, Faria, Dumas) si aggrovigliano ed è necessaria più di una lettura al fine di riuscire a sbrogliarli. Anche nel caso di Vecchioni, avviene la stessa cosa: in alcuni racconti dei *Viaggi* il paradosso è percepito fin dall’inizio, ma può essere sciolto, interpretato e compreso globalmente solo a lettura completata di ogni racconto che, a sua volta, deve essere inquadrato nella struttura globale dei racconti con cornice. Per di più, ogni racconto ha un grado di paradossalità diverso, di diversa intensità: in *Ongam Ordnassela* il personaggio principale racconta la propria vita al contrario, il che non sarebbe di difficile comprensione se non si ponesse uno dei problemi centrali della narrazione di qualsiasi racconto: ovvero la consequenzialità logica in primo luogo delle lettere, delle parole e, per finire, dei tempi verbali. All’opposto, in un racconto come *Cervantes*, la presenza simultanea dei personaggi veri e fittizi (Teliqalipukt, Cervantes, Sancho), rinviano, come un gioco di specchi,

in una grande sequenza metalettica al collasso dei mondi narrativi diegetici e extradiegetici, disturbando l'enciclopedia interpretativa del Lettore.

Che cosa avviene dunque? L'interpretazione del mondo impossibile presenta diversi gradi di difficoltà e non può essere liquidata soltanto come un artificio verbale bensì deve essere considerata come un processo di tessitura molto più complesso che rimette in questione le possibilità della narrazione stessa. Il lettore capisce, spesso soltanto a lettura ultimata, che l'interpretazione di un testo in cui è realizzata una metalessi rimette in questione le capacità cognitive dell'interpretante nel momento in cui le gerarchie narrative sono state mandate all'aria, come se il testo agisse in maniera simile a un *hospes* che turbasse la quiete del proprio ospite mettendo in totale disordine la casa. Dalla soglia, dal momento di inizio della lettura, l'*hospes* non solo è entrato ma ha scompigliato tutto quello che ha trovato sul proprio cammino, lo ha ridisposto a proprio piacimento. Nella lettura, irta di difficoltà, Derrida ha individuato la responsabilità del lettore che “consiste à donner une réponse au texte de l'autre en l'accueillant en soi”, lettura che diventa un’“expérience qui transforme”,<sup>548</sup> perché il lettore lascia trasformare il proprio orizzonte cognitivo. Il lettore assume una responsabilità nei confronti del testo, così come il padrone di casa ne ha una verso i propri ospiti.

Dopo aver esaminato brevemente il rapporto tra il lettore e il testo nonché l'operazione compiuta durante la lettura, passeremo ad esaminare i rapporti di ospitalità all'interno del testo stesso.

### **6.2.2. *L'ospite come prigioniero***

Nel romanzo di Calvino *Le città invisibili* i personaggi principali sono Kublai Kan e Marco Polo; i loro dialoghi fanno da cornice alle descrizioni delle città, testimonianze dell'evolversi della relazione tra il sovrano e il suo ospite.

---

<sup>548</sup> Ginette Michaud e Georges Leroux, “Jacques Derrida: la lecture, Une responsabilité accrue.” *Etudes françaises* 38, no. 1-2 (2002): 7.

Quest'ultimo ha un doppio compito: da una parte quello di intrattenere il sovrano mentre gli racconta le proprie spedizioni nei punti più remoti dell'impero, e di farlo viaggiare con le proprie parole attraverso il regno e, dall'altra, quello di ascoltare i racconti brevi che il Kan gli propone quando cerca di descrivergli, inventandosele, città che esistono da qualche parte nell'atlante del reame. La relazione fra i due, tra colui che ospita, il Kan, e colui che è ospitato, Polo, ha come fondamento, come patto, il dialogo, la narrazione e le parole, sebbene l'imperatore agisca talvolta come un ospite tirannico, spesso di malumore, bramoso di conoscenza. All'inizio Marco, che non conosce ancora la lingua dell'imperatore si esprime attraverso "gesti, salti, grida di meraviglia e di orrore, latrati o chiurli di animali, o con oggetti che andava estraendo dalle sue bisacce. (...) l'ingegnoso straniero improvvisava pantomime che il sovrano doveva interpretare";<sup>549</sup> solo in un secondo tempo, dopo essersi impraticitato della lingua tartara, diviene capace di esternare le proprie conoscenze al re nella sua stessa lingua.

Kublai è fin dall'inizio ossessionato dalla vastità del proprio regno e dal desiderio di possederlo, quindi di conoscerlo, città per città, al fine di poterlo immaginare, concepire nella propria immaginazione:

Nella vita degli imperatori c'è un momento che segue all'orgoglio per l'ampiezza sterminata dei territori che abbiamo conquistato, alla malinconia e al sollievo di sapere che presto rinunceremo a conoscerli e a comprenderli (...) solo nei resoconti di Marco Polo, Kublai Kan riusciva a discernere, attraverso le muraglie e le torri destinate a crollare, la filigrana d'un disegno così sottile da sfuggire al morso delle termiti.<sup>550</sup>

L'imperatore chiede al veneziano un resoconto delle ambascerie per tentare di comprendere il proprio impero, il proprio potere e i mondi che in esso convivono. Per questo deve ricorrere al racconto di Polo, che, a differenza degli altri ambasciatori, non gli enumera le cifre del regno, non ne fa i conti, ma

---

<sup>549</sup> Calvino, *Le città invisibili*, 21.

<sup>550</sup> *Ibid.*, 5.

ciò che rendeva prezioso a Kublai ogni fatto o notizia riferito dal suo inarticolato informatore era lo spazio che restava loro intorno, un vuoto non riempito di parole. Le descrizioni di città visitate da Marco Polo avevano questa dote: che ci si poteva girare in mezzo col pensiero, perdersi, fermarsi a prendere il fresco o scappare via di corsa. (...) lo straniero aveva imparato a parlare la lingua dell'imperatore, o l'imperatore a capire quella dello straniero.<sup>551</sup>

Kublai, suggestionato dalla narrazione di Marco e ossessionato dai propri pensieri totalmente astratti sulla composizione dell'impero, gli pone davanti una scacchiera, metafora del mondo, del tutto e del niente che nell'impero è contenuto: "la conoscenza dell'impero era nascosta nel disegno tracciato dai salti spigolosi del cavallo, dai varchi diagonali che s'aprono alle incursioni dell'alfiere, dal passo strascicato e guardingo del re dell'umile pedone, dalle alternative inesorabili di ogni partita".<sup>552</sup> Non appena egli riesce a immedesimarsi nel gioco "era il perché del gioco a sfuggirgli. Il fine di ogni partita è una vincita o una perdita: ma di che cosa? Qual era la vera posta? (...) A forza di scorporare le sue conquiste (...) la conquista definitiva si riduceva a un tassello di legno piallato: il nulla...".<sup>553</sup> Tra il tutto e il nulla, non c'è che la differenza minima di un tassello, la mossa di un pezzo sulla scacchiera che può determinare gli infiniti esiti della partita.

Marco Polo, dal canto suo, con molta pazienza, sopportando i malumori e le domande insistenti del Kan, descrive al sovrano molteplici città, reali o immaginarie, mentre "imparava a conoscere il porto da cui era salpato, e i luoghi familiari della sua giovinezza, e i dintorni di casa e un campiello di Venezia dove correva da bambino",<sup>554</sup> perché egli cerca, contrariamente al sovrano, non qualcosa che stia davanti a sé, nella sua completezza, ma qualcosa che si è lasciato alle spalle, che non potrà più raggiungere e sul quale può soltanto interrogarsi:

---

<sup>551</sup> Ibid., 39.

<sup>552</sup> Ibid., 121.

<sup>553</sup> Ibid., 122.

<sup>554</sup> Ibid., 26.

Marco entra in una città; vede qualcuno in una piazza vivere una vita o un istante che potevano essere suoi; al posto di quell'uomo ora avrebbe potuto esserci lui se si fosse fermato nel tempo tanto tempo prima, oppure se tanto tempo prima a un crocevia invece di prendere una strada avesse preso quella opposta e dopo un lungo giro fosse venuto a trovarsi al posto di quell'uomo in quella piazza.<sup>555</sup>

Sono le infinite possibilità della vita su cui i personaggi si interrogano con metodi diversi: il primo, il Kan, cercando di trovare una risposta nelle infinite possibilità combinatorie degli scacchi e nella ricchezza inesauribile dell'atlante, mappa gnoseologica in cui ritrovare tutte le città e quindi tutte le inesauribili mosse delle partite, il secondo, Polo, tentando attraverso le ipotesi di ricostruire la sola certezza che, nel disfarsi del tempo narrativo, si confonde con una possibilità mai raggiunta ma non per questo meno allettante.

Il Kan a un certo punto capisce che c'è una città che Marco non menziona mai:

-Ne resta una di cui non parli mai.

Marco Polo chinò il capo.

-Venezia-, disse il Kan.

Marco sorrise, -E di che altro credevi che ti parlassi? (...) Ogni volta che descrivo una città dico qualcosa di Venezia. (...) Forse Venezia ho paura di perderla tutta in una volta, se ne parlo. O forse, parlando d'altre città, l'ho già perduta poco a poco.<sup>556</sup>

Se "il catalogo delle forme è sterminato",<sup>557</sup> entrambi si interrogano sul loro posto nel mondo e in quale mondo essi si trovino. Se tutte le mini cornici che aprono e chiudono ogni sezione del libro sono narrate da un narratore onnisciente il quale riferisce riportando in un discorso diretto le conversazioni tra i due, c'è una sola sezione in cui Kan e Polo parlano tra di loro senza che alcun commento o altra

---

<sup>555</sup> Ibid., 26.

<sup>556</sup> Ibid., 88.

<sup>557</sup> Ibid., 140.



descrizione venga inserita nel racconto: soltanto i nomi dei personaggi scritti in maiuscolo seguiti dai due punti introducono il dialogo della settima sezione. In queste due mini cornici, la prima posta in apertura, l'altra in chiusura, i protagonisti discutono della realtà e del mondo in cui vivono, incapaci di pronunciarsi con certezza sulla loro posizione nel mondo. Nella discussione, entrambi enunciano il dubbio sulla propria appartenenza al mondo e si interrogano in quale mondo vivano: nel mondo del giardino del Kan in cui i due ospiti filosofeggiano sul futuro o un mondo possibile in cui non sono altro che "due straccioni soprannominati Kublai Kan e Marco Polo, che stanno rovistando in uno scarico di spazzatura"?<sup>558</sup> Non esiste risposta a questo interrogativo cognitivo che nella seconda parte della mini cornice si configura come un vero paradosso di Epimenide:

POLO: -Che i portatori, gli spaccapietre, gli spazzini (...) esitano solo perché noi li pensiamo.

KUBLAI: - A dire il vero io non li penso mai.

POLO: -Allora non esistono.

KUBLAI: -Questa non mi pare una congettura che ci convenga. Senza di loro mai potremmo restare a dondolarci imbozzoliti nelle nostre amache.

POLO: -L'ipotesi è da escludere, allora. Dunque sarà vera l'altra. Che ci sono loro e non noi.

KUBLAI: -Abbiamo dimostrato che se noi ci fossimo, non ci saremmo.

POLO: -Eccoci qui, difatti.<sup>559</sup>

Ogni affermazione contraddice quella precedente e la annulla senza che ci sia possibilità di trovare una soluzione. Il paradosso è inscioglibile. Gli ospiti si trovano sempre nella situazione di poter essere ospiti di qualcun altro. Dall'atlante non ci

---

<sup>558</sup> Ibid., 104.

<sup>559</sup> Ibid., 117.

sembra essere via di fuga, come non c'è via di fuga da If, nella cella di Dantès. I due personaggi del racconto *Il conte di Montecristo*<sup>560</sup> si trovano in una situazione paradossale: sono detenuti in una prigione, If, ospiti obbligati di un *deus ex machina* che è lo scrittore finzionale Alexandre Dumas, il quale deve decidere, come un ospite onnipotente, un despota, della loro sorte, e se continuare a tenerli rinchiusi non solo nella prigione, non solo sui fogli disposti sulla propria scrivania ma anche nelle righe del romanzo:

Dumas sta ancora mettendo a punto i capitoli della prigionia al castello di If; Faria e io ci dibattiamo lì dentro, lordi di inchiostro, tra aggrovigliate correzioni... Sui margini della scrivania si ammucciano le proposte di continuazione della vicenda (...) a fianco di questi altri abbozzi di futuro sono disposti su un tavolo.<sup>561</sup>

Ma anche il Dumas scrittore, protagonista del racconto, è un personaggio virtuale che richiama lo scrittore realmente esistito. Allora quale è il mondo “reale”? I due personaggi, Dantès e Faria, hanno lo stesso approccio metodologico di Kan e Polo nei confronti del mondo che li circonda: l'uno, Dantès, cerca di pensare alla mappa della fortezza nella sua totalità, come Kan il suo impero, mentre Faria viaggia nella fortezza come Polo nell'impero, al fine di trovare una reale possibilità di fuga che possa invalidare o confermare le congetture di Dantès sulla fortezza-mondo. Ma, ancora una volta il tentativo di fuga è volto allo scacco:

Ma se la fortezza cresce con la velocità del tempo, per fuggire bisogna andare ancora più svelti, risalire il tempo. Il momento in cui mi ritroverei fuori sarebbe lo stesso momento in cui sono entrato qui: m'affaccio finalmente sul mare; e cosa vedo? Una barca piena di gendarmi sta approdando a If; in mezzo c'è Edmond Dantès incatenato.<sup>562</sup>

In entrambi i passi citati, quello riguardante il dialogo alla settima semi cornice delle *Città* e quest'ultimo del *Montecristo*, possiamo notare che la narrazione

---

<sup>560</sup> Calvino, *Ti con zero*.

<sup>561</sup> *Ibid.*, 146-147.

<sup>562</sup> *Ibid.*, 142.

non può che esprimersi nei tempi della possibilità e dell'impossibilità: il congiuntivo nel primo caso e il condizionale nel secondo. Da questa possibilità le prospettive si invertono e tutti i personaggi sono in realtà ospiti-prigionieri del luogo da cui tentano di fuggire o sul quale si interrogano: l'atlante e la prigionia. Sono ospiti imprigionati nel mondo senza possibilità di fuga. Per Calvino, il soggetto contemporaneo non può sfuggire allo stato di eccezione, si trova sempre in una delicata situazione in cui l'unica fuga avviene attraverso l'affabulazione, attraverso l'atto del discorso e della narrazione

### 6.2.3. *L'ospite, desideroso di accoglienza*

Teliqalipukt è il protagonista impronunciabile del romanzo di Vecchioni *Viaggi del tempo immobile*. Immortale, male sopporta la propria condizione:

L'imperturbabilità, tanto per dirne una: quella gli mancava completamente. (...) Si arrabbiava, sbuffava, rideva sguaiatamente e soprattutto non era capace di cancellare i ricordi. Soffriva di malinconie, e, quel che era peggio, piangeva. Era un immortale relativamente giovane (...) a scadenze ormai fisse gli tornava la voglia di vivere, di essere uomo, non importa dove.<sup>563</sup>

Ospite dell'eternità, preferirebbe essere ospite del tempo degli uomini. Egli rifiuta il proprio destino, non accetta di esserne prigioniero, di essere costretto all'immutabilità del tempo. Al contrario, egli predilige il tempo frammentario degli uomini a quello inalterabile e monotono degli immortali. Il tempo degli immortali è immutabile, non più modificabile, costringe gli esseri che vi vivono a un'identità fissa, invariabile, sempre uguale, dove non c'è più niente da scoprire perché "gli immortali sanno già chi sono, hanno chiuso il giro delle partenze",<sup>564</sup> hanno già fatto tutte le esperienze e sono costretti da questo tempo piatto a continuare ad essere sempre gli stessi. Quando Teliqalipukt ha la possibilità di poter istruire i piccoli immortali spiega a Vesca che quando se ne andrà:

---

<sup>563</sup> Vecchioni, *Viaggi del tempo immobile*, 3.

<sup>564</sup> *Ibid.*, 5.

Tu partirai da uomo, perché altro non può fare un uomo se non perdersi o trovarsi o illudersi dell'una e dell'altra cosa. Non c'è scampo e non c'è libertà più grande degli umani. (...) è la cosa più elettrizzante e più divina che io abbia mai provato. E l'ho provata mille volte. (...) è l'istante prima che ha tutti gli istanti dopo ancora intatti e, appena è, già fu ombra e tu gridi per uscirne ed esser di nuovo alla luce, perché questo sono gli uomini, urlo e sole, e tutto il resto è niente.<sup>565</sup>

La frammentazione del tempo e la possibilità di assorbire le emozioni è ciò che Teliqalipukt rimpiange di più delle sue vite sulla Terra. Per poter riprodurre queste trepidazioni, si appresta a raccontare ai giovani immortali le avventure a cui ha preso parte. L'ospite, accolto nel tempo immobile, diventa ospite temporaneo del tempo umano. Poco ci racconta Vecchioni della dinamica tra Teliqalipukt e i personaggi che incontra e con i quali partecipa alla loro vita ma assistiamo a un duplice movimento narrativo: Teliqalipukt vive provvisoriamente nel mondo "reale" in cui viene accolto sotto mentite spoglie, mentre nel mondo infinito dell'eternità, dà accoglienza ai residui della propria vita di quello reale, al fine di poterlo raccontare agli altri. I personaggi protagonisti delle sue storie sono per il lettore extradiegetico, confusi tra realtà e finzione attraverso l'uso del designatore rigido,<sup>566</sup> ovvero del nome proprio di un personaggio, che esso sia storico (ovvero realmente esistito, come Cervantes) oppure finzionale (ovvero un personaggio finzionale molto conosciuto, come per esempio Don Chisciotte, facilmente identificabile). Con questo espediente, nel giro di poche righe sono sovvertiti i termini della logica e si crea il passaggio tra la realtà e la finzione (la realtà di Teliqalipukt contrapposta a quella del lettore, ovvero tra le due enciclopedie di entrambi, dove finzionale e reale si confondono) nel succedersi dei livelli narrativi. Poiché, però, la cornice non conclude il racconto, il lettore resta con l'impressione che questi livelli si siano sovrapposti l'uno all'altro in un tempo diverso da quello eterno e da quello umano, il tempo del racconto.

---

<sup>565</sup> Ibid., 5.

<sup>566</sup> Doležel, *Heterocosmica. Fiction and possible worlds*, 227.

Nel racconto *Il libraio di Selinunte* possiamo invece analizzare che cosa avviene quando l'ospitalità degenera in ostilità. A Selinunte arriva un libraio attorno al quale subito si diffondono strane dicerie perché si tratta di un personaggio fuori dal comune: in primo luogo è un estraneo, è un nuovo arrivato che ha comprato una bottega nel villaggio per rimetterla in sesto; inoltre, egli viene subito descritto con attributi negativi: “solo seduto a un tavolino, c'era l'uomo più brutto che avessi mai visto. Piccolo, storto, incurvato, beveva tenendo il bicchiere con due mani, appoggiandosi sui gomiti, e sembrava come a mezz'aria”;<sup>567</sup> infine, a renderlo ancora più strano agli occhi degli abitanti del villaggio, il libraio fa uno strano mestiere: si dichiara libraio ma non vende libri, li legge. Quando la sua casa e libreria sarà bruciata dagli abitanti del villaggio che non capiscono il vecchio e che lo deridono per il suo aspetto ripugnante, la nemesi si abatterà sulla città: coloro che non sono stati capaci di ascoltare le sue parole vedranno i libri volare e gettarsi nel mare senza più riemergere. Con i libri spariranno da Selinunte tutte le parole. Gli abitanti del villaggio saranno costretti a vivere senza più parole, a esprimersi soltanto a gesti, a non poter più comunicare. Solo Nicolino, il quale aveva ascoltato le parole dei testi che il libraio leggeva ogni sera, nascosto in un angolo della libreria, sarà parzialmente risparmiato dalla punizione della mancata teoxenia, e resterà capace, nel silenzio generale susseguente, di ricordare a memoria alcune parti dei brani uditi per poterli ripetere alla donna amata. Nicolino, un po' per curiosità, un po' per il fascino dei brani che ascolta e un po' per l'innocenza che possiedono i ragazzini, è l'unico che riesce a offrire ospitalità al libraio e alle sue parole, anche se in realtà è il libraio che gli offre rifugio e sa che il ragazzino lo ascolta di nascosto ogni sera.

Il romanzo si chiude con il desiderio di Nicolino di poter tornare a casa e di trovare un giorno

la casa, la mia casa sarà piena di libri, quei libri, quelli dalla copertina blu: una montagna, un oceano di libri: in sala, in camera, in cucina, in

---

<sup>567</sup> Vecchioni, *Il libraio di Selinunte*, 13.

bagno, sul balcone. Dovunque mi volterò non vedrò altro che libri (...) Li accarezzerei come un amico che torna, come una madre che parte, e da qualsiasi luogo lontano, conosciuto o no, non ti lascia mai solo, continua a ricevere un tuo bacio, anche quando il tempo è finito, e il bacio non c'è più, non puoi più darlo. E dopo, subito dopo, solo dopo, lo vedrò. Sulla pila più alta e più lontana, quella sotto la finestra che dà sulla via, piccolo, lucente, lo vedrò, il piffero.<sup>568</sup>

Ancora una volta in Vecchioni i personaggi rispecchiano la loro capacità di accoglienza nelle loro capacità espressive che diventano un mezzo per indagare il mondo, per rimetterlo in questione, per far vedere quanto la realtà sia soggetta all'interpretazione: "il mondo è un'interpretazione, una lettura, non una verità",<sup>569</sup> afferma Vera, la protagonista de *Le parole non le portano le cicogne*. E in questa interpretazione, nella poetica vecchioniana si confondono realtà e finzione: il cantautore accoglie temi e personaggi nelle sue canzoni dalla letteratura e nella letteratura ricrea universi in cui il confine tra finzione e realtà si confonde. "Nelle mie canzoni ho sempre tentato di scrivere storie al contrario, laterali o oblique. (...) Ho cercato di far uscire le favole da se stesse. Perché ogni storia contiene il suo contrario".<sup>570</sup> In questo susseguirsi di favole e storie, il rovescio di ogni storia non fa altro che offrire nuovi spunti interpretativi alla realtà in cui il soggetto è ospite.

#### 6.2.4. *L'ospite tra parassitismo e migranza*

In *Rometta e Giulio* di Jadelin Gangbo ci troviamo di fronte a due tipi di ospitalità. La prima è quella che Rometta offre a Giulio, un'ospitalità quotidiana che però si interrompe a causa della pigrizia di Giulio il quale lascia sempre la casa in disordine e approfitta della generosità della ragazza, cosa che irrita le compagne di Rometta. Questo è il caso di un ospite la cui presenza prolungata trasforma l'ospitalità in ostilità: "perché dobbiamo patire la sgradevole presenza di costui,

---

<sup>568</sup> Ibid., 67. È con il piffero, come nella favola *Il pifferaio magico* che il libraio ha chiamato i libri a gettarsi a mare.

<sup>569</sup> Vecchioni, *Le parole non le portano le cicogne* (Torino: Einaudi, 2000), 50.

<sup>570</sup> Vecchioni, *Diario di un gatto con gli stivali* (Torino: Einaudi, 2006), Prologo.

imbecille, scansafatiche e direi tanto spiccio invertebrato...”,<sup>571</sup> affermerà Tibalda una delle amiche di Rometta, provocando l’ira del ragazzo che la aggredisce. L’epilogo della questione, ovvero lo sfratto di Giulio, scatenerà l’infelice vicenda perché Giulio, ormai errante nella città, dovrà allontanarsi da Rometta e, alla fine, perderla.

Nel romanzo troviamo anche un altro tipo di ospitalità che invece si riflette nei livelli narrativi: il livello narrativo del personaggio autore del romanzo *Rometta e Giulio* che si chiama Jadelin decide di forzare la mano e di entrare nel livello diegetico del proprio racconto. Egli nel nuovo mondo si trasforma in un ospite ostile che cerca persino di uccidere Giulio al fine di poter conquistare Rometta. Eppure sarà quest’ultima a rifiutare e a decidere autonomamente della propria sorte togliendosi la vita (finzionale) in una stanza d’albergo. Questo passaggio di livello che ha delle gravi conseguenze per i personaggi del racconto, propone al lettore extradiegetico la fusione degli orizzonti cognitivi dei mondi possibili e quindi la difficoltà di scioglimento del paradosso testuale.

In più il romanzo è alle prese con un altro tipo di ospitalità: Muguras Constantinescu, in *Intertextualité. Pratiques et relations textuelles*<sup>572</sup> ha riconosciuto alcune relazioni ospitali nelle pratiche testuali:

Il y a entre les pratiques textuelles des relations, plus ou moins manifestes, qui, d’une façon métaphorique, évoquent l’hospitalité: un texte en accueille un autre, il peut être son abri, son refuge, il peut en faire l’invité d’honneur, ou il peut lui faire don de soi, ce qui constitue, au sens figuré, un acte d’hospitalité qui se joue et se déroule au niveau de la littérature, ou au niveau plus général et plus généreux de la culture et même au niveau du texte infini du monde.<sup>573</sup>

---

<sup>571</sup> Gangbo, *Rometta e Giulio*, 62.

<sup>572</sup> Muguras Constantinescu, “Intertextualité. Pratiques et relations textuelles,” in *Le livre de l’hospitalité. Accueil de l’étranger dans l’histoire et les cultures*, a cura di Alain Montandon (Paris: Bayard, 2004).

<sup>573</sup> *Ibid.*, 928.

L'autore mette in rilievo in maniera molto interessante la pratica ospitale che avviene in letteratura, nel testo e nell'incontro tra testi, quasi che siano i testi stessi a scambiarsi ospitalità. Le relazioni che l'autore illustra sono interessanti, ma, secondo noi, l'analisi che ne viene fatta risulta generalizzata e priva di ordine poiché Costantinescu mette sullo stesso piano elementi di analisi del paratesto (come l'epigrafe), l'organizzazione di testi letterari (come la raccolta di novelle, l'antologia e il florilegio), gli elementi narrativi (come la cornice narrativa), i generi letterari (come la parodia e il pastiche), pratiche testuali (come la trasposizione e la traduzione), e alcune figure retoriche (come l'allusione), senza distinzioni di sorta. Sebbene l'analisi di questi elementi sia fondata e, senza ombra di dubbio, organizzata intorno alla questione dell'ospitalità costitutiva dei rapporti testuali, ci sembra che sarebbe necessario non confondere problemi diversi attinenti a diverse caratteristiche del testo finzionale, i quali avrebbero dovuto essere studiati secondo un criterio più rigoroso. Nel contempo viene trattata, senza essere mai dichiarata in maniera esplicita, la questione dell'ospitalità della letteratura il cui proposito, pur partendo da ottime premesse, non viene portato a termine. In effetti, se la letteratura è ospitale perché permette tutto quello che Constantinescu ha enunciato, essa è il luogo per eccellenza di pratiche e strategie testuali che permettono di dire quel che di opaco esiste nel linguaggio. Infatti

It is this language that holds us, as both hostage and support. The idea that knowledge is constructed, produced through the activity of language, that is constantly re-written, re-cited and re-sited, subverts all appeal to the idea of a 'natural truth and its obvious factuality. It is this resistance to the 'naturalness' of the tongue that releases the possibilities of language and the interminable activities of meaning.<sup>574</sup>

L'intertestualità è, come ha sottolineato Constantinescu, una pratica ospitale per eccellenza, in cui un autore prende o fa riferimento a un testo altro per usarlo per altri fini all'interno del proprio. Definiremo il testo che accoglie l'originale il testo-*hospes* e quello che è accolto il testo-*hostis*, nell'accezione ambivalente di un ospite

---

<sup>574</sup> Chambers, *Migrancy, culture, identity* (London: Routledge, 1994), 33.



che può sempre diventare ostile e viceversa. Prendiamo l'esempio di *Rometta e Giulio* di Gangbo. In esso il testo-*hospes* (*Rometta e Giulio*) accoglie, modifica e scardina il testo-*hostis* di Shakespeare (*Giulietta e Romeo*). La trama shakespeariana viene parodiata attraverso i personaggi: il Giulio portapizza cinese non si apparenta molto con l'originale, sebbene ne condivida un destino simile; Tebalda è ferita da un misero colpo di sedia infernale da Giulio; frate Lorenzo ruba i vestiti civili e ironicamente ospita due barboni: Montecchi e Capuleti. Se nel romanzo di Gangbo esistesse soltanto questo livello narrativo e questa trama ci troveremmo davanti ad un esempio di accoglienza letteraria, di temi e personaggi, secondo il principio enunciato da Constantinescu. Lo stratagemma testuale però può essere molto più sottile e più complesso. Il riciclaggio del testo-*hostis* da parte del testo-*hospes*, per quello che riguarda i mondi impossibili, funziona secondo meccanismi diversi ed è marcato dalla possibilità della propria impossibilità. Cerchiamo di spiegarci meglio: nel mondo impossibile assistiamo all'infrazione della barriera diegetica, grazie a una metalessi, da parte del narratore, il quale entra deliberatamente nella storia da lui stesso narrata. I rapporti tra livelli diegetici che, nel caso di un mondo possibile quando un livello narrativo ospita al suo interno un altro livello (pensiamo alla *mise en abyme* dove un testo ne racchiude un altro come delle scatole cinesi), sono retti da un certo equilibrio ospitale ne escono stravolti, nel caso di un mondo impossibile, perché la relazione tra questi livelli diventa altamente instabile dato che viene corso il rischio che uno dei testi destabilizzi e sconvolga l'altro. Non si tratta più di una semplice parodia dell'originale né di un prestito intertestuale, ma del confronto tra due mondi finzionali, quello *hospes* e quello *hostis*, all'interno dello stesso mondo narrativo. La metalessi crea un collasso tra i livelli narrativi e mette in disordine l'ordine testuale abituale, come un *hospitis* (ospite e ospite ostile) che decide di giocare e buttare all'aria l'abitazione del padrone di casa. Il problema è che i livelli si confondono in questo procedimento: a causa della metalessi, vengono violati il livello logico del racconto (quello della narrazione) assieme a quello ontologico (il mondo globale del racconto) perché viene messa in questione l'esistenza stessa della

possibilità della narrazione di un racconto impossibile. Il racconto è (im-)possibile perché l'organizzazione testuale può contenere al proprio interno, non solo mondi finzionali diversi ma persino in contraddizione tra loro (con buona pace di Leibniz).

Inoltre, al di là dell'accoglienza data ad altri mondi narrativi in questo tipo di testi, troviamo la presenza di elementi narrativi in forte contraddizione tra di loro. La metalessi si forma seguendo lo stesso schema logico del paradosso, opponendo e unendo simultaneamente due o più livelli narrativi contraddittori, confondendoli nella narrazione. Sebbene il rapporto tra questi elementi in contraddizione possa sempre riconfigurare il testo stesso, bisogna sottolineare che in questa capacità di coesistenza di elementi così disparati, nell'accoglienza all'interno del testo di elementi che dovrebbero distruggerlo e renderlo non solo illeggibile ma anche incomprensibile, riposa la specificità dell'ospitalità letteraria.

Nel caso dei mondi impossibili, lo stesso principio di ospitalità assoluta viene messo in atto: un mondo narrativo accoglie nel suo interno la propria impossibilità, la propria contraddizione, si lascia disfare per essere ricreato come costruito testuale completo dalla cooperazione interpretativa del lettore. Ad esempio, in *Ongam Ordnassela*, Vecchioni tenta di distruggere la consequenzialità lineare del racconto, il cui proposito è spiegato nel titolo palindromico. Con questa difficoltà, l'autore riesce a creare un "testo al contrario", dove al contrario non vanno lette le parole, bensì la vita del protagonista che ne risale misteriosamente il flusso, partendo dalla morte e giungendo fino alla propria nascita. In questo ipotetico *rewind*, possibile per il cinema in cui la pellicola può scorrere a ritroso, ma non per il racconto a causa della linearità delle frasi, l'impossibilità si realizza tendendo al limite la struttura logica del racconto. L'atto di ospitalità si produce secondo le norme del racconto, ma, nel caso dei mondi impossibili, anche contro di esse e si trasforma in un orizzonte che tende verso l'ospitalità assoluta, quella che permette di dire l'indicibile, nel senso di ciò che può essere espresso verbalmente ma che non può essere costruito materialmente nel mondo esterno alla diegesi.

In questo mondo esterno alla diegesi, ovvero nel nostro mondo, fuori dai fogli, il concetto di ospitalità quale lo abbiamo analizzato assume un valore euristico nella società in cui viviamo perché è “uno dei concetti costitutivi della vita sociale che permette l’incontro e lo scambio, che fa uscire dal solipsismo delle proprie abitudini, che apre ad altre grammatiche per la lettura del mondo”.<sup>575</sup> Essa si trova alla base del nostro rapporto con ciò che è sconosciuto, della nostra visione dell’altro, dell’estraneo e dello straniero che non è più lontano, ma, come scriveva Anna Simone citata all’inizio del capitolo, è già qui e riconfigura lo spazio, spezzando le barriere istituzionali, per creare un mondo in cui, come diceva la sociologa, si possano creare altri mondi alternativi dove sovvertire ruoli e identità, un mondo in cui, anche grazie alla finzione letteraria, sia possibile dare accoglienza a voci diverse dalla nostra.

---

<sup>575</sup> Paolo Carile, “L’ospitalità: un problema antropologico, un topos letterario.” in *L’ospitalità e le rappresentazioni dell’altro nell’Europa moderna e contemporanea*, a cura di Valeria Pompejano, (Roma: Artemide Edizioni, 2004), 19.

## 7. Conclusioni

Nei capitoli precedenti abbiamo analizzato la nozione di mondi possibili e impossibili come costrutti culturali e testuali realizzati dall'operazione di interpretazione del lettore e abbiamo tentato di ridefinirli in modo da poter offrire una descrizione completa dei loro meccanismi narrativi. Abitualmente i mondi impossibili sono studiati come costrutti narrativi tipici della *fiction* postmoderna senza però esaminare i meccanismi testuali che si trovano alla base della composizione dei testi stessi. I mondi impossibili sono costrutti testuali e culturali, prodotti dall'interazione col lettore e costruiti su un paradosso che, nel linguaggio narrativo, prende la forma di una metalessi. La metalessi è una figura retorica che sposta i confini ontologici del racconto e che trasforma il paradosso da una contraddizione logica ad una gerarchia aggrovigliata che produce strani anelli in cui i livelli narrativi si confondono. Al lettore spetta il compito di sciogliere il paradosso e, quindi, di ricostruire l'ordine dei livelli, senza però che ci sia alcuna certezza di poter portare a termine questa operazione in maniera totalmente soddisfacente.

Le implicazioni che derivano da questi costrutti verbali nel testo di finzione sono importanti perché, da una parte, riconfigurano il concetto stesso di finzione, ovvero, come è stato spiegato nel corso di questo lavoro, del fingere, che richiede l'uso dell'immaginazione di chi produce la *fiction* e, dall'altra, il patto implicito, la sospensione dell'(in)credulità, tra il testo e il lettore, la cui cooperazione interpretativa diventa fondamentale. In questo tipo di testi i livelli narrativi collassano creando un disturbo cognitivo nell'interpretazione del lettore che si allarga al mondo fuori dalla diegesi, al di fuori della narrazione. Questi procedimenti spingono i confini della finzione al limite della narrabilità, ponendo il problema del come raccontare ciò che è possibile concepire non solo quanto basta per capire che è impossibile farlo, come ha detto Eco, ma quanto piuttosto per porsi il problema del come narrare ciò che è apparentemente impossibile.

Il linguaggio si presta a questi cortocircuiti (che sono presenti anche in altri linguaggi, come abbiamo visto, nella matematica con il teorema di Gödel o nell'informatica con gli strani anelli che provocano il collasso dei programmi) e ad essi offre ospitalità, decentrando i confini del narrabile ma anche destabilizzando ciò che sta fuori dalla frontiera del testo stesso. Ci troviamo di fronte a costrutti testuali che spingono il lettore in costruzioni impossibili che lo obbligano a riconfigurare il rapporto che egli intrattiene con il testo ma anche con il mondo reale, interrogando le nozioni di tempo, spazio e identità. In questo modo ci allontaniamo dalla concezione del mondo in cui il soggetto è il centro regolatore del mondo, dove, come avevamo già messo in luce nell'introduzione,

perspective, a point of origin, a regulated and homogenous geometry of space, locates the eye of the viewer at the centre of the frame, controlling and defining what is to be seen, catalogued, described, explained. The grid of theory, the frame of vision, the self-centered order of sight, protects the observer from exposure to what she cannot see, contemplate or represent.<sup>576</sup>

Questa visione del mondo ha escluso tutto quello che sta fuori dalla cornice. Ma, nel momento in cui i punti di vista si moltiplicano, anche a causa dell'irruzione dei nuovi media, quando l'idea del romanzo come "grande rete",<sup>577</sup> per usare l'espressione di Calvino, prende forma, con "questa idea di infiniti universi contemporanei in cui tutte le possibilità vengono realizzate in tutte le combinazioni possibili",<sup>578</sup> rimane la possibilità di ripensare, anche grazie ai mondi narrativi, quello che è escluso, per fare in modo che ciò che è lasciato fuori possa, non solo trovare la propria voce, ma trasformare questa visione del mondo perché

to refute the mapping of the world along a single grid plotted from the perspective of a unique point of view, requires us to acknowledge,

---

<sup>576</sup> Chambers, *Culture after humanism. History, culture, subjectivity* (London & New York: Routledge, 2001), 30.

<sup>577</sup> Calvino, *Lezioni americane*, 733.

<sup>578</sup> *Ibid.*, 729. Calvino parla di Borges ma con queste parole potrebbe descrivere i mondi possibili di Leibniz.

even better, to listen to, the other side of the particular history that installs this desire and drive for homogeneity. It is to confront the arid comfort of homecoming with what sticks out, deviates and disturbs the explanation, with what cannot be easily accommodated, with what in this particular order of things remains homeless.<sup>579</sup>

Gli autori che abbiamo preso in considerazione si interrogano, rimettono in discussione questa particolare visione del mondo, si confrontano con essa e entrano nel labirinto del mondo contemporaneo che moltiplica i punti di vista e le domande piuttosto che offrire le risposte e le certezze.

Calvino interroga incessantemente il posto del soggetto nel mondo e il metodo in cui sia possibile concepire, nella sua interezza ma allo stesso tempo nella sua infinita variabilità, questa ambiguità. I suoi personaggi sono prigionieri di un mondo di cui è impossibile prevedere la mappa, se non tentare precariamente di immaginarla nel suo farsi. Vecchioni, incerto nello scegliere tra la realtà contingente e le possibilità infinite della finzione/canzone, spazia ed esplora nuovi territori che riscrivono ciò che percepiamo come reale, registrando le nuove relazioni con il mondo che la musica e la narrativa offrono. I suoi personaggi sognanti attraversano la realtà finzionale senza mai afferrare con certezza il tempo che nella narrazione è interrotto, sospeso, rovesciato. Gangbo instaura con la finzione un rapporto originale e ne ridefinisce i confini. I suoi personaggi si spostano nei mondi finzionali esprimendo il disagio di non essere più capaci di configurare la complessità e la pluralità dei mondi possibili, poiché questi ultimi, scontrandosi, rimettono in discussione le frontiere della cornice stessa.

In tutti questi romanzi, come nella *Galleria di stampe* di Escher, entra nella cornice quello che sta fuori, sconvolgendo i limiti della rappresentazione. In questo passaggio la metafora dell'ospitalità come pratica culturale e testuale diventa importantissima perché permette di rimettere in discussione, contemporaneamente

---

<sup>579</sup> Chambers, *Culture after humanism. History, culture, subjectivity*, 57.

nella realtà e nei testi, una visione univoca del mondo e rivelarne le incertezze aprendo a nuove possibilità che ci investono quotidianamente.

Derrida ha intitolato una parte del suo seminario sull'ospitalità *Pas d'hospitalité*,<sup>580</sup> titolo che ci permette di esplorare la doppia agrammaticalità della frase e del concetto. Essa può essere intesa in due modi: nel primo viene tradotta (come è stato fatto nella versione italiana del lavoro del filosofo) come un "passo di ospitalità", ovvero un movimento di apertura incondizionata nei confronti dell'altro e, nel secondo, in maniera totalmente opposta, come il rifiuto dell'ospitalità (interpretando il *pas* come una negazione). La frase è totalmente indecidibile, non ci permette di scegliere una versione preferendola all'altra, al contrario, semmai ci obbliga a considerare contemporaneamente le due facce dello stesso problema e ci mette di fronte all'opacità del linguaggio e del pensiero. Questo "passo" che allo stesso tempo può sempre trasformarsi nella sua negazione, vincola la nostra visione dell'ospitalità nella società contemporanea che è ancora ancorata a categorie culturali che mantengono una visione del mondo centrata su quello occidentale. Ma, se come ha messo in luce Walter Benjamin nelle sue *Tesi sulla filosofia della storia*, essa viene sempre considerata dalla parte dei vincitori,<sup>581</sup> si potrebbe sperare che anche le storie minori comincino ad essere ascoltate. Una prima risposta viene, secondo noi, dalla letteratura perché "if language provides us with a home, it simultaneously precedes and exceeds us; it sends us on our way. And if language is our home, it is also a home for the others. This thought opens up an unstable perspective"<sup>582</sup> che può aprirsi a nuove possibilità, tenendo conto di tutto quello che è stato escluso fino ad ora.

---

<sup>580</sup> Derrida, *De l'hospitalité*, 71.

<sup>581</sup> Walter Benjamin, *Illuminations* (New York: Schocken books, 1968), 256: "if one asks with whom the adherents of historicism actually empathize. The answer is inevitable: with the victors. And all the rulers are the heirs of those who conquered before them. Hence empathy with the victor invariably benefits the rulers".

<sup>582</sup> Chambers, "Citizenship, language and modernity".

Riflettere sull'ospitalità e come essa sia prodotta, ci permette di pensare i limiti delle nostre rappresentazioni dell'altro, nel modo in cui ci vengono mediate dai mass media<sup>583</sup> e i limiti delle nostre identità in un mondo che, pur essendo sempre più globalizzato, non rinuncia alla cristallizzazione dell'identità, quasi fosse un dato preesistente e prestabilito da un'inquietante entità statale che impone dall'alto paradigmi e leggi in nome di una presunta sicurezza. L'ospitalità, del linguaggio e del testo, può aprire nuove possibilità di impegno purché si sia coscienti dell'eterna tensione tra i suoi estremi: l'*hospes* che può sempre trasformarsi in *hostis* e il passo di ospitalità che può sempre trasformarsi nella sua negazione.

Infatti, come Chambers ci ricorda in un passaggio che citiamo integralmente:

When the imaginary of the West no longer lies elsewhere, at the edges of the map, in the margins of history, culture, knowledge and aesthetics, but migrates from the periphery to take up its home in the contemporary metropolis, then our story, the language we inhabit, implodes under the pressure of these new and urgent coordinates. (...) But if, as Benjamin and Heidegger insisted, we dwell in language and its limits are the limits of our world, then to meet others within its fabric, is to stretch it, double it, interrogate and remake it. It leads to a highly charged practice when we encounter diverse worlds, histories, cultures and experiences within an apparent communality. It is a meeting, a putting yourself on the line, that is invariably accompanied by uncertainty and fear. (...) It is perhaps also necessary to acquire the habits of listening: to open our language, our domesticating principles to the unforeseen consequences of conversation, dialogue, even incomprehension. This may merely serve to register the unequal distribution of economic, cultural, and symbolic powers. Yet in signifying limits we already expose ourselves to the possibility of an opening. For we are thrown into that ambiguous space in which differences are permitted a hearing, in which both speakers and the syntax of conversation run the risk of modification.<sup>584</sup>

È nella possibilità di dialogo, di apertura e di incontro che l'ospitalità, nella realtà quanto nei testi, può aiutare a tentare di capire il mondo su altre basi, forse più

---

<sup>583</sup> Nel caso particolare dei migranti, basta pensare alla rappresentazione negativa che la stampa italiana offre ogni giorno. Confronta Dal Lago, *Non-persone*.

<sup>584</sup> Chambers, *Migrancy, culture, identity*, 29-31.



incerte, meno sicure, ma che possono concedere la possibilità di ascolto dell'*hospes* che bussa alla porta.

Calvino ha scritto che la letteratura forse non conosce la realtà ma solo i livelli narrativi e che “i livelli di realtà che la scrittura suscita, la successione di veli e di schermi, forse ci allontana all’infinito, forse si affaccia sul nulla. (...) Forse è nel campo di tensione che si stabilisce tra un vuoto e un vuoto che la letteratura moltiplica gli spessori d’una realtà inesauribile di forme e di significati”.<sup>585</sup> I mondi impossibili moltiplicano gli spessori della realtà ricordandoci che l’ospitalità è il primo passo verso l’apertura nei confronti dell’Altro, che non deve arrivare ma che è già qui, dentro casa.

---

<sup>585</sup> Calvino, *Una pietra sopra*, 390.

## Bibliografia delle opere

### Corpus

- Calvino, Italo. *Collezione di sabbia. Saggi 1945-1985*. A cura di M. Barenghi, Milano: Mondadori, 1986.
- . “Il libro, i libri. In altri discorsi di letteratura e società.” In *Calvino. Saggi*. Milano: Mondadori, 1995.
- . *La strada di San Giovanni*. Milano: Mondadori, 1995.
- . *Le città invisibili*, Milano: Mondadori, 1993.
- . “Lezioni americane.” In *Calvino. Saggi*. Milano: Mondadori, 1995.
- . *Palomar*. Milano: Mondadori, 1994.
- . *Ti con zero*. Milano: Mondadori, 1995.
- . *Una pietra sopra*. Milano: Mondadori, 1980.

- Gangbo, Jadelin Mabilia. *Rometta e Giulio*. Milano: Feltrinelli, 2001.
- . *Verso la notte bakonga*. Milano: Lupetti, 1999.

- Vecchioni, Roberto. *Diario di un gatto con gli stivali*. Torino: Einaudi, 2006.
- . *Il cielo capovolto*. Milano: EMI, 1995.
- . *Il contastorie*. Milano: EMI, 2005.
- . *Il libraio di Selinunte*. Torino: Einaudi, 2004.
- . La canzone d'autore. Enciclopedia Treccani, [Dal sito: [http://www.vecchioni.it/roberto/prof/.](http://www.vecchioni.it/roberto/prof/)]
- . *La parole non le portano le cicogne*. Torino: Einaudi, 2000.
- . *Rotary club of Malindi*. Milano: Columbia Sony Music, 2004.
- . *Trovarti, amarti, giocare il tempo*. Torino: Einaudi, 2002.
- . *Viaggi del tempo immobile*. Torino: Einaudi, 1996.

### Autori fuori dal corpus

- Borges, Jorge Luis. *Finzioni*, Torino: Einaudi, 1956.

- Guccini, Francesco. *Cittanova blues*. Torino: Einaudi, 2003.
- . *Croniche epifaniche*. Milano: Feltrinelli, 1989.
- . *Dizionario del dialetto di Pàvana*. Pàvana: Nuèter, 1998.
- . *La legge del bar e altre comiche*. Milano: Comix, 1996.
- . *Vacca d'un cane*. Milano: Feltrinelli, 1993.
- Guccini, Francesco e Loriano Macchiavelli. *Lo spirito e altri briganti*. Milano: Mondadori, 2002.
- . *Macaroni*. Milano: Mondadori, 1997.
- . *Questo sangue che impasta la terra*. Milano: Mondadori, 2001.
- . *Un disco dei Platters*. Milano: Mondadori, 1998.
- Khouma, Pap. *El-Ghibli*: Provincia di Bologna.
- . *Io, venditore di elefanti. Una vita per forza tra Dakar, Parigi e Milano*. A cura di Oreste Pivetta, Milano: Garzanti, 1990.
- . *Nonno Dio e gli spiriti danzanti*. Milano: Baldini Castoldi Dalai, 2005.
- Komla-Ebri, Kossi. *Imbarazzismi. Quotidiani imbarazzi in bianco e nero*. Milano: Edizioni dell'arco, 2002.
- . *Neyla. Un incontro due mondi*. Milano: Edizioni dell'arco, 2002.
- Ligabue, Luciano. *Fuori e dentro il borgo*. Milano: Baldini&Castoldi, 1997.
- . *La neve se ne frega*. Milano: Feltrinelli, 2005.
- Methnani, Salah e Mario Fortunato. *Immigrato*. Roma, Napoli: Theoria, 1990.
- Monteiro Martins, Julio. *Racconti italiani*. Lecce: Besa, 2000.
- Ngana, Ndjock. *Nindônero*. Roma: Anterem Edizioni, 1994.
- Omero. *Odissea*. Trad. da Rosa Calzecchi Onesti. Torino: Einaudi, 1963 e 1989.
- Pasolini, Pier Paolo. *Canzoniere Italiano. Antologia della poesia popolare*. Parma: Guanda, 1955.
- Pessoa, Fernando. *Una sola moltitudine. Poesie di Alvaro De Campos*. A cura di Antonio Tabucchi e Maria José de Lancastre, Milano: Adelphi, 1979.
- Ruggeri, Enrico. *La giostra*. Milano: Forte editore, 1989.
- . *Piccoli mostri*. Milano: Feltrinelli, 2000.

Scego, Igiaba. *La nomade che amava Alfred Hitchcock*. Roma: Sinnos, 2003.

———. Migranti o vincenti ma scrittori. Dal sito:  
[http://italy.peacelink.org/migranti/articles/art\\_15369.htm](http://italy.peacelink.org/migranti/articles/art_15369.htm).

———. *Rhoda*. Roma: Sinnos, 2004.

———. “Salsicce.” British Council, 2004. Oggi in *Pecore nere*. Bari: Laterza, 2005.

———, ed. *Italiani per vocazione*. Fiesole: Cadmo, 2005.

## Critica degli autori

Accardo, Antonio. *Roberto Vecchioni: capire l'uomo e l'idea*. Rapallo: Zona, 2001.

Anselmi, William. “From *cantautori* to *posse*: sociopolitical discourse, engagement and antagonism in the Italian music scene from the 60s to the 90s.” In *Music, popular culture, identities*, a cura di Richard Young, Amsterdam, NY: Rodopi, 2002.

Asor Rosa, Alberto. *Stile Calvino*. Torino: Einaudi, 2001.

Barenghi, Mario. “Intorno alle *Città Invisibili*.” In *La visione dell'invisibile. Saggi e materiali su le Città Invisibili di Italo Calvino*, a cura di Gianni Canova, Mario Barenghi, Bruno Falchetto, Milano: Mondadori, 2002.

Borgna, Gianni. *Storia della canzone italiana*. Milano: Mondadori, 1992.

Borsò, Vittoria. “Vita e morte della scrittura nella cultura delle immagini.” In *Culture planetarie? Prospettive e limiti della teoria e della critica culturale*, a cura di Sergio Adamo, Roma: Meltemi, 2007.

Bruni, Giovanni e Aldo Giudice. *Problemi e scrittori della letteratura italiana*. Torino: Paravia, 1988.

Daros, Philippe. *Italo Calvino*. Paris: Hachette, 1994.

Dombroski, Robert e Ross Miller. “Retorica del postmoderno: le Città Invisibili e l'architettura.” In *Teoria e critica letteraria oggi “1960-1990 La teoria letteraria, le metodologie critiche, il conflitto delle poetiche.”* Milano: Franco Angeli, 1991.

Ernst, Bruno. *Le miroir magique de M.C. Escher*. Fribourg: Medea Diffusion S. A., 1978.

———. *La magie de M. C. Escher*. Koln: Taschen, 2003.

Hanna, Monica. “Non siamo gli unici polemici: intersecting difference and multiplicity of

- identity in Igiaba Scego's Salsicce." *Quaderni del 900* IV (2004): 67-75.
- Kuon, Peter. "Critica e progetto dell'utopia: le *Città Invisibili* di Italo Calvino." In *La visione dell'invisibile. Saggi e materiali su le Città Invisibili di Italo Calvino*, a cura di Gianni Canova, Mario Barenghi e Bruno Falchetto, Milano: Mondadori, 2002.
- Mauceri, Maria Cristina. "Igiaba Scego: la seconda generazione di autori transnazionali sta già emergendo." *El Ghibli* 4 (2004).
- Mollica, Vincenzo. "Conversazione con Roberto Vecchioni." In *Trovarti, amarti, giocare il tempo*, a cura di Valentina Pattavina, Torino: Einaudi, 2002.
- Mondello, Elisabetta. "La giovane narrativa degli anni Novanta." In *La narrativa degli anni Novanta*, a cura di Elisabetta Mondello, Roma: Meltemi, 2004.
- Monteiro Martins, Julio. "Quinto seminario degli scrittori migranti." Paper presentato mercoledì 14 luglio 2005, secondo giorno del seminario degli scrittori migranti al link <http://www.sagarana.net/scuola/seminario5/seminariohome.html>
- Portelli, Alessandro. "Fingertips stained with ink. Notes on new migrant writing in Italy." *Journal of Postcolonial Studies* 8, no. 3 (2006): 472-83.
- Romana, Cesare. "San Siro, Sanremo e altri viaggi." In *Trovarti, amarti, giocare il tempo*, a cura di Valentina Pattavina, Torino: Einaudi, 2002.
- Santoro, Marco. "Musical identity and social change in Italy." *Journal of modern Italian studies* 11, no. 3 (2006): 275-81.
- . "What is a 'cantautore?'" Distinction and authorship in Italian (popular) music." *Poetics* 30 (2002): 111-32.
- Segre, Cesare. "Se una notte d'inverno un romanziere sognasse un aleph di dieci colori." In *Teatro e romanzo*. Torino: Einaudi, 1984.
- Sica, Angelo. "L'editoria oltre la crisi del modello "classico"." In *La narrativa italiana degli anni Novanta*, a cura di Elisabetta Mondello, Roma: Meltemi, 2004.
- Tahar, Lamri. "Il pellegrinaggio della voce." *El Ghibli* 2 (2003).
- Ventre, Bruno. *Nato in Senegal, immigrato in Italia: parlano i senegalesi che vivono nel nostro paese*. Milano: Edizioni ambiente, 1994.

## Teoria e filosofia

AA.VV. *Filosofia*. Le Garzantine. Milano: Garzanti, 1981.

———. *Histoire de la lecture dans le monde occidental*. A cura di Roger Chartier e Guglielmo Cavallo, Paris: Du Seuil, 2001.

———. *Il romanzo*. A cura di Franco Moretti, 6 voll. Torino: Einaudi, 2001.

———. *Lirici Greci*. Trad. da Francesco Sisti. A cura di Francesco Sisti, Poker. Milano: Vallardi, 1995.

Aaron, David. "The hyphenate writer and american letters." *Smith alumnae quarterly*, July (1964): 213-17.

Abiteboul, Olivier. *Le paradoxe apprivoisé*. Paris: Flammarion, 1998.

Agamben, Giorgio. *State of exception*. Chicago: University of Chicago Press, 2004.

Bachtin, Michail. *Estetica e romanzo*. Torino: Einaudi, 1979 e 1997.

Baron, Christine. "Effet métaleptique et statut des discours fictionnels." In *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation.*, a cura di John Pier e Jean-Marie Schaeffer, Paris: Editions de l'école des hautes études en sciences sociales, 2005.

Benjamin, Walter. *Illuminations*. New York: Schocken books, 1968.

Benveniste, Emile. *Le vocabulaire des institutions Indo-Européennes*. Paris: Les Editions de Minuit, 1969.

Bessière, Jean. "Récit de fiction, transition discursive, présentation actuelle du passé." In *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation.*, a cura di John Pier et Jean-Marie Schaeffer, Paris: Editions de l'école des hautes études en sciences sociales, 2005.

Bhabha, Homi. *I luoghi della cultura*. Roma: Meltemi, 1994.

Binet-Montandon, Christiane. "Une construction du lien social." In *Le Livre De L'hospitalité. Accueil de l'étranger dans l'histoire et les cultures*, a cura di Alain Montandon, Paris: Bayard, 2004.

Bodei, Remo. "Vite parallele. Etica e romanzo." In *Spazi e confini del romanzo. Narrative tra Novecento e Duemila.*, a cura di Alberto Casadei, Bologna: Pendragon, 2002.

Carile, Paolo. "L'ospitalità: un problema antropologico, un topos letterario." In *L'ospitalità*

*e le rappresentazioni dell'altro nell'Europa moderna e contemporanea*, a cura di Valeria Pompejano, Roma: Artemide Edizioni, 2004.

Ceserani, Remo. "Italian literary studies and the new passwords: prospectivism, polysystem, comparatism." In *Remapping the boundaries. A new perspective in comparative studies*, a cura di Giovanna Franci, Bologna: Clueb, 1997.

———. *Lo straniero*. Roma-Bari: Laterza, 1998.

Chambers, Iain. "Citizenship, language and modernity." *PMLA* 117, no. 1 (2002): 24-31.

———. *Culture after humanism. History, culture, subjectivity*. London & New York: Routledge, 2001.

———. *Migrancy, culture, identity*. London: Routledge, 1994.

———. "Off the map: a Mediterranean journey." *Comparative literature studies* 42, no. 4 (2005): 312-27.

———. "Una cartografia sradicata." In *Culture planetarie? Prospettive e limiti della teoria e della critica culturale*, a cura di Sergia Adamo, Roma: Meltemi, 2007.

Cochran, Terry. *Twilight of the literary. Figures of thought in the age of print*. Cambridge & London: Harvard University Press, 2001.

Colie, Rosalie. *Paradoxia epistemica*. Princeton: Princeton University Press, 1966.

Constantinescu, Muguras. "Intertextualité. Pratiques et relations textuelles." In *Le livre de l'hospitalité. Accueil de l'étranger dans l'histoire et les cultures*, a cura di Alain Montandon, Paris: Bayard, 2004. 928-48.

Cornils, Anja. "La métalepse dans les Actes des Apôtres: un signe de narration fictionnelle?" In *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation.*, a cura di John Pier e Jean-Marie Schaeffer, 95-107. Paris: Editions de l'école des hautes études en sciences sociales, 2005.

Dal Lago, Alessandro. *Non-persone. L'esclusione dei migranti in una società globale*. Milano: Feltrinelli, 1999.

De Man, Paul. *Allegories of reading*. New Haven e London: Yale University press, 1979.

Deleuze, Gilles. *Différence et répétition*. Paris: Presses universitaires de France, 1968.

- Deleuze, Gilles e Felix Guattari. *Mille plateaux*. Paris: Les Editions de Minuit, 1980.
- . *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris: Les Editions de Minuit, 1975.
- Derrida, Jacques. *Adieu à Emmanuel Lévinas*. Paris: Galilée, 1997.
- . *De l'hospitalité*. Paris: Calmann-Lévy, 1997.
- . *On cosmopolitanism and forgiveness*. New York: Routledge, 2001.
- Doležel, Lubomir. *Heterocosmica. Fiction and possible worlds*. Baltimore e Londra: The Johns Hopkins University press, 1998.
- . "Mimesis and Possible Worlds." *Poetics Today* 9 (3) (1989): 475-96.
- Eco, Umberto. *I limiti dell'interpretazione*, Milano: Bompiani, 1990.
- . *Il nome della rosa*. Milano: Bompiani, 1980.
- . "L'antiporfirio." In *Il pensiero debole*, a cura di Gianni Vattimo e Pier Aldo Rovatti, Milano: Feltrinelli, 1983.
- . *Lector in fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano: Bompiani, 2000.
- . *Opera aperta: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Milano: Bompiani, 1967.
- Fanon, Frantz. *Les damnés de la terre*. Paris: Maspero, 1961.
- Fraisse, Emmanuel e Bernard Mouralis. *Questions générales de littérature*. Paris: Du Seuil, 2001.
- Friese, Heidrun. "Spaces of hospitality." *Angelaki. Journal of the theoretical humanities* 9, no. 2 (2004): 67-78.
- Gadamer, Hans-Georg. *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*. Trad da Jean Grondin, Gilbert Merlio e Pierre Fruchon, Paris: Du Seuil, 1996.
- Genette, Gérard. "De la figure à la fiction." In *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation.*, a cura di John Pier et Jean-Marie Schaeffer, Paris: Editions de l'école des hautes études en sciences sociales, 2005.
- . *Figure III*, Torino: Einaudi, 1976.
- . *Métalepse. De la figure à la fiction*. Paris: Du Seuil, 2004.



- . *Seuils*. Paris: Du Seuil, 1987.
- Gnisci, Armando. *Kuma. Creolizzare l'Europa*: La Sapienza, Università di Roma, 2006.
- . *Creoli, meticci, migranti, clandestini e ribelli*. A cura di Armando Gnisci, Roma: Meltemi, 1998.
- . *Creolizzare l'Europa*. Roma: Meltemi, 2003.
- . *Il rovescio del gioco*. Roma: Sovera, 1993.
- . "In cerca di (della) consistenza." In *Piccole finzioni con importanza*, a cura di Nathalie Roelens e Inge Lanslots, Ravenna: Longo, 1993.
- . *La letteratura del mondo*. Roma: Sovera, 1993.
- . *La letteratura italiana della migrazione*. Roma: Lilith, 1988.
- . *Poetiche dei mondi*. Roma: Meltemi, 1999.
- . "Testi degli immigrati extraeuropei in Italia in italiano." In *Gli spazi della diversità. Atti del convegno internazionale. Rinnovo del codice narrativo in Italia dal 1945 al 1992.*, a cura di Vanvolsem Serge, Franco Musarra e Bart Van Den Bossche, Roma: Bulzoni, 1993.
- . *Una storia diversa*, Roma: Meltemi, 2001.
- Gobard, Henri. *L'aliénation linguistique. Analyse tétraglossique*. Paris: Flammarion, 1976.
- Grassi, Marie-Claire. "Passer le seuil." In *Le livre de l'hospitalité. Accueil de l'étranger dans l'histoire et les cultures*, a cura di Alain Montandon., Paris: Bayard, 2004.
- . "Une figure de l'ambiguïté et de l'étrange." In *Le livre de l'hospitalité. accueil de l'étranger dans l'histoire et les cultures*, a cura di Alain Montandon, Paris: Bayard, 2004.
- Hall, Stuart. "Old and new identities, old and new ethnicities." In *Culture, globalization and the world system: contemporary conditions for the representation of identity*, a cura di Anthony D. King, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
- Heidegger, Martin. "The age of the world picture." In *The question concerning technology and other essays*. New York: Harper Torchbooks, 1977.
- Hofstadter, Douglas. *Gödel, Escher, Bach: un'eterna ghirlanda brillante*. Milano: Adelphi, 1979.

- Kant, Immanuel. *Perpetual peace: a philosophical sketch*. New York: Columbia University Press, 1939.
- Kristeva, Julia. *Étrangers à nous-mêmes*. Paris: Fayard, 1988.
- Krysinski, Wladimir. *Il romanzo e la modernità*. Roma: Armando editore, 2003.
- Kundera, Milan. *L'art du roman*. Paris: Gallimard, 1986.
- Landheer, Ronald e Paul J. Smith. "Présentation." In *Le paradoxe en linguistique et littérature*, a cura di Ronald e Paul J. Smith Landheer, Genève: Droz, 1996.
- Lausberg, Heinrich. *Elementi di retorica*. Bologna: Il Mulino, 2002.
- Lecerclé, Jean-Jacques e Ronald Schusterman. *L'emprise des signes. Débat sur l'expérience littéraire.*, Paris: Du Seuil, 2002.
- Leibniz, Gottfried W. *Saggi di teodicea*. Trad da Massimo Marilli. Milano: BUR, 1993.
- Lytard, Jean-François. *La condition postmoderne*. Paris: Les Editions de Minuit, 1979.
- Malina, Debra. *Breaking the frame: metalepsis and the construction of the subject*. Ohio University Press, 2002.
- Martinez-Bonati, Félix. "On fictional discourse." In *Fiction updated*, a cura di Andrei Mihailescu Calin and Waïld Hamarneh, Toronto: University of Toronto press, 1996.
- McHale, Brian. *Postmodernist fiction*. New York & London: Methuen, 1987.
- Meister, Jan Cristoph. "Le Métalepticon: une étude informatique de la métalepse." In *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation.*, a cura di John Pier e Jean-Marie Schaeffer, Paris: Editions de l'école des hautes études en sciences sociales, 2005.
- Michaud, Ginette e Georges Leroux. "Jacques Derrida: la lecture, une responsabilité accrue." *Etudes françaises* 38, no. 1-2 (2002): 239-61.
- Montalbetti, Christine. *La fiction*. Paris: GF Flammarion, 2001.
- Montandon, Alain. *Désirs d'hospitalité. De Homère à Kafka*. Paris: Presses Universitaires de France, 2002.
- , *Le livre de l'hospitalité. Accueil de l'étranger dans l'histoire et les cultures*. Paris: Bayard, 2004.
- , *Mythes et représentations de l'hospitalité*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 1999.

- , Lise Gauvin e Pierre L'Hérault. *Le dire de l'hospitalité*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004.
- Mugnai, Massimo. *Introduzione alla filosofia di Leibniz*. Torino: Einaudi, 2001.
- Musarra-Scroeder, Ulla. *Il labirinto e la rete. Percorsi moderni e postmoderni nell'opera di Italo Calvino*. Roma: Bulzoni, 1996.
- Odifreddi, Piergiorgio. *C'era una volta un paradosso. Storie di illusioni e di verità rovesciate*. Torino: Einaudi, 2001.
- Palanca, Vaifra. *Guida al pianeta immigrazione*. Roma: Editori riuniti, 1999.
- Parati, Graziella. "Looking through non-western eyes: immigrant women's autobiographical narratives in Italian." In *Writing new identities. Gender, nation and immigration in contemporary Europe*, a cura di Brinker-Gabler Gisela e Sidonie Smith, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
- . *Migration Italy. The art of talking back in a destination culture*. Toronto Buffalo London: University of Toronto Press, 2005.
- Pavel, Thomas. *Fictional worlds*. Cambridge & London: Harvard University press, 1986.
- . "Possible worlds in literary semantics." *The journal of aesthetics and art criticism* 34, no. 2 (1975): 165-76.
- Peirce, Charles. *Collected papers*. Cambridge: Harvard University press, 1998.
- Pompejano, Valeria. *L'ospitalità e le rappresentazioni dell'altro nell'Europa moderna e contemporanea*. Roma: Artemide Edizioni, 2004.
- Potestio, Andrea. "Il Medioevo e la contemporaneità. Dalla scrittura all'ipertestualità." *Metabasis. Filosofia e comunicazione* no.3, marzo 2007, al link <http://www.metabasis.it/reti/articolopotestio.pdf>
- Pottier-Thoby, Anne-Cécile. "Bible. De la trahison à la rédemption." In *Le livre de l'hospitalité. Accueil de l'étranger dans l'histoire et les cultures*, a cura di Alain Montandon, Paris: Bayard, 2004.
- Rabeau, Sophie. "Ulysse à côté d'Homère. Interprétation et transgression des frontières énonciatives." In *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation.*, a cura di John

- Pier et Jean-Marie Schaeffer, Paris: Editions de l'école des Hautes Etudes en sciences sociales, 2005.
- Raimondi, Ezio. *Letteratura e identità nazionale*. Milano: Mondadori, 1998.
- Remotti, Francesco. *Contro l'identità*. Bari: Laterza, 1996.
- Ricoeur, Paul. "L'identité narrative." *Esprit* 7-8 (1988): 295-314.
- Riffaterre, Michael. "Paradoxe et présupposition." In *Le paradoxe en linguistique et littérature*, a cura di Ronald Landheer e Paul J. Smith, Genève: Droz, 1996.
- Rodowick, David. *Reading the figural or philosophy after the new media*. Durham & London: Duke University Press, 2001.
- Romizi, Renato. *Greco Antico. Vocabolario Greco Italiano etimologico e ragionato*. Milano: Zanichelli, 2001.
- Ronen, Ruth. *Possible worlds in literary theory*. Cambridge: Cambridge UP, 1994.
- Roussin, Philippe. "Rhétorique de la métalepse, états de cause, typologie, récit." In *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation.*, a cura di John Pier e Jean-Marie Schaeffer, Paris: Editions de l'école des hautes études en sciences sociales, 2005.
- Ryan, Marie-Laure. "Logique culturelle de la métalepse." In *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation.*, a cura di John Pier e Jean-Marie Schaeffer, Paris: Editions de l'école des Hautes Etudes en sciences sociales, 2005, 201-23.
- . "Metaleptic machines." *Semiotica* 150, no. 1 (2004): 439-69.
- . "Possible worlds in recent literary theory." *Style*. 26, no. 4 (1992): 528-53.
- Schaeffer, Jean-Marie. "Introduction. La métalepse aujourd'hui." In *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation.*, a cura di John Pier et Jean-Marie Schaeffer, Paris: Editions de l'école des Hautes Etudes en sciences sociales, 2005.
- Schaeffer, Jean-Marie e John Pier. *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*. Paris: Editions de l'école des hautes études en sciences sociales, 2005.
- Simone, Anna. *Divenire sans papiers. Sociologia dei dissensi metropolitani*. Milano: Mimesis, 2002.
- Stella, Gian Antonio. *L'orda. Quando gli albanesi eravamo noi*. Milano: BUR, 2003.
- Stoppani, Teresa. "Mapping, the locus of the project." *Angelaki Journal of the theoretical*

*humanities* 9, no. 2 (2004): 181-96.

Tamburri, Anthony. *To hyphenate or not to hyphenate. The Italian/American writer: an other American*. Toronto: Guernica, 1991.

Vargas Llosa, Mario. "È pensabile il mondo moderno senza il romanzo?" In *Il romanzo.*, a cura di Franco Moretti, Torino: Einaudi, 2001: 3-19.

Vattimo, Gianni. *La società trasparente*. Milano: Garzanti, 2000.

Ward, Daniel. "Italy in Italy: old metaphors and new racism in the 1990's." In *Revisioning Italy. National identity and global culture*, a cura di Beverly and Mary Russo Allen, 81-97. Minneapolis: University of Minnesota, 1997.

White, Paul. "Geography, literature and migration." In *Writing across worlds*, a cura di John Connell, Russell King e Paul White. London & New York: Routledge, 1995.

## Appendice

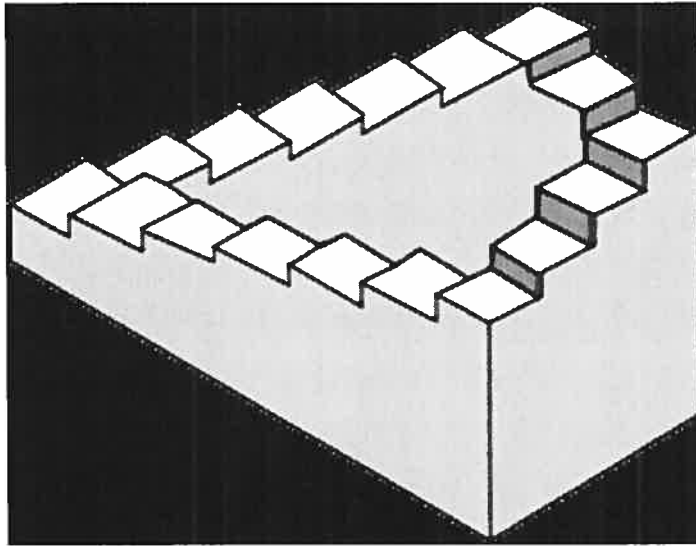


Fig. 1. Scala di Penrose

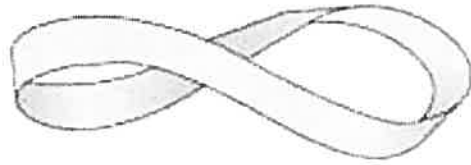


Fig. 2. Striscia di Möbius.

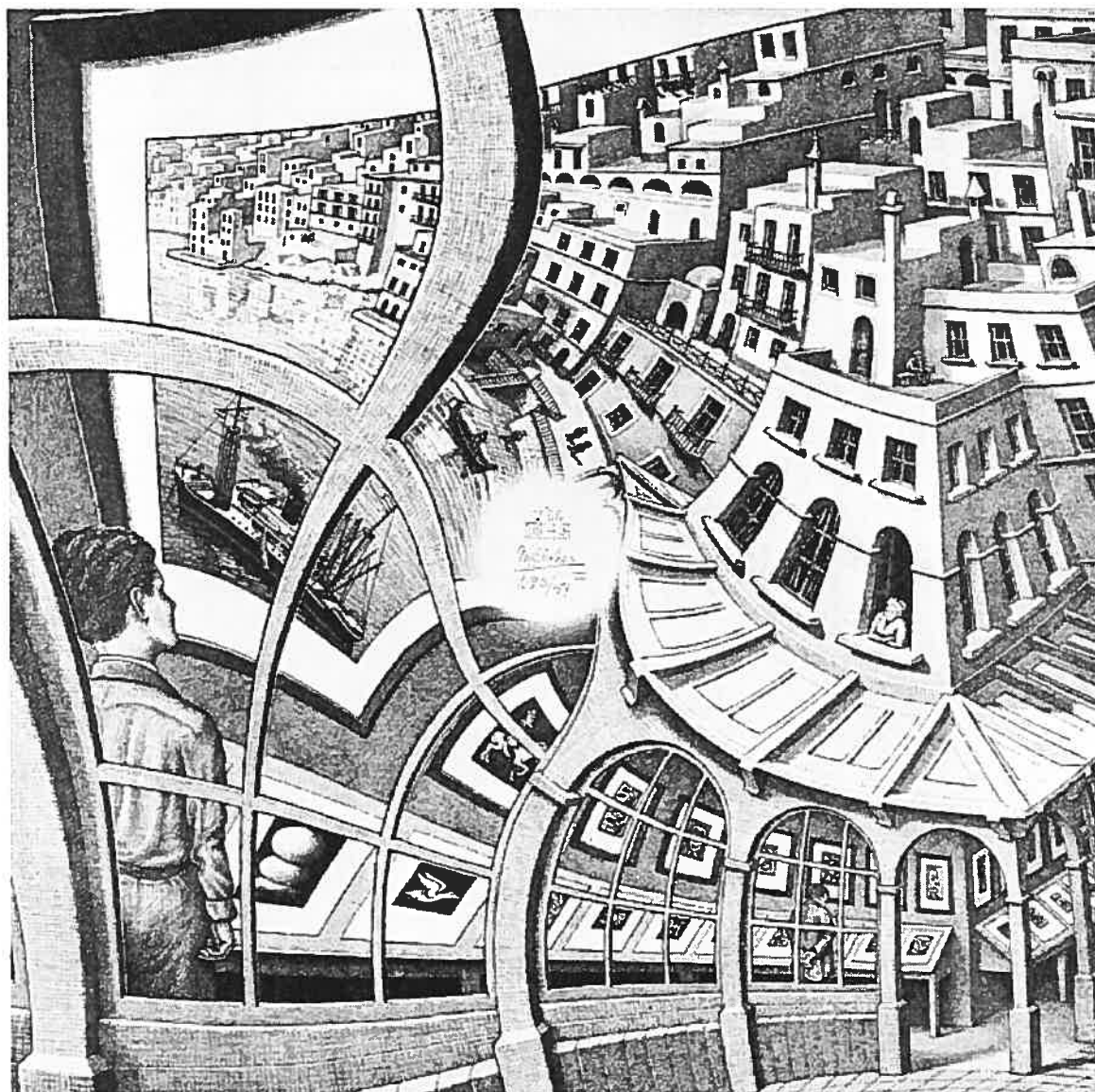


Fig. 3. Galleria di stampe (1956)



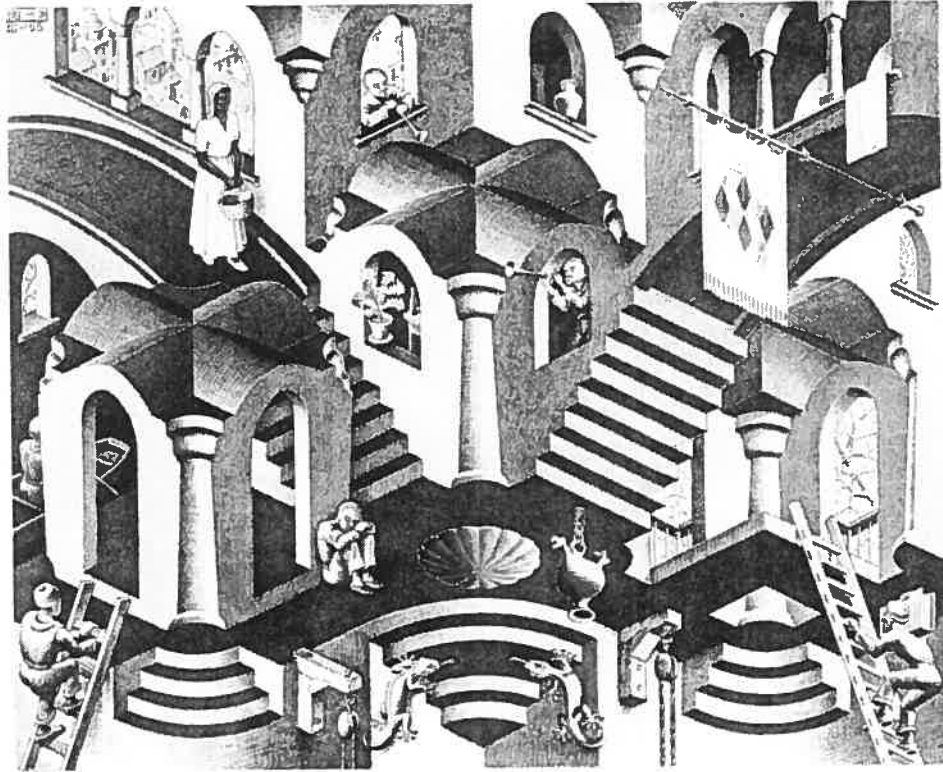


Fig. 4. Concavo e convesso (1955)

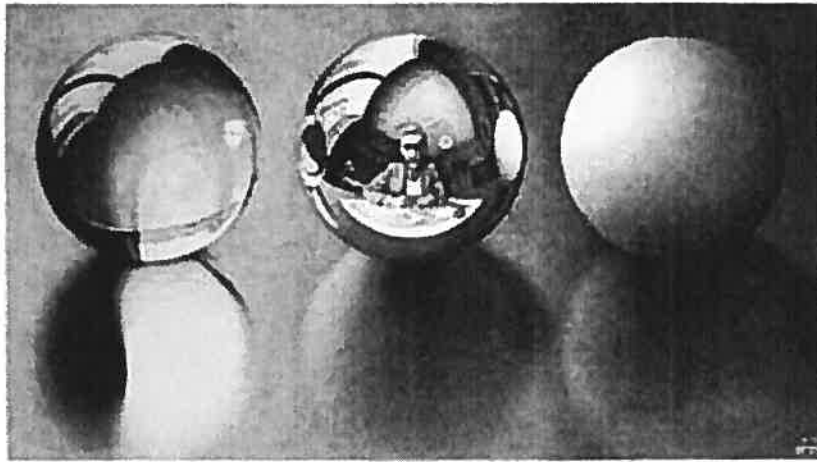


Fig. 5. Tre sfere II (1946)

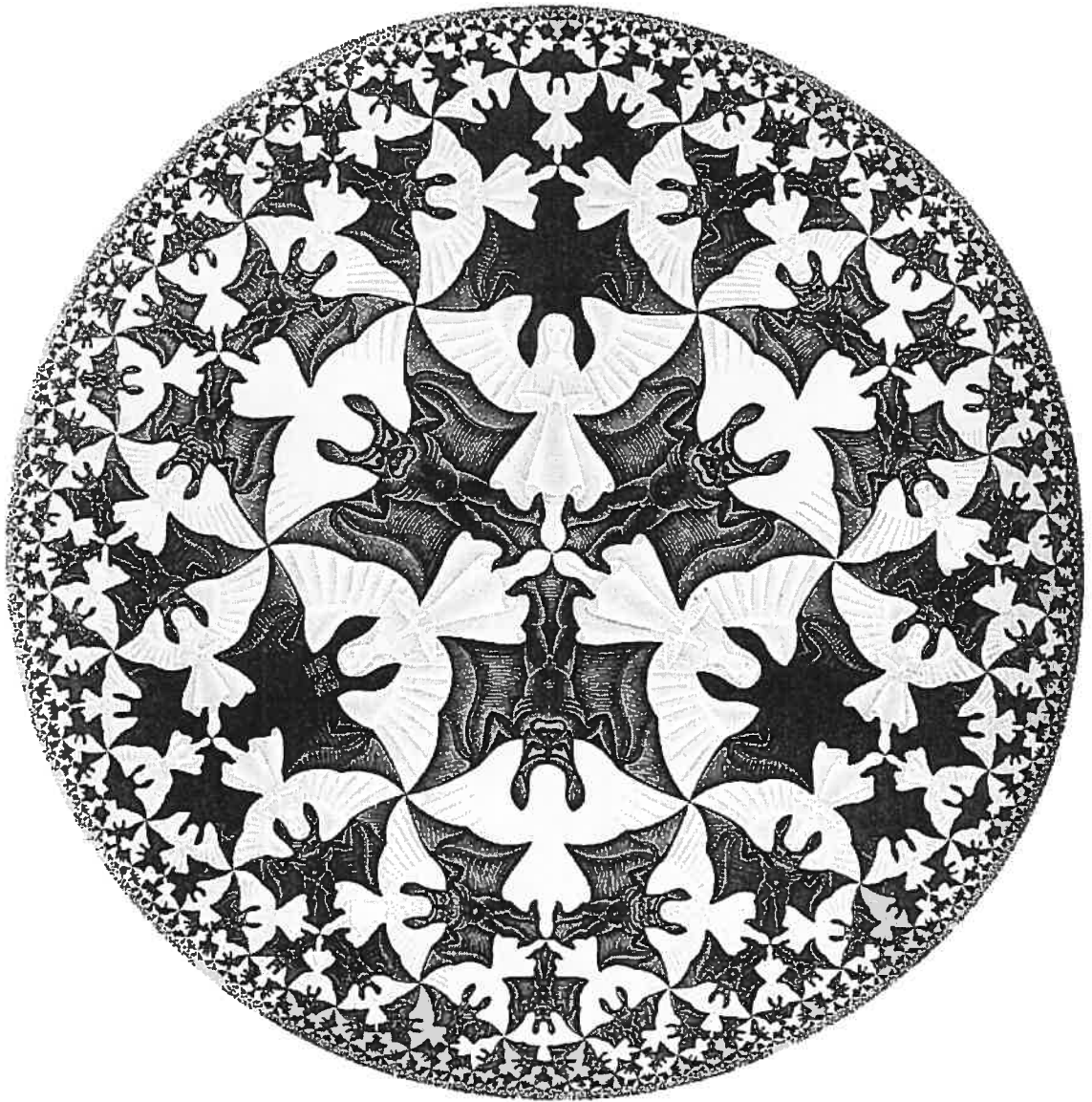


Fig. 6. I limiti del cerchio IV (1960)

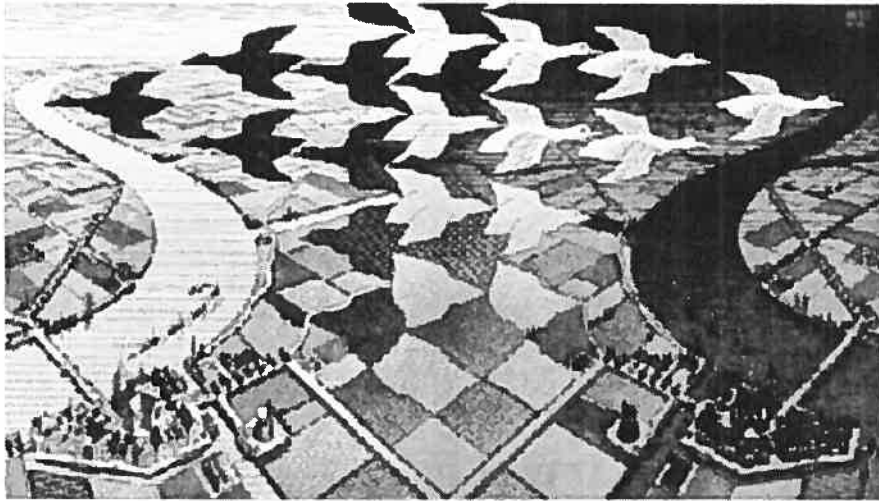


Fig. 7. Giorno e notte (1939)

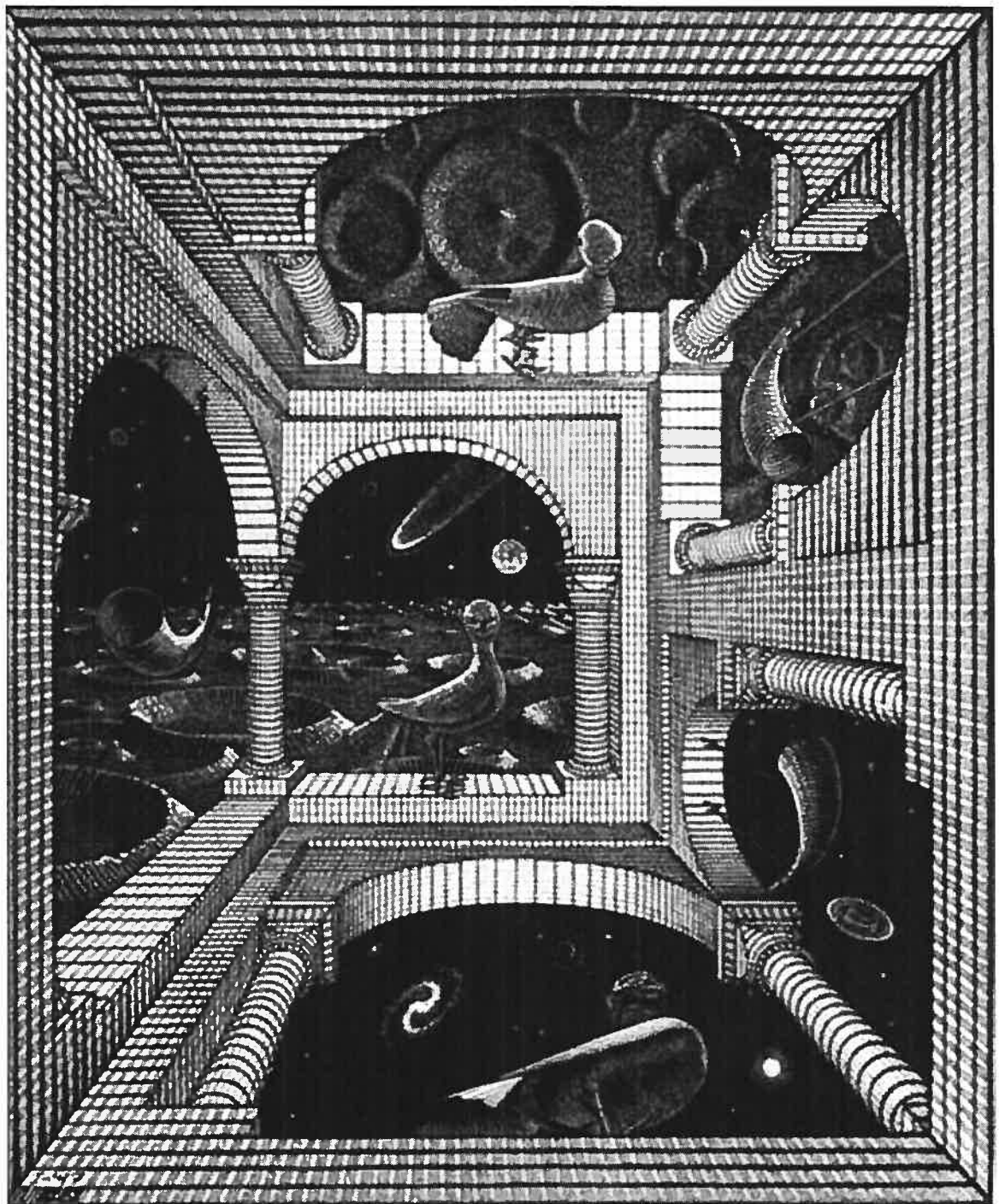


Fig. 8. Un altro mondo (1947)

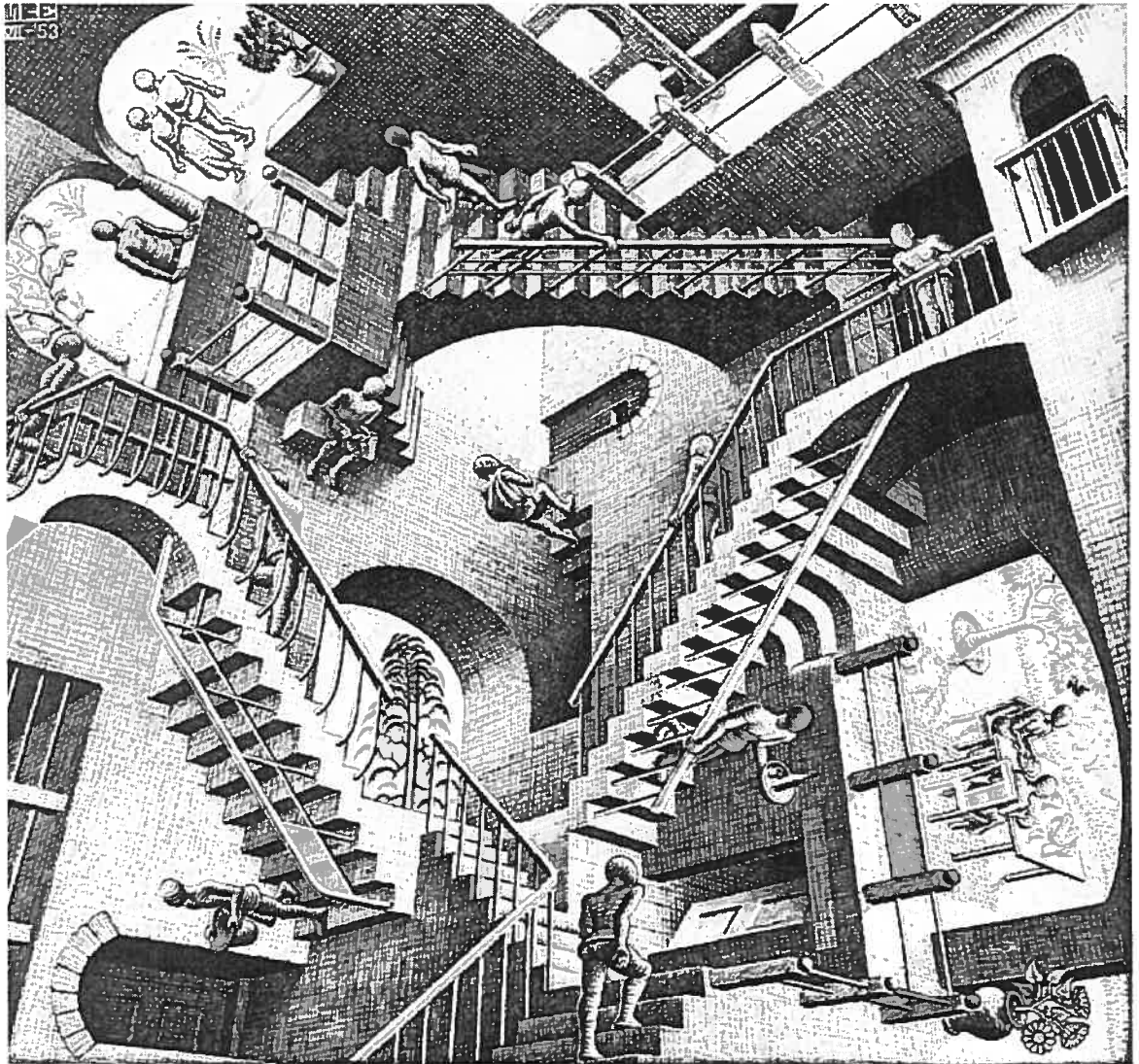


Fig. 9. Relatività (1953)

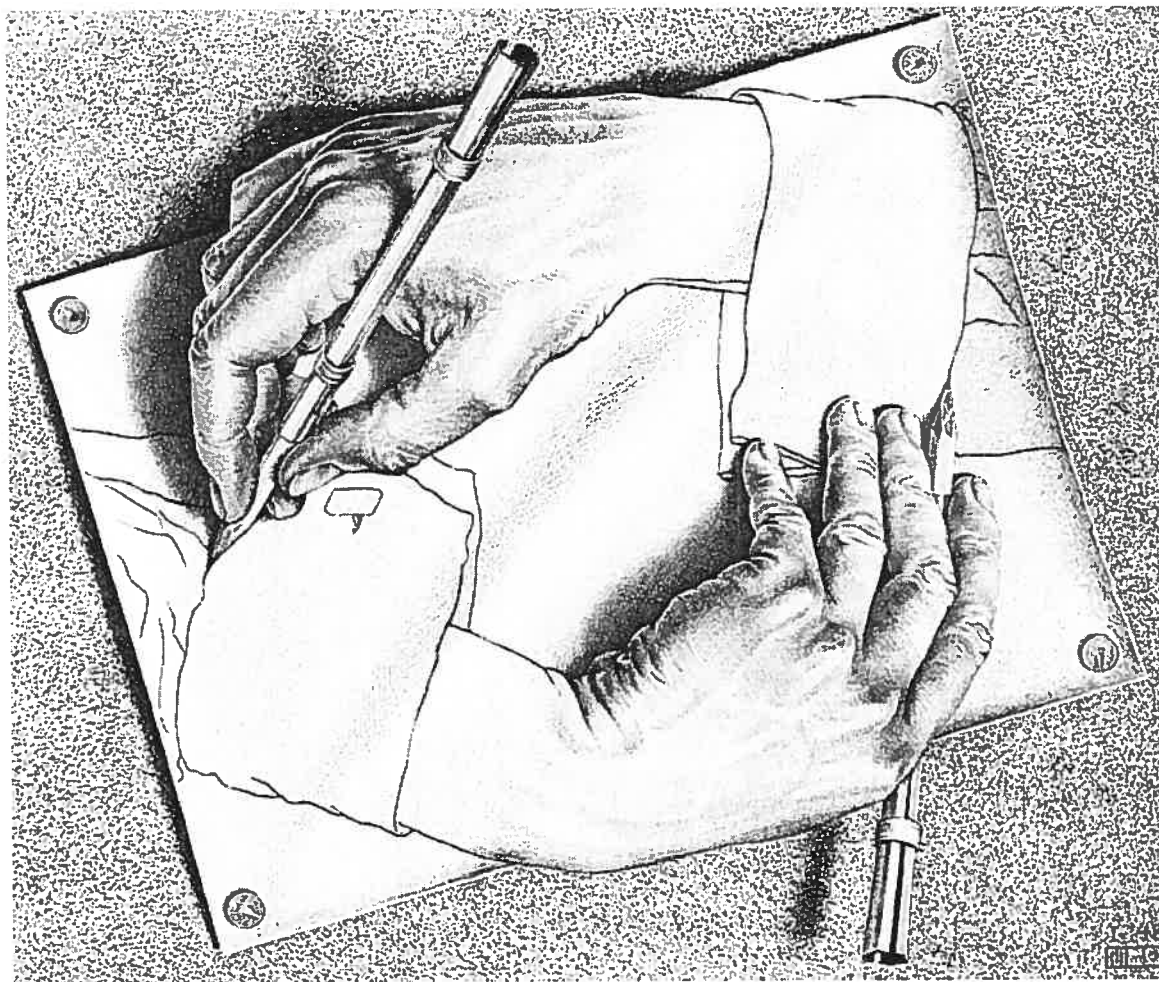


Fig. 10. Mani che disegnano (1948)





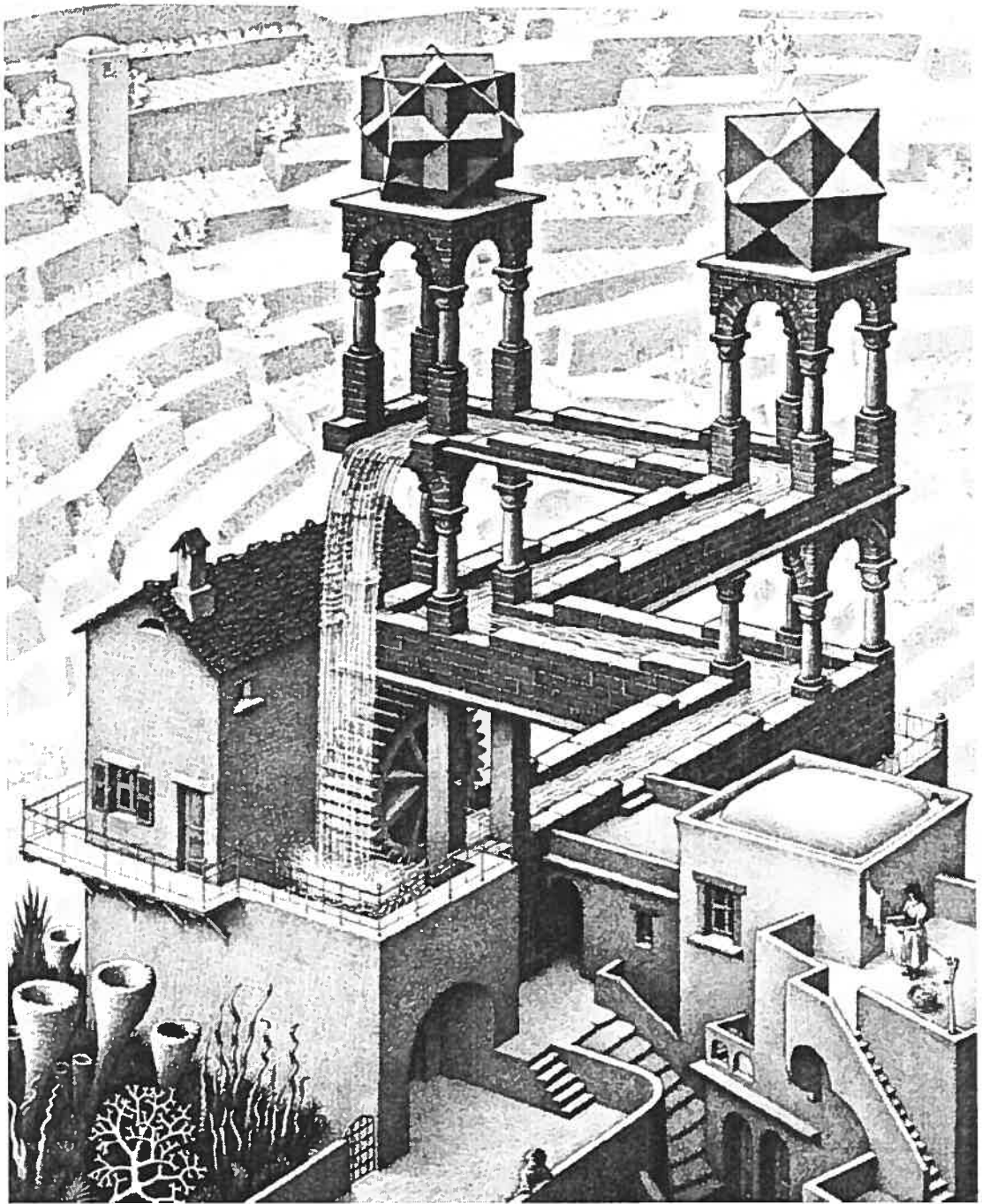


Fig. 12 La cascata (1961)