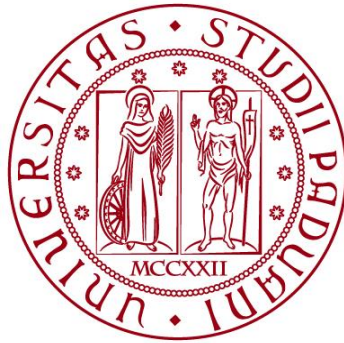


UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA
DIPARTIMENTO DI STUDI LINGUISTICI E LETTERARI

Corso di Laurea Magistrale in *Filologia Moderna*



TESI DI LAUREA

L’“OCCHIO ESTRANEO”
EPICA E SPERIMENTALISMO IN GIORGIO FALCO

Relatore: Prof. Emanuele Zinato

Laureando: Francesco Rizzato

ANNO ACCADEMICO 2016-2016

Indice

Capitolo 1. Il racconto del precariato	7
1.1. Anni Zero e ‘letteratura del lavoro’	7
1.2. Critica tematica e tema del lavoro	10
1.3. Aspetti formali e strutturali	16
1.4. Mimesi dell’oralità e sperimentalismo	19
1.5. Residui di neo-avanguradia	33
1.6. Bilanci provvisori	42
Capitolo 2. ‘Come un’algebra davanti alla futilità’	53
2.1. Brevi cenni su lingua e stile	53
2.2. Dialogismo	55
2.3. Segnali di realismo documentario	60
2.4. Sperimentalismo, lateralità e ‘ <i>dislocated perspective</i> ’	62
2.5. Epifanie ‘frenate’ e pedagogia	71
2.6. La scrittura e il pensiero fotografico	78
2.7. “Disequazioni” tra finzione e realtà	83
2.8. Il ‘cannocchiale a gettone’ in Falco e in Ghirri	87
2.9. Cortesforza e la fotografia	95
2.10. Straniamento e realtà	106
Capitolo 3. ‘Il controllo dell’oblio’	113
3.1. La storia	113
3.2. L’istanza narrativa	114
3.3. Sperimentalismo e straniamento	121

3.4.	Frammento, allegoria e colonialismo	127
3.5.	Saggismo, montaggio e lettura 'rilassata'	142
3.6.	'Il controllo dell'oblio'	155
	Bibliografia	175
	Allegato	191

1. Il racconto del precariato

1.1. Anni Zero e 'letteratura del lavoro'

La prima opera compiuta di Giorgio Falco ha per titolo *Pausa caffè*¹. Sotto il profilo tematico la narrazione è incentrata pressoché interamente sulle condizioni lavorative contemporanee.

Il mercato del lavoro in Italia ha subito, a partire soprattutto dagli anni Novanta, una drastica alterazione, tale per cui è possibile affermare che da circa vent'anni a questa parte sia venuto sempre più affermandosi l'emergere di una nuova classe sociale, caratterizzata da una decisa instabilità esistenziale. Le ragioni strutturali di quest'ultima hanno a che vedere con il progressivo smantellamento delle garanzie e dei diritti contrattuali nell'ambito del lavoro salariato. Si tratta dell'ascesa dei cosiddetti lavoratori precari².

Eleggendo il lavoro a nucleo tematico portante, Falco esordisce inserendosi all'interno di una corrente che, in concomitanza con i cambiamenti suddetti, ha preso piede con vigore via via crescente nelle produzioni letterarie italiane. Tra i primi ad accorgersi del fiorire di questo nuovo filone letterario ci fu Filippo La Porta, il quale, già nel 2000 constatava la nascita di una «letteratura postindustriale»³. Data la discutibilità teorica della nozione di «società postindustriale»⁴, tuttavia, in questa sede

¹ G. FALCO, *Pausa caffè*, Milano, Sironi, 2004.

² Per un'analisi sociologico-culturale del precariato contemporaneo – relativa soprattutto al contesto italiano – la quale spazia dal filosofico al politico, giungendo infine al tentativo di inquadrare le ripercussioni di tale fenomeno anche in ambito letterario; cfr.: S. CONTARINI, M. JANSEN, S. RICCIARDI (a cura di), *Le culture del precariato. Pensiero, azione, narrazione*, Verona, ombre corte, 2015.

³ F. LA PORTA, *Albeggia una letteratura postindustriale*, in V. SPINAZZOLA (a cura di), *Tirature 2000. Romanzi di ogni genere: dieci modelli a confronto*, Milano, il Saggiatore, 2000, p. 97.

⁴ La nozione di «società postindustriale» fu teorizzata negli anni Settanta dallo statunitense Daniel Bell per ipostatizzare i cambiamenti sociali avvenuti in Occidente nel corso della transizione da un modello produttivo materiale (fordista) a uno immateriale (post-fordista); cfr.: D. BELL, *The coming of post-industrial society. A venture in social forecasting*, New York, Basic Books, 1976. Bell fu criticato da Jürgen Habermas, il quale definì 'neo-conservatrici' le sue posizioni; cfr.: J. HABERMAS, *Die Moderne –*

preferiamo adottare la più generica etichetta di «letteratura del lavoro», proposta sei anni più tardi da Aldo Nove per circostanziare il medesimo fenomeno⁵.

Per certi versi, benché di genealogia effettiva non si possa parlare, è lecito però affermare che la recente «letteratura del lavoro» erediti, per vie traverse, tensioni analoghe a quelle che negli anni Sessanta e Settanta animavano il filone della cosiddetta letteratura della fabbrica⁶. Se, al tempo, autori come Balestrini, Mastronardi, Ottieri, Testori e Volponi raccontavano, dall'interno del mondo della produzione, i mutamenti sociali sorti con la brutale industrializzazione del miracolo economico; analogamente oggi diversi scrittori dimostrano di accorgersi di un cambiamento di portata non equiparabile, ma consimile. Essi infatti dedicano la loro attenzione di narratori a quanto accade – dentro e fuori dai luoghi di lavoro – nella vita delle persone, quando la solidità di un modello produttivo fondato sull'industria materiale cede il testimone alla flessibilità – anche contrattuale – di un'economia basata sulla produzione immateriale⁷. Mentre alcuni decenni fa la rappresentazione del mondo del lavoro avveniva prevalentemente a partire dal contesto spaziale della fabbrica, nella letteratura di questi anni il luogo simbolico del lavoro precario sembra essere il *call center*. Quest'ultimo è stato, dagli anni Novanta in poi, uno dei luoghi di lavoro più colpiti dalla sperimentazione delle diverse tipologie di contrattualizzazione selvaggia recentemente comparse in Italia, come i co.co.pro. o i co.co.co.⁸. Alla realtà del *call center* sono state

ein unvollendetes Projekt (1980); trad. it: *Il modeno – un progetto incompiuto*, comparso con titolo *Moderno, Postmoderno e Neoconservatorismo*, in «Alfabeto», III, n. 22, marzo 1981, p. 15.

⁵ A. NOVE, *Mi chiamo Roberta, ho 40 anni, guadagno 250 euro al mese...*, Torino, Einaudi, 2006, p. 48. Un tentativo di sistematizzazione critica della «letteratura del lavoro», comparsa in Italia a cavallo tra il secolo scorso e il presente, è stato dato di recente dallo studioso Paolo Chirumbolo. Cfr.: P. CHIRUMBOLO, *Letteratura e lavoro. Conversazioni critiche*, Soveria Mannelli, Rubettino, 2013; alla prima sezione analitica segue nel volume un ampio apparato di interviste rivolte a quattordici scrittori italiani, i quali negli ultimi anni hanno efficacemente rappresentato nelle proprie opere le condizioni lavorative contemporanee. Al tema del lavoro nella letteratura contemporanea è stato inoltre interamente dedicato un convegno tenutosi nel maggio 2009 a Paris Ouest Nanterre La Défense, i cui atti sono raccolti in S. CONTARINI, *Letteratura e azienda. Rappresentazioni letterarie dell'economia e del lavoro nella letteratura italiana degli anni 2000*, in «Narrativa», nuova serie, n. 31/32, 2010.

⁶ Per la ricostruzione di questo filone letterario cfr. la voce *Fabbrica*, in G. M. ANSELMINI, G. RUOZZI (a cura di), *Luoghi della letteratura italiana*, Milano, Mondadori, 2003, pp. 180-90 (va segnalata tuttavia la presenza di vistose sviste e lacune nella bibliografia relativa a questa voce, tali da inficiarne l'effettiva validità). Un'importante tappa saggistico-programmatica nella costituzione di questo filone – per implicazioni anche di natura stilistico-formale nell'impiego della lingua – è sicuramente la comparsa nel 1961 del saggio di Elio Vittorini sul rapporto tra letteratura e industria. Cfr.: E. VITTORINI, *Letteratura e industria*, in «Il Menabò», n. 4, 1961; oggi consultabile anche in Id., *Opere*, 2 voll., *Letteratura, arte, società. Articoli e interventi. 1935-1965*, vol. II, a cura di R. Rodondi, Torino, Einaudi, 2008.

⁷ Per un elenco dei principali nomi che compongono il filone narrativo della «letteratura del lavoro» cfr.: P. CHIRUMBOLO, *Letteratura e lavoro*, cit., pp. 35-36. Rappresentativo dello smantellamento della produzione materiale nel nostro paese è: E. REA, *La dismissione*, Milano, Rizzoli, 2002.

⁸ Cfr.: L. RORATO, C. BRANCALEONI, *Dalla fabbrica al call center: la smaterializzazione della metropoli contemporanea*, in «Narrativa», nuova serie, n. 31/32, 2010, pp. 89-100.

dedicate intere opere narrative⁹, nonché alcune delle meglio riuscite sequenze contenute in *Pausa caffè*¹⁰.

Se da un lato la recente «letteratura del lavoro» ha il merito di aver accostato il discorso letterario alle problematiche strutturali che attraversano la contemporaneità; d'altro canto è bene anche mettersi in guardia fin da subito di fronte alla grande fortuna di autori e lettori di cui ha goduto la tematizzazione del precariato. La rappresentazione narrativa del lavoro è stata anche infatti il pretesto per una vera e propria cavalcata editoriale, con scopi che poco hanno a che vedere con la qualità letteraria del testo. Tale incidenza dell'editoria di consumo è ciò che probabilmente con maggior forza discosta il fenomeno della «letteratura del lavoro» di questi anni dalla letteratura dell'industria e della fabbrica che si produceva negli anni Sessanta e Settanta¹¹. A partire soprattutto dalla seconda metà degli anni Zero la tematizzazione del lavoro si è risolta spesso in uno sfruttamento della letteratura da parte del marketing editoriale¹². La rappresentazione del precariato è divenuta via via, per molti scrittori, un facile serbatoio da cui da cui attingere per sollecitare un richiamo appetibile di lettori ed editori, in quanto «consente rapidi agganci con la cronaca, sociologismi brutali, *pathos* a basso costo»¹³. Secondo Cortellessa, nel tempo, l'incontro tra letteratura e precariato ha finito per scadere in un deteriore repertorio di contenuti che, innescando un'agevole identificazione nel lettore, si rivelano essere in realtà nulla più che un cumulo di stereotipi, valido solo alla creazione di un «circuito autoconsolatorio»¹⁴ tra scrittore e pubblico. Su quest'«Arcadia del nostro tempo»¹⁵ hanno saputo marciare i fatturati delle case editrici. La letteratura del precariato ha finito per essere funzionale a non altro che il riscatto immaginario di una realtà insoddisfacente. È divenuta il saldo immaginario di

⁹ L'elenco sarebbe vasto. Riporto solo tre casi a cui mi sembra di poter attribuire maggior validità letteraria: M. MURGIA, *Il mondo deve sapere*, Milano, ISBN, 2006; A. CELESTINI, *Lotta di classe*, Torino, Einaudi, 2009; A. NOVE, *Mi chiamo Roberta, ho 40 anni, guadagno 250 euro al mese...*, cit.

¹⁰ Mi riferisco in particolare a *Cold center*, *Position* e *Rep Dance*; in G. FALCO, *Pausa caffè*, cit., pp. 26-32, 70-71, 84-100. Benché la realtà *call center* compaia nella raccolta in modo quasi onni-pervasivo.

¹¹ Falco addirittura afferma: «Non è possibile fare paragoni con quel periodo [...]: è cambiata sia l'industria [...] sia, credo, l'editoria. L'editoria vive di fuochi isolati, piccole tendenze – come quella del lavoro – che possono contribuire ad aggiustare il fatturato annuale [...]»; cfr.: P. CHIRUMBOLO, *Letteratura e lavoro*, cit., p. 186.

¹² Cfr. tra tutti i casi che si potrebbero citare soprattutto: A. INCORVAIA, A. RIMASSA, *Generazione mille euro*, Milano, Rizzoli, 2009 (il testo era apparso online tra la fine del 2005 e l'inizio del 2006, per essere poi stampato su carta prima nel 2006 e poi nel 2009).

¹³ G. SIMONETTI, *L'arsenale del futuro. Il racconto della borgata nella narrativa italiana di questi anni*, in S. CONTARINI, M. JANSEN, S. RICCIARDI (a cura di), *Le culture del precariato*, cit., p. 136.

¹⁴ A. CORTELESSA, A. NOVE, *Le isole, la campana. La lingua del precariato*, in «Alfabeta 2», I, n. 2, settembre 2010, p. 31.

¹⁵ *Ibidem*.

un debito di prassi, ripagato esteticamente con un'ipoteca a basso costo di leggibilità e di agilità di fruizione.

1.2. *Critica tematica e tema del lavoro*

La «letteratura del lavoro» esprime una declinazione particolare di quel più ampio fenomeno che è stato da più parti definito «ritorno alla realtà»¹⁶. Polemizzando contro lo – spesso volte troppo immediato – accostamento tra realismo e *reportage* che, in seno al dibattito critico sulla narrativa contemporanea, è venuto a verificarsi, Gabriele Pedullà si dimostrava dubbioso di fronte ai «romanzieri delle ultime ondate [che] si fidano soltanto dei propri occhi e di quello che riescono a toccare direttamente con mano»¹⁷. Il critico dissentiva dallo strapotere esercitato nella letteratura contemporanea dalla «scottante attualità dei contenuti»¹⁸. Egli ha lamentato la presenza nella letteratura contemporanea di un vero e proprio «ricatto della vicinanza (leggimi perché parlo di te, del tuo presente, perché ti riguardo)»¹⁹, attuato dagli scrittori, in piena complicità con l'industria editoriale. La posta in gioco di questo «ricatto» è la validità del testo letterario. Andando in direzione del contenutismo esplicito, i criteri che la stabiliscono hanno spesso dimenticato quasi interamente l'elaborazione stilistico-formale, che da sempre ha segnato il discrimine tra letteratura e non. Per comprendere se un'opera, pur rientrando all'interno del filone contemporaneo della «letteratura del lavoro», sia comunque da ritenersi valida, è bene condurre piuttosto un discorso sulle *forme*. Ciò non significa dimenticare il versante tematico. Significa invece considerarlo nel modo più opportuno, ossia evitando di assumere il tema come una semplice «materia del contenuto». In altri termini si tratta di prestare attenzione a come tale «materia» sia disposta nel discorso letterario. Un discorso quest'ultimo la cui specificità risiede nella

¹⁶ Cfr. soprattutto: «Allegoria», XX, n. 57, 2008. Oltre a vari interventi critici sul sorgere di nuove forme di realismo nella letteratura e nel cinema contemporanei, nel numero della rivista era contenuta anche un'inchiesta rivolta a otto differenti scrittori italiani [cfr.: R. DONNARUMMA, G. POLICASTRO (a cura di), *Ritorno alla realtà? Otto interviste a narratori italiani*, in Ivi, pp. 9-25], ai quali veniva domandato di esplicitare in che misura il peso del presente storico e della realtà veridica avessero incidenza nelle loro opere.

¹⁷ G. PEDULLÀ, *Il ricatto della vicinanza*, in A. CORTELLESA (a cura di), *Lo stato delle cose*, in «Lo Specchio +» (supplemento de «La Stampa»), n. 579, 2008, p.142.

¹⁸ Ivi, p. 143.

¹⁹ Ibidem.

valenza formale della figurazione. Il tema è infatti un «insieme di senso e di forma»²⁰, che organizza una «materia del contenuto» in una «forma del contenuto»²¹, tramite l'impiego di 'figure dell'*inventio*', che non si limitano a riflettere piattamente l'oggetto, ma sono piuttosto il diaframma attraverso cui l'oggetto viene filtrato, per essere restituito in un'immagine linguistica, illuminata dall'ambivalenza multi-prospettica di un fascio di più luci interpretanti.

Conformemente a questo modo di intendere il tema letterario, Emanuele Zinato ha messo in evidenza come il referente del lavoro, venendo adeguatamente importato nel discorso letterario, si carichi di tonalità ambivalenti, capaci di render conto della sua «natura “bifronte”»²². Da un lato infatti il lavoro è l'estrinsecazione oggettiva (in un manufatto) degli attributi soggettivi; si dà cioè come «appropriazione [antropogenetica] della natura»²³, azione-soglia tra uomo e animale e «risposta laica dell'uomo ai propri “limiti oscuri”»²⁴. Dall'altro l'idea moderna di lavoro, conseguente alla sostituzione della manifattura artigianale con quella capitalistica, rimanda piuttosto ad una concezione di esso come «asservimento alla necessità»²⁵, che sclerotizza il soggetto. Il simbolo forse maggiormente pregnante di questa degradazione dell'idea di lavoro prende corpo nella catena di montaggio.

In seguito, con lo sviluppo della tecnologia e dell'informatizzazione, inoltre, la figura del lavoratore è venuta coincidendo sempre più con quella dell'*operatore*. I suoi compiti non vanno oltre la mera sorveglianza dei processi automatici e robotizzati. Non solo, è venuto crescendo sempre più anche il numero degli *operatori* posti all'amministrazione di “servizi” e alla promozione di “prodotti”: a costoro «si richiede di intercettare bisogni intimi e potenziali, di mercificare incontri e emozioni, di vendere sogni»²⁶. La tematizzazione del lavoro nel discorso letterario ha il compito, non solo (e non tanto) di denunciare lo sfruttamento, quanto piuttosto di far emergere l'ambivalenza interna di

²⁰ S. ZATTI, *Sulla critica tematica: appunti, riflessioni, esempi*, in «Allegoria», XVIII, n. 52-53, gennaio-agosto 2006, p. 10.

²¹ Cfr.: L. HJELMSLEV, *Prolegomena to a Theory of Language* (1961); trad. it.: *I fondamenti della teoria del linguaggio*, trad. di G. C. Lepschy, Torino, Einaudi, 1968, pp. 52-65. Si veda in particolare: «In una delle due entità che sono funtivi della funzione segnica – cioè il contenuto – la funzione segnica istituisce una forma, la *forma del contenuto*, che dal punto di vista della materia è arbitraria, e che si può spiegare solo grazie alla funzione segnica, ed è ovviamente solidale con essa»; [Ivi, p. 59; (corsivo dell'autore)].

²² E. ZINATO, *Il lavoro non è (solo) un tema letterario*, in Idem, *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, Macerata, Quodlibet, 2015, p. 63.

²³ Ivi, p. 59.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Ivi, p. 61.

²⁶ Ivi, p. 62.

questa specifica «materia del contenuto», secondo modi capaci di render conto al lettore di come i personaggi si relazionano di fronte a questa ambiguità.

Uno dei racconti più significativi presenti in *Pausa caffè è Baricentro*²⁷, dove si narra la storia di Laura (non si tratta del suo vero nome, ma dello pseudonimo d'arte che la ragazza adotterà nel corso di una sfortunata carriera nello "spettacolo"). Laura lavora attraverso il sistema delle cooperative. Viene mandata a lavorare come operaia in un'azienda, prima; come impiegata in un'altra, poi. Lavorando nella prima occupazione, tuttavia, si accorge ben presto di quanto il capannone della piccola fabbrica la sottoponga a ritmi che reificano il tempo («[...] faccio il giro dell'orologio per arrivare a uno schifo»²⁸) e sfiancano il corpo («Dalla stanchezza dormo in macchina al ritorno. Il lavoro in ditta è mal di schiena, mal di gambe, mal di braccia, mal di tutto il giorno là dentro con l'aria cattiva dopo un po'»²⁹). Si rivolge dunque alla cooperativa per chiedere di essere trasferita a compiere un'altra mansione, più adeguata al suo percorso di studi («[...] scusate, io sono diplomata in ragioneria, possibile che non c'è niente di meglio?»³⁰). Inizia così un impiego con mansioni di segreteria in una ditta che produce bulloni, ma si accorge che, dal capannone all'ufficio, in fondo la reificazione del tempo nell'automatismo dei gesti non cambia di molto («I giorni tutti uguali, da strappare a fine mese il calendario»³¹). Laura non è soddisfatta nemmeno dell'occupazione di impiegata. Vuole un lavoro che sappia assicurarle il riconoscimento delle sue qualità, qualcosa che la gratifichi. Un giorno legge in un giornale un'inserzione dove si dice che «cercano giovani ragazze per cast anche pubblicitari»³². Impiegare la bellezza del suo aspetto per promuovere prodotti in fondo le parrebbe un buon compromesso tra necessità economiche e gratificazione emotiva.

Chiamo, il giorno dopo sono lì davanti al titolare.

Sembri a posto dice, però, per capire veramente se puoi sfondare, devo saperne di più.

A metà colloquio gli mostro le tette. Scopiamo sulla scrivania, tra cambiali protestate.

Hai stoffa dice dopo, ti vedrei bene nel porno. Ho un amico, paga molto bene, ma molto.

Mi chiede il numero di telefono, io non ho il cellulare all'epoca, né posso dare il numero di casa, mio padre mi ammazza con la cornetta se sa una roba del genere.

Dico, la chiamo io ogni giorno.

²⁷ G. FALCO, *Pausa caffè*, cit., p. 156-71.

²⁸ Ivi, p. 157.

²⁹ Ibidem.

³⁰ Ivi, p. 158.

³¹ Ibidem.

³² Ibidem.

Mi rivesto.
Dice, puoi darmi del tu.

L'amico suo è il mio agente di adesso, Miki.³³

In questo racconto la «natura “bifronte”» del lavoro emerge in modo scioccante e scabroso, per l'intimità della sfera che colpisce. Se nella fabbrica robotizzata, e nell'ufficio informatizzato, i compiti dell'*operatore* si risolvono nel condurre con distacco l'automatismo dei processi, «in un'ascesi di puro intelletto, [che] ha eliminato ogni corporeità»³⁴; al tempo stesso, in altri settori della produzione, la corporeità medesima viene sottoposta a processi che si giovano dell'importazione, nelle sue forme espressive, di modalità gestuali reificate, analoghe cioè a quelle tipiche dell'*operatore* nell'azienda automatizzata. Il tutto per alimentare i profitti della più perversa declinazione dello spettacolo: l'industria dei corpi. Laura, che voleva scappare dalla fabbrica e dall'ufficio, per cercare un lavoro in cui poter oggettivare i propri attributi personali, si ritrova infine incastrata nell'industria del porno, riprecipitando così nei propri «limiti oscuri».

Come se fossero nate almeno due generazioni per le quali farsi filmare mentre si scopa a pagamento non è molto diverso che vendere il proprio lavoro passando merci su un lettore o piegando stracci da *Pinko*, esposti a un contratto a tempo, alla maleducazione dei clienti, o a otto ore di musica commerciale. O magari è il modo più semplice per non essere un essere qualunque, per esistere sopra la massa di quelli che nella massa rimangono impercettibili.³⁵

Nel brano citato da *Pausa caffè* la voce narrante racconta in prima persona, non coincide con quella dell'autore, va identificata con quella del personaggio protagonista. Sotto il profilo retorico il discorso presenta due dominanti esplicite: *precurso* e *sermocinatio*. Con *precurso* si intende «un racconto che ‘corre’ veloce»³⁶, ossia che si risolve in una rassegna essenziale di avvenimenti accostati in modo circostanziato;

³³ Ibidem.

³⁴ E. ZINATO, *Il lavoro non è (solo) un tema letterario*, cit., p. 61.

³⁵ G. MAZZONI, *Barely legal*, inedito. La prosa sarà contenuta all'interno di una raccolta di prose e poesie di prossima pubblicazione, il cui titolo provvisorio è *La pura superficie*. Una lettura pubblica di alcuni dei componimenti della raccolta è stata data dall'autore in occasione di una rassegna di incontri di poesia, dal titolo *Poetitaly*, tenutasi presso il Teatro “Palladium” di Roma tra febbraio e giugno 2015. Le riprese della lettura sono reperibili in formato digitale all'indirizzo web: <https://www.youtube.com/watch?v=ahLMTcNm1bA> (consultato in data 12 ottobre 2016).

³⁶ B. MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 2012, p. 252. Sulla dominante di un veloce ritmo narrativo come influsso del *medium* televisivo e cinematografico nella narrativa italiana contemporanea; cfr.: G. SIMONETTI, *Sul romanzo italiano di oggi. Nuclei tematici e costanti figurati*, in «Contemporanea», n. 4, 2006, pp. 72-73; nonché: Idem, *Nuovi assetti della narrativa italiana (1996-2006)*, in «Allegoria», XX, n. 57, 2008, pp. 96-97.

appartiene a generi testuali ‘telegrafici’³⁷ (come il telegramma o il messaggio telefonico di oggi); si caratterizza per una gestione paratattica della sintassi; inclina verso la brachilogia. La *sermocinatio* invece consiste nel fingere un dialogo attraverso l’*aversio*, ossia attraverso la mimesi nel proprio discorso di quello altrui³⁸: nel caso in questione la voce del «titolare» viene inglobata nel discorso di Laura e riportata in forma pseudo-diretta, anziché indiretta. Perelman e Olbrechts-Tyteca definiscono infatti la *sermocinatio* un «pseudo-discorso diretto» e affermano che essa faccia «conoscere le intenzioni che si attribuiscono a qualcuno o quella che si ritiene essere l’opinione altrui su queste intenzioni»³⁹. Adottando le categorie di Michail M. Bachtin si può dire dunque che in presenza dell’*aversio* ci troviamo di fronte a un «dialogismo» interno della parola del narratore. Ci troviamo di fronte cioè a una gestione del discorso in cui la parola altrui viene inglobata nel discorso di colui che parla. Si potrebbe dire addirittura che l’interno racconto in questione sia costruito attraverso un processo di drammatizzazione delle voci dei personaggi. Più che essere lui stesso a parlare, infatti, il narratore cede la parola ai personaggi. Attraverso i loro dialoghi avviene anche l’avanzamento del racconto.

Da queste osservazioni formali si può trarre una duplice conclusione. Tento di esporla in dialogo con gli aspetti tematici del testo. La gestione retorica del discorso rivela una compresenza di aspetti contraddittori, i quali sono ravvisabili parallelamente anche sul piano della «forma del contenuto». Da un lato, la paratassi, di cui è composta la *precurso*, sembra voler ambire a una neutralità assiologica: proprio perché paratattica, sostiene Perelman, la frase dà l’impressione di essere «descrittiva, contemplativa, imparziale»⁴⁰ e (a differenza di quanto avviene nei costrutti ipotattici) non gerarchizzante. Dal lato opposto, grazie all’*aversio* il lettore assiste al dispiegarsi nel discorso di un campo di forze. Contro la presunta neutralità della *precurso* il racconto è in realtà abitato da un confronto tra due differenti modi di essere in società: da un lato un datore di lavoro maschio, dall’altro una donna in cerca di un’occupazione. Viene a crearsi così nella parola del racconto un confronto tra diversi orizzonti sociali.

³⁷ Benché il raffronto non coinvolga direttamente le questioni affrontate in questo paragrafo, sullo stile telegrafico come «sintomo linguistico della schizofrenia»; cfr.: S. PIRO, *Il linguaggio schizofrenico*, Milano, Feltrinelli, 1967, pp. 453-55.

³⁸ B. MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, cit., p. 265-66.

³⁹ C. PERELMAN, L. OLBRECHTS-TYTECA, *Traité de l’argumentation. La nouvelle rhétorique* (1958); trad. it.: *Trattato dell’argomentazione. La nuova retorica*, trad. di C. Schick, M. Mayer, E. Barassi, Torino, Einaudi, 1966, p. 186.

⁴⁰ C. PERELMAN, L. OLBRECHTS-TYTECA, *Trattato dell’argomentazione*, cit., p. 166-67.

La *precursio* si caratterizza per il laconismo nella registrazione dei fatti. Attraverso di essa vengono accostati eventi in un catalogo di giustapposizioni in successione. Con un buon margine di discrezionalità analogica, essa può essere considerata il riflesso stilistico della reificazione dei gesti, che l'*operatore* compie nella produzione automatizzata. Come l'*operatore* riduce i propri gesti nei termini minimi di operazioni riprodotte in serie, così la *precursio* riduce il racconto in frasi minime in successione. Come nella *precursio* la paratassi simula imparzialità, così, a livello produttivo, anche l'automazione rivendica di garantire un'efficiente imparzialità che l'*operatore* deve solo limitarsi ad amministrare. Tuttavia, *aversio* e *sermocinatio* denunciano, di fronte alla presunta imparzialità stilistica della *precursio*, la presenza nel linguaggio di un confronto tra diversi modi sociali di essere al mondo. Un confronto che non può mai essere reso imparziale e neutrale. Un confronto da cui, insomma, alienare il conflitto significa mistificarne i termini.

Adottando un procedimento che da lontano ricorda Verga⁴¹, Falco tuttavia regredisce nel punto di vista del suo personaggio. Dando la parola a Laura, riesce in tal modo a rendere l'ambivalenza di una coscienza che ha introiettato nel linguaggio – nonché nelle forme espressive della corporeità – la presunta neutralità della produzione automatizzata. La *sermocinatio*, mettendo in luce un confronto sociale, demistifica l'apparente neutralità e freddezza del racconto del narratore Laura. Laura infatti, dopo aver ambito a professioni meno alienanti di quelle offerte dalla fabbrica o dall'ufficio, finisce per reificare il proprio corpo «tra le cambiali protestate»; si ritrova cioè al punto di prima e diviene una «porno operaia»⁴². Vi è, per altro, nel testo una spia formale molto esplicita in tal senso, che tende a rendere nella costruzione logica della frase il paradosso di una situazione che permane immota nel tempo. Laura ambisce a superare le conseguenze reificanti del lavoro di fabbrica e d'ufficio; eppure si ritrova infine nella medesima condizione alienata da cui era partita, con l'aggravio della totale perdita di dignità del proprio corpo. È come se dal momento in cui avvengono i fatti a quello in cui Laura narra, il tempo non fosse mai davvero trascorso: «io non *ho* il cellulare *all'epoca*»; (corsivi miei). La deissi temporale del verbo collide con il rimando circostanziale del complemento di tempo. Mentre ci si sarebbe aspettati l'impiego di una declinazione al passato del verbo “avere”, l'autore sceglie invece un costrutto al

⁴¹ G. BALDI, *L'artificio della regressione. Tecnica narrativa e ideologica nel Verga verista*, Napoli, Liguori, 1980, passim.

⁴² G. FALCO, *Pausa caffè*, cit., p. 167.

presente («ho»), che contraddice la natura trascorsa dello stato a cui si riferisce. L'intento mi sembra essere quello di rendere al lettore l'idea dell'"eterno presente" nel quale si svolge la storia di Laura. Se guardassimo alla vicenda come a una sorta di "racconto di formazione", non potremmo che constatarne l'esito mancato, o addirittura regressivo. Laura rimane invischiata nella condizione alienata del suo esordio lavorativo. È come se il tempo avesse un andamento ciclico, che non concede progresso alcuno. La deissi al presente di una situazione passata, denuncia il cortocircuito di una temporalità che rimane schiacciata e appiattita nella reificazione. Questa sua condizione alienata si riflette stilisticamente della freddezza piatta della *precursio*. Tuttavia la drammatizzazione del discorso, al tempo stesso, demistifica l'apparente distacco neutrale della narratrice dalla propria triste storia, rendendo evidenti le implicazioni socialmente conflittuali in essa sedimentate.

1.3. *Aspetti formali e strutturali*

Come si dice nel risvolto di copertina, *Pausa caffè* «è un tavolo anatomico. Sul quale sta distesa, in tutta la sua nudità, la vita delle lavoratrici e dei lavoratori precari, temporanei, interinali, a termine, a contratto»⁴³. La prima opera di Falco racconta l'«universo magmatico del lavoro-non-lavoro»⁴⁴. Se questa è la porzione di realtà che funge da referente della narrazione, dandosi come «materia del contenuto»; a chi analizza l'opera interessa – oltre alla «forma» che tale «materia» assume nella tematizzazione – anche le ripercussioni più strettamente formali di questo contenuto, tanto sul piano macro-strutturale, quanto su quello micro-strutturale. Mi interessa dunque ora soffermarmi sulla «forma dell'espressione».

Considero in prima battuta il piano macro-strutturale. Il libro è composto da ben sessantasette pseudo-racconti, ognuno dei quali è condotto da una voce differente, la quale talvolta coincide con quella dell'autore, ma nella gran parte dei casi no. Si tratta di una costellazione di tessere eterogenee e disparate, ognuna in se conclusa. Raccolte insieme, tali tessere vengono a comporre un mosaico che, tuttavia, non giunge mai a formare un'immagine unitaria. Il minimo comune denominatore, che tiene unite le tessere, è la precarietà della condizione lavorativa ed esistenziale dei soggetti ai quali

⁴³ Ivi, risvolto di copertina.

⁴⁴ Ibidem.

appartengono le voci che raccontano. Per la brevità di alcune di queste tessere; per la fulmineità di alcuni degli episodi in esse raccontati; per la violenza linguistica che talvolta ivi compare; più che pseudo-racconti, questi brani andrebbero chiamati “schegge discorsive”. Come avviene – per citare un esempio soltanto – in ?⁴⁵. Dove il testo si riduce ad una sequenza delirante, ossessivamente ribattuta, di interrogativi che riflettono lo sconforto e la confusione del lavoratore che esercita oggi, spesso vanamente, il proprio diritto allo sciopero (parola quest’ultima ripetuta per ben cinquantasette volte nel giro di sole tre pagine): solo, il più delle volte, e circondato da colleghi restii.

Il piano macro-strutturale dell’opera è modulato sull’impossibilità di rendere, attraverso una narrazione lineare⁴⁶, la realtà ‘esplosa’ del mondo del lavoro precario. Un mondo dove «non esistono “categorie” di lavoratori ma, individui che vivono il loro personale dramma»⁴⁷ senza aver coscienza di appartenere ad un’unica (seppur dispersa) classe sociale. L’opera, nel suo insieme, è dunque formalmente strutturata in modo coerente alla realtà raccontata. Una realtà la cui cifra costitutiva è data dalla frammentarietà.

Il mondo che racconta Falco è quello della frammentazione sociale, della frammentazione emotiva di ciascuno di noi, della frammentazione del tempo e dello spazio: la sua tecnica narrativa non può che essere quella del frammento. Né si può propriamente parlare di coro, perché ogni singola tessera è rigidamente monologica [...]. Il risultato è più simile, dunque, a un *collage*.⁴⁸

Se sul piano macro-strutturale *Pausa caffè* dimostra di essere l’esito di una meditata rielaborazione formale del referente narrativo; cosa avviene invece lungo il versante micro-strutturale della forma? In altri termini, com’è gestita la lingua che racconta il precariato? Che stile adotta l’autore e in che modo quest’ultimo si rapporta con gli aspetti tematici?

⁴⁵ Ivi, pp. 33-35.

⁴⁶ Cfr.: P. CHIRUMBOLO, *The corrosion of narrative. Giorgio Falco e l’epica del lavoro precario*, in «Rivista di Studi Italiani», XXVIII, n. 2, dicembre 2010, pp. 116-28.

⁴⁷ A. NOVE, *Un’epica pausa caffè tra guardie giurate e baristi innamorati*, in «Tuttolibri», 8 maggio 2004; consultabile anche in A. CORTELLESA (a cura di), *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, Roma, L’orma, 2014, p. 457.

⁴⁸ A. CORTELLESA, *Questo cielo d’acciaio*, in «L’indice dei libri del mese», luglio-agosto 2004; consultabile anche in Idem (a cura di), *La terra della prosa*, cit., p. 457-58.

Coerentemente con un'idea di letteratura attenta a porre la «qualità»⁴⁹ stilistica di un testo come criterio primo nella valutazione della sua validità, Cortellessa sostiene che «se a un tema non si riesce a dare una forma adeguata si finisce per restituirne un'immagine edulcorata e stereotipata»⁵⁰. Lo studioso ha posto le ragioni della natura deteriorata di gran parte della «letteratura del lavoro» degli anni Zero nell'adozione di una lingua piatta, che fa uso di «moduli narrativi tradizionali, contrassegnati [...] da istanze di coerenza e linearità»⁵¹. Al di fuori di questo insieme di opere – meritevoli di aver denunciato una condizione sociale di disagio, ma ree di aver impiegato, nel farlo, un discorso stilisticamente piatto – egli colloca *Mi chiamo Roberta, ho 40 anni, guadagno 250 euro al mese...* di Nove e *Pausa caffè* di Falco. Cortellessa afferma che il discrimine tra queste ultime e il restante repertorio della letteratura del precariato si colloca nel perimetro della ricerca formale sulla lingua. In modi diversi l'uno dall'altro, nei loro libri entrambi gli autori mettono in atto, nel linguaggio e nello stile, un lavoro di sperimentazione volto a restituire l'atomizzazione del mondo che raccontano. Hanno saputo cioè costruire degli edifici narrativi retti dalla solida impalcatura formale di una vera e propria «lingua precaria»⁵².

Pausa caffè è un'opera che, dal punto di vista stilistico, rivela in modo palese il carattere esordiente dell'autore che la scrive⁵³. Il libro infatti denuncia un'eterogeneità di stili che non è possibile racchiudere in un'unica definizione. Tale pluralità è il sintomo di una ricerca stilistica in atto. L'autore, insomma, nel momento in cui scrive *Pausa caffè* non ha ancora raggiunto una vera e propria identità di stile. Sembra piuttosto che la vada cercando attraverso la scrittura stessa, mentre scrive i racconti che compongono la raccolta. *Pausa caffè* è l'opera di uno scrittore in formazione.

All'interno di questa eterogeneità è possibile tuttavia individuare la presenza di due filoni stilistici distinti. Ciascuno di essi non viene adottato in modo univoco. Spesso uno stesso racconto rivela una compresenza di essi. Non c'è omogeneità tra l'adozione di uno stile e l'unità di un racconto. I due filoni si intrecciano e formano un reticolato

⁴⁹ Cfr.: Idem, *Reale, troppo reale*, in Idem (a cura di), *Lo stato delle cose*, cit., pp. 17-18; nonché: Idem, *Introduzione*, in Idem (a cura di), *La terra della prosa*, cit., p. 25.

⁵⁰ Idem, A. NOVE, *Le isole, la campana. La lingua del precariato*, cit., p. 32.

⁵¹ Ibidem.

⁵² Ibidem.

⁵³ L'unica pubblicazione di Falco precedente a *Pausa caffè* risale 2001; [cfr.: G. FALCO, *La legge degli elefanti*, in G. MOZZI, M. BASTIANELLO (a cura di), *Euforie. Storie di alcool, di sballi, di disco, di gang, di paste, di birra, di canne, di furia*, Padova, Il Poligrafo, 2001, pp. 41-49]. Si tratta di un racconto che racconta la storia di un fattorino spiantato. Emerge fin da subito il carattere d'urgenza che il tema del lavoro assume nella produzione dell'autore. È possibile scorgerne un'attiguità intrinseca con la sua spinta alla creazione scritta.

difficilmente districabile, tale per cui, in molte occasioni, i racconti appaiono permeati da entrambi in modo simultaneo.

Non propongo in quanto segue una schedatura dettagliata, che miri a catalogare quanti e quali racconti appartengono a quale filone stilistico, o a entrambi. Preferisco limitarmi ad esporre la natura degli stili impiegati dall'autore, riportandone per ciascuno alcuni campioni testuali. Chiamo il primo filone *mimetico-sperimentale*; il secondo *avanguardistico-lacerante*.

1.4. *Mimesi dell'oralità e sperimentalismo*

Ho chiamato il primo filone *mimetico-sperimentale*, in quanto, laddove questo stile compare, le scelte linguistiche dell'autore puntano in direzione di una mimesi del parlato che avviene per lo più attraverso l'uso di gergalismi volgarizzanti o mediante deformazioni morfo-sintattiche⁵⁴. Queste deformazioni lessicali e grammaticali sono la concrezione formale di una restituzione alterata della visione. Dalla slogatura linguistica procede una scossa visiva, che agisce sull'usuale percezione della realtà, dislocandola. Il procedimento richiama molto da vicino alcune delle operazioni linguistiche circostanziate da Pier Paolo Pasolini all'interno della nozione di *sperimentalismo*⁵⁵. Riporto un esempio testuale tratto da *Pausa caffè* e cerco in seguito di trarne un bilancio analitico alla luce di quanto indicato dall'intellettuale friulano come stile sperimentale.

Il racconto con cui si apre *Pausa caffè* è *Full truck*. Si tratta di una sequenza monologante in cui la voce di chi parla, ancora una volta, non coincide con quella dell'autore. Falco mette nella posizione di narratore un quadro che si occupa dei

⁵⁴ Gli stilemi morfo-sintattici del parlato sono molti. Riporto in elencazione i principali: l'impiego di *lui/lei* al posto di *egli/ella*; assenza di forme pronominali come *il/la quale*, *coloro*, *colei*, *costoro*; gli dativale anche per il plurale o il femminile; *cosa* interrogativo al posto di ; *che cosa?*; surrogati di *perché* interrogativo (es.: *com'è che?*); diatesi media (es.: *mangiarsi*, *bersi*, *godersi*); concordanza a senso tra nome collettivo e pronomi plurale; mancato accordo col soggetto del predicato verbale; fenomeni di tematizzazione (es.: anacoluti, inversioni, frasi scisse, frasi segmentate, procedimenti ellittici, costrutti a tema sospeso); *che* polivalente; sostituzione del congiuntivo con l'indicativo; uso improprio del periodo ipotetico (es.: doppio imperfetto). Cfr.: F. SABATINI, *Una lingua ritrovata: l'italiano parlato*, in «Studi latini e italiani», IV, 1990, pp. 215-34. Per una stratigrafia diacronica di lungo corso – da Manzoni ai giorni nostri – sulla mimesi del parlato nella prosa italiana; cfr.: E. TESTA, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Torino, Einaudi, 1997.

⁵⁵ Cfr. gli articoli di Pasolini comparsi in «Officina» tra il 1956 e il 1957, poi confluiti in *Passione e ideologia*: P. P. PASOLINI, *Il neo-sperimentalismo* (1956) e *La libertà stilistica* (1957), in Idem, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, 2 voll., I, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, pp. 1213-37.

fornimenti del reparto macelleria per una catena di supermercati⁵⁶. L'esordio è fulminante, carico di tensioni ellittiche disorientanti e largamente concessivo verso la sprezzatura lessicale.

Aranciata fortissimo. Patatine da paura. E gelati, così tanti da star male, da buttarli mezzi sciolti giù nel cesso. Rinsalda lo spirito di squadra strafogarsi qui al lavoro. Non solo noi buyer, ma mezza popolazione, anche gli impiegati.

Carli, il buyer dell'ortofrutta, dice, uè, sta sera abbiamo la Cina Popolare. Tutti giù piegati in due dal ridere, il pastone delle patatine, le olive nel gozzo.

Che poi, ridere cosa. Periodo di vacche magre, magrissime, come quelle indiane, vedi le costole e ti passa la voglia di mangiarle. Prendi Natale 2002. Un pianto. Il Natale peggiore da quando lavoro. Altro che balle. Politici, sondaggi, inflazione, Istat. Sei anni fa, quando mi hanno assunto, girava molto meglio. Peccato facessi solo l'assistente. Il mio capo era stanco, vicino alla pensione. Gli faceva tutto il sottoscritto. Adesso ho in mano io la situazione. Compro carne per una catena di supermercati.⁵⁷

Questa sequenza è gestita in un modo straniante. Ciò di cui si parla non risulta immediatamente coglibile a una prima lettura. Il lettore viene lanciato *in medias res*, all'interno di quella che con tutta probabilità è una squallida festicciola aziendale a fine turno: funzionale unicamente a smaltire le eccedenze invendute di «aranciata», «patatine», «gelati», «olive», probabilmente in scadenza. Che si tratta della merce che comprano i colleghi di chi parla, i quali, come lui, si occupano di acquisti all'ingrosso per la stessa catena di supermercati; lo si capisce solo alla fine: «compro carne per una catena di supermercati». La presentazione della scena avviene, insomma, alla rovescia, in modo ribaltato: l'autore prima sparpaglia le carte sul tavolo e disorienta il lettore, solo in seguito fornisce le chiavi per rimettere ordine e capire di cosa si sta parlando. L'effetto è ottenuto attraverso un eccesso vicinanza, tale per cui a chi legge non è possibile mettere a fuoco la scena fin da subito: come guardarsi il palmo della mano appoggiandolo alla punta del naso: la vicinanza produce nello strabismo il collasso della stereoscopia. Solo in un secondo momento l'autore si allontana dal punto focale della prospettiva del narrato («Compro carne per una catena di supermercati»); solo dopo può avvenire la contestualizzazione; solo dopo il lettore può iniziare ad orientarsi e recuperare i frammenti persi per strada. Nel mentre intanto i prodotti (l'«aranciata», le «patatine», i «gelati», le «olive»), la figura del «buyer», la «Cina Popolare», il «Natale»,

⁵⁶ Sotto il profilo contenutistico la tematizzazione del lavoro nel settore della macelleria è una questione cara a Falco, il quale vi ha dedicato inoltre un racconto contenuto in un volume collettaneo uscito nel 2009 per la collana "Contromano" di Laterza; cfr.: G. FALCO, *Mondo macello*, in AA. VV., *Sono come tu mi vuoi. Storie di lavori*, Bari, Laterza, 2009, pp. 141-48.

⁵⁷ G. FALCO, *Pausa caffè*, cit., p. 9.

i «politici, [i] sondaggi, [l']inflazione, [l']Istat» – gettati così alla rinfusa sulla pagina senza che il lettore li possa contestualizzare – hanno però perso la loro ordinaria consistenza semantica, rimanendo sospesi per chi legge fino alla conclusione del paragrafo. È questa una procedura che spiazza chi legge. Provoca, altresì, un effetto di straniamento che disinnesca temporaneamente gli automatismi cognitivi tramite i quali siamo soliti, ad esempio, associare la parola «aranciata» a una bottiglia che contiene un liquido arancione, oppure la parola «patatine» a dei croccanti stuzzichini da mettere sotto i denti. Sintagmi nominali come «aranciata fortissimo» o «patatine da paura», grazie all'impiego di una forme orali brutalmente condensate, impediscono al lettore la naturale e automatica associazione tra segno verbale e referente. Cosicché, troncando nel non-detto le congiunzioni sintagmatiche, Falco, al medesimo tempo, costringe chi legge a fermarsi per riorientarsi nella percezione della realtà. Nel caso di questo racconto si tratta della realtà dei rifornimenti di cui necessita una catena di supermercati per poter far trovare pronte, al servizio dei clienti, le merci sugli scaffali. Se comunemente il consumatore, che si reca al supermercato, tende ad assumere come scontato e naturale il fatto che i prodotti siano lì a sua disposizione; questo racconto lo costringe invece a soffermarsi a pensare al processo materiale, e artificiale, attraverso cui il supermercato viene rifornito. Per farlo Falco dà voce a un quadro aziendale dalla vita iper-frenetica, stressato e sull'orlo di una crisi di nervi, a causa di un fallito tentativo di rivoluzionare il mercato della carne, introducendo in esso la bistecca di struzzo.

Nel saggio *Il neo-sperimentalismo* Pasolini traccia una distinzione che suddivide il fenomeno in questione in tre aree differenti. La prima area è individuata in un generico neo-sperimentalismo di matrice psico-patologica, dove la condizione marginale di un soggetto isolato fornisce alla resa linguistica accentuazioni espressionistiche; la seconda è data da una sopravvivenza ermetico-novecentesca connotata da influenze spirituali latamente confessionali o religiose; la terza area, invece, coincide con quanto rimane, all'altezza storica di allora, dell'«impegno» neo-realistico⁵⁸. Le ultime due aree, quella post-ermetica e quella neo-realistica, non sono stilisticamente innovative, ma denunciano anzi una postura epigonica nei confronti della tradizione novecentesca. In esse, inoltre, a detta del critico, gli autori operano una scelta prima ideologica, che

⁵⁸ P. P. PASOLINI, *Il neo-sperimentalismo*, cit., p. 1213.

stilistica. In senso spirituale, per i post-ermetici; per i neo-realisti, in direzione dell'“impegno sociale”⁵⁹. Solo la prima area è quella in cui Pasolini ascrive gli «“sperimentatori” puri, predestinati, prossimi quindi, nella loro passione linguistica precostituita nella psicologia, all'operazione, se non proprio innovativa, sovvertitrice e anarchica»⁶⁰. A quest'ultima appartengono autori come Ferretti, Leonetti, Pasolini stesso, Arbasino, Sanguineti e Pagliarani. Lo sperimentalismo di Falco, benché presenti fenomeni (come la mimesi dell'oralità e la vocazione civile) che possono in parte richiamare il neo-realismo, mi sembra rientri, tra tutte, soprattutto all'interno della prima area.

Con ciò non si intende appiattare la profondità storica intercorsa tra gli anni Cinquanta e gli anni Zero, come se nulla di mezzo fosse avvenuto, come se le scelte formali di quegli anni fossero sovrapponibili a quelle di oggi. Si vuole piuttosto evidenziare la presenza in Falco di alcuni fenomeni comuni, sì, a quelli della tradizione secondo-novecentesca dello sperimentalismo, benché non sufficienti a proporre un fuorviante e fuori tempo massimo inserimento dell'autore nella corrente in questione. La messa in luce di tale parziale comunanza è resa possibile tuttavia dal carattere specifico dell'opera che sto esaminando: *Pausa caffè*; la quale, risentendo dello stadio esordiente di chi la scrive, rivela perciò anche un movimento di retroguardia. Il passato viene assunto dall'autore come un repertorio da riprendere e reinvestire, non citazionisticamente, bensì in una ri-funzionalizzazione attiva, tale da animare l'ispirazione creativa e suggerire valide strategie stilistiche. In *Pausa caffè* Falco sembra essere in cerca di maestri.

Non è un caso se, in esergo alla sua prima opera, l'autore ha scelto di porre, oltre alla citazione di uno slogan pubblicitario, anche una frase tratta da *La ballata di Rudi* di Elio Pagliarani; autore, quest'ultimo, tra i più rappresentativi dello sperimentalismo secondo-novecentesco. Come afferma Cortellessa, infatti, Pagliarani è da considerarsi tra i maestri più accreditati di Falco⁶¹, e in modo particolare del Falco esordiente.

⁵⁹ Idem, *La libertà stilistica*, cit., pp. 1229-30.

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ A. CORTELLESA, *Epica e fotografia*, in R. PERNA, I. SCHIAFFINI (a cura di), *Etica e fotografia. Potere, ideologia, violenza dell'immagine fotografica*, Roma, DeriveApprodi, 2015. Cfr. inoltre le parole dello stesso Falco in A. CORTELLESA (a cura di), *Ma dobbiamo continuare. 73 per Elio Pagliarani a un anno dalla morte*, Torino, Aragno, 2013, p. 56: «È tutto un Rimini nord, scriveva in *Pagliarani Elio* del '90. Per me è diventato più che un modo di dire. Lo ripeto quando mi smarrisco negli svincoli o sbaglio una stazione o perdo qualcosa nello zaino, e frugo a due mani, per cercare»; (corsivi dell'autore). Qui Falco inserisce un riferimento, citandolo in corsivo, alla voce “Pagliarani Elio”, scritta dello stesso Pagliarani per *Autodizionario degli scrittori italiani*. Cfr.: F. PIEMONTESE (a cura di), *Autodizionario degli scrittori italiani*, Milano, Leonardo, 1990, pp. 249-51.

Lo sperimentalismo, teorizzato da Pasolini negli anni Cinquanta, avviene come contro-risposta alla chiusura ermetica della poesia nel perimetro ristretto dell'aulicismo letterario. Se l'ermetismo aveva portato tutta la lingua letteraria «al livello della poesia»; lo sperimentalismo – via neo-realismo – vuole invece abbassarla «al livello della prosa, ossia del razionale, del logico, dello storico»⁶² – meno la clausola (sempre neo-realistica) dell'*engagement*.

L'abbassamento linguistico comporta in letteratura la «riadozione di modi stilistici pre-novecenteschi»⁶³, ossia di un «bisogno di prosa viva, efficace», in grado di rendere nella scrittura narrativa un «dialogo spigliato, vigoroso, drammatico»⁶⁴, mosso altresì da intendimenti realistici. Il cardine di questa operazione consiste nella mimesi stilistica dell'oralità, cioè di un linguaggio «storico» e «razionale»⁶⁵, che sorga dalle cose e non dai libri. Il neo-realismo riabilita insomma, dopo l'ermetismo, la tradizione del verismo ottocentesco, aprendo così le strade alla «libertà stilistica» (disinvestita però – lo ribadisco ancora una volta – di impegno ideologico) dello sperimentalismo. In questo senso, come afferma Pagliarani, «il '45 è anche una data letteraria»⁶⁶. In quest'ultimo il recupero della «*couche* veristica di fine ottocento» trova espressione, inoltre, non soltanto sul piano della lingua, ma anche su quello tematico, in particolare nella scelta dei personaggi, la cui vita egli racconta attraverso un «intelligente ritrovamento dell'epica quotidiana dei De Marchi e dei Praga»⁶⁷. I personaggi di Pagliarani sono infatti simili a quei bastonati dalla vita, che tanto spazio occupano nella letteratura verista. Costoro, da *La ragazza Carla* a *La ballata di Rudi*, egli osserva e racconta con un affetto «reticente», smorzato cioè dal «giudizio intrinseco» di una rappresentazione «aderente alle cose»⁶⁸.

'Bastonati dalla vita' possono essere considerati anche diversi personaggi tra quelli che compaiono nelle sequenze di *Pausa caffè*; siano essi le figure a cui ascrivere la voce che parla, oppure soltanto fugaci comparse nel corso dei vari racconti. *Non le comando io*⁶⁹, ad esempio, simula la registrazione in presa diretta di una trasmissione televisiva probabilmente locale, dove a parlare è un cartomante che distribuisce alla bell'e meglio

⁶² P. P. PASOLINI, *La libertà stilistica*, cit., p. 1235.

⁶³ Ibidem.

⁶⁴ L. CAPUANA, *Per l'arte*, Catania, Giannotta, 1885, pp. VI-VII.

⁶⁵ P. P. PASOLINI, *La libertà stilistica*, cit., p. 1235.

⁶⁶ E. PAGLIARANI, *Ragione e funzione dei generi*, in «Ragionamenti», II, n. 9, febbraio-aprile 1957.

⁶⁷ A. GIULIANI, *Introduzione*, in AA. VV., *I novissimi. Poesie per gli anni '60*, a cura di A. Giuliani, Milano, Rusconi e Paolazzi, 1961, p. XXI.

⁶⁸ Ivi, p. XXII.

⁶⁹ G. FALCO, *Pausa caffè*, cit., p. 57-70.

consigli aleatori a telespettatori disperati, i quali chiamano perché non sanno a chi altro appellarsi per districare i traumi e le difficoltà della loro vita: si tratta di casalinghe nevrotiche, ammalati terminali, amanti insicure o madri ripudiate dai figli. *Come il pane*⁷⁰, invece, è la storia di un barista sfruttato, che «va al lavoro anche con la febbre»⁷¹; costui si innamora di una cliente che ogni mattina va a fare colazione nel bar dove egli lavora; la pensa tutto il giorno, mentre lavora, ma quando poi prova a chiamarla si sente rispondere: «Non abbiamo niente da dirci»⁷². Misero destino anche quello dei telefonisti che nel *call center* sono riusciti nel tempo a guadagnarsi una «*Position*»⁷³ stabile, la quale tentano di personalizzare con oggettini d'accatto («orsacchiotti di peluche», «cactus di plastica», modelle «fotografate ai tropici») o con la foto della figlia «di tre anni», tantato così di sfuggire alla disumanizzante asetticità dell'ufficio. Né se la passa meglio Olaf, l'omone in *Transizione*⁷⁴ con cui chi racconta pranza quotidianamente in mensa; mentre mangiano Olaf reinventa il proprio passato, innaffiandolo con un vino scadente che gli spiana la strada per compensare le proprie frustrazioni affettive in mirabolanti farneticazioni su avventure erotiche, in verità del tutto presunte, trascorse anni addietro assieme alle più attraenti dive del *soft hard* italiano, da Viola Valentino a Edvige Fenech. Costoro, e molti altri personaggi in *Pausa caffè*, sono tutti figure di uomini e donne sconfitti dalla vita, per mancanza di strumenti materiali e culturali. Richiamano in modo obliquo, da lontano e attraverso una mediazione che passa per Pagliarani, una tradizione tematica che risale all'Ottocento: quella verista dei 'vinti'.

Mettendo da parte il versante tematico, per tornare al piano più strettamente linguistico, la «riadozione di modi stilistici pre-novecenteschi», di cui parla Pasolini in riferimento allo sperimentalismo, avviene anche in Falco attraverso una vigorosa prosaicizzazione dello stile, la quale punta alla mimesi della presa diretta dal parlato quotidiano. Lungo le numerose sequenze testuali che compongono *Pausa caffè* si riscontrano l'impiego: di espressioni intercalari interiettive («oh [p. 10]»⁷⁵); della formula *mica* nelle frasi negative⁷⁶; di cristallizzazioni frasali localisticamente connotate («va là che vai bene [p. 11]»), anche attinte dal turpiloquio («vada via al culo [p. 154]»);

⁷⁰ Ivi, pp. 100-06.

⁷¹ Ivi, p. 103.

⁷² Ivi, p. 106.

⁷³ Ivi, pp. 70-71.

⁷⁴ Ivi, pp. 192-212.

⁷⁵ Cfr. inoltre: Ivi, pp. 11, 16.

⁷⁶ Ivi, pp. 16; cfr. anche: Ivi, p. 27, 77, 233, 279.

di brutalismi lessicali, sempre regionalmente marcati, come «pirla [p. 15]»⁷⁷ o «ciula [p. 154]»; del *gli* dativale riferito a un nome al femminile («[...] una fascia di mercato [...] vogliamo negarglieli? [p. 19; corsivo mio]», «La ditta ha aperto uno stabilimento giù che *gli* conveniva [p. 237; corsivo mio]»); di forme aferetiche («‘sta [p. 59]» per “questa”); del volgarizzamento della parola sostanza “cosa” in «roba [p. 233]». Sono presenti inoltre: formulazioni come «hanno un modo di salutarsi *che non è che* si danno la mano normalmente *e poi bon, morta lì, no*, muovono il braccio [...] [p. 80; corsivi miei]»; gergalismi da subcultura periurbana, come «sfonderei la porta tipo al cesso se un fattone *si spruzza* [p. 76; corsivo mio]»; gergalismi giovanilistici, come «una volta che mi *skillo* su determinati fattori [p. 152; corsivo mio]» o «tu sei uno *zanza* [p. 274; corsivo mio]», oppure i meno connotati «smazzano [p. 76]» e «cazziatone [p. 77]»; nonché metaplasmi, come «maronna [p. 57]» per “madonna”. Emergono fenomeni di oralità anche in merito alla sintassi: costrutti dislocati a sinistra («*Il problema* da che parte del corpo ‘u tene? [p. 58; corsivo mio]», con anche aferesi e abbassamento dell’articolazione vocalica nell’articolo: *lo* > ‘*u*, e sincope della *i* semiconsonantica nel verbo *tiene* > *tene*) e a destra («che sembra che qui al Nord pane e salame non esistono, *per loro* [p. 278; corsivo mio]», con anche *che* polivalente in principio di frase); frasi frante («[...] anche se queste cose non mi convincevano, perché a ‘ste guardie, pure che erano nuove, a loro, chi le controllava [p. 235]», con la costruzione ribattuta del pleonasma pronominale «a loro», dove, per altro, la formula dativale sta in luogo di quella oggettiva); pleonasmi pronominali («a me mi [p. 229]»); anacoluti («Io con i miei amici non eravamo molto amici [p. 114]», «Oreste una volta gli hanno detto [p. 235]»); formule di esordio frasale col *che* polivalente: «Non è che [p. 236]», «Metti che [p. 54]», «Che poi [p. 76]»; frasi foderate («*Mi faccia* venire avanti uno dei suoi scagnozzi, un qualche albanese, uno dei suoi scagnozzi, *mi faccia* [p. 78]», con ribattuta pleonastica del sintagma «uno dei suoi scagnozzi»).

Si potrebbe proseguire per molto nell’elencazione dei fenomeni formali di mimesi del parlato presenti in *Pausa caffè*, ma il mio intento qui non è la schedatura linguistica del libro. Mi basta aver resa evidente l’urgenza che l’autore denuncia nell’opera di far aderire la propria lingua alle cose, talvolta anche in modo brutale⁷⁸.

⁷⁷ Cfr. inoltre: Ivi, p. 77.

⁷⁸ Una testimonianza ulteriore dell’importanza del parlato nella scrittura di Falco – in particolare del primo Falco – è data anche dal racconto: Idem, *Ruderi del tempo a testimone*, in AA. VV., *I racconti del capanno*, a cura di L. Caminiti, Roma, DeriveApprodi, 2006, pp. 21-34. Il volume è l’esito della realizzazione del *Laboratorio di narrazione, oralità e letteratura*, tenutosi nell’autunno del 2005, presso

Segnalo inoltre che, nelle porzioni testuali inseribili all'interno del filone stilistico denominato *mimetico-sperimentale*, oltre alla mimesi dell'oralità, si rinvergono pure diverse concessioni in direzione del lessico tecnico-lavorativo, di matrice prevalentemente aziendale. Le forme dell'oralità, in *Pausa caffè*, vengono ibridandosi con i gerghi specifici del mondo del lavoro. Accostando così al parlato il lessico aziendale e tecnologico, Falco rende manifesto il radicamento dell'innesto mutageno, avvenuto ancora all'altezza degli anni Sessanta, della cultura industriale in quella vernacolare italiana. La lingua dell'azienda, insomma, sembra essere divenuta parte integrante dell'oralità popolare. Accanto ai diversi regionalismi del parlato, appaiono dunque anche numerosi anglicismi («head hunter, benefit»; «refresh, kilobyte»; «bypassare»; «briefing»; «timer»; «login»; «Fax Web, Call Web, Vox Power»; «target»; «badge»; «teamleader»⁷⁹; e tanti altri); diverse sigle che rimandano a dispositivi e servizi tecnologici, prevalentemente di tipo telematico («ivr, tda»; «GPRS»; «Sharp GX 10, Panasonic GD 87, Nokia 7650»; «SIM GSM»; «UMTS»⁸⁰; e molte altre); e una smodata enfasi nell'esposizione di numeri e cifre (si vedano, tra tutte, le sequenze *Rep dance*⁸¹ e *Dite la verità*⁸²). Si precisa altresì che questo secondo ramo di sperimentalismo lessicale – proveniente non dal vernacolo, ma dal mondo della tecnologia e del lavoro – benché sia presente, sì, anche nel filone *mimetico-sperimentale* dell'opera, assume tuttavia in quello *avanguardistico-lacerante* una portata ben maggiore e stilisticamente più significativa. La questione verrà approfondita nel paragrafo dedicato.

Il fenomeni di apertura lessicale e di deformazione morfo-sintattica, fin qui esemplificati, rendono conto di una volontà autoriale che mira, anche in senso semiotico, a raggiungere uno scontro in campo aperto tra letteratura e realtà. Sembra che il primo Falco di *Pausa caffè* si comporti stilisticamente come se la tradizione del romanzo borghese tra gli anni Cinquanta e Settanta non abbia mai avuto luogo. Quello 'stile semplice' che Enrico Testa riscontra in opere come *La luna e i falò* di Cesare

il comune di Segni, in provincia di Roma. L'iniziativa ha coinvolto sei scrittori italiani (oltre a Falco, erano presenti anche Tommaso Giartosio, Aldo Nove, Tommaso Ottonieri, Elena Stancanelli e Carola Susani), i quali furono invitati a percorrere i borghi del piccolo paese, a visitarne le campagne e i luoghi di lavoro, a parlare con le persone del posto. L'intento era raccogliere storie e aneddoti riguardanti la comunità di Segni, restituendo nella forma del racconto breve quanto agli scrittori era stato narrato oralmente dagli abitanti locali. Prestando una particolare attenzione per il racconto tramandato a voce, gli scrittori partecipanti ebbero modo di rimisurare le forme della narrazione letteraria sulla scorta della tradizione orale di un popolo ai margini della Storia, segnato da un passato di emigrazione e da un presente di speculazione territoriale.

⁷⁹ G. FALCO, *Pausa caffè*, cit., pp. 9, 107, 130, 152, 180, 187 (corsivi dell'autore), 197, 241, 278.

⁸⁰ Ivi, pp. 107, 108, 180, 272.

⁸¹ Ivi, pp. 84-100.

⁸² Ivi, pp. 36-37.

Pavese, *Il barone rampante* di Italo Calvino, *La tregua* di Primo Levi, *Lessico familiare* di Natalia Ginzburg⁸³; viene interamente messo da parte dallo scrittore milanese. Così come sono da lui dimenticati anche gli aulicismi manieristici e i dotti cultismi che, negli anni Ottanta, faranno ricche le prose dei vari Vincenzo Consolo, Gesualdo Bufalino e Daniele Del Giudice. Qualcosa semmai della *verve* giovanilistica di Pier Vittorio Tondelli è possibile affermare finisca nell'incomposta oralità stilistica di questo primo Falco. Ma – lo ribadisco ancora – nulla si può dire rimanga di quella fissazione di «uno strettissimo numero di mezzi espressivi» per «far passare il mare in un imbuto»⁸⁴, di cui parlava, ad esempio, Calvino in merito alla prosa 'semplice' di Natalia Ginzburg.

La medietà espressiva della tradizione forse più classicamente riconosciuta del secondo Novecento italiano (Pavese, Calvino, Levi, Ginzburg) mirava alla creazione di un pacifico «legame tra scrittura [letteraria] e italiano parlato»⁸⁵. L'intento di questa autorevole linea di scrittori era quello di impiegare una lingua omogenea, che sapesse accogliere in letteratura l'ascesa dell'italiano comune piccolo-borghese, fondando sull'«elegante semplicità [...] [l']espressione anche [delle] punte estreme, irriducibili e oscure, della complessità dell'esistenza»⁸⁶. Questo sereno accordo tra letteratura e realtà, tra scrittura letteraria e parlato comune, è del tutto esente invece dalla linea sperimentale, alla quale mi sembra che la ricerca stilistica di *Pausa caffè* si rifaccia a distanza. Ciò vale tanto per i picchi lirico-figurali dello sperimentalismo di Paolo Volponi, dove l'espressività letteraria è l'esito di una «logica deformante che guida la follia del personaggio e il carattere allucinatorio della sua visione della realtà»⁸⁷; quanto – ed è il caso che qui più interessa – per gli strappi linguistici che Pagliarani adotta, a partire da *La ragazza Carla*, per straniare l'operazione poetica nella frizione tra lirismo e basso-parlato⁸⁸.

Come in Pagliarani, anche in Falco i fenomeni di abbassamento linguistico non corrispondono ad un appiattimento unidirezionale della lingua in direzione del volgarizzamento fine a se stesso; la sprezzatura lessicale e la slogatura sintattica assumono senso piuttosto soprattutto nel momento in cui vengono a collidere con la

⁸³ E. TESTA, *Lo stile semplice*, cit., pp. 273-314.

⁸⁴ I. CALVINO, *Natalia Ginzburg o le possibilità del romanzo borghese*, in «L'Europa letteraria», II, n. 9-10, 1961, p. 134.

⁸⁵ E. TESTA, *Lo stile semplice*, cit., p. 312.

⁸⁶ Ivi, p. 313.

⁸⁷ Ivi, p. 308.

⁸⁸ Cfr.: W. SITI, *Il realismo dell'avanguardia*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 94-107; nonché: Idem, *La signorina Carla*, in «Nuovi Argomenti», nuova serie, n. 29-30, settembre-dicembre 1972, pp. 224-37.

figuralità⁸⁹ letteraria. Per dire il vero, in *Pausa caffè* tali momenti di ravvicinata conflittualità linguistica, tra letteratura e realtà, non sono molti, anzi, occupano parti estremamente circoscritte nel libro. Eppure è da essi che meglio si coglie l'eredità secondo-novecentesca, soprattutto pagliarariana, nello sperimentalismo del primo Falco. Come avviene ad esempio nel brano che qui riporto: incipit del racconto *Anche più di Megan*.

Le nuvole escono dall'imbutto del centro direzionale, spinte dal vento che soffia eccitato nella serratura aziendale: ringraziano e prendono la rincorsa nel cielo disegnato da gru colorate che promettono nuovi uffici e appartamenti signorili con finiture di pregio. Una giornata da cantare, contare al parco piccioni filippini accompagnati da cani padroni, e invece, incolonnati come gli angeli della bestemmia, andiamo al corso *Vodafone live!*, e senza fare domande, a turno, reggiamo il peso del punto esclamativo.

Vodafone live! Il nuovo mondo di servizi, colori, suoni e immagini per rivoluzionare il tuo modo di comunicare, informarti e divertirti in ogni momento, ovunque tu sia, con il tuo cellulare. Vodafone live! È emozionante, divertente, originale e interessante. Cosa aspetti? Entra anche tu in Vodafone live!

La trainer dice, sapete già tutti, suppongo, la distinzione fondamentale tra il concetto di connessione dati GSM e il concetto di connessione dati GPRS. No? Facciamo un rapidissimo refresh. Supponete di essere in ufficio o nella camera di un albergo nel centro di Milano. Vi collegate a Internet usando il vostro telefonino. Dovete scaricare venti mail in Outlook. Be', non siete gli unici che utilizzano la stessa antenna nel medesimo istante, così, quando magari siete già arrivati alla diciannovesima mail, la vostra connessione trova un ostacolino che non riuscite a superare.

Dovete disconnettervi e resettare il computer, essendo tutto il discorso impallato. Così, per leggere la ventesima mail, vi tocca ricominciare dalle diciannove che avete appena scaricato. Se avete speso 2 euro, ne spendete altri 2, sperando che non s'impalli di nuovo il tutto, inconveniente che potrebbe capitare con qualsiasi gestore, visti i limiti tecnologici del GSM.⁹⁰

Questo brano è suddiviso, anche tipograficamente, in tre parti ben distinte. La prima è marcata da un'accentuazione retorica che tende a sprigionare dalla «forma dell'espressione» la latenza figurale sedimentata nella «forma del contenuto». La seconda riporta con fedeltà l'esemplificazione promozionale di un servizio di telefonia. Nella terza, impiegando il già visto procedimento dell'*aversio*, la parola del narratore si impossessa della parola della *trainer* di un corso di aggiornamento intra-aziendale, rivolto a un gruppo di dipendenti, tra cui nella finzione del narrato figura anche l'autore.

⁸⁹ Mi rifaccio ad una nozione di 'figuralità' che risente dei termini nei quali l'ha posta a suo tempo Francesco Orlando.

⁹⁰ G. FALCO, *Pausa caffè*, cit., p. 107.

Nella prima parte del brano la voce che parla può essere pacificamente considerata quella autoriale. Il primo periodo è formato da due proposizioni in coordinazione asindetica, ciascuna composta da una reggente e da una appendice relativa. Nella prima proposizione la congiunzione subordinante rimane implicita («[*le quali sono*] spinte»). Nella seconda il raccordo relativo invece è reso esplicito («*che promettono*»). Entrambe le proposizioni sono rette del medesimo soggetto («le nuvole»): esplicito nella prima, implicito nella seconda. Il tema dell'intero periodo è dunque «le nuvole». Lo svolgimento rematico del tema è retto interamente dall'esordio del brano («le nuvole»), il quale assume una posizione dominante dalla quale viene costruita 'a cascata' la strutturazione sintattica. L'impressione è quella di un andamento periodale gerarchicamente organizzato, che si dispiega interamente a partire da un unico nucleo portante: «le nuvole», appunto. Il cardine figurale di questo primo periodo è dato da un generoso impiego della *personificazione*⁹¹: di agenti atmosferici e di macchinari edilizi («nuvole» che «escono», «ringraziano» e «prendono la rincorsa»; «vento che soffia»; «gru» che «disegna[no]» e «promettono»). Il secondo periodo invece consta di una strutturazione sintattica fondata sulla coordinazione polisindetica («e invece»; «e senza»). La prima proposizione è un costrutto nominale, che dispiega al proprio interno un'infinitiva agganciata da un raccordo paronomastico («cantare, contare»). L'autore poi rincara sull'infinitiva attraverso la duplicazione dell'oggetto («piccioni filippini»). Il doppio oggetto provoca un cortocircuito semantico a causa dell'espunzione della coordinante "e", la quale porta il lettore ad assumere in prima battuta «filippini» in funzione attributiva (riferito a «piccioni») anziché sostantiva. Ad accrescere l'impressione di trovarsi di fronte ad un'unica unità sintagmatica contribuisce anche la coesione fonica data dalla forte allitterazione della *i*: «piccioni filippini». In seguito la rima a distanza «piccioni / padroni», rafforzata dall'allitterazione della *p*, fa esplodere però una dialettizzazione che coinvolge il campo semantico, sciogliendo il cortocircuito prima creato: il desiderio di evadere (tema già introdotto con il riferimento marcato alle «nuvole» nel precedente periodo) nel parco si scontra con chi in quel parco ci va per lavorare: i «filippini»; i quali – sembra dirci la gestione stilistica della sintassi – sono sullo stesso piano dei «piccioni» e sono sottoposti addirittura, nell'interesse di coloro per cui lavorano, ai «cani». La brutalità di questa sequenza frasale rivela, da parte

⁹¹ Cfr.: B. MORTARA-GARAVELLI, *Manuale di retorica*, cit., pp. 263-64. La studiosa ricorda inoltre che nei sistemi di retorica classica la figura della *personificazione* «è stata collegata all'allegoria». L'accostamento suscita interesse, in quanto come si vedrà in seguito, l'uso allegorico della lingua assumerà nell'avvenire creativo di Falco una decisa rilevanza.

dell'autore, una gestione cinica del campo semantico, apparentemente distaccata, forse addirittura sprezzante. Questa durezza viene non addolcita, ma fatta vigorosamente interagire con le proposizioni successive, le quali ne conferiscono l'autentico significato: la condizione degradata dei «filippini» non è così distante da quella di colui che parla e di tutti coloro che, come lui, si stanno recando «come gli angeli della bestemmia» al «corso *Vodafone live!*». Tanta è l'umiliazione subita dai «filippini», costretti a mettersi al servizio dell'animale del padrone, quanto lo scherno che grava sui dipendenti di «*Vodafone*», a partire da quella scritta «*live!*», la quale sembra quasi esser stata messa lì apposta per farsi beffa delle loro vite, selvaggiamente contrattualizzate dall'azienda per cui lavorano.

La tensione stilistica presente in questa prima parte del brano, subisce, nella seconda, una drastica battuta d'arresto. In quest'ultima l'autore riporta la dicitura promozionale di un servizio di telefonia. Stilisticamente la lingua di questo inserto extra-letterario appare come piatta e inespressiva. Le parole non connotano, ma designano piuttosto la materia del discorso. Le uniche sfumature sono date dall'impiego di forme elencatorie che tendono a un'amplificazione aleatoria del campo semantico designato: «nuovo mondo di servizi, colori, suoni e immagini»; «il tuo modo di comunicare, informarti e divertirti»; «è emozionante, divertente, originale». Questa amplificazione per elencazione punta in direzione più della dispersione del significato, che di una sua precisazione. Si tratta di verbigenerezioni⁹², che non aiutano il consumatore ad informarsi sul servizio e a comprenderne il funzionamento, ma incentivano piuttosto una sollecitazione analogica tra prodotto promosso e immagini di gioia e divertimento: «colori; suoni; immagini; divertirti; emozionante; divertente». Se nella prima parte del brano, come si è visto, l'elaborazione retorica della lingua è finalizzata a condensare e a complicare nella figuratività il campo semantico del discorso; nella seconda invece le pur minime sfumature espressive del linguaggio hanno lo scopo, al contrario, di disperdere e semplificare la semanticità del testo. Se la prima parte può essere ascritta ad un registro letterario, la seconda ad uno pubblicitario; con questa breve sequenza Falco sa

⁹² Uso il termine “verbigenerezione” nell’accezione in cui lo intende S. PIRO in *Il linguaggio schizofrenico*, cit., pp. 443-44: «[Le verbigenerezioni] sono delle frasi di conversazione rapida, brillante, impulsiva e per lo più priva di significato. Le frasi e le parole si susseguono con grande rapidità. L’atteggiamento è genericamente discorsivo. Il linguaggio sembra usato come mezzo di espressione e di comunicazione, anche se il risultato della produzione verbale è nullo ai fini della comprensione del discorso. [...] Per lo più la verbigenerezione è da considerare come un fenomeno di dispersione semantica».

render conto anche delle opposte finalità che soggiacciono all'impiego delle figure, rispettivamente nella letteratura e nella pubblicità.

Vengo ora alla terza parte del brano. Come si è già detto, ci troviamo di fronte ad un procedimento retorico già incontrato, che larga parte occupa all'interno di *Pausa caffè*. Si tratta dell'*aversio*. Nel caso in questione, a differenza di quello già visto, l'*aversio* non produce *sermocinatio*. La narrazione viene interamente ceduta alla voce della *trainer*, senza interruzione alcuna proveniente da altre voci. Se le prime due parti appartenevano rispettivamente al registro del letterario e del pubblicitario; quest'ultima ha a che vedere invece col colloquiale-parlato. Molti sono infatti i fenomeni di accostamento del linguaggio all'extra-testo dell'oralità. L'effetto è quello di una mimesi ravvicinata di una realtà assunta in presa diretta. Allo scopo di rendere nell'enunciazione l'impressione dell'*hic et nunc*, tipica del parlato, contribuisce in primo luogo l'impiego dell'allocuzione interrogativa⁹³ («No?»), che suggella esplicitamente la domanda retorica indiretta contenuta nella frase precedente («sapete tutti, suppongo, la distinzione fondamentale tra il concetto di connessione dati GSM e il concetto di connessione dati GPRS»). La domanda retorica «non è una richiesta di informazioni, poiché non attende altra risposta se non l'ovvia conferma di ciò intorno a cui si fa mostra di interrogarsi»⁹⁴. Ha dunque più del carattere assertivo, che di quello interrogativo. Sollecita l'interlocutore secondo una modalità affine all'apostrofe imperativa e simula una condizione enunciativa *in praesentia* che fa leva sulle funzione 'conative' del linguaggio⁹⁵. Un altro sintomo stilistico della mimesi del parlato in presa diretta è l'impiego dell'apostrofe intercalare interiettiva: «be'». Altri fenomeni, meno finalizzati alla simulazione dell'enunciazione ripresa in diretta dalla realtà, ma sempre di forte connotazione orale sono frasi come: «essendo tutto il discorso impallato» e «sperando che non si impalli di nuovo il tutto». Dove il colloquialismo del verbo "impallare" simula la trascuratezza di una locuzione orale; mentre espressioni come «tutto il discorso» e «il tutto» ricordano un impiego elusivo e reticente del discorso, tipico di formule linguistiche aperte e semanticamente "onnivore" come la parola-

⁹³ Per l'impiego delle formule allocutive, anche interrogative, nella mimesi del parlato; cfr.: E. TESTA, *Lo stile semplice*, cit., pp. 168, 254, 289.

⁹⁴ B. MORTARA-GARAVELLI, *Manuale di retorica*, cit., p. 269-70.

⁹⁵ R. JAKOBSON, *Essais de linguistique générale* (1963); trad. it.: *Saggi di linguistica generale*, trad. di L. Heilmann e L. Grassi, Milano, Feltrinelli, 1966, pp. 185-93. La funzione 'conativa' del linguaggio è orientata verso il destinatario. Sono messaggi 'conativi' le espressioni che trovano forma grammaticale in frasi imperative, esortative, o in cui si fa uso del vocativo. La persona tipica di questa funzione linguistica è la seconda.

sostanza *cosa*⁹⁶. A stigmatizzare l'apertura della testualità letteraria all'extra-testo si riscontra inoltre la presenza di lessico specifico proveniente dal mondo del lavoro tecnologico: «trainer, refresh, GSM, GPRS»; e i meno connotati (perché ormai entrati a pieno titolo nell'italiano) «Internet, mail, computer». Oltre a ciò si registra anche l'utilizzo di cifre numeriche: «2 euro», nonché l'esposizione di marchi attinenti al mondo dei *software* informatici: «Outlook». L'impiego del nome commerciale per designare l'oggetto è, secondo Gianluigi Simonetti, una costante essenziale nella narrativa italiana contemporanea⁹⁷. La funzione del marchio in letteratura consiste nell'incentivare «una formula narrativa antilirica», che mira alla «descrizione oggettiva del visibile»⁹⁸ ed, enfatizzando le merci, attenua la sfocatura effusiva del sentimento. Nella terza parte del brano, dunque, la testualità letteraria si apre a codici linguistici extra-letterari. Riepilogando, a corroborare nell'apertura del testo all'extra-testo giovano: la simulazione dell'enunciazione in atto (allocuzioni); i costrutti linguistici colloquiali; l'impiego di codici specifici del lavoro informatico; l'esposizione di marchi e cifre.

Cerco di trarre un breve bilancio a partire dall'analisi proposta. L'alto tasso di figuralità letteraria, che compare nella prima parte del brano, viene fatto reagire in seguito con codici che esulano di molto dalla letteratura (dal linguaggio della pubblicità a quello del parlato comune, ibridato con forme di comunicazione intra-aziendale). Nella prosa di Falco convivono «due strutture» linguistiche in confronto continuo: «quella fittizia del teso [letterario] e quella reale del sistema linguistico»⁹⁹, incluso quello del linguaggio pubblicitario. L'accostamento di queste 'due strutture', comporta anche un accostamento di differenti tipologie di figuralità «qualitativamente eccentric[he]»¹⁰⁰. Da un lato si hanno le figure letterarie, che non compaiono nel linguaggio comune; in cui l'enfasi sul formalismo linguistico mette momentaneamente in autonomia il significante, per far affiorare dunque significati latenti. Dall'altro si hanno invece le figure appartenenti o al linguaggio pubblicitario, o alle forme espressive che danno alla lingua il colore dell'oralità. La figuralità letteraria viene così straniata da

⁹⁶ Sull'uso delle parole-sostanza nella mimesi dell'oralità; cfr.: E. TESTA, *Lo stile semplice*, cit., pp. 27, 108, 164, 165-66, 188-89.

⁹⁷ G. SIMONETTI, *Sul romanzo italiano di oggi*, cit., pp. 66-67. Anche in *Pausa caffè* la sostituzione del nome comune dell'oggetto con il marchio dell'azienda che lo produce è una strategia retorica altamente in uso. Cfr. in proposito l'«Elenco delle aziende o dei marchi citati almeno una volta» in calce al volume: G. FALCO, *Pausa caffè*, cit., pp. 322-23.

⁹⁸ G. SIMONETTI, *Sul romanzo italiano di oggi*, cit., p. 67.

⁹⁹ W. SITI, *Il realismo dell'avanguardia*, cit., p. 25; (corsivo dell'autore).

¹⁰⁰ Ivi, p. 32; (corsivo dell'autore).

figure di matrice extra-letteraria. L'isolamento del codice letterario viene demistificato dall'incontro con codici extra-letterari. La portata anti-repressiva delle figure letterarie viene messa a punto e sottoposta a verifica dal confronto con altre forme di figuralità, presenti sia nel linguaggio della pubblicità, che in quello del comune parlato.

Oltre al confronto di due strutture abbiamo quindi il confronto di due [o più] figuralità, o per meglio dire la figuralità che, incontrandosi con se stessa, si demistifica. Da una parte si rivela l'alienazione della figuralità letteraria di fronte allo «straniamento» causato dalla figuralità nuova; dall'altra si rivela la separazione dei linguaggi, si vede la produzione linguistica in rapporto con la divisione del lavoro e la [letteratura] in rapporto con la produzione.¹⁰¹

Questo modo di intendere le funzioni della figuralità letteraria in rapporto ai codici extra-letterari è, secondo Walter Siti, la logica specifica che soggiace alle composizioni della neo-avanguardia italiana. In esse, secondo lo studioso, è presente una tipologia particolare di realismo, che egli chiama «*realismo linguistico*»¹⁰²; i cui margini di definizione sorgono «su basi formali», ossia a partire da un «rapporto consapevole» del codice letterario «con *un* preciso codice extra-testuale»¹⁰³.

Se è possibile parlare per il Falco di *Pausa caffè* della presenza di questa particolare forma di 'realismo linguistico'; ciò è dato a partire dall'assimilazione, nelle sue prime produzioni scritte, della lezione dello sperimentalismo pagliarianiano.

Sono presenti tuttavia nell'opera anche altri luoghi, dove la tensione linguistica viene portata ad una radicalità che talora supera di molto le sperimentazioni del maestro. In queste zone vigono criteri di disgregazione formale che minano alla significatività stessa della lingua. Si tratta delle sequenze discorsive rientranti nel filone stilistico che ho chiamato *avanguardistico-lacerante*.

1.5. *Residui di neo-avanguardia*

Il filone *avanguardistico-lacerante* occupa quantitativamente in *Pausa caffè* una posizione minoritaria rispetto a quella che interessa la linea *mimetico-sperimentale*. Prima di darne un'esemplificazione testuale mi soffermo tuttavia sulla distinzione che

¹⁰¹ W. SITI, *Il realismo dell'avanguardia*, cit., p. 32.

¹⁰² Ivi, p. 22; (corsivo dell'autore).

¹⁰³ Ivi, p. 18; (corsivo dell'autore).

separa la logica dello sperimentalismo dalla logica dell'avanguardia e, soprattutto, della neo-avanguardia italiana.

‘Neo-sperimentalismo’ e ‘neo-avanguardia’ sono nozioni che sorgono a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta del secolo scorso. Si può affermare – attraverso una semplificazione con cui si riduce però davvero troppo la complessità del rapporto – che la seconda rappresenti una radicalizzazione del primo. Osservato in rapporto alla tradizione delle riviste letterarie secondo-novecentesche, lo sperimentalismo è riconducibile alla linea tracciata da Leonetti, Pasolini e Roversi in «Officina»; mentre si può dire che il movimento della neo-avanguardia abbia esordio con la fondazione del «Verri» da parte di Luciano Anceschi, e confluisca poi, attraversando la controversa esperienza del Gruppo 63, in «Quindici»¹⁰⁴.

Sperimentalismo e neo-avanguardia partono da premesse simili, riguardanti il campo d'analisi del linguaggio e della comunicazione pubblica. Entrambe le correnti vedono nel parlato comune gli effetti della razionalizzazione della società, conseguenti all'industrializzazione portata dal ‘miracolo’. Tali effetti consistono nella reificazione degli aspetti comunicativi relativi alla lingua.

Il funzionamento del linguaggio opera secondo criteri di associabilità segnica, normati dalle comuni modalità di utilizzazione della lingua. Poiché «non si dà [...] linguaggio senza società, né viceversa; e il primo è una forma e un'espressione della seconda; è nel linguaggio, o più ampiamente nel segno, che la società *si manifesta*»¹⁰⁵. Ciò comporta che in una società altamente razionalizzata dalla divisione del lavoro, la suddivisione in classi si ripercuota anche nella lingua come separazione del linguaggio in diverse aree autonome e specifiche. I criteri di associabilità segnica, che vigono all'interno dello scambio comunicativo circolante in una classe soggetta a repressione, sono a loro volta sottoposti a forze repressive. Queste ultime stabiliscono quali

¹⁰⁴ Cfr.: R. BARILLI, *La neoavanguardia italiana. Dalla nascita del “Verri” alla fine di “Quindici”*, Bologna, il Mulino, 1995. Cfr. inoltre: M. CORTI, *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 113-14.

¹⁰⁵ F. ROSSI-LANDI, *Il linguaggio come lavoro e come mercato. Una teoria della produzione e dell'alienazione linguistiche*, Milano, Bompiani, 2003, p. 102. Cfr. inoltre: E. SANGUINETI, *Ideologia e linguaggio*, Milano, Feltrinelli, 1975, p. 133: «Nessuna interpretazione della parola [...] può riuscire adeguata se non coglie il suo essere sociale come modo e forma di classificazione». Su questi temi vedi anche: V. N. VOLOŠINOV, M. M. BACHTIN, *Marksizm i filosoija jazyka* (1929); trad. it.: *Marxismo e filosofia del linguaggio. Problemi fondamentali del metodo sociologico nella scienza del linguaggio*, trad. di M. De Michiel, a cura di A. Ponzio, Lecce, Manni, 1999, pp. 121-28. Secondo Vološinov-Bachtin, «la coscienza individuale è un fatto socio-ideologico». Perciò, avvenendo la comunicazione inter-individuale per tramite della funzione segnica, «a tutto ciò che è ideologico appartiene un significato segnico» e «il carattere segnico è attributo comune di tutti i fenomeni ideologici»; [Ivi, pp. 122-23, 125; (corsivi degli autori)].

associazioni di senso sono ammesse e quali no. Laddove il parlante non ha possibilità di azione sulla lingua, se non secondo un'assunzione di essa come 'dato' inerte (preesistente al soggetto e imm modificabile), si ha ciò che Ferruccio Rossi-Landi chiama «alienazione linguistica». Assumendo come cogente l'«omologia»¹⁰⁶, proposta dallo studioso, tra produzione economica e produzione linguistica, tra scambio mercantile e scambio linguistico; si ha «alienazione linguistica» quando «il processo lavorativo linguistico, e a maggior ragione l'intero processo della produzione e della circolazione linguistica, diventano esterni al singolo parlante»¹⁰⁷.

In un siffatto contesto la figuralità letteraria, attraverso il lavoro formale sul significante, infrange i modelli repressivi imposti dall'«alienazione linguistica» e «viene ad assumere un preciso compito liberatorio»¹⁰⁸. Tuttavia, «quand'anche [essa] riesca a rifiutare tali modelli, la pena che deve pagare consiste né più né meno nell'espulsione dalla società linguistica»¹⁰⁹. Lungo il problema dell'appartenenza, o meno, della letteratura alla «società linguistica» scorre il discrimine tra sperimentalismo e neo-avanguardia¹¹⁰.

¹⁰⁶ Cfr.: F. ROSSI-LANDI, *Il linguaggio come lavoro e come mercato*, cit., p. 177-228. Cfr. inoltre: Ivi, pp. 61-104.

¹⁰⁷ Ivi, p. 103-04: «Il parlante viene per così dire assunto in servizio dalla società in cui nasce: gli si chiede e impone di erogare la sua forza lavorativa linguistica e gli si insegnano obbligatoriamente le modalità dell'erogazione: egli deve usare prodotti già esistenti, consumarli riproducendoli inconsapevolmente secondo modelli che in tal modo risultano confermati e perpetrati».

¹⁰⁸ W. SITI, *Il realismo dell'avanguardia*, cit., p. 13.

¹⁰⁹ F. ROSSI-LANDI, *Il linguaggio come lavoro e come mercato*, cit., p. 104.

¹¹⁰ Tengo a precisare che, in questo discorso di distinzione tra neo-avanguardia e sperimentalismo, mi riferisco soprattutto ad una specifica 'ala' della neo-avanguardia italiana, non a tutta. Il Gruppo 63 fu da sempre attraversato da un'ambiguità interna, che opponeva: da un lato una concezione dell'arte a-ideologica, astorica e disimpegnata; dall'altro un'impostazione ideologizzata dell'analisi dell'estetico, assunto come dominio del contraddittorio rispetto all'esistente. La prima visione era incarnata soprattutto da Renato Barilli e Angelo Guglielmi; la seconda in particolare da Edoardo Sanguineti. Rispettivamente, l'una ha gettato i prodromi del postmoderno italiano; l'altra era rimasta fedele all'estetica del moderno, pur constatandone i limiti imposti dall'ascesa del 'neo-capitalismo'. Lacerazioni evidenti tra queste due 'ali' del Gruppo 63 emersero nel 1965, all'altezza del convegno palermitano su *Il romanzo sperimentale*. Tali dissidi esplosero con l'avvento dei moti operaisti e studenteschi del Sessantotto, quando «confrontandosi con le tensioni immediate di un periodo storico tra i più contraddittori e animati, il Gruppo [sciogliendosi] ha deciso che non poteva continuare a fingere un'unità che non c'era all'inizio»; [U. ECO, *Il Gruppo 63, quarant'anni dopo*, in *Il Gruppo 63 quarant'anni dopo*, «Bologna, 8-11 maggio 2003. Atti del Convegno», a cura di R. Barilli, F. Curi, N. Lorenzini, Bologna, Pendragon, 2005, p. 42. La prolusione di Eco è reperibile anche online all'indirizzo web: <http://www.umbertoeco.it/CV/II%20Gruppo%2063.%20quarant'annin%20dopo.pdf> (consultato in data: 29 novembre 2016)]. In questa sede, quando parlo di neo-avanguardia, marcadone le differenze rispetto allo sperimentalismo, mi riferisco in realtà soprattutto all'«ala» ideologizzata, tra cui sono da annoverare sicuramente – oltre a Sanguineti – Pagliarini, Nanni Balestrini e Antonio Porta. Su questa distinzione di campo tra le due 'ali' del Gruppo 63; cfr.: R. DONNARUMMA, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2014; e M. CORTI, *Il viaggio testuale*, cit., pp. 114-15. Sull'emergere di un dissidio interno al Gruppo 63 nel corso del Convegno palermitano del 1965, e per un bilancio su di esso alla luce del postmoderno italiano; cfr. gli interventi di R. LUPERINI, R. DONNARUMMA, G. SIMONETTI, A. CORTELLESA, in *Col*

Il gesto avanguardistico consiste nel dissentire dalla logica del «museo»¹¹¹, ossia dalla condizione separata dell'arte nella società della produzione tecnica e dello scambio mercantile. Tale dissidenza avviene comunicando la «negazione della comunicazione esistente»¹¹². L'avanguardia consiste nel «tentativo estremo di [impiegare] un linguaggio che non sia il “linguaggio dei fatti, di coloro che stabiliscono fatti, impongono l'obbedienza ad essi e ne traggono profitto”»¹¹³. In seguito alla lacerante negazione della comunicazione esistente (in quanto prodotto sociale reificato), l'avanguardia tuttavia non tenta di ricucire nuovamente un nesso positivo con la realtà linguistica in atto. Si potrebbe dire: non va oltre la negazione, in accordo al precetto adorniano di «introdurre caos nell'ordine»¹¹⁴ razionalizzato. Le avanguardie primo-novecentesche combattono il progressismo borghese con l'irrazionalismo onirico. Ciò che contraddistingue la neo-avanguardia dalle avanguardie storiche, invece, consiste nell'abbandono di questa opposizione “tragica” tra razionalismo scientifico e irrazionalismo romantico-decadente¹¹⁵. La cessione di questa postura “tragica” comporta però anche una conseguenza ulteriore: la neo-avanguardia abbandona la ‘missione’, dell'avanguardia primo-novecentesca, di chiedere «imperiosamente la propria fine medesima, il proprio superamento nella prassi sovversiva e rivoluzionaria»¹¹⁶. Questa rinuncia all'oltranzismo e alla trasgressione pratica si traduce nella venuta a patti dell'arte della neo-avanguardia con la totalizzazione sistemica della funzionalità dei codici – inclusi quelli estetici e separati – all'interno dell'ordine neo-capitalistico¹¹⁷. Ciò significa altresì «fare dell'avanguardia un'arte durevole come quella dei musei»¹¹⁸, abbandonando qualsivoglia irrazionalismo in favore di «una ordinata

senno di poi, a cura di A. Cortellessa, in N. BALESTRINI (a cura di), *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale*, Roma, L'orma, 2013, pp. 283-86, 352-57, 365-69, 407-24.

¹¹¹ Cfr.: E. SANGUINETI, *Ideologia e linguaggio*, cit., p. 65: «Il museo e il mercato sono assolutamente contigui e comunicanti, anzi sono le due facciate di un medesimo edificio sociale. [...] Se il museo è la figura reale dell'autonomia dell'arte, esso è insieme la figura compensatrice della sua eteronomia mercantile».

¹¹² G. SCALIA, *La nuova avanguardia (o della «miseria» della poesia)*, in AA. VV., *Avanguardia e neo-avanguardia*, intr. di G. Ferrata, Milano, Sugar, 1966, p. 24; (corsivo dell'autore).

¹¹³ Ivi, p. 25. La citazione contenuta nel passo di Scalia è tratta da H. MARCUSE, *Reason and revolution* (1954); trad. it.: *Ragione e rivoluzione. Hegel e il sorgere della “teoria sociale”*, trad. di A. Izzo, Bologna, il Mulino, 1966, p. 10.

¹¹⁴ TH. W. ADORNO, *Minima moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*; trad. it.: *Minima Moralia*, intr. di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1954, p. 213.

¹¹⁵ Cfr.: F. FORTINI, *Due avanguardie*, in AA. VV., *Avanguardia e neo-avanguardia*, cit., pp. 11-13.

¹¹⁶ Ivi, p. 13.

¹¹⁷ Cfr.: G. SCALIA, *La nuova avanguardia*, cit., p. 38: «La società esistente nella sua unidimensionalità totalizzante rifiuta il rifiuto dell'avanguardia, lo razionalizza nella sua funzionalità, tende a privarlo del suo potere di negazione»; (corsivo dell'autore).

¹¹⁸ Ivi, p. 12.

progettazione del disordine»¹¹⁹. La neo-avanguardia razionalizza la contestazione dell'esistente ed effettua una scelta di campo: si trincerava all'interno del dominio linguistico e abbandona qualsiasi pretesa di andar oltre sul piano della prassi. L'unica trasgressione possibile è quella della sintassi e della regolarità linguistica. Poiché però, pur attenendosi strettamente al dominio del linguaggio, la neo-avanguardia mantiene comunque la radicalità negativa del gesto avanguardistico originario, essa non istituisce con la comunicazione esistente alcun tentativo di riallacciamento positivo. Ecco quindi che avviene quella conseguenza che Rossi-Landi prospetta nel caso del rifiuto delle norme dello scambio linguistico: l'«espulsione dalla società linguistica», ossia la «*morte linguistica o morte comunicativa*». La battaglia contro la reificazione sociale, importata interamente all'interno della roccaforte della semiosi linguistica, si traduce infatti in nulla più che il collasso delle strutture di significazione.

Come sostiene Gianni Scalia, queste radicali istanze di rottura dell'ordinamento linguistico sono state preparate dalle forme del 'neo-sperimentalismo' di «Officina»¹²⁰. Queste ultime, infatti, oltre ad aver reso non più praticabili le poetiche degli anni precedenti, si caratterizzavano anche per la ripresa degli aspetti problematici e contraddittori, sollevati dalle avanguardie storiche di primo Novecento. Tra le tre aree che Pasolini delinea all'interno del neo-sperimentalismo, ad ereditare maggiormente le

¹¹⁹ F. CURI, *Tesi per una storia delle avanguardie*, in R. BARILLI, A. GUGLIELMI (a cura di), *Gruppo 63. Critica e teoria*, Torino, Testo & Immagine, 2003, p. 300. Cfr. inoltre: «Ciò che caratterizza oggi l'avanguardia è [...] la consapevolezza dell'esistenza di una metodologia relazionale e integrata operante in un orizzonte di verità mondana, e, pertanto, la coscienza non più solo delle specificità e autonomia del settore estetico, ma dell'integrabilità e integratività di esso rispetto agli altri settori della vita del pensiero»; *Ibidem*.

¹²⁰ G. SCALIA, *La nuova avanguardia*, cit., p. 41. Si precisa tuttavia che, come dal punto di vista ideologico la neo-avanguardia italiana appare come un movimento ambiguo, anche in merito al suo rapporto con il 'neo-sperimentalismo' non è possibile tracciare dei confini netti. In taluni casi, infatti, le sue produzioni – sia sul versante della teoria che su quello della creazione letteraria – rivelano ampie zone di interferenza e indistinzione. Tra i casi inerenti alla creazione letteraria, i componimenti di Pagliarani, tra tutti, mi sembrano molto indicativi di questa ibridazione di istanze tra 'neo-sperimentalismo' e neo-avanguardia. In merito alla teoria, invece, è il saggio di A. GUGLIELMI, *Avanguardia e sperimentalismo* [in R. BARILLI, A. GUGLIELMI (a cura di), *Gruppo 63. Critica e teoria*, cit., pp. 301-08], a rappresentare nel modo forse più evidente questa confusione interna al Gruppo 63. Guglielmi arriva al punto di attribuire alla neo-avanguardia, quelle che sono invece le istanze del neo-sperimentalismo: «La "avanguardia" non è soltanto questo momento polemico e di rottura rispetto a un passato non più vitale. Essa dovrebbe contenere in sé anche l'altro elemento, quello cioè di istituzione del nuovo, di scoperta di più vitali strade espressive, di nuove possibilità di discorso»; [Ivi, p. 301]. Basandomi sulla distinzione posta da Scalia tra neo-sperimentalismo e neo-avanguardia, mi sembra che anche le pur ottime analisi di Siti attribuiscono alla neo-avanguardia elementi che, tuttavia, appartengono piuttosto al neo-sperimentalismo. In particolare quando dice che il «problema linguistico, che la neo-avanguardia ha affrontato, [...] [consiste nell']aprire la struttura poetica sotto gli urti del linguaggio comune [...]; [e nel] fare reagire il linguaggio comune con la figuralità letteraria, liberando sensi oggettivamente repressi e riscoprendo quindi la funzionalità pratica della poesia»; [W. SITI, *Il realismo dell'avanguardia*, cit., p. 25].

tensioni irrazionalistico-decadenti delle prime avanguardie, è senz'altro lo sperimentalismo 'puro', di matrice psico-patologica.

Anche lo sperimentalismo, similmente alla neo-avanguardia, «si afferma come negazione ed opposizione della società borghese-capitalistica ed ai suoi fenomeni di alienazione [e] reificazione»¹²¹. Tuttavia, a differenza della neo-avanguardia, la negazione, che lo sperimentalismo perpetra ai danni dell'esistente, avviene attraverso un'opposizione «*relativa e non totale*»¹²². Si tratta, in altri termini, di una spinta contraddittoria che cerca però anche, per via stilistico-letteraria, una sperimentazione sull'esistente, ispirata da una dialettizzazione della negazione con la realtà del 'dato'. Se la neo-avanguardia comunica soltanto la negazione della comunicazione 'data', per distruggere dall'interno del linguaggio la reificazione sociale; lo sperimentalismo tenta invece, per via sperimentale e sulla lingua, una ricucitura positiva del negativo con la realtà in atto. Detto apoditticamente: la neo-avanguardia si limita al negativo; lo sperimentalismo tenta il ri-allacciamento del negativo al positivo. Per farlo – più che chiudersi nel linguaggio, distruggendo le strutture semiotiche di significazione e sottolineando così la separatezza del codice letterario rispetto ai codici restanti – lo sperimentalismo relativizza invece l'operazione che gli è propria: quella letteraria, mettendone a confronto la figuralità specifica con i restanti linguaggi oggettivi, presenti nella società (da quello dei lavoratori a quello della cultura di massa). La forma caratterizzante del suo gesto si dà nello *straniamento*: della letteratura, da parte dei linguaggi oggettivi; e dei linguaggi oggettivi, da parte della letteratura. Viene a liberarsi così da entrambi una latenza anti-repressiva.

L'operazione centrale dello sperimentalismo è, dunque, quella di una opposizione al sistema comunicativo linguistico attraverso la negazione dell'assolutizzazione poetica [...] e una continua sperimentazione fondata sulla indipendenza critica, tormentosa e angosciata, rispetto alle «ideologie precostituite», su una «libertà stilistica», cui presiedono lo «spirito filologico» e la problematicità culturale e morale.¹²³

Tale relativismo sperimentale, immune da slanci totalizzanti e assolutizzanti, è ciò anche che mantiene lo sperimentalismo al di qua della radicalità della neo-avanguardia, ossia al di qua della «*morte comunicativa*» e del collasso della significazione. La significazione 'data' viene piuttosto problematizzata e ri-agita sperimentalmente nel

¹²¹ G. SCALIA, *La nuova avanguardia*, cit., p. 42.

¹²² *Ibidem*; (corsivo dell'autore).

¹²³ *Ivi*, p. 43. Nel passo Scalia cita da P. P. PASOLINI, *La libertà stilistica*, cit., pp. 1236-37.

campo dello stile e della lingua: nel campo, altresì, della finzione letteraria. In questo senso si può affermare che, mantenendo attivo un rapporto (problematico) col positivo, la logica dello sperimentalismo mantenga attiva anche, a differenza di quanto avviene nelle avanguardie, l'istanza della «mediazione»¹²⁴. Lo sperimentalismo, pur ereditando alcune tensioni dell'irrazionalismo delle prime avanguardie, sostituisce tuttavia all'*immediata* volontà di negare radicalmente e totalmente il presente, un principio costruttivo, *mediato* sperimentalmente dallo stile. Distorcendo la lingua, lo sperimentalismo distorce, e rettifica anche, le significazioni 'date' sul mondo.

Poiché «ora accade che una delle caratteristiche elementari delle società di nuovo capitalismo [...] sia la tendenza ad attenuare o a far scomparire da gran parte delle proprie espressioni ideologiche ogni possibilità di impiego della categoria della mediazione»¹²⁵; avviene anche che molti dei procedimenti formali, che caratterizzavano le operazioni sulla lingua della neo-avanguardia, siano divenuti poi patrimonio della cultura postmoderna e della comunicazione di massa. Avanguardia e neo-avanguardia rivelano così la presenza in sé di una latenza contraddittoria che sconfessa i loro presupposti antagonisti ed emancipativi; dimostrano altresì un'affinità di fondo della loro postura con quella delle espressioni, culturali e scientifiche, della società dei consumi¹²⁶.

Non è un caso infatti se le sequenze di *Pausa caffè*, dove emerge nel modo più esplicito lo stile *avanguardistico-lacerante*, sono anche i luoghi testuali in cui l'autore intende traslare nella scrittura le modalità formali dei codici della comunicazione mass-mediale. Sono molto indicative in tal senso le due sequenze in successione dal titolo *Sala non fumatori e Sala fumatori*¹²⁷. In esse Falco simula la registrazione scritta di una pausa lavorativa all'interno degli spazi aziendali adibiti a scopo di ristoro. In tali luoghi vi è la presenza di un televisore acceso. La logica dello *zapping* – ossia

¹²⁴ F. FORTINI, *Due avanguardie*, cit., p. 10-11. In merito alla nozione di «mediazione» nel pensiero di Franco Fortini; cfr.: A. ALLEGRA, *Negare e conservare l'immediatezza. Fortini e la mediazione di Gramsci*, in «Poliscritture» (blog online). L'articolo è reperibile all'indirizzo web: http://www.poliscritture.it/vecchio_sito/index.php?option=com_content&view=article&id=257:antonio-allegra-negare-e-conservare-limmediatezza-fortini-e-la-mediazione-di-gramsci&catid=18:cantiere-di-poliscritture-su-ffortini-&Itemid=23; (consultato in data 1 dicembre 2016).

¹²⁵ Ivi, p. 11.

¹²⁶ Cfr.: «L'universo tecnico-scientifico, le codificazioni cibernetiche, la razionalizzazione produttiva, le tecniche della previsione, tutto questo, che si ispira alla logica di tipo matematico, va perfettamente d'accordo con l'etica dei consumi e dell'imprevidenza, con la liberazione degli istinti, con l'assurdità permanente, eccetera. La negazione anarchica è tornata [...] a fiorire sul ceppo della potenza produttiva e dell'ordine (anche militare) neocapitalistico. [...] L'avanguardia impronunciabile e l'altra faccia della chiacchiera di massa. La saldatura fra neo-avanguardia e ordine borghese-capitalistico diventa organica ed esplicita dopo essere stata, per l'avanguardia storica, solo implicita e indiretta» [Ibidem].

¹²⁷ G. FALCO, *Pausa caffè*, cit., pp. 266-68.

dell'accostamento irrelato e schizoide – trasla nel brano dalle trasmissioni televisive alle forme di interazione tra le (presunte) persone presenti in sala. Questa logica finisce poi per condizionare anche la scrittura, la quale importa nelle proprie strutture di significazione i procedimenti tipici della comunicazione televisiva. Riporto l'inizio della sequenza dal titolo *Sala fumatori*.

(Tivù accesa su Canale 5 prima e su Mtv poi)

Grunding. Un mondo che non ti aspetti. L'aspiratore di fumo, una cassa da morto galleggia nel chinotto. La lattina generosa versa la fiamma di bibita che illumina il cielo alto uno e ottanta, colmo dell'onda galiziana. Andremo al mare solo in piscine d'acqua azzurra porno, dove galleggiano i baffi di *Asereje Aznar*, impossibile distinguere un jingle da una canzone, un jingle da un telegiornale, un jingle da un politico, un jingle da un jingle. L'aspiratore di fumo. Corpo laterale zigrinato di plastica nera, corpo centrale di legno. Mattarello nato già morto rinato manganello moderno. Corrono nuvole di legno. La mia ricaricabile è scaduta da tre giorni. Le donne fino a cinquant'anni, se tenute in grazia di Dio, vanno bene. La cinese dell'impresa di pulizia stringe il cappio attorno al sacco nero. Io sono andata a Londra. Appena sono scesa dall'aereo, leggi cosa mi è arrivato. *Benvenuti in Vodafone, nota come la migliore network del Regno Unito.* Taxi milanesi incolonnati nel tratto intestinale col pomodoro da cliccare. [...] ¹²⁸

Il brano appare come un'accozzaglia di elementi, che vengono raccolti a partire da ciò che si trova intorno a colui o colei che parla. Si tratta di una colata incontrollata di presunti prelievi di realtà, alterati però da una visione allucinata che fa leva stilisticamente sul paralogismo ¹²⁹ (es., tra tutti: «Taxi milanesi incolonnati nel tratto intestinale col pomodoro da cliccare»). La sequenza è introdotta da un dato contestuale, messo tra parentesi, il quale orienta – e motiva anche – la gestione dello stile e del dettato («Tivù accesa su Canale 5 prima e su Mtv poi»). La captazione allucinata e schizoide della realtà intorno coinvolge anche (marcandone l'assimilazione col corsivo tipografico): *slogan* aziendali («*Grunding. Un mondo che non ti aspetti*»); messaggi promozionali telematici («*Benvenuti in Vodafone, nota come la migliore network del Regno Unito*») e l'allusione a un video comparso in televisione, dove un importante politico spagnolo, nel corso di una conferenza, simula di danzare sul motivetto di un famoso *jingle trash-pop* («*Asereje Aznar*»). A forme disgreganti di *zapping* televisivo risponde anche la seguente giustapposizione di discorsi, di cui non è possibile stabilire la provenienza: «La mia ricaricabile è scaduta da tre giorni. Le donne fino a

¹²⁸ Ibidem; (corsivi dell'autore).

¹²⁹ Cfr.: S. PIRO, *Il linguaggio schizofrenico*, cit., p. 472: «Dal punto di vista descrittivo può definirsi il paralogismo come la sostituzione di una parola con un'altra parola che ha normalmente un significato diverso. Il paralogismo è, dal punto di vista semantico, un fenomeno di distorsione perché vi è un completo cambiamento di significato del segno verbale utilizzato».

cinquant'anni, se tenute in grazia di Dio, vanno bene. La cinese dell'impresa di pulizia stringe il cappio attorno al sacco nero. Io sono andata a Londra. Appena sono scesa dall'aereo, leggi cosa mi è arrivato [...]». Non si capisce se a pronunciare queste frasi siano persone presenti in sala; se provengano piuttosto da programmi televisivi; o se appartengano invece alla voce dello stesso autore. L'unica porzione di testo, dalla quale si può ricavare un senso compiuto, esprime lo stato di disorientamento che il brano stesso intende trasmettere: «impossibile distinguere un jingle da una canzone, un jingle da un telegiornale, un jingle da un politico, un jingle da un jingle». I cortocircuiti semantici presenti nel brano determinano l'impossibilità di stabilire da dove provengano le voci e se quanto detto stia avvenendo davvero o meno. Tale indistinzione mira a creare, sul piano della lingua, un effetto di de-realizzazione analogo a quello della riduzione mass-mediatica del mondo in simulacri e flussi di canzonette e discorsi.

Il testo riportato, insieme ad altri che rientrano nel filone *avanguardistico-lacerante*¹³⁰, si presenta come una vera e propria «insalata di parole»¹³¹. Si tratta cioè di una «*verbigenazione schizofrenica*», composta da una «ripetizione anarchica di parole e di frasi prive di senso»; il discorso rimane incomprensibile e «semanticamente disperso»¹³². I comuni nessi logici saltano e vengono sostituiti da criteri di associazione analogica, secondo modalità che ricordano molto da vicino la nozione di *asintattismo*¹³³. Le comuni norme di utilizzazione della lingua vengono deviate infatti da «una logica in cui i nessi consequenziali sono [...] affidati a fatti associativi, ad assimilazioni di sonorità simili, che creano legami e nessi immaginifici»¹³⁴. È il caso, ad esempio, di quanto avviene con la paronomasia e l'allitterazione presenti in una frase che nel brano compare in seguito alla porzione che ho riportato: «Bicchierini del caffè come posacenere già bucati ai *bordi aborti* di *briciole elettriche*»¹³⁵.

Quando nel 1961 usciva l'antologia *I novissimi* – la quale per prima diede coesione editoriale alle creazioni neo-avanguardistiche degli esordi – nell'introduzione Alfredo Giuliani sosteneva come necessaria l'exasperazione dell'insensatezza, per combattere il deperimento del linguaggio e «l'oppressione dei significati imposti», che gravavano al

¹³⁰ Cfr.: G. FALCO, *Pausa caffè*, cit., pp. 224-25, 268-69, 295-98, 301.

¹³¹ S. PIRO, *Il linguaggio schizofrenico*, cit., pp. 466-71

¹³² Ivi, pp. 467-68.

¹³³ Cfr.: G. DORFLES, *Il divenire delle arti*, Torino, Einaudi, 1959, pp. 232-38.

¹³⁴ Ivi, p. 233.

¹³⁵ G. FALCO, *Pausa caffè*, cit., p. 267-68; (corsivi miei). Sull'alterazione grammaticale e sintattica nel linguaggio schizofrenico; cfr.: S. PIRO, *Il linguaggio schizofrenico*, cit., pp. 453-56.

presente di un'«età schizofrenica»¹³⁶. Secondo Giuliani, attraverso l'*asintattismo* e la deformazione del nesso logico, la letteratura avrebbe dovuto perseguire una «visione “schizomorfa”», per rendere nell'ostacolo della significazione la «scomposizione mentale»¹³⁷ generata dalle tecniche della cultura di massa.

La ripresa che Falco compie, a quarant'anni di distanza, dell'*asintattismo* neo-avanguardisco, svela tuttavia il rovescio di quelle tecniche a cui Giuliani attribuiva un compito liberatorio. Un rovescio da cui si era posto in guardia per tempo Fortini. La consapevolezza, che il lettore degli anni Zero ha dei procedimenti formali della comunicazione di massa, smorza di molto la fiducia nelle potenzialità liberatorie di una letteratura “schizomorfa”. Quando Falco importa nella scrittura le tecniche della neo-avanguardia, il lettore di oggi si accorge che queste sono le forme divenute proprie del linguaggio mass-mediatico. Il collasso della significazione è venuto perdendo la sua carica di negazione. Si è trasformato nel più funzionale dei mezzi alla creazione del ‘ron-ron’ televisivo; dove l'*asintattismo* viene adottato per risolversi nello *zapping*, inteso come «pratica indiscriminata dell'eterogeneo, del frammentario e dell'aleatorio»¹³⁸. Il precetto neo-avanguardistico di rompere la linearità del linguaggio per combattere l'oppressione dei significati imposti, viene sussunto e ribaltato nel suo contrario dalla comunicazione di massa. Da strumento di contestazione, diviene strumento di diffusione della cultura di massa e del postmoderno, ossia della «logica culturale del tardo capitalismo»¹³⁹.

1.6. Bilanci provvisori

Nelle pagine precedenti si è tentato di render conto degli aspetti tematici e formali inerenti a *Pausa caffè*. All'interno dell'opera è stata rintracciata la presenza di due filoni: *mimetico-sperimentale* il primo e *avanguardistico-lacerante* il secondo. Con gradi differenti di alterazione del grado zero della lingua, entrambe le modalità contribuiscono a rendere una gestione generalmente tesa del linguaggio narrativo.

¹³⁶ A. GIULIANI, *Introduzione*, in AA. VV., *I novissimi*, cit., p. XVI

¹³⁷ Ivi, pp. XVII-XVIII.

¹³⁸ F. JAMESON, *Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism*; trad. it.: *Postmodernismo, ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, trad. di M. Manganelli, Roma, Fazi, 2007, p. 42.

¹³⁹ Sul nesso tra *asintattismo* (assunto come «interruzione nella catena significante»), soggetto schizofrenico e cultura postmodernista; cfr.: Ivi, pp. 42-48.

Si è visto come, all'interno delle sequenze *mimetico-sperimentali*, la figuralità dei diversi linguaggi, da quello letterario a quello quotidiano, subisca nel duplice confronto un processo volto allo *straniamento* reciproco. Falco chiama la letteratura a confrontarsi con il linguaggio di tutti i giorni, e in particolare con quello dei lavoratori. In un'intervista lo scrittore dimostra di essere consapevole di quanto nella forma del linguaggio emergano le spie dell'«indottrinamento» ideologico. Egli sostiene infatti che il linguaggio aziendale ha assunto per i lavoratori, nel corso degli anni Novanta, un aspetto 'teologico'; nel senso che essi vi «hanno aderito [...] in modo religioso», come se fosse una sorta di «preghiera»¹⁴⁰. Far reagire la figuralità letteraria con il linguaggio dei lavoratori è lo strumento che Falco adotta per demistificare la 'teologia' implicita al linguaggio dell'azienda. Se comunemente l'orientamento ideologico di quest'ultimo, nella lingua che i lavoratori parlano ogni giorno, permane impercettibile, o meglio, è naturalizzato; attraverso la letteratura l'autore mira invece ad una sua storicizzazione.

L'altro filone formale emerso nelle pagine precedenti è quello che ho chiamato *avanguardistico-lacerante*. La ripresa che Falco attua dell'*asintattismo* mira a produrre un collasso delle strutture di significazione. Quest'ultimo tuttavia non sembra ambire tanto – come avveniva nel Gruppo 63 – alla negazione in sé della comunicazione reificata, quanto piuttosto ad una sua mimesi critica. Lo scrittore adotta procedimenti neo-avanguardistici laddove intende render conto della reificazione comunicativa, prodotta dal linguaggio mass-mediatico. In questo senso la rottura del nesso logico-grammaticale e la dispersione semantica non cedono a velleità liberatorie, quanto piuttosto mirano alla denuncia di quella schizofrenia collettiva che *jingle*, canzonette e trasmissioni radio-televisive contribuiscono a diffondere¹⁴¹.

Sotto il profilo linguistico gli anni Ottanta-Novanta rivelano nella prosa letteraria italiana una generale indifferenza alla ricerca formale¹⁴². Quest'ultima si traduce in una relazione passiva del testo con l'usualità della lingua. Tale monotonia porta molta letteratura di fine Novecento all'appiattimento del proprio linguaggio su di un registro

¹⁴⁰ *Intervista* a G. FALCO, in P. CHIRUMBOLO, *Letteratura e lavoro*, cit., p. 186.

¹⁴¹ Tra le sequenze più indicative in tal senso; cfr.: *Radioitaliasuper*, in G. FALCO, *Pausa caffè*, cit., pp. 130-38.

¹⁴² Cfr.: L. SERIANNI, *La prosa*, in Idem, P. TRIFONE (a cura di), *I luoghi della codificazione*, vol. III, in *Storia della lingua italiana*, 3 voll., Torino, Einaudi, 1993, pp. 574-77. Serianni parla, per la prosa degli anni Ottanta-Novanta, di un vero e proprio «ritorno all'ordine»: «La norma grammaticale fa sentire ancora i suoi effetti nella coscienza di uno scrittore contemporaneo. Le ondate sperimentali del secondo dopoguerra hanno fatto il loro tempo: siamo ormai lettori sufficientemente smaliziati per non scandalizzarci delle trasgressioni»; [Ivi, p. 577]. Sull'appiattimento formale della lingua letteraria di fine millennio; cfr. inoltre: G. ANTONELLI, *Lingua ipermedia. La parola di scrittore oggi in Italia*, Lecce, Manni, 2006.

neutro e indifferenziato, che giunge spesso a tacitare le forme espressive dell'oralità. Il rispetto della struttura linguistica riflette tuttavia una normatività in realtà stereotipa, il cui principale responsabile va ricercato nella diffusione della «lingua trasmessa»¹⁴³, ossia di quelle forme di italiano «neo-standard»¹⁴⁴, affermatesi con la capillarità delle riproduzioni televisive e cinematografiche.

La tensione formale, che tanto agisce in *Pausa caffè* nel dar corpo ad una lingua dinamica e insofferente alla norma, può essere interpretata anche come un'esigenza di rottura. Quest'ultima si esprime in un discostamento, da parte dell'autore, dalle derive stereotipe che lo 'stile semplice' secondo-novecentesco ha assunto sul finire del secolo¹⁴⁵. Le scelte sperimentali e avanguardistiche di Falco si giustificano inoltre a partire dalla dirompente espansione della narratività, che, da circa vent'anni a questa parte, ha ben oltre travalicato i confini della prosa romanzesca¹⁴⁶. A partire dagli anni Novanta l'estensione della narrativa al di là del genere del romanzo ha coinvolto infatti: la saggistica filosofica (Massimo Cacciari, Franco Rella); quella storiografica (Carlo Ginzburg); la sociologia (Danilo Dolci); ed è giunta finanche alla narrativizzazione del saggismo letterario, come ad esempio avviene nei vari Antonio Tabucchi o Claudio Magris. Diversi sono stati i critici letterari italiani, più o meno militanti, che, accortisi di questa deriva espansionistica della narrazione (a tutto vantaggio della piacevolezza e della fruibilità di lettura), sono giunti addirittura alla condanna polemica di qualsivoglia pubblicazione odierna in forma narrativa¹⁴⁷. Se a ciò si aggiunge poi la diffusione dello *storytelling*, come forma discorsiva in auge oggi, più di ogni altra, nel *New Journalism*¹⁴⁸ e nel *marketing* aziendale¹⁴⁹; la disarmonia formale di Falco trova forse la sua più pregnante ragion d'essere. La tensione formale che caratterizza l'esordio narrativo dello scrittore milanese assume quindi una duplice valenza. Da un lato,

¹⁴³ Cfr.: F. SABATINI, *L'«italiano dell'uso medio»: una realtà tra le varietà linguistiche italiane*, in G. HOLTUS, E. RADTKE (a cura di), *Gesprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart*, Tübingen, Narr, 1985, pp. 154-84.

¹⁴⁴ Sulla diffusione e sulla codificazione, di una lingua media a-grammaticale, scritta e parlata oggi in Italia, e definita come italiano «neo-standard»; cfr.: G. BERRUTO, *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, Roma, NIS, 1987, pp. 62-65. Per l'inserimento dell'italiano «neo-standard» all'interno di un quadro gerarchico, che organizza il complesso delle varietà di italiano scritte e parlate oggi, secondo un duplice orientamento, diastratico e diamesico, cartesianamente disposto; cfr.: Ivi, pp. 19-27.

¹⁴⁵ E. TESTA, *Lo stile semplice*, cit., pp. 344-50.

¹⁴⁶ V. COLETTI, *La narrazione: tecniche di sopravvivenza*, in «L'Asino d'oro», V, n. 10, novembre 1994, pp. 3-9.

¹⁴⁷ Cfr. i *pamphlet* (utili tuttavia più a registrare il dato di fatto della sorprendente espansione della narrativa nell'editoria recente, che non a fornire davvero dei tentativi di risoluzione o dei chiarimenti al problema) di F. LA PORTA [*Meno letteratura, per favore!*, Torino, Bollati Boringhieri, 2010] e di A. BERARDINELLI [*Non incoraggiate il romanzo. Sulla narrativa italiana*, Venezia, Marsilio, 2011].

¹⁴⁸ Cfr.: R. BENOTTI, *Viaggio nel new journalism americano*, Roma, Aracne, 2009.

¹⁴⁹ Cfr.: C. SALMON, *Storytelling. La fabbrica delle storie*, Roma, Fazi, 2008.

l'abbandono di moduli narrativi tradizionali (contrassegnati da istanze di continuità, coerenza e linearità) risponde – come afferma Cortellessa – alla volontà di Falco di raccontare il precariato attraverso una lingua che sia anch'essa «precaria»; che sia in grado cioè di restituire pure formalmente la frammentazione e l'atomizzazione sociale che contraddistingue la 'classe' di cui si parla. D'altro canto però, l'opzione sperimentale, e in parte disgregante, intrapresa dallo scrittore, mira anche a marcare una cesura formale tra la propria opera e la principale dominante che, ad un tempo, interessa tanto il mercato editoriale, quanto il *marketing* aziendale. Se l'industria editoriale incrementa i propri fatturati e le aziende promuovono i propri *brand*, creando, manipolando e vendendo storie di agile fruizione, spesso edificanti; Falco, al contrario, per raccontare storie quotidiane di lavoratori nel tempo della precarietà, sceglie invece una forma linguistica che nulla concede alle strategie tradizionali di narrazione, via via coattamente sussunte, a proprio vantaggio, dall'industria culturale e dall'industria *tout court*.

Come già si è avuto modo di constatare, *Pausa caffè*, per l'interesse rivolto nei confronti di una tematica sociale di stringente attualità e di indubbia implicazione politica (qual è quella dell'odierna condizione del lavoro salariato), rientra senz'altro tra le scritture che da più parti sono state definite di «ritorno alla realtà»¹⁵⁰. Larga parte del dibattito sull'incontro tra narrativa contemporanea e mondo materiale è stata assorbita, tuttavia, da un polo d'analisi attento quasi esclusivamente ad enucleare le modalità di interazione, che in tali scritture avvengono, tra finzione e realtà, tra *fiction* e *non-fiction*¹⁵¹. All'interno di questa prospettiva d'indagine, le categorie, su cui la critica si è soffermata maggiormente, ineriscono alle forme di autenticazione della scrittura; le quali sono gestite, secondo Donnarumma, lungo il duplice asse – talvolta eccessivamente binario – di «realismo documentario» e «realismo testimoniale»¹⁵². L'assunto che vorrei qui sostenere è che non sempre una simile prospettiva analitica risulti esauriente nell'ermeneutica di un testo letterario, quando di quest'ultimo

¹⁵⁰ Per una ricostruzione del dibattito sorto intorno al tema del «ritorno alla realtà» e per alcune valide precisazioni «meta-critiche» intorno a quest'ultimo; cfr.: L. SOMIGLI, *Negli archivi e per le strade: considerazioni meta-critiche sul "ritorno alla realtà" nella narrativa contemporanea*, in Idem (a cura di), *Negli archivi e per le strade. Il ritorno alla realtà nella narrativa di inizio millennio*, Roma, Aracne, 2013, pp. I-XXII.

¹⁵¹ Sull'interazione tra *fiction* e *non-fiction* nella narrativa contemporanea si concentra interamente, ad esempio: R. PALUMBO MOSCA, *L'invenzione del vero. Romanzi ibridi e discorso etico nell'Italia contemporanea*, Roma, Gaffi, 2014. Benché con una più ampia varietà di riferimenti testuali e con inoltre un maggiore rigore teorico, tale sembra essere tuttavia il *focus* che guida anche le riflessioni di R. DONNARUMMA in *Ipermodernità*, cit.

¹⁵² Cfr.: Ivi, pp. 117-28.

s'intenda evincere gli aspetti realistici. Non entro nel merito del dibattito sul realismo: su quali siano le forme attraverso cui si dà – e si è dato nella storia letteraria – il rapporto tra letteratura e realtà. Mi soffermo soltanto su alcune osservazioni relative a *Pausa caffè*.

Che sulla scelta dei temi, presenti nel primo libro di Falco, abbiano avuto una determinante incidenza il vissuto biografico e l'esperienza diretta dell'autore, ritengo non ci sia nulla da eccepire. Lo scrittore, prima di divenire tale, ha svolto per anni diverse delle mansioni precarie che compaiono nell'opera¹⁵³. Tuttavia, qualora si volesse assumere l'esperienza vissuta di chi scrive come certificazione della veridicità del testo, temo sarebbe inevitabile scontrarsi, in ultima analisi, con la scarsità euristica di tale constatazione. L'opera di Falco, pur radicando profondamente nel contesto materiale e sociale del presente, mi appare quasi del tutto immune dalla declinazione 'testimoniale' delle cosiddette «angosce di de-realizzazione»¹⁵⁴. Non ci sono spie testuali che portino il lettore a pensare che l'autore cerchi di legittimare la propria scrittura sulla base di un "io c'ero: credimi, te lo posso raccontare perché l'ho visto con i miei occhi". Le storie che vengono raccontate in *Pausa caffè* sono storie di finzione, che Falco inventa senza preoccuparsi di mascherarne l'artificio. Inoltre, più che una certificazione della realtà del narrato, l'enfasi sull'oralità, che tanto è stata messa in evidenza nelle pagine precedenti, è anzi un «effetto di reale»¹⁵⁵, creato attraverso l'elaborazione retorica dello stile. In *Pausa caffè* la prossemica del rapporto tra letteratura e realtà, dunque, non evade di molto il campo del linguaggio; benché tenti, attraverso 'effetti' retorici, di chiamare in causa la referenzialità del discorso.

Diversa è piuttosto la questione relativa all'incidenza di un certo documentarismo nell'opera. L'apparato di note, che corredata nel finale il volume¹⁵⁶, è infatti un para-testo,

¹⁵³ Cfr.: «Giorgio Falco è nato nel 1967. Lavora a Milano, nelle telecomunicazioni. *Pausa caffè* è il suo primo libro»; [G. FALCO, *Pausa caffè*, cit., risvolto di copertina]. Dove «nelle telecomunicazioni» non è che un eufemismo per dire "in un *call center*".

¹⁵⁴ R. DONNARUMMA, *Ipermodernità*, cit., pp. 165-200.

¹⁵⁵ Se Roland Barthes parla di «effetto di reale» come di una proliferazione nella scrittura di «dettagli concreti», che creano un'«illusione referenziale», ma permangono insignificanti e dispersivi rispetto alla costruzione semantica del senso; l'«illusione referenziale», che Falco crea attraverso l'enfasi linguistica sull'oralità, è data non tanto, o non solo, attraverso la denotazione, quanto piuttosto tramite un 'reale' che «ritorna [nella mimesi del parlato] come significato di connotazione» ritmica, fonica e morfo-sintattica. L'«effetto di reale» non è il 'reale' stesso, piuttosto, in esso, «è la categoria del 'reale' ad essere significata». La mimesi dell'oralità non ha alcun significato in sé, lo trova piuttosto nel rendere esplicita la materialità referenziale della lingua: «la carenza del significato a vantaggio del solo referente [fono-linguistico] diventa il significato stesso [di un] realismo [declinato linguisticamente]». Cfr.: R. BARTHES, *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV* (1984); trad. it.: *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, trad. di B. Bellotto, Torino, Einaudi, 1988, p. 158. Cfr. anche il saggio completo: Ivi, pp. 151-59.

¹⁵⁶ Cfr.: G. FALCO, *Pausa caffè*, cit., pp. 322-43.

che certifica la materiale consistenza dei riferimenti alla realtà presenti nel testo. L'esistenza effettiva dei rimandi alla realtà permane tuttavia nel corso dei testi ad un livello soltanto ipotetico; chiama in causa semmai l'enciclopedia del lettore. Alla sezione del para-testo, dislocata rispetto al corpo principale dell'opera, l'autore demanda il compito di legittimare la caratura di realtà del proprio discorso narrativo. La scelta di collocare tale apparato soltanto a libro terminato comporta però che nel corso della lettura lo statuto di verità della scrittura permanga sospeso e indecidibile. Anzi, mentre legge, il lettore è portato a considerare interamente il testo come il frutto dell'invenzione creativa di chi scrive. Solo una volta consumato il 'reato' della finzione, uno scrupolo etico¹⁵⁷ spinge l'autore a risarcire la realtà di un 'tributo' para-testuale, per risanare la 'colpa' dell'invenzione e del deliberato allontanamento dalla verità dei fatti, perpetrati nel corso del libro: un 'tributo' che sta tuttavia ad intendere che chi ha commesso il 'reato', l'ha fatto in fondo in buona fede, e anche perché, forse, per uno scrittore che sia tale, alla *letteratura* è ben difficile resistere¹⁵⁸.

Eppure, a mio avviso, ciò che di più rilevante *Pausa caffè* ha da apportare in seno al recente dibattito sul realismo, non ha a che vedere tanto col documentarismo, quanto piuttosto con questioni stilistiche. Molto spesso, nella prosa recente, il filone 'testimoniale' e quello 'documentario' sono venuti a scadere infatti nella stereotipia di un agile 'trucchetto' (retorico), valido tutt'al più per autenticare la narrazione di fronte dalla derealizzazione postmoderna. Secondo Siti

è necessario segnalare quanto ci sia di contrario al realismo nelle scritture che più sembrano rilanciarlo. Se il realismo [...] significa sospendere e battere in breccia agli stereotipi [...], allora saranno nemiche del realismo tutte le cadute in una qualunque forma di stereotipia. Spesso da alcuni testi-capostipite, in cui l'esperienza della realtà è intensa e originale, nascono filiere e sottogeneri che tendono pian piano alla maniera; pensiamo per esempio ai "romanzi sul precariato", che a partire da *Pausa caffè* di Giorgio Falco (o da *Il mondo deve sapere* di Michela Murgia) sono diventati un vero e proprio filone della recente editoria.¹⁵⁹

¹⁵⁷ Il 'tributo' metaforico, reso da Falco alla realtà al termine del libro, può essere visto per certi versi come un sintomo che indica la latenza di un'«angoscia di derealizzazione» sottesa all'opera. Sulle implicazioni etiche delle «angosce di derealizzazione» nella narrativa contemporanea; cfr.: R. DONNARUMMA, *Ipermodernità*, cit., pp. 199-200.

¹⁵⁸ Cfr.: «La verità cui la letteratura pretende non è soggetta a verifiche empiriche, poiché le ha scavalcate in partenza»; [Ivi, p. 172]. Sull'improprietà euristica della distinzione tra *fiction* e *non-fiction* è lo stesso Donnarumma a pronunciarsi; cfr.: Ivi, pp. 166-75.

¹⁵⁹ W. SITI, *Il realismo è l'impossibile*, Roma, nottetempo, 2013, p. 66.

Nel suo recente *pamphlet* sul realismo Siti pone l'accento su di un elemento che molto spesso è stato dimenticato all'interno del dibattito sul *new italian realism*¹⁶⁰. Mentre quest'ultimo infatti si è concentrato soprattutto sulle modalità di interazione tra *fiction* e *non-fiction*¹⁶¹, nonché sulla portata etica della recente svolta narrativa; il critico e scrittore modenese ha voluto sostenere piuttosto un'idea di realismo come disposizione narrativa all'«antiabitudine», ossia al «particolare inaspettato, che apre uno squarcio nella nostra stereotipia mentale»¹⁶². Il «realismo è quella postura verbale o iconica [...] che coglie impreparata la realtà, o ci coglie impreparati di fronte alla realtà», in modo tale che «la nostra enciclopedia percettiva non [faccia] in tempo ad accorrere per normalizzare»¹⁶³. Insomma, per Siti, più che in un'adesione alla realtà, il realismo consiste nella disarticolazione della codificazione assunta dalla realtà nel senso comune. Con Jurij M. Lotman si potrebbe affermare che un'opera realistica introduce nella semiosi culturale del lettore elementi «extra-sistematici»¹⁶⁴, i quali rompono la stasi del sistema, e lo rendono per ciò stesso dinamico. La concezione di realismo di Siti intende, dunque, questa categoria come una strategia estetica, che porta alla «problematizzazione dell'ovvio», e che riduce «ogni ingenua credenza nella pretesa naturalezza dell'ordine dato»¹⁶⁵. Egli stesso afferma infatti che «molto prima di essere usato da Brecht contro l'identificazione realistica, lo *straniamento* ha militato a lungo sotto le bandiere del realismo»¹⁶⁶.

¹⁶⁰ Cfr.: V. SPINAZZOLA (a cura di), *Tirature '10*, cit.

¹⁶¹ Cfr. in proposito anche: H. SERKOWSKA, *Scambi e intrecci tra fiction e reale*, in Idem (a cura di), *Finzione cronaca realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, Massa, Transeuropa, 2011, pp. IX-XLV.

¹⁶² W. SITI, *Il realismo è l'impossibile*, cit., p. 8.

¹⁶³ Ibidem.

¹⁶⁴ Sulla definizione e sulla funzione degli elementi «extra-sistematici» nella semiosi culturale; cfr.: J. M. LOTMAN, *Cercare la strada. Modelli della cultura*, trad. di N. Marcialis, Venezia, Marsilio, 1994, p. 31. Cfr. inoltre: Idem, *Kultura i vzryv* (1993); trad. it.: *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*, trad. di C. Valentino, Milano, Feltrinelli, 1993, passim; ma soprattutto: pp. 24-31.

¹⁶⁵ R. RONCHI, *Brecht. Introduzione alla filosofia*, Milano, et al., 2013, p. 6.

¹⁶⁶ W. SITI, *Il realismo è l'impossibile*, cit., p. 10; (corsivo mio). Mi sembra tuttavia importante sottolineare una radicale differenza tra le tesi di Siti e quelle che egli stesso desume, in parte, da Brecht. Se per il drammaturgo tedesco infatti il fine ultimo dello straniamento è quello di arrestare l'identificazione; secondo Siti, invece, lo straniamento non è altro che un momento parziale di disarticolazione del codice comune, a cui si accompagna però poi il trascinarsi identificativo del lettore nell'universo di una realtà non convenzionale, generata dal testo, come attraverso una sorta di «illusionismo magico». Cfr.: «Nel vero realismo la realtà non è mai qualcosa di ovvio: è sempre *in statu nascendi*, un intarsio traforato e instabile che può crollare in un soffio se lo scrittore appena si distrae – come svaniscono in un soffio i castelli della magia. Il fine ultimo della magia, è la tanto calunniata identificazione. [...] Per ottenere questo risultato, il testo realista deve sapersi mantenere in equilibrio tra esigenze contrapposte: deve sferzare l'attenzione del lettore cogliendolo di sorpresa ma poi deve concedergli abbastanza elementi riconoscibili per non perderlo e tenerlo a ruota. [...] Soprattutto, deve tenere presente che i modi per beffare la razionalità del lettore, seducendone l'intelligenza emotiva, sono sostanzialmente due e provengono da due sorgenti distinte: o colpire prima che la coscienza predisponga

Nonostante, osservato sotto questa lente, lo scopo del realismo consista nella disarticolazione degli schematismi percettivi, il realismo di una «storia fittizia, per qualche causa oscura, è più esemplare delle storie vere. [...] [Questo perché] l'universo alternativo della narrazione è composto da molti meno elementi dell'universo reale; [e] il mondo rappresentato in un racconto fittizio è sempre frutto di una *selezione*»¹⁶⁷. Tale *selezione* della realtà consiste nella messa in forma del caos del mondo, attraverso un'operazione retorica dove, non solo la forma assunta dai contenuti, ma anche le componenti dell'espressione, stilistiche e linguistiche, risultano determinanti. Da questo punto di vista il realismo è da considerarsi il frutto di una *selezione* formale (e stilistica), che intrattiene con la realtà un rapporto materialista, in quanto disinnesci gli automatismi del codice – linguistico, letterario, culturale – che ricoprono la realtà.

Pausa caffè di Giorgio Falco mette in atto strategie realistiche che, a mio avviso, trovano la loro rilevanza maggiore, non tanto nel 'documentarismo' (che è pur presente), quanto piuttosto nell'interazione straniante tra linguaggio letterario e linguaggi extra-letterari. Trovo che le osservazioni di Siti sulla poesia di Pagliarani si attagliano anche alle operazioni che Falco ha tentato di compiere nei nostri anni con la sua opera d'esordio. Se, come scriveva Pagliarani all'altezza della stesura de *La ragazza Carla*, «[il poeta] mira a trasferire nel linguaggio poetico le contraddizioni presenti nel linguaggio di classe»¹⁶⁸;

è ovvio che la poesia voglia confrontarsi con quelle zone linguistiche in cui la repressione si esercita più direttamente e apertamente. La repressione si manifesta soprattutto come nascondimento delle radici della produzione, come misconoscimento del lavoro. Il linguaggio quotidiano con cui fare reagire la figuralità sarà quindi preferibilmente *il linguaggio dei lavoratori*.¹⁶⁹

Come in Pagliarani infatti la figuralità letteraria viene fatta reagire con la lingua dei lavoratori, così anche in Falco il testo letterario viene straniato e messo a confronto con l'extra-testo dell'oralità e del lessico del mondo aziendale. In questo senso, al di là degli elementi strettamente contenutistici, il peculiare contributo che *Pausa caffè* apporta al «ritorno alla realtà» degli anni Zero, è da intendersi, a mio avviso, più che in senso

le sue caselle, o moltiplicare gli spessori e i livelli a un punto tale che la coscienza non ne sia più padrona»; [Ivi, pp. 20-21; (corsivo dell'autore)].

¹⁶⁷ Ivi, pp. 26-27; (corsivo dell'autore).

¹⁶⁸ E. PAGLIARANI, *Realtà e tradizione formale nella poesia del dopoguerra*, in «Nuova Corrente», n. 10, 1959, p. 95.

¹⁶⁹ W. SITI, *Il realismo dell'avanguardia*, cit., p. 94; (corsivo dell'autore).

‘documentario’ o ‘testimoniale’, secondo una prospettiva ‘linguistica’. Mi sembra abbia senso recuperare a tal proposito la nozione di «*realismo linguistico*», che Siti introduceva a suo tempo in merito alla poesia degli anni Sessanta.

Così, se larga parte degli odierni realismi si gioca intorno allo statuto veridico della scrittura, dando vita a forme narrative ibride come il *non-fiction novel*¹⁷⁰; *Pausa caffè* tenta invece di ristabilire il contatto tra letteratura e realtà a partire da una mediazione tra innovazione e convenzione¹⁷¹ che, assumendo gli aspetti del ‘*realismo linguistico*’, tiene conto della tradizione letteraria del secondo Novecento. Il dialogo tra Falco e la tradizione passa attraverso Pagliarani, per congiungersi, come già si è accennato, alla fase storica del ‘miracolo’ italiano; quando veniva delineandosi all’interno di «Officina» quel filone di letteratura sperimentale, che qualche anno più tardi sarebbe degenerato nel cinico razionalismo della neo-avanguardia. Attraverso lo scontro straniante tra lingua letteraria e lingua dell’extra-testo, Falco persegue un intento analogo a quello che Pasolini attribuiva allo sperimentalismo, parlando della presenza in esso di uno «spirito filologico»¹⁷² di continiana memoria. Con la nozione di ‘spirito filologico’ il critico e scrittore friulano intendeva «una poetica esigenza di chiarezza scientifica», che ha per fine quello «di abolire alle origini ogni forma di “posizionalismo”, in una verifica continua [...]: facendo adattare senza pace “il periscopio all’orizzonte” e non viceversa»¹⁷³. Riprendendo, obliquamente e da lontano, lo sperimentalismo secondonovecentesco, Falco compie, nella lingua e nello stile, un’operazione di riadattamento del ‘periscopio’ letterario all’‘orizzonte’ della realtà odierna del precariato. Se Giorgio Falco «è [davvero] l’attuale poeta epico del mondo del lavoro precario»¹⁷⁴; il gesto “epico” da cui nasce la sua prosa mette radici però nella sperimentazione formale e stilistica. Egli sottopone a verifica la finzione letteraria, straniandola nell’enfaticizzazione dei linguaggi dell’extra-testo. Muovendosi in ascesi e a ritroso, tra figuralità letteraria e

¹⁷⁰ Palumbo Mosca sostiene che «l’unico realismo possibile oggi, sembra proprio quello che sfrutta la commistione di fiction e non fiction del *Nonfiction novel* come grimaldello per scardinare le secche di un realismo piattamente mimetico»; [R. PALUMBO MOSCA, *L’invenzione del vero*, cit., p. 57].

¹⁷¹ Sulla dialettica tra innovazione e convenzione nel romanzo contemporaneo; cfr.: C. TIRINANZI DE MEDICI, *Il vero e il convenzionale*, Novara, UTET, 2012. Si veda in particolare il capitolo conclusivo, dal titolo, significativo anche per i discorsi qui condotti su Falco, *Tradizione, avanguardia permanente e mediazioni* [Ivi, pp. 195-201]; da cui riporto un significativo estratto: «Vero e convenzionale: molto comodo, viene da pensare, due poli hegelianamente antitetici. Comodo, ma errato, perché emerge dall’indagine [...] un persistenza di elementi veridici in testi “convenzionalisti” e viceversa. [...] Gli elementi formali che danno l’“effetto di vero” agiscono in un contesto dominato da dispositivi come trama, personaggio e temporalità che a rigore dovrebbero comparire sul versante convenzionalista. Ciò può accadere perché i due poli di cui si è parlato non sono polarizzati»; [Ivi, pp. 198-99].

¹⁷² P. P. PASOLINI, *La libertà stilistica*, cit., p. 1236.

¹⁷³ Ibidem.

¹⁷⁴ A. NOVE, *Un’epica pausa caffè tra guardie giurate e baristi innamorati*, cit., p. 457.

lingua del mondo, la sua scrittura dimostra di contenere in sé una ‘libertà stilistica’, che sottintende un «atteggiamento d’indipendenza, che non può accettare nessuna forma storica e pratica di ideologia»¹⁷⁵: tanto meno quella di un’ideologema di ‘realtà’, che riduce quest’ultima a un ‘dato di fatto’, da limitarsi a riportare, narrativizzando e autenticando la scrittura attraverso un quanto mai banalizzante “credimi, io c’ero”.

Tuttavia, e concludo, vero è anche che, assumendo una prospettiva tipologica della cultura, si deve pure ammettere che, mentre sperimentalismo e neo-avanguardia «hanno *marcato* [...] la categoria “fine” dei modelli letterari vigenti a livello tematico e formale come pure la categoria “inizio”»¹⁷⁶; di *Pausa caffè* non si può dire altrettanto. L’opera infatti si inserisce certamente all’interno di un filone narrativo che segna la “fine” del postmoderno e marca l’“inizio” di qualcos’altro; eppure lo fa in un modo che risente forse eccessivamente della lezione dei maestri della tradizione.

Il gesto sperimentale di adattare il ‘periscopio’ letterario all’‘orizzonte’ della realtà è una modalità stilistico-formale in grado di generare un realismo immune da codificazioni prestabilite; un realismo capace, altresì, di disarticolare gli automatismi cognitivi che incentivano la naturalizzazione del codice ‘dato’. In questo senso, il gesto estetico, che qualcuno ha definito “epico”, del Falco prosatore ricorda molto da vicino la postura del brechtiano *signor Keuner*¹⁷⁷. Quando lo scrittore milanese introietta nella prosa letteraria il linguaggio dei lavoratori, infatti, analogamente al “pensatore” *Keuner*, «evit[a] metodicamente di trovare naturale l’enunciazione e, nel luogo comune definito dallo spazio comunicativo, assum[e] la postura dell’*ospite estraneo*»¹⁷⁸. Tuttavia all’altezza di *Pausa caffè*, Falco è ancora uno scrittore esordiente, che cerca la propria strada nella sua stessa scrittura; fa dunque troppo spesso affidamento sui propri maestri – Pagliarani *in primis*. Ciò lo porta a replicare, fuori tempo massimo e con adesione eccessiva, le procedure stilistiche dell’area della tradizione a cui egli sembra fare riferimento. Perché la postura sperimentale dell’‘*ospite estraneo*’ abbandoni il piano esclusivamente linguistico degli esordi e intrattenga con la tradizione un dialogo di più autonoma rielaborazione, anziché di pedissequa emulazione; ci vorranno quei cinque anni che, dal 2004 al 2009, porteranno, da *Pausa caffè* a *L’ubicazione del bene*, fino alla

¹⁷⁵ P. P. PASOLINI, *La libertà stilistica*, cit., p. 1236.

¹⁷⁶ M. CORTI, *Il viaggio testuale*, cit., p. 115.

¹⁷⁷ Cfr.: B. BRECHT, *Geschichten vom Herrn Keuner*; trad. it.: *Storie del signor Keuner*, trad. di C. Cases ed E. Gianni, Torino, Einaudi, 2008.

¹⁷⁸ R. RONCHI, *Brecht*, cit., p. 21; (corsivo dell’autore).

gestazione di una più personale poetica, che chiamerò, nel prossimo capitolo, “*l’occhio estraneo*”.

2. ‘Come un’algebra davanti alla futilità’

2.1. *Brevi cenni su lingua e stile*

A cinque anni di distanza da *Pausa caffè* la successiva opera di Falco esce per i tipi di Einaudi, titolando *L’ubicazione del bene*¹. Il volume consta di una raccolta di nove racconti. Se nel proprio esordio editoriale l’autore aveva posto come perno tematico del libro il lavoro precario, in questa seconda tappa del proprio percorso creativo Falco sceglie invece come nucleo della narrazione un particolare tipo di spazialità urbana. Per dir meglio, si tratta di quella specifica forma di spazio periurbano – caratterizzata da una dispersione dell’insediamento abitativo e da una subalternità logistica, di infrastrutture e servizi, rispetto al centro cittadino – che gli urbanisti hanno denominato *sprawl urbano*.

Rispetto al lavoro precedente, *L’ubicazione del bene* rivela una più sobria e organica gestione stilistica, linguistica e strutturale dell’espressione. Per quanto concerne il versante linguistico, il libro non dimostra di importare nel testo la variegata gamma di codici, altrimenti ospitati in *Pausa caffè*. Relativamente alla struttura, l’opera – oltre ad essere quantitativamente molto più asciutta – si presenta anche come caratterizzata da una più solida coesione. I racconti sono costruiti infatti in modo serrato, seguendo un principio compositivo che ruota intorno all’invenzione del *cronotopo* di Cortesforza.

Si è avuto modo di osservare, nel capitolo precedente, come gli esordi narrativi di Falco fossero connotati da un impiego altamente sperimentale della lingua. Ciò ha fatto sì che in un primo tempo la sua scrittura oscillasse tra letterario e prosaico, con forti concessioni rivolte alla mimesi dell’oralità o alla dizione tecnico-specialistica. Ne *L’ubicazione del bene*, generalmente, questa tendenza si smorza di molto. La lingua viene uniformandosi al livello di una medietà piatta, talvolta stilisticamente deteriore. Come ad esempio avviene qui: «L’anno scorso *ha fatto il giro* dei canili della zona.

¹ G. FALCO, *L’ubicazione del bene*, Torino, Einaudi, 2009.

Giovanna voleva un cane. Due canili hanno detto no [...]»². I periodi sono segmenti frasali giustapposti, totalmente immuni da qualsiasi elaborazione sintattica. L'espressione è polarizzata quasi esclusivamente sul versante della denotazione. Inoltre, come si può notare dal corsivo (mio), lo scrittore non indugia di fronte all'impiego di cristallizzazioni formulari appartenenti a un registro medio-basso. La resa del discorso tende quasi alla banalizzazione del narrato. Se in *Pausa caffè* la lingua media era distorta dalla tensione dell'oralità; qui invece la lingua media viene appiattita da una conformazione stilistica neutra e inespressiva. Nel caso in questione – ad esempio – la designazione rinuncia all'impiego della parola specifica, la quale viene sostituita da una perifrasi, vagamente trita, ottenuta attraverso un generalissimo verbo *fare*. Insomma, sotto il profilo stilistico e linguistico, nella sua seconda opera, Falco si muove in maniera antitetica rispetto a quanto aveva fatto prima. Se la lingua di *Pausa caffè* era in drastica rottura rispetto al dilagare dell'«italiano trasmesso» nella prosa letteraria di fine Novecento; *L'ubicazione del bene* sembra invece aderire alla neutralizzazione espressiva che caratterizza lo 'stile semplice' tardo-novecentesco.

Ciò nonostante, sono tuttavia rintracciabili qua e là alcuni residui di ibridazione linguistica. Essi ereditano, pur con sobrietà maggiore, intenti di straniamento linguistico simili a quelli di *Pausa caffè*. Rispetto a quanto avveniva nella prima opera, però, la commistione dei diversi linguaggi non è pervasiva e dilagante. Interessa piuttosto porzioni di testo isolate e circoscritte, peraltro quantitativamente contenute, benché significative. Si pensi soltanto al titolo del volume: *l'ubicazione del bene* è un sintagma desunto da un registro di tipo burocratico. Si tratta quindi di un prelievo linguistico che importa in letteratura uno specialismo tecnico di ordine amministrativo. In gergo notarile la locuzione è impiegata per indicare, nell'atto di compra-vendita, la collocazione spaziale di una proprietà immobiliare. Estorta dalla sua area di provenienza e immessa nel circuito della significazione letteraria, l'espressione *ubicazione del bene* si carica di una polivalenza semantica, che suscita nel senso della parola il rimpallo di un'ambivalenza. Adottando la terminologia bachtiniana, mi sembra che nel caso in questione si possa dire di essere di fronte all'uso parodico di un linguaggio tecnico: l'autore si appropria della parola altrui, ma ne muta al contempo l'accento e l'intenzione. Falco importa nel testo letterario la terminologia catastale per suscitare in quest'ultima un'eco, che dia spazio a una voce seconda. In questo modo la parola

² Ivi, p. 40; (corsivo mio).

diviene 'bivoca'. L'originario significato tecnico della locuzione viene dialettizzato da una voce seconda, che al senso burocratico della parola ne accosta uno di natura «latamente filosofico-morale»³. Il titolo dell'opera sembra voler porre un interrogativo al lettore. Se è vero che «ci siamo circondati di beni, mobili e immobili, ed essi alla fine ci hanno sopraffatto; che ne è del Bene, del nostro Bene?»⁴ Rimane ancora del bene in mezzo alle villette di Cortesforza, dove gli abitanti «sembrano i sopravvissuti di una pubblicità immobiliare»⁵?

2.2. *Dialogismo*

Qualcosa di analogo a quanto si è visto in merito al titolo avviene anche all'interno del racconto eponimo della raccolta. La storia si compone di una serie di episodi, raccontati semplicemente dal fatto di essere avvenuti tutti intorno ad un luogo: «il luogo che sta intorno alla casa di via Carlo Borromeo 10/E a Cortesforza, Milano»⁶. Questa abitazione è stata pignorata da una banca. Nella finzione narrativa, chi parla è vittima di un fallimento al contempo sentimentale e lavorativo: ha perso il lavoro e sta per divorziare. Il «narratario»⁷ del racconto coincide con i potenziali compratori dell'immobile pignorato. Il narratore si rivolge al destinatario virtuale in modo diretto e lo fa come se fosse di fronte a degli acquirenti («Voi potenziali compratori della mia casa pignorata pensate solo al prezzo, alle condizioni dell'abitazione, alla zona, ai vicini»⁸). Per descrivere l'abitazione, e il contesto residenziale di essa, il narratore sceglie di non impiegare parole proprie, bensì di prendere a prestito testualmente quelle di un geometra, di colui cioè che è probabilmente il responsabile o della progettazione

³ F. TOMASI, *Immagini della megalopoli padana ne L'ubicazione del bene di Giorgio Falco*, in Idem, D. PAPOTTI (a cura di), *La geografia del racconto. Sguardi interdisciplinari sul paesaggio urbano nella narrativa italiana contemporanea*, Bruxelles, Peter Lang, 2014, p. 93. Sul risvolto «filosofico-morale» del tecnicismo catastale ospitato nel titolo cfr. inoltre: M. SMARGIASSI, *Quel bene perduto che corrode Milano*, «la Repubblica», 19 maggio 2009; consultabile in A. CORTELLESA (a cura di), *La terra della prosa*, cit., pp. 458-59.

⁴ M. COVACICH, *Gli uomini al servizio delle cose*, «Corriere della Sera», 26 maggio 2009; consultabile in A. CORTELLESA (a cura di), *La terra della prosa*, cit., p. 459.

⁵ G. FALCO, *L'ubicazione del bene*, cit., p. 24.

⁶ Ivi, p. 16.

⁷ Ossia l'istanza diegetica virtuale che svolge la funzione di essere il destinatario del racconto e che non coincide con il lettore empirico; cfr.: G. GENETTE, *Figures III* (1972); trad. it.: *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 307-10.

⁸ Ivi, p. 16-17.

dell'edificio o della perizia edile in vista del pignoramento. Le parole del geometra vengono letteralmente citate e marcate tipograficamente mediante l'utilizzo del corsivo.

2258963 Cortesforza (Milano) Via Carlo Borromeo 10/E. Villetta unifamiliare, superficie commerciale di circa 160 metri quadrati con annessi 10 metri quadrati di veranda, 15 metri quadrati di box, 300 metri quadrati di giardino. Villetta composta al piano seminterrato da lavanderia con caldaia, locale magazzino, box; piano terra composto da zona giorno con ingresso, salone, cucina a vista, servizi e veranda; piano primo composto da zona notte, tre camere da letto, due servizi, due balconi di 4 metri quadrati ciascuno; piano secondo mansardato, composto da locale hobby, ripostiglio, servizio. [...]

Ecco, vi racconterò alcuni fatti accaduti in questi anni attorno all'ubicazione del bene.

Utilizzo le parole del geometra Pierluigi Morelli – con studio a Milano, in viale Misurata numero 834, iscritto all'Albo dei consulenti tecnici del tribunale di Milano al numero 897851 – per descrivervi Cortesforza.

Ubicato nella zona sud ovest della provincia di Milano, lungo la Strada Statale 494, e più precisamente nel lembo di terra tra Vermezzo e Abbiategrasso, Cortesforza è un comune di 1574 abitanti (dati aggiornati alla stesura della perizia) situato a 101 metri sul livello del mare. La superficie è di 3,9 chilometri quadrati. Cortesforza è un piccolo comune che negli ultimi due decenni ha avuto uno sviluppo residenziale costante ma coerente e contenuto, grazie al quale ha mantenuto la sua principale peculiarità: un centro abitato a misura d'uomo. [...]

L'unità pignorata fa parte di un gruppo di cinque villette edificate nove anni fa in via Carlo Borromeo. L'unità pignorata è contrassegnata dal civico 10/E, la villetta a destra quasi in fondo alla strada.⁹

Le parole del geometra Morelli figurano come un discorso riportato in modo diretto¹⁰. I locutori nel testo sono due: la fonte (L) della narrazione (E) e la fonte (L₁) del discorso riportato (E₁), rispettivamente il narratore e il geometra Morelli. Nel brano le due voci compaiono gerarchicamente disposte. Alternano la dizione secondo un'orchestrazione discorsiva dove è L ad assumere il controllo su L₁; mai viceversa. Poiché «il discorso polifonico o plurivoco è intrinsecamente citazionale»¹¹ e «il corsivo [...] [è uno dei] segnali espliciti coi quali si autorizza una lettura polifonica»¹²; possiamo iniziare a registrare, nell'evoluzione creativa di Falco, un mutamento importante rispetto a *Pausa caffè*. Se l'opera d'esordio era composta

⁹ Ivi, p. 16-17; (corsivi nell'originale).

¹⁰ Per una tipologia del discorso riportato; cfr.: B. MORTARA GARAVELLI, *La parola d'altri. Prospettive di analisi del discorso*, Palermo, Sellerio, 1985, pp. 17-50. La studiosa riduce a tre le principali forme di 'discorso riportato': 'discorso diretto', 'discorso indiretto' e 'discorso (o stile) indiretto libero'; cfr.: Ivi, pp. 17-21.

¹¹ Ivi, p. 62.

¹² Ivi, p. 57.

maggioritariamente – anche se non esclusivamente – da sequenze rigidamente monologiche, a partire da *L'ubicazione del bene* invece il discorso narrativo dell'autore sembra aprirsi alla polifonia. Conformemente a quanto sostiene Bachtin, infatti, un'ampia differenziazione di linguaggi non ha nulla a che vedere con la polifonia del discorso¹³. Discorsi linguisticamente eterogenei – come quello di *Pausa caffè* – possono essere del tutto monologici; tanto quanto nell'uniformità di un discorso linguisticamente neutro – come quello de *L'ubicazione del bene* – vi può essere la più variegata polifonia.

Poiché la parola altrui (L₁) è soggetta al controllo del narratore (L), se ne conclude che nel brano in questione la dialogizzazione del racconto avviene attraverso un'assunzione 'passiva' della parola altrui. Volendo riprendere la classificazione proposta da Bachtin¹⁴, si può dire che quella di E₁ è una «parola a due voci», dove l'«orientamento sulla parola estranea» è «multidirezionale». Il genere discorsivo assunto per eccellenza dalla «parola a due voci multidirezionale» è la parodia. La parola dell'autore trasmette la parola altrui, ma al contempo introduce in essa un'intenzione opposta rispetto all'intenzione originaria dell'altro. In questo modo nella parola dell'altro viene insediandosi una seconda voce che «si scontra ostilmente [...] con

¹³ Cfr.: «Ad esempio nel romanzo a più voci di Dostoevskij vi è molto meno differenziazione di linguaggi, cioè differenti stili di linguaggio, dialetti territoriali e sociali, gerghi professionali, ecc., che non in molti scrittori monologisti: come L. Tolstoj, Pisemskij Leskov e altri»; M. BACHTIN, *Dostoevskij*, cit., pp. 235-36.

¹⁴ Cfr.: M. M. BACHTIN, *Dostoevskij*, cit., pp. 258-59. Bachtin distingue la parola del discorso narrativo in tre macro-aree. 1) La prima è la «parola diretta», ossia una parola che esprime in modo ultimativo l'«istanza semantica» autore, espone cioè le sue intenzioni in modo inequivocabile. 2) La seconda è data dalla «parola oggettiva», ossia dalla parola che appartiene univocamente a un personaggio del racconto e che rimane nettamente separata dalla parola dell'autore. 3) La terza macro-area invece è ben più complessa, in quanto è suddivisa a sua volta in una tipologia dalla casistica tripartita. Questa terza area si ha quando all'interno della parola del racconto è percepibile un «orientamento sulla parola estranea». È questo il caso della «parola a due voci». Perciò è solamente quest'ultima area quella in cui la parola si fa polifonica; la parola definita dalle macro-aree 1) e 2) è invece monologica. *Polifonia del primo tipo*: la «parola a due voci» è «monodirezionale»; essa tende cioè alla fusione di due voci differenti in una sola. Come avviene, ed esempio, nel caso in cui venga assunto e stilizzato dall'autore uno stile appartenente a qualcun altro o risalente a un'altra epoca; oppure nel caso in cui la parola di un personaggio si faccia portatrice delle intenzioni dell'autore. *Polifonia del secondo tipo*: la «parola a due voci» è «multidirezionale»; si ha quanto la parola altrui viene assunta dall'autore, ma in modo tale per cui l'intenzione estranea diminuisca in favore dell'intenzione dell'autore. La parola d'altri si dialogizza internamente, rivelando in sé la presenza di due voci differenti e, spesso, in contrasto. È questo, in eccellenza, il caso della parodia, laddove cioè la parola altrui viene assunta per essere mutata di accento e di intenzioni. Nella casistica del primo e del secondo tipo la polifonia avviene attraverso una trasmissione della parola d'altri, assunta in modo 'passivo'. *Polifonia del terzo tipo*: la «parola a due voci» è data da un'assunzione 'attiva' della parola altrui. Con ciò s'intende che la parola d'altri non compare come trasmessa, ma opera piuttosto internamente come agente strutturante del discorso. Quest'ultimo, nel suo stesso costruirsi, tiene conto della parola dell'altro e delle sue intenzioni, con le quali polemizza in modo più o meno accanito, e più o meno nascosto. Per una più distesa spiegazione della classificazione qui riportata; cfr.: Ivi, pp. 235-57.

l'antico padrone della parola e lo costringe a servire a fini direttamente opposti»: «la parola diventa teatro della lotta di due intenzioni»¹⁵. Nel caso in questione – per tramite del controcanto assiologico del personaggio-narratore (la cui esistenza è rimasta sconfitta dalle pressioni del modello di vita a cui Morelli invece aderisce ideologicamente) – viene a inserirsi nel discorso riportato una voce seconda che si scontra con le intenzioni originarie del geometra. Il fenomeno è lampante nel momento in cui il lettore si imbatte nell'asserzione che definisce Cortesforza come «*un centro abitato a misura d'uomo*».

Il «meccanismo citazionale», attraverso cui il narratore trasmette la parola del geometra, è un procedimento che consiste – paradossalmente – «nel 'prendere le distanze' dall'oggetto [discorsivo] di cui ci si appropria»¹⁶. Si tratta di un «distanziamento critico»¹⁷ che assume le vesti retoriche dell'ironia. Infatti «alla parola parodistica è analoga la parola altrui ironica», cioè la parola usata «ambiguamente [...] per trasmettere intenzioni ad essa ostili»¹⁸. Dicendo l'opposto di ciò che afferma, l'ironia è il tropo di parola nel quale «l'uso del vocabolario partigiano della parte avversa» avviene «nella ferma convinzione che il pubblico riconosca la incredulità di questo vocabolario»¹⁹. L'ironia è 'distanziamento critico', in quanto, sfruttando «la dialogicità interna della parola», fa «menzione di un enunciato cui si invita a non prestar fede»²⁰. Falco, insomma, dando voce ad uno dei geometri che, nella finzione del racconto, è tra i responsabili dell'espansione, anche speculativa, del centro residenziale di Cortesforza, ci sta dicendo in realtà di non credere alle sue parole. La parola altrui è assunta in modo ironico: non per adesione, ma in quanto la si vuole mettere in discussione. *L'ubicazione del bene* può essere infatti letto interamente come l'intento di mettere in discussione l'affermazione secondo cui i centri residenziali del benessere (proliferanti nelle periferie delle città del Nord Italia alla fine del secolo scorso) sono stati costruiti – e riflettono un modello di società – «*a misura d'uomo*».

Si è visto come in E₁ la dialogizzazione della parola sia prodotta attraverso un'assunzione 'passiva' della parola altrui. Tuttavia, come vuole lo stesso Bachtin, il rapporto con la parola estranea nel contesto vivo del discorso non è fisso, ma affatto

¹⁵ Ivi, p. 251.

¹⁶ B. MORTARA GARAVELLI, *La parola d'altri*, cit., p. 66.

¹⁷ Ivi, p. 69.

¹⁸ M. BACHTIN, *Dostoevskij*, cit., p. 252.

¹⁹ H. LAUSBERG, *Elementi di retorica*, Bologna, il Mulino, 1969, p. 128.

²⁰ M. MIZZAU, *L'ironia. La contraddizione consentita*, Milano, Feltrinelli, 1984, p. 68.

dinamico²¹. La parola altrui che dà vita alla polifonia del discorso, se in alcune parti viene assunta in modo ‘passivo’, può risolversi, in altre, nel tipo ‘attivo’.

È quanto avviene ad esempio: 1) nella seguente porzione contenuta nel brano succitato: «geometra Pierluigi Morelli – con studio a Milano, in viale Misurata numero 834, iscritto all’Albo dei consulenti tecnici del tribunale di Milano al numero 897851»; 2) nella scelta quasi programmatica di designare gli tutti immobili di Cortesforza attraverso il relativo numero civico²²; 3) nell’impiego coestensivo di forme di *dispositio* micro-strutturale che a livello sintattico sono rette sul modulo dell’elenco²³. In queste porzioni di testo il narratore ostenta nel proprio discorso – e non più soltanto in quello riportato – una precisione oggettiva. Dando spazio ad un minimalismo referenziale e pedante, importa nella propria parola la dizione del documento burocratico.

Continuando a considerare la parola del geometra come la parola dell’altro in dialogo con la parola del narratore – e assumendo tra narratore e autore una maggiore vicinanza assiologica rispetto a quella tra il geometra e l’autore – è possibile constatare in queste zone testuali delle variazioni rispetto alla «parola a due voci multidirezionale». Se nel discorso riportato la dialogizzazione avviene ‘a distanza’, facendo risuonare nella citazione della parola altrui l’eco di un controcanto assiologico opposto; nelle numerose zone in cui tra le parole del narratore compare, invece, l’enfasi sul minimalismo burocratico, «[questa] distanza si perde»²⁴. Non si ha più infatti il procedimento distanziante della citazione parodico-ironica. La parola del geometra non viene riportata, ma agisce internamente nella formazione attiva della parola dell’autore-narratore. La parola altrui opera su quella dell’autore un’«influenza deformante»²⁵, tale per cui «avviene la fusione della parola dell’autore e della parola estranea»²⁶. La parola dell’altro, cioè, detta lo stile dell’autore. L’adozione di uno stile da burocrate del

²¹ Cfr.: «Il rapporto reciproco tra le voci nella parola può mutare bruscamente, la parola monodirezionale può divenire pluridirezionale, la dialogizzazione interna può rafforzarsi o attenuarsi, il tipo passivo può attivizzarsi, e così via»; M. BACHTIN, *Dostoevskij*, cit., p. 258.

²² Cfr.: G. FALCO, *L’ubicazione del bene*, cit., pp. 14, 18, 19, 39, 40, 41, 44, 83, 95, 99.

²³ Rimando in proposito ad un raffronto soltanto, benché nell’opera l’impiego dell’elencazione sia la struttura sintattica dominante; cfr.: «Di giorno stati maniacali, demenza, psicopatia, oligofrenia, schizofrenia acuta e cronica, disordini della personalità di tipo compulsivo, paranoide, istrionico, schizoide, antisociale. Di giorno agitazione, reazioni di fuga, turbe caratteriali, regressioni, infantili, tic, balbuzie, psicosi acute deliranti. Di giorno gocce, milligrammi, pastiglie colorate, flebo che instillano il lento allontanarsi delle cose mai esiste»; [Ivi, p. 94]. Una modulazione elencatoria del dettato si ritrova anche nell’*incipit* del racconto *Oscar* [cfr.: Ivi, p. 53], dove – afferma Tomasi - «l’*esprit géométrique* del narratore [si associa] con la volontà di emulare il ritmo monotono della litania di un navigatore satellitare che indica le direzioni del viaggio»; [F. TOMASI, *Immagini della megalopoli padana ne L’ubicazione del bene di Giorgio Falco*, cit., p. 103].

²⁴ M. BACHTIN, *Dostoevskij*, cit., p. 257.

²⁵ Ivi, p. 259.

²⁶ Ivi, p. 257.

catasto, da parte dei narratori de *L'ubicazione del bene*, va interpretata come una dialogizzazione del «tipo attivo», dove la parola estranea viene «riflessa»²⁷ in quella autoriale. L'altro viene introiettato dall'autore. La parola di quest'ultimo diviene il frutto di un dialogo implicito, ma costante, con un'alterità assiologica. La specificazione del narratore in merito al geometra Morelli («con studio a Milano, in viale Misurata numero 834, iscritto all'Albo dei consulenti tecnici del tribunale di Milano al numero 897851»), ad esempio, sembra essere una sorta di prevenzione in vista di una possibile obiezione, perpetrata dai cavilli di un impiegato catastale. È come se il racconto del narratore avvenisse quasi di fronte ad un burocrate, la cui presenza virtuale si fa sensibile nella strutturazione interna del discorso.

2.3. *Segnali di realismo documentario*

Se, rispetto al monologismo di *Pausa caffè*, il dialogismo de *L'ubicazione del bene* determina uno scarto; un elemento di continuità con l'opera precedente lo si riscontra invece all'altezza di una certa declinazione documentaria della tensione realistica. Come nella prima opera l'esposizione esplicita di marchi aziendali, piani telefonici, cifre numeriche, (ecc.) rispondeva ad una retorica che invocava nella testualità un riscontro di realtà; così, in questo secondo volume, l'enfasi burocratica stessa va considerata non soltanto come una spia di dialogismo, ma anche come il sintomo di un'«angoscia di derealizzazione»; e dunque come un tentativo di autenticazione della finzione letteraria per via documentaria. Prevenire l'obiezione di un burocrate, costellando il dettato di puntualizzazioni catastali, è infatti la prova di una paranoia latente. Ha a che vedere con il timore che la scrittura letteraria manchi di legittimità, se posta di fronte a forme di conoscenza più scientificamente fondate. *L'ubicazione del bene* intende render conto dello stile di vita delle persone che abitano nell'*hinterland* milanese; tuttavia lo statuto di verità del discorso che impiega – in quanto letterario – non potrà mai equiparare, dal punto di vista della verificabilità empirica, il discorso di un urbanista o di un geografo²⁸. Questo 'difetto' della letteratura è espresso dalla forte ricorrenza di 'tic' stilistici del

²⁷ Ivi, p. 259.

²⁸ Sulla validità del testo letterario come supporto allo studio geografico di un contesto urbano, tuttavia, cfr.: D. PAPOTTI, *Abbondanza di spazi e carenza di luoghi: riflessioni introduttive sul rapporto fra narrativa e identità territoriale*, in Idem, F. TOMASI (a cura di), *La geografia del racconto*, cit., pp. 25-31.

burocratese. In essi la scrittura letteraria tenta di imitare il documento d'ufficio per ovviare alla propria "mancanza".

Ad un'analogia tensione verso il documentarismo rispondono anche le diverse attestazioni di nomi propri (quasi dei marchi), impiegati per designare: aziende, esercizi commerciali, locali di ristorazione, trasmissioni televisive, distretti industriali o *residence* abitativi²⁹. Come il discorso riportato del geometra Morelli, anche questi luoghi testuali sono marcati dall'uso del corsivo. Questa omologia tipografica va letta come la spia di una similarità funzionale nell'orchestrazione discorsiva. Come le parole del geometra sono il prelievo verbale di una parola che attesta la visione del mondo dominante a Cortesforza (e che Falco intende criticare); così anche le aziende, gli esercizi commerciali, i locali di ristorazione, le trasmissioni televisive, i distretti industriali e i *residence* abitativi, sono gli elementi più rappresentativi del paesaggio geografico e morale di Cortesforza. L'autore li evoca sulla pagina, marcandoli col corsivo, perché è come se li volesse "citare", dando al lettore l'impressione che essi esistano anche al di fuori della testualità. Come s'è visto, nella citazione avviene un'appropriazione che è al contempo distanziamento. Tramite il corsivo la parola si allontana dal restante tessuto testuale e porta il lettore a chiedere ragione di questo distacco. Si tratta, altresì, di un procedimento con cui l'autore intende mantenere attiva l'attenzione critica del lettore di fronte agli elementi più rappresentativi dell'*ethos* di Cortesforza.

Se la funzione narrativa svolta dall'impiego di questi nomi propri commerciali è la medesima anche di quelli che compaiono in *Pausa caffè* (ossia: autenticare la narrazione per via documentaria); tra di essi vi è tuttavia una differenza chiara e marcata. Il loro statuto di realtà, infatti, ne *L'ubicazione del bene* è del tutto inventato e presunto. Mentre nella prima opera i marchi delle aziende sono davvero prelevati dalla realtà, in quanto esistono anche al di fuori della testualità; qui invece essi non possono essere considerati che come degli pseudo-'prelievi di realtà'. Rimandano infatti a una realtà precisa e determinata, con essa condividono perfettamente un'appartenenza plausibile, ma niente affatto effettiva. Ingannano il lettore e gli fanno credere di essere davvero desunti dal vero, ma in realtà – come la stessa Cortesforza – sono del tutto inventati.

²⁹ Cfr.: G. FALCO, *L'ubicazione del bene*, cit.: «*Business Park o Logistic Park*», (p. 4); «*Top Service*», (pp. 5, 6, 7, 9, 10, 14); «*Animali assassini*», (p. 35); «*Rip Srl*», (p. 44, 45, 46); «*Antica Trattoria San Giorgio*», (p. 53), «*Residenza Aurora*», (pp. 99, 100); «*Super Color*», (p. 122).

2.4. *Sperimentalismo, lateralità e 'dislocated perspective'*

In questa dialettica di continuità e variazione, che intercorre tra *Pausa caffè* e *L'ubicazione del bene*, vi è un ulteriore elemento da mettere in evidenza. Nel capitolo precedente è stato posto risalto all'eredità dello sperimentalismo secondo-novecentesco nella scrittura di Falco. Nella sua prima opera l'autore declinava tale eredità in termini soprattutto linguistici. Come si è detto ampiamente, tale scelta ha avuto come esito una forte tensione e un'accentuata elaborazione nell'uso del linguaggio. Nel secondo libro invece la lingua subisce un processo di netta normalizzazione. A parte alcuni circoscritti – ma importanti – fenomeni di ibridazione con il registro del burocratese, ogni fenomeno di rottura dalla consuetudine linguistica è abolito. Che ne è dello sperimentalismo secondo-novecentesco, da cui Falco muoveva nel suo esordio narrativo? L'idea che conduce le mie riflessioni è che la via sperimentale sia mantenuta anche ne *L'ubicazione del bene*, ma che essa non si espliciti più a livello linguistico-testuale e attenga piuttosto al «principio costruttivo»³⁰ della strutturazione narrativa.

Benché si discosti da entrambi, in seno alle correnti sperimentali del secondo Novecento italiano ve ne è una legata a doppio filo tanto alla neoavanguardia, quanto al 'neosperimentalismo' di «Officina». Si tratta di un insieme di fenomeni letterari che accomunano scrittori che operano intorno alla seconda metà degli anni Sessanta. Corti li classifica sotto l'etichetta di «Neosperimentalismo»³¹. Ad esso appartengono «membri o

³⁰ Sulla nozione di «principio costruttivo», sul suo rapporto con la figura del personaggio e sulla sua importanza nell'orchestrazione strutturale di un'opera letteraria; cfr.: J. TYNJANOV, *Problema stichotvornogo jazyka* (1924); trad. it.: *Il concetto di costruzione*, trad. di G. L. Bravo, in Tz. TODOROV (a cura di), *Théorie de la littérature* (1965); trad. it.: *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 117-24.

³¹ Questa scelta lessicale comporta il rischio di confondere i fenomeni ai quali Corti si riferisce con quelli che attengono al 'neosperimentalismo' degli anni Cinquanta, individuato da Pasolini. In questa sede con 'Neosperimentalismo' ('N' maiuscola) intendo i fenomeni letterari descritti da Corti; con 'neosperimetalismo' ('n' minuscola) quelli attinenti a Pasolini e a «Officina». Per l'individuazione della corrente del Neosperimentalismo e dei suoi fenomeni caratteristici; cfr.: M. CORTI, *Il viaggio testuale*, cit., pp. 131-66. Gli scrittori che vi rientrano, secondo Corti, sono: Paolo Volponi, Luigi Malerba, Carlo Villa, Alice Ceresa, Giorgio Manganelli e Sebastiano Vassalli. È importante precisare peraltro il fatto che le riflessioni sullo sperimentalismo secondo-novecentesco di Corti e di Pasolini sono rispettivamente mosse da due posture intellettuali molto distanti. A condurre l'indagine della prima è un approccio accademico alla testualità letteraria; Corti, infatti, in quanto studiosa racchiude sotto l'etichetta di Neosperimentalismo gli autori che analizza al fine di classificare e periodizzare una certa corrente nella storia della letteratura italiana. Il piglio di Pasolini invece è di tutt'altra natura; egli, da scrittore, riflette sui fenomeni che analogamente poi anche Corti considererà, assumendo però la postura del critico militante, ossia di colui che, non limitandosi allo studio compiuto, intende piuttosto dar forma a una corrente stilistica, la cui costituzione avviene nell'atto stesso della critica. Si potrebbe dire che, mentre l'operazione sui testi di Corti avviene a posteriori, quella di Pasolini viene condotta invece all'interno di

simpatizzanti del Gruppo 63»³², i quali tuttavia da quest'ultimo si allontanano, avvertendo il pericolo di una ritualizzazione della trasgressione linguistica ivi compiuta.

Anche se il Neosperimentalismo non coincide, né cronologicamente né programmaticamente, con il neosperimentalismo di «Officina», vi sono alcuni tratti che a quest'ultimo lo accomunano: 1) il fatto che, a differenza della neoavanguardia, è un «fenomeno caratterizzato da finalità piuttosto sperimentale-costruttive che eversive»³³; 2) il fatto che, all'interno di uno dei «due filoni»³⁴ in cui il Neosperimentalismo si divide (che qui è il solo che mi interessa), è attivo un «congegno deformante»³⁵, finalizzato a una ri-significazione della realtà immune da codici convenzionali. Queste due caratterizzazioni si possono riassumere nell'asserzione secondo cui, a differenza della neoavanguardia, come il neosperimentalismo, anche il Neosperimentalismo attua «non [un] rifiuto della realtà, ma [una] sua deformazione»³⁶. Mentre nel neosperimentalismo di «Officina» questa deformazione interessa soprattutto lo stile e la lingua; nel Neosperimentalismo di fine anni Sessanta esso investe piuttosto l'organizzazione strutturale della narrazione e dei suoi contenuti. Secondo Corti, la specificità di questa corrente letteraria «si manifesta soprattutto in quanto la realtà è vista dalla specola di un personaggio nevrotico-visionario»³⁷. Essendo la narrazione gestita attraverso un *focus*

un processo in fieri. Mentre per la prima si tratta di storicizzare, per quest'ultimo si tratta di formalizzare una corrente in atto, con scopi peraltro guidati da un intento di intervenire politicamente (in senso lato) sul presente.

³² Ivi, p. 131. Corti afferma che alla nascita del Neosperimentalismo «ha senza dubbio contribuito in modo rilevante la riflessione critica sui mezzi espressivi e comunicativi della lingua, condotta avanti dalla neoavanguardia»; [Ibidem].

³³ Ibidem.

³⁴ Corti suddivide il Neosperimentalismo in «due filoni» diversi, ma accomunati da «una macerata aspirazione a superare le strutture tradizionali del narrare»; [Ivi, p. 134]. Il primo «filone» è contraddistinto da una rottura dai moduli tradizionali la quale investe il piano costruttivo della struttura narrativa e interessa dunque soprattutto il piano tematico, ovvero la «forma del contenuto»; in esso rientrano Volponi, Malerba e Villa. Nel secondo «filone» invece la rottura con la tradizione si esplica sul piano costruttivo della testualità e agisce quindi sulla «forma dell'espressione»; di esso fanno parte Ceresa, Manganelli e Vassalli. [Cfr.: Ivi, pp. 134-35].

³⁵ Ivi, p. 136.

³⁶ Ivi, p. 137.

³⁷ Ivi, p. 136. Si veda in proposito anche la relazione d'apertura di R. Barilli al Convegno del 1965 del Gruppo 63, incentrato sullo sperimentalismo nella prosa romanzesca [Cfr.: R. BARILLI, *Relazione*, in N. BALESTRINI (a cura di), *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale*, cit., pp. 11-26]. Tale intervento – oltre a rimarcare l'importanza della riflessione critica della neoavanguardia per la nascita del Neosperimentalismo – attesta anche la centralità della visione deformante, come prospettiva necessaria allo sperimentalismo narrativo in prosa. La nozione di «avventura *autre*» come motore narrativo, che provoca uno scarto rispetto al 'senso comune', rappresenta uno dei principali cardini della riflessione di Barilli sul romanzo sperimentale. Cfr.: «Si indovina la segreta ragione che muove tanti autori del "nuovo romanzo" a costruire la loro narrazione attorno a figure fisicamente deformate e corrotte: vuol essere, questo, un mezzo per porsi subito fuori della normalità, dei "sani principi" del vivere comune. [...] Il nuovo modello di vita *autre*, fuori della legislazione naturalistica, è profondamente radicato nelle tangibili, concrete menomazioni di un corpo e di una mente stravolti, che quindi si incaricano di scardinare da sé, automaticamente, le vecchie regole [...]»; [Ivi, p. 13]

che parte dal punto di vista di un simile personaggio, la scrittura stessa acquisisce una «forza visionaria»³⁸ che restituisce della realtà una visione alterata. Portatore di un'anomalia psichico-cognitiva, un tale personaggio diviene la prospettiva da prediligere per sfuggire dalle maglie della stereotipia. Egli «è il mezzo scelto dallo scrittore per attuare il processo artistico dello straniamento»³⁹.

L'importanza di una prospettiva *autre*, come chiave d'accesso ad una restituzione non convenzionale della realtà, è tanto importante nel filone di scrittori che Corti ascrive al Neosperimentalismo, quanto lo è anche per la scrittura di Falco da *L'ubicazione del bene* in poi. Ciò che tuttavia distingue il secondo dai primi consiste nel fatto che l'alterazione del convenzionale non avviene per deformazione e visionarietà, quanto piuttosto attraverso l'importazione in letteratura di una gestione del punto di vista proveniente dalla tradizione della fotografia americana del secondo Novecento. Tratterò più avanti i modi di interazione, che avvengono in Falco, tra fotografia e letteratura; per ora mi soffermo solo su alcune dichiarazioni autoriali e su un raffronto testuale, a partire dai quali si può cogliere l'intento dello scrittore di posizionarsi da prospettive inusuali per rendere nella scrittura una visione non sclerotica del reale.

Come sostengono Marsilio-Zinato, la reticenza di Falco «nell'esplicitare i modelli della propria scrittura e il ruolo che vi attribuisce quale chiave di lettura del mondo»⁴⁰, implica la pressoché totale mancanza di dirette dichiarazioni di poetica. Ciò tuttavia non significa che l'assenza di affermazioni esplicite determini un vuoto di autocoscienza, da parte dell'autore, nella formazione di una sua precisa «idea di scrittura»⁴¹. Per una ricostruzione della poetica che caratterizza la scrittura di Falco a partire dall'*Ubicazione del bene*, è necessaria un'«operazione di scandaglio nel “sottobosco” delle sue scritture giornalistiche e dei blog che lo riguardano»⁴². Oltre alle scritture giornalistiche, un

³⁸ M. CORTI, *Il viaggio testuale*, cit., pp. 136.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ M. MARSILIO, E. ZINATO, *Poetiche e mappe della prosa: le idee letterarie degli anni Zero*, in «Ulisse», n. 18, 2015, p. 256. Il numero della rivista è reperibile interamente online all'indirizzo web: <http://www.lietocolle.com/2015/04/poetiche-per-il-xxi-secolo-lultimo-numero-di-ulisse-e-online-n18-anno-2015/>; (consultato in data 3 gennaio 2017).

⁴¹ Con riferimento al novero degli scrittori italiani degli anni Zero – Falco incluso – Marsilio-Zinato affermano: «Si può ragionevolmente affermare che, anche oggi, ciascuno scrittore continua a disporre inevitabilmente di una propria *idea di scrittura* così come ogni donna e ogni uomo, più o meno consapevolmente, si orienta in base a una propria concezione del mondo e contribuisce a modificare visioni del mondo altrui»; [Ivi, p. 245; (corsivo mio)]. Sull'importanza dell'autocoscienza autoriale e sullo sviluppo cosciente di una poetica propria, come determinanti centrali dell'anti-postmodernismo; cfr.: C. BENEDETTI, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.

⁴² M. MARSILIO, E. ZINATO, *Poetiche e mappe della prosa*, cit., p. 256. Tale “sottobosco” è composto in particolare dagli articoli pubblicati da Falco nel quotidiano *La Repubblica* tra il 2009 e il 2014, raccolti

importante riscontro, per comprendere l'idea di scrittura che guida l'autore milanese, proviene, come suggeriscono Marsilio-Zinato, dalla voce *Laterale*, da lui curata e contenuta nel *Dizionario affettivo della lingua italiana*⁴³.

La mia parola è *laterale*. Sono a mio agio quando non sto in ciò che è considerato il centro. Preferisco stare defilato, non completamente fuori dal centro ma nemmeno inglobato. [...] Il *laterale* per me è come un messaggero tra l'immagine centrale e ciò che è marginale, anche sfuocato, ciò che non si vede chiaramente, l'ignoto che sta fuori, sul bordo. Ecco, bordo è un'altra parola che mi piace, però per me implica anche un punto da cui precipitare. Per il momento preferisco *laterale*.⁴⁴

La nozione di 'lateralità', intesa come dislocazione del punto di vista dal centro in favore di ciò che è periferico⁴⁵, assume da questo momento in avanti una funzione cardinale nella comprensione dell'idea di scrittura di Falco. Questa prospettiva 'laterale' e dislocata è, per lo scrittore milanese, un punto di partenza non solo per osservare il mondo, ma anche un modo per "agire" semioticamente e innescare, dunque, un dinamismo nel campo della semiosi, capace di svincolare la significazione della realtà dalle paludi dello statico.

Nel brano riportato dalla voce *Laterale* è contenuta una metafora calcistica che ho ommesso per non appesantire la citazione. Falco attua un parallelismo tra la nozione di 'lateralità' e il ruolo – ad essa analogicamente consimile – svolto in campo dall'ala sinistra. Al di là del calcio – di cui qui non mi interessa – ciò che colpisce è l'affermazione con cui, nel brano, viene conclusa la parentesi sportiva. «Dal *laterale* può cominciare una nuova azione»⁴⁶. "Azione di gioco", alla lettera; ma fuor di metafora l'affermazione può essere tradotta come: "dal *laterale* può cominciare una nuova operazione semiotica".

Questa condizione di 'lateralità', o separatezza (di integrazione parziale, ma di fondo mancata), è la costante costruttiva del discorso narrativo di Falco. Essa appartiene di

nella sezione dedicata all'interno del blog dello scrittore: *Linea bianca – Giorgio Falco*: <https://linea.wordpress.com/articoli/>; (consultato in data 3 gennaio 2017). Utile è anche la consultazione del blog di Sabrina Ragucci, fotografa con la quale Falco creativamente collabora da anni: <https://sabrinaragucci.wordpress.com/>; (consultato in data 3 gennaio 2017).

⁴³ M. B. BIANCHI, G. VASTA (a cura di), *Dizionario affettivo della lingua italiana*, Roma, Fandango, 2008.

⁴⁴ Ivi, pp. 110-11; (corsivo dell'autore). Parzialmente consultabile anche in A. CORTELLESA (a cura di), *La terra della prosa*, cit., p. 456.

⁴⁵ Sulla topica dialettica di 'centro' e 'periferia', come modo – spazialmente declinato – di rappresentare il funzionamento dei sistemi semiotici che organizzano la cultura di una comunità; cfr.: J. M. LOTMAN, *La semiosfera. L'asimmetria e in dialogo nelle strutture pensanti*, trad. di S. Salvestroni, Venezia, Marsilio, 1985.

⁴⁶ M. B. BIANCHI, G. VASTA (a cura di), *Dizionario affettivo della lingua italiana*, cit., p. 110.

volta in volta o ai narratori dei racconti de *L'ubicazione del bene*, o ai loro protagonisti⁴⁷. Il punto di vista da cui viene diramato il *focus* della diegesi ha a che vedere sempre con una condizione di estraneità. Al tal proposito è indicativo quanto afferma di sé (in terza persona) la voce narrante de *Le parole come gli altri*. Un racconto dove con più plausibilità che in altri della raccolta (anche per la presenza di una similarità anagrafica) è possibile attuare una convergenza tra l'assiologia di chi parla e quella dell'autore.

Un uomo di trentanove anni non può camminare da solo in un luogo come questo, attirerebbe subito sospetti, un uomo di trentanove anni non può sedersi in un parchetto dove giocano i bambini, dove le madri discutono di asili, divise, quaderni, grembiuli, vacanze, pediatri, metri quadrati, rate, rotture delle acque, cesarei; un uomo di trentanove anni – senza figli – è un *corpo estraneo*, nonostante legga il quotidiano in ogni sua parte. In un parchetto come questo, un uomo di trentanove anni – con un libro in mano – è considerato un maniaco.⁴⁸

L'anomalia prospettica è la costante costruttiva della diegesi nel Falco successivo a *Pausa caffè*. Tuttavia anche nell'opera d'esordio erano ravvisabili alcuni preludi a questo *ethos* narrativo. È possibile riscontrarli anche all'interno di uno dei passi che sono stati evidenziati nel capitolo precedente. Si tratta dell'*incipit* del volume, rispetto al quale, nell'analisi, mettevo in risalto come la presentazione della scena avvenisse al rovescio, seguendo l'intento straniante di un ribaltamento delle coordinate necessarie al lettore per comprendere il contesto del racconto e quindi anche il senso del discorso

⁴⁷ In *Onde a bassa frequenza* e ne *L'ubicazione del bene*, tanto Pietro –protagonista del primo racconto – quanto la voce narrante del secondo, si trovano entrambi in una zona liminare e di esclusione, dal punto di vista sia lavorativo, che familiare. In *Oscar* la condizione di separatezza della voce narrante è data non tanto da un'esclusione, quanto piuttosto dal fatto che il suo stesso personaggio – insieme agli altri (Stefanato, Bovisio e Montesi) – è l'incarnazione dello stile di vita isolato, monadico e competitivo, tipico della contemporaneità più avanzata. Le storie delle coppie, che vengono narrate nei racconti *Essere sul punto*, *Piccole formiche bianche* e *Un altro ancora*, sono anch'esse contrassegnate dalla marginalità; la mancata integrazione è data dal dualismo di un rapporto amoroso claustrofobico, il quale finisce per concludersi nel sabotamento inconsapevole di qualsiasi spirito di vita. Simile a queste è anche le storia di coppia narrata in *Alba*, ma a differenza delle altre, quest'ultima si conclude con l'esclusione totale di uno dei due membri, sia dalla famiglia che dalla comunità di Cortesforza. La condizione 'laterale' di Paolo, protagonista de *La gente è più forte di tutti*, è quella che più si avvicina al personaggio nevrotico-visionario, tipico del Neosperimentalismo; il suo squilibrio psichico infatti influenza anche la narrazione, caricandola, in alcune zone, di 'forza visionaria'. Ne *Le parole come gli altri* la voce narrante corrisponde a quella di personaggio la cui percezione di sé, rispetto alla comunità in cui abita, è di estraneità e distacco; in questo racconto tuttavia avviene qualcosa di diverso rispetto agli altri, in quanto chi parla sembra riuscire ad entrare (parzialmente) in comunione con un altro soggetto, il signor Morlacchi, il quale però – non a caso – vive una condizione di vedovanza che in parte lo debilita socialmente: è preda di nostalgie personali e sogna di estraniarsi del tutto dalla comunità andando a vivere al mare.

⁴⁸ G. FALCO, *L'ubicazione del bene*, cit., p. 135; (corsivo mio).

narrativo. Le chiavi per ordinare e comprendere la sequenza venivano dislocate alla fine.

Una simile gestione del narrato provoca nel lettore una sorta di *choc* cognitivo, tale per cui la realtà, nel racconto che ne viene dato, appare come non aderente alle aspettative. Quando alla fine le coordinate per la comprensione vengono fornite dal narratore, il lettore è già stato svincolato da ogni automatismo percettivo. La ricomposizione di uno *choc* determina, in chi l'ha subito, una percezione cognitiva del reale distinta quella di colui che lo *choc* non ha mai attraversato.

Qualcosa di analogo a quanto si era visto a proposito dell'*incipit* di *Pausa caffè* avviene anche – e con più frequenza – ne *L'ubicazione del bene*. Lo rileva anche Tomasi, relativamente all'esordio del racconto *Piccole formiche bianche*. Nel passo, egli sostiene, il punto da cui la scena viene osservata e descritta è svelato soltanto in conclusione, «con il risultato che essa appare per buona parte dominata da un tratto enigmatico e a prima lettura non del tutto perspicuo»⁴⁹. Questo principio costruttivo, che disloca in conclusione la chiave per afferrare cognitivamente una scena altrimenti non ricomponibile, agisce anche all'interno del seguente passo, tratto sempre da *Le parole come gli altri*.

Fuori, oltre l'inferriata, dall'altra parte della strada, la finestra del mio appartamento, l'anomalia del guardare il luogo dove si vive da un'altra posizione, la pena della propria esperienza quotidiana, il sole dentro il bicchierino vuoto dorato, la lingua sul palato dolciastro corrotto, tutte rane intorno, dentro la pancia delle rane una lampadina spenta.

– Belli, eh? Faretti decorativi a forma di rana gigante, pagati niente.⁵⁰

Due sono gli elementi, presenti in questo brano, ai quali mi interessa porre attenzione. Il primo ha a che vedere con «l'anomalia del guardare il luogo dove si vive da un'altra posizione». Il secondo riguarda invece il soffermarsi dello sguardo del narratore sui «faretti decorativi a forma di rana gigante». La strategia costruttiva che regge il riferimento ai «faretti» è, a mio avviso, una conseguenza dell'«anomalia» di cui si parla nel primo punto che ho evidenziato.

⁴⁹ F. TOMASI, *Immagini della megalopoli padana ne L'ubicazione del bene di Giorgio Falco*, cit., p. 103. Il passo a cui il critico si riferisce è il seguente: «Nell'avvicinamento il verde si ingrandisce e si frantuma in centinaia di foglie unite attraverso il reticolo delle piccole radici, impercettibili in lontananza. Gabriele e Silvia vedono la parete della casa ricoperta dall'edera rampicante, visione lampeggiata dalle impronte feline e dal sangue rappreso di insetti sul parabrezza»; [G. FALCO, *L'ubicazione del bene*, cit., p. 75].

⁵⁰ Ivi, p. 138.

Quando la voce narrante inserisce nella descrizione il riferimento alle rane con «dentro la pancia [...] una lampadina spenta», il lettore rimane spiazzato, in quanto non riesce a comprendere né che cosa c'entrino le rane, né tanto meno come delle rane possano avere nella pancia una lampadina spenta. Gli è dato di comprenderlo solamente in un secondo momento, quando cioè la parola del racconto viene ceduta al discorso riportato del signor Morlacchi, il quale precisa che si tratta di «faretti decorativi a forma di rana gigante». È facile ricondurre un simile modo di trattare costruttivamente la «materia del contenuto» ai fenomeni di straniamento e di *choc* cognitivo, che ho messo in evidenza poco fa, sulla scorta anche delle osservazioni di Tomasi. Ora, le domande che mi pongo sono: come mai Falco adotta simili strategie compositive? A cosa gli servono? A quale tipo di ricerca sulla realtà risponde questa volontà di disarticolare in prima battuta gli elementi della rappresentazione, in modo tale da non consentire al lettore l'immediato riconoscimento della porzione di mondo che viene raffigurata? Ritengo che la risposta a questi interrogativi sia da ricercarsi all'interno del primo punto che ho messo in evidenza nel brano. Una simile strategia compositiva è il riflesso formale di un 'principio costruttivo' specifico, il quale risponde a una poetica autoriale, in cui «l'anomalia del guardare il luogo dove si vive da un'altra posizione» riveste una determinante centralità: per Falco, irrinunciabile. L'autore intende restituire al lettore una visione del reale non coincidente con quella che ne verrebbe qualora si osservasse il mondo dal punto di vista che l'abitudine educa ad adottare.

Altamente rappresentativo – fin dal titolo – di un'adozione programmatica, da parte dell'autore, dell'*anomalia prospettica* come cardine del proprio *ethos* narrativo, è il suo primo iconotesto⁵¹: *Lo sguardo giù dal basso siamo noi*⁵² (pubblicato l'anno successivo a *L'ubicazione del bene*, ma con tutta probabilità redatto in contemporanea alla stesura della raccolta). Si tratta di un breve testo di carattere intermediale, in quanto alla componente verbale sono accostate alcune immagini fotografiche a cura di Sabrina

⁵¹ Con 'iconotesto' si intende «una delle forme specifiche in cui si dà l'eterno confronto tra testo e immagine e cioè la convivenza dei due media su di un unico supporto mediale (normalmente le pagine di un libro)»; [M. COMETA, *Fototesti. Per una tipologia dell'iconotesto in letteratura*, in Idem, *La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale*, Roma, Nuova Cultura, 2011, p. 97]. Cfr. inoltre: Per un'indagine attenta più a una ricostruzione storiografica, che a una sistematizzazione tipologica, ma che finisce per fornire comunque chiavi interpretative assai valide sull'interazione nel fototesto tra scrittura e immagine; cfr.: A. CORTELLESA, *Tennis neurale. Tra letteratura e fotografia*, in M. V. MARINI CLARELLI, M. A. FUSCO (a cura di), *Dopo la fotografia*, Catalogo della mostra alla Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea, 21 dicembre 2011-4 marzo 2012, Roma, Electa, 2011, pp. 34-54.

⁵² G. FALCO, S. RAGUCCI, *Lo sguardo giù dal basso siamo noi*, in AA. VV., *Racconti*, Riva del Garda, MAG – Museo di Riva del Garda, 2010, pp. 45-56.

Ragucci⁵³. Il racconto mette in scena un percorso di ascesa al castello di Drena, in provincia di Trento. Dalla valle di meleti e campi ricoperti da sistemi fotovoltaici, alla sommità del castello, le parole e le immagini di Falco e Ragucci ricostruiscono l'itinerario della salita. La ricerca dell'*anomalia* nella gestione del punto di vista emerge con chiarezza nella dialettica tra la piana della valle e l'altura dove si situa la roccaforte. La ricerca dell'autore è espressamente rivolta a sabotare la direzione del vettore dello sguardo.

Poco più in su c'è il castello di Drena. Dall'alto, dalla feritoia visibile del castello in piena luce, la sorveglianza continua, lo sguardo giù da basso siamo noi.⁵⁴

Se a partire dalla frase in apertura il lettore si aspetterebbe che la direzione del punto di vista fosse dal basso verso l'altro; la frase conclusiva sconfessa invece una simile aspettativa. Dicendo «lo sguardo giù da basso siamo noi», l'autore ribalta brutalmente la prospettiva con cui viene descritta la scena. Capovolge inaspettatamente l'origine del vettore dello sguardo, il quale finisce improvvisamente per fissarsi nel punto che ci si sarebbe aspettati fosse invece quello d'arrivo. Questo ribaltamento della prospettiva del guardare ha come esito l'osservazione di sé a partire da un punto di vista lontano da sé. «L'anomalia del guardare [se stessi e] il luogo dove si vive da un'altra posizione» si risolve, in *Lo sguardo giù dal basso siamo noi*, nell'osservazione di sé dalla distanza del castello.

Là guardiamo attraverso le feritoie, accettiamo la costrizione di guardarci, luminosi, in una piana di pannelli solari.⁵⁵

Dove l'avverbio di luogo (*là*) racchiude interamente l'intento cortocircuitante che muove la ricerca dell'autore nella gestione del punto di vista: “noi guardiamo noi stessi

⁵³ Seguendo la tipologia proposta dal saggio di Cometa [cfr.: M. COMETA, *Fototesti*, cit., pp. 70-73], si può affermare che la sintassi strutturale de *Lo sguardo giù dal basso siamo noi* risponde alla 'forma-atlante' dell'iconotesto. Si tratta infatti di una giustapposizione in paratassi di testo e immagini, la quale crea «spazi intermedi per la lettura; [...] il testo si frammenta, così come le immagini accostate diventano sempre più enigmatiche e provocatorie costringendo il lettore ad una lettura trasversale» [Ivi, p. 83]. Questa strutturazione sintattica viene tuttavia ibridandosi nell'iconotesto di Falco-Ragucci con una gestione del rapporto tra testo e immagine che fa leva su «una retorica dello scambio tra le varie parti» [Ivi, p. 72]. Benché infatti la 'forma-altante' pura si caratterizzi per la giustapposizione (apparentemente) arbitraria di testo e immagini, qui l'arbitrarietà dell'accostamento viene smorzata da una gestione latamente illustrativa, dove cioè la visualizzazione del testo si dà attraverso rimandi sottili o cenni appena percettibili.

⁵⁴ G. FALCO, S. RAGUCCI, *Lo sguardo giù dal basso siamo noi*, cit., p. 54.

⁵⁵ Ivi, p. 55.

(che siamo qua nella piana) da un luogo distante dove non siamo (e che sta là nel castello)».

Ne *Lo sguardo giù dal basso siamo noi* la ricerca di una prospettiva anomala si risolve in un vero e proprio inciampo: l'orientamento della visione è sfasato a tal punto da compromettere drasticamente le coordinate spaziali. Con modalità diverse e con esiti meno destabilizzanti, questa modalità è tuttavia operativa anche nei racconti che compongono *L'ubicazione del bene*. Interrogato sul significato della condizione di marginalità che caratterizza gran parte dei personaggi della raccolta, Falco ha ribadito l'importanza che per lui riveste, nello scrivere, l'azione di un'«incerta posizione di confine»⁵⁶, da cui possa schiudersi la prospettiva di uno sguardo *laterale* sul mondo. A tal proposito l'autore ha affermato esplicitamente di mutuare, in letteratura, un intento analogo a quello che, nel secondo Novecento, caratterizzò la fotografia di paesaggio americana. Quest'ultima trovava nel gruppo di fotografi che partecipò alla mostra *New Topographics*⁵⁷ (Rochester – New York, 1975) – e in altri come William Eggleston – i suoi più caratteristici rappresentanti.

Due critici di fotografia, Armitage e Tydeman, hanno parlato, a proposito dei New Topographics, di *dislocated perspective*, una prospettiva slogata, per così dire. La ricerca è il tentativo di scalfire le convenzioni abitudinarie di chi guarda – o legge – davanti a un soggetto familiare e desolante.

Per esempio, la celebre fotografia di Eggleston, quella del triciclo. Se guardiamo bene, se guardiamo davvero, notiamo che il punto di vista del fotografo è quello di un insetto. Il triciclo è mostruoso. Il triciclo di un bambino non è innocente. Ecco, questa visione è anche

⁵⁶ Rispondendo alla domanda della curatrice dell'intervista, Falco ha affermato: «La sua frase, “questa incerta posizione di confine”, credo possa fare bene alla scrittura»; [M. GRAZIANO (a cura di), *Intervista a Giorgio Falco su L'ubicazione del bene*, in «Stephen Dedalus» (sito web), aprile 2010. Questa intervista oggi non è più reperibile, né online né su supporto cartaceo. Devo la sua consultazione alla gentile concessione del testo da parte della studiosa, che ringrazio].

⁵⁷ Cfr.: W. JENKINS (a cura di), *New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape*, Rochester, International Museum of Photography at George Eastman House, 1975. I fotografi che esposero i propri scatti alla mostra furono Robert Adams, Lewis Baltz, Bernd e Hilla Becher, Joe Deal, Frank Gohlke, Nicholas Nixon, John Scott, Stephen Shore, Henry Wessel jr. Come suggerisce anche il sottotitolo della mostra (*Photographs of a Man-altered Landscape*), ciò che a tali fotografi interessa è la condizione del paesaggio nei luoghi dove i processi avanzanti di industrializzazione e urbanizzazione hanno portato al crollo dell'antitesi tra paesaggio costruito e paesaggio naturale. Essi intendono render conto fotograficamente delle alterazioni che, nella conformazione dei luoghi, l'uomo provoca lungo il progredire dei processi di civilizzazione. In ciò si oppongono, sia nella forma delle immagini che nel loro contenuto, ad Ansel Adams, uno dei principali modelli della fotografia di paesaggio americana, il quale nei propri scatti ritraeva piuttosto la magnificenza della *wilderness* incontaminata. Su questi temi; cfr.: C. GRAHAM, *La fotografia. Una storia culturale e visuale*, trad. di B. Del Mercato, Torino, Einaudi, 2009. Ma si veda anche: R. VALTORTA, *In cerca dei luoghi (non si trattava solo di paesaggio)*, in Idem (a cura di), *Luogo e identità nella fotografia italiana contemporanea*, Torino, Einaudi, 2013, pp. 5-11.

politica e mi interessa. La struttura stessa del mio libro, oltre che una scelta stilistica, è politica.⁵⁸

Ciò che in precedenza ho chiamato *anomalia prospettica* può essere chiamato ora – alla luce di queste parole di Falco – «*dislocated perspective*» e assume maggior chiarezza se si considerale il suo derivare dalla tradizione dei *New Topographics*. Benché non abbia partecipato alla celebre mostra del 1975⁵⁹, Eggleston (fotografando un triciclo dal basso di una prospettiva innaturale per un essere umano⁶⁰) ha saputo immortalare con icastica pregnanza ciò che più conta anche per i ‘nuovi topografi’ e per Falco; ossia ottenere con l’immagine fotografica «una nuova disposizione verso le cose, una metodica attenzione volta a [...] penetrare con la forza di uno sguardo rigenerato la superficie cristallizzata del mondo»⁶¹.

2.5. Epifanie ‘frenate’ e pedagogia

La ricerca di «una nuova disposizione verso le cose» è il messaggio che traspare anche dalla sezione conclusiva dell’ultimo racconto della raccolta: il già citato *Le parole come gli altri*. La narrazione mette in scena un uomo – che è poi anche la voce narrante del racconto – mentre si reca da un vicino di casa, per rendergli una lettera che il postino

⁵⁸ M. GRAZIANO (a cura di), *Intervista a Giorgio Falco su L’ubicazione del bene*, cit.; (corsivo dell’autore). La sede in cui Shelley Armitage e William E. Tydeman parlano dell’azione di una «*dislocated perspective*» nella strutturazione iconica delle fotografie dei *New Topographics* è: S. ARMITAGE, W. E. TYDEMAN, *Introduction*, in Eidem, T. F. BARROW (a cura di), *Reading into Photography. Selected Essays, 1959-1980*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1982, pp. 8-9. Sulla medesima fotografia di Eggleston (*Tricycle*, Memphis, 1969-1970) Falco si era soffermato anche in occasione di una lezione tenuta nel novembre 2014 presso la Scuola Galileiana di Studi Superiori di Padova. L’incontro rientrava all’interno di un ciclo di appuntamenti con diversi autori italiani. Curata da Franco Tomasi, in coordinamento con Marco Malvestio e Pier Giovanni Adamo, l’iniziativa prendeva il nome de *L’ombra lunga del genere*. In proposito; cfr.: M. MARSILIO, E. ZINATO, *Poetiche e mappe della prosa*, cit., p. 257. Nonché: G. FALCO, *William Eggleston. Lo sguardo democratico dell’America*, in «La Repubblica», 26 agosto 2009; reperibile anche online all’indirizzo: <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2009/08/26/william-eggleston-lo-sguardo-democratico-dell-america.html>; (consultato in data 21 gennaio 2017).

⁵⁹ Ciononostante, la sua vicinanza estetica con i *New Topographics* è ben messa in evidenza da Paolo Costantini, il quale afferma che, come le fotografie raccolte alla mostra di Rochester, anche quelle di Eggleston «occupano il nuovo spazio della rappresentazione aperto dalla fotografia di Friedlander e Winogrand»; [P. COSTANTINI, *Identificazione di un paesaggio*, in Idem, S. FUSO, S. MESCOLA (a cura di), *Nuovo paesaggio americano. Dialectical landscapes*, Milano, Electa, 1987, pp. 15-16]. Il saggio di Costantini è l’introduzione al Catalogo di una mostra tenutasi a Milano nel 1987, la quale ospitò gli scatti di fotografi americani appartenenti, o vicini, ai *New Topographics*, tra cui R. Adams, L. Baltz, W. Eggleston, J. Gossage e S. Shore.

⁶⁰ Cfr.: *Infra*, Fig. 1.

⁶¹ P. COSTANTINI, *Identificazione di un paesaggio*, cit., p. 12.

ha erroneamente recapitato a lui. Il vicino lo accoglie in casa e gli offre qualcosa da bere, intavolando una conversazione generica, per ringraziarlo della cortesia. Mentre chiacchierano in giardino l'uomo si accorge di una voce che proviene dall'interno dell'abitazione, una voce vagamente inquietante di cui però non riesce – e il lettore con lui – a identificare la natura della provenienza («Maaammaaa! Maaammaaa! [...] Paaapàà! Paaapàà! [...] Faaameee! Faaameee!»⁶²). In un primo tempo l'uomo crede si tratti del «figlio handicappato del signor Morlacchi»⁶³, segregato in casa dal padre, che non lo lascia uscire – per vergogna, magari. Nella calma di questa scena di vita qualsiasi grava a livello latente un'inquietudine sorda: un qualcosa di sinistro che, pur venendo taciuto (o forse proprio per questo), amplifica la sensazione che da qualche parte vi sia una «presenza allarmante»⁶⁴. Non si è molto lontani dall'effetto che scaturisce dalla fotografia di Eggleston: chi legge «si aspetta da un momento all'altro l'irruzione di qualcosa di dirompente»⁶⁵.

Si potrebbe dire, con Tomasi, che a questo modo di gestire il narrato Falco domandi «il compito di aprire una potenzialità epifanica, un varco conoscitivo»⁶⁶. Tuttavia questa latenza epifanica – che percorre, sì, i racconti dell'autore – necessita però di una precisazione. Le epifanie presenti nelle opere del modernismo primo-novecentesco – da Joyce a Proust, da Svevo a Pirandello – «erano attimi sublimi, momenti estatici che per la loro stessa intensità presupponevano di essere presto evacuati, da chi avesse avuto la ventura di sollevarvisi per un istante: punte luminose che brillavano di luce discontinua e intermittente»⁶⁷. Nei racconti di Falco, al contrario, sembra continui ad agire una declinazione del motivo epifanico la quale risente dei fenomeni di «normalizzazione» e «abbassamento»⁶⁸ che – secondo Barilli – caratterizzavano lo sperimentalismo del romanzo europeo e americano secondo-novecentesco. Si tratta altresì di un mantenimento «alquanto giù di giri» del momento estatico, il quale viene congelato in un'«esplosione frenata»: «in luogo di un raptus violento», viene a sostituirsi «tutta una

⁶² G. FALCO, *L'ubicazione del bene*, cit., p. 139.

⁶³ Ivi, p. 136.

⁶⁴ M. MARSILIO, E. ZINATO, *Poetiche e mappe della prosa*, cit., p. 257. Sulla presenza dei motivi dell'inquietudine e della spettralità, in riferimento però ad un'opera di Falco successiva a *L'ubicazione del bene* – ossia *Condominio Oltremare* [G. FALCO, S. RAGUCCI, *Condominio Oltremare*, Roma, L'orma, 2014. Da qui in avanti *Condominio Oltremare* verrà indicato solamente attraverso la sigla CO] – si sofferma anche Cortellessa; cfr.: A. CORTELLESA, *Epica e fotografia*, cit., pp. 140-41.

⁶⁵ M. MARSILIO, E. ZINATO, *Poetiche e mappe della prosa*, cit., p. 257.

⁶⁶ F. TOMASI, *Immagini della megalopoli padana ne L'ubicazione del bene di Giorgio Falco*, cit., pp. 96.

⁶⁷ R. BARILLI, *Relazione*, cit., p. 15.

⁶⁸ Ivi, pp. 11-13.

serie di controlli, di programmi rivolti a uno sfruttamento sistematico»⁶⁹ del potenziale varco conoscitivo⁷⁰. Quest'ultimo infatti, più che irrompere nella pagina all'improvviso, come un bagliore fulminante, si presenta come un 'principio costruttivo' che, diluendosi nell'intera opera, ne determina anche l'impianto strutturale⁷¹.

L'evocazione di una «presenza allarmante», che nel racconto deriva dalla voce proveniente dall'abitazione, non comporta infatti lo schiudersi di una vera e propria epifania. Quando l'uomo – e il lettore con lui – apprendono la natura della provenienza della voce, ciò che prima suggeriva «l'irruzione di qualcosa di dirompente» si risolve in un “nulla di che”. Si tratta infatti di un banale pappagallo, che invoca – con quel misero vocabolario che ha assimilato – un po' di cibo dal padrone, il signor Morlacchi. Lo scarto dalla piatezza e dal grigiore, da cui il lettore si sarebbe aspettato un'illuminazione (sinistra) sulla vita del signor Morlacchi, viene totalmente disatteso: il pappagallo è un animale domestico che rientra a pieno titolo nella mediocrità – spesso posticcia⁷² – del quotidiano di Cortesforza.

Eppure il pappagallo è anche un animale che, in quanto esotico, dovrebbe rappresentare un'alterità di secondo grado, rispetto all'uomo. Non solo la sua animalità, all'interno del dualismo natura-cultura, aderisce (al contrario dell'uomo) più al primo polo che al secondo, ma il fatto di essere di origine esotica radicalizza ulteriormente questa sua diversità, conferendole un “di più” distanziante dal paradigma razionalizzante della civiltà (occidentale)⁷³. Quest'alterità di secondo grado tuttavia, nel

⁶⁹ Ivi, p. 15.

⁷⁰ Non a caso Falco riprende esplicitamente le affermazioni che Barilli pronunciò, nella relazione d'apertura al Convegno del 1965, in merito al mantenimento «alquanto giù di giri» del momento estatico; cfr.: AA. VV., *Col senno di poi*, cit., pp. 340-41.

⁷¹ Similmente a quanto Barilli sostiene avvenga all'interno dei romanzi di Alain Robbe-Grillet, il principale autore del *nouveau roman* francese, che secondo il critico costituisce un cardinale modello per lo sperimentalismo del romanzo italiano secondo-novecentesco: «Che altro sono gli organismi narrativi di Robbe-Grillet, se non appunto delle macchine perfette per prolungare per duecento o trecento pagine lo sfruttamento epifanico del materiale più trito e banale? Con l'inevitabile corollario di un tono *frozen*, congelato, per evitare che questa fruizione “rompa” a un tratto il suo programma di tempi lunghi, bruci in un istante tutte le sue risorse e le sue energie?»; [R. BARILLI, *Relazione*, cit., pp. 15-16]. Si noti, di sfuggita, la convergenza di intenti tra Robbe-Grillet e il gesto neoavanguardistico di rendere permanente la volontà di rottura dell'avanguardia. Come Robbe-Grillet dilata il momento epifanico nei tempi lunghi dell'opera intera – facendo di esso un 'programma', volto a determinare la struttura stessa del romanzo; così anche la neoavanguardia fa del bruciante momento negativo dell'avanguardia un pianificato 'programma', finalizzato a rendere quest'ultima un'arte durevole come quella dei musei.

⁷² Cfr.: F. TOMASI, *Immagini della megalopoli padana ne L'ubicazione del bene di Giorgio Falco*, cit., p. 100: «La percezione di chi vive questi luoghi è profondamente condizionata dalla seduttiva potenza delle immagini commerciali, immagini generate, non a caso, da chi intende vendere abitazioni e, con esse, secondo un'abile strategia di marketing, desideri e ambizioni sociali».

⁷³ Mi rendo conto di come queste mie affermazioni risentano di una certa attitudine “orientalista” [cfr.: E. SAID, *Orientalism*; trad. it.: *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, trad. di S. Galli, Milano, Feltrinelli, 2001]. Le impiego tuttavia per mettere in evidenza come ne *L'ubicazione del bene* sia ovunque

racconto, è costretta in una gabbia. Così ridotta, la sua presenza non costituisce affatto l'irruzione rivelatrice di un qualcosa capace di spostare gli equilibri del paesaggio – spaziale, umano e morale – di Cortesforza. Cortesforza stessa, e i suoi abitanti, l'hanno saputa addomesticare. La sua diversità è stata normalizzata. L'epifania «dirompente», che ci si sarebbe attesi dalle voci provenienti dalla casa, si risolve nell'epifania «frenata» (e amara) di un pappagallo in gabbia.

– È suo figlio che urla?

– Ah, ma allora lei è come gli altri. All'inizio tutti pensavano così. Anche il prete, il primo anno, benediceva, ha sentito l'urlo, si è spaventato. Venga, è dove mia moglie stirava. [...]

– Non vola?

– Non vola più. Io e mia moglie portavamo la voliera in giardino. Stringevo il becco della canna, facevo uscire solo il getto a gocce, a schizzi sulle penne e sulle piume colorate. Gli piaceva tanto. Cantava. Oppure lo portavamo in terrazzo, guardava un po' più in alto il cielo sporgendo il collo dalla gabbia. Adesso ogni tanto lo bagno un po' con lo spruzzino, colgo un fiore e glielo lascio nella gabbia, gioca.

– Be', signor Morlacchi, io devo andare.

– Non saluti il tuo vicino di casa? Dài, digli qualcosa!

Il pappagallo rimane sul bordo della gabbia circolare, il becco appena fuori il confine, il corpo dentro. Ci avviamo verso la porta.

– Sa qual è la cosa che mi dispiace? Non impara più niente, forse è troppo vecchio. Lo sveglio io al mattino, gli porto un croccantino. Ventinove anni fa, quando imparava una parola gli davo una mela. Non riesco a insegnargli altre parole. [...]

Il pappagallo cammina ciondolando il corpo a destra e a sinistra, ha un passo da militare stanco. Ci passa davanti, agita le ali, svolazza come una gallina a un metro d'altezza, lo spostamento d'aria sa di sgabuzzino. Il pappagallo si infila nel mobile senza televisore.

– Avanti, mi aiuti a insegnargli qualcosa, dica qualcosa, una parola.⁷⁴

Il pappagallo funge nel racconto da immagine dell'addomesticamento depotenziante di un altrove, il quale Cortesforza e i suoi abitanti intendono includere a patto soltanto che venga represso e sottoposto a forme di rassicurante controllo⁷⁵. Da questo punto di

presente uno scontro che contrappone una dualità radicale. Quest'ultima vede come protagonisti – in una dialettica che nell'opera non giunge mai ad una vera e propria sintesi – da un lato Cortesforza e la sua immagine esteriore (pulita e serena); dall'altro una forza, che agisce in profondità e internamente a Cortesforza, caratterizzata da un pronunciato irrazionalismo, minaccioso e violento. Su questi temi; cfr.: F. TOMASI, *Immagini della megalopoli padana ne L'ubicazione del bene di Giorgio Falco*, cit., pp. 105-08.

⁷⁴ G. FALCO, *L'ubicazione del bene*, cit., pp. 139-41.

⁷⁵ La logica che soggiace a questa modalità di "inclusionione" del diverso è quella tipica dell'abbassamento del livello di complessità del mondo che si rivela nella sensibilità Kitsch. Adorno definisce quest'ultima come «un sistema di invarianti», che annulla le diversità e appiana le incongruenze del reale, sostituendo ad esso un modello plastificato, dove nessuna alterazione è ammessa. Il compito del Kitsch è «quello di mettere in testa alla gente che nulla può cambiare» [T. W. ADORNO, *Minima Moralia*, cit., p. 173]. Sulla plastificazione dell'esperienza nel modo di esperire la vita da parte degli abitanti di Cortesforza si vedano anche le prime pagine del racconto *Alba*. I due protagonisti – novelli sposi in procinto di comprare una

vista, l'esperienza che il signor Morlacchi fa dell'alterità esotica, rappresentata dal proprio animale, ha molto a che vedere con la condizione del turista. Per quest'ultimo viaggiare non significa tanto conoscere una nuova realtà, quanto piuttosto riconoscere se stesso in un solipsistico sogno d'evasione, che prende le sembianze molte volte del villaggio vacanza. Come l'animale esotico viene rinchiuso e addomesticato dal signor Morlacchi in una gabbia, così anche per il turista l'esperienza del diverso, a cui il viaggio dovrebbe condurlo, viene rinchiusa e neutralizzata all'interno del villaggio vacanza.

Tanto il turismo, quanto la televisione, sono accomunati dal fatto di consentire un'esperienza dove gli eventi sono soggetti ad un sistema di controllo, che sostituisce alla realtà una sua immagine depotenziata e accomodante⁷⁶. Il turista, come il telespettatore, può decidere «con quale frammento del mondo entrare in contatto e in quale momento uscire senza intralci dal contatto»⁷⁷. Non è un caso infatti se l'addomesticamento del reale, figurato nell'immagine del pappagallo, viene infine a infiltrarsi «nel mobile senza televisore». Si potrebbe dire che tra questi due enti – il pappagallo e il televisore – non vi sia alcun discrimine ontologico: entrambi appartengono a un ordine medesimo, ossia il depotenziamento del reale. Come la tivù ripete le sue immagini e sostituisce alla realtà una sua liofilizzazione; come la tivù semplifica il mondo in un *pattern* prestabilito dal gruppo ristretto di coloro che detengono i mezzi di controllo della comunicazione; così anche il pappagallo, nel parlare, fa uso di un vocabolario estremamente esiguo, il quale gli è impartito dal padrone a “suoni di contentini”, tipo una mela ad ogni nuova parola assimilata: “assimilata”, cioè non appresa nel dinamismo di una dialettica attiva tra il soggetto singolo e l'ordine collettivo e simbolico del linguaggio, ma piuttosto una parola passivamente assunta, meccanicamente digerita e pacificamente introiettata.

villetta – demandano all'acquisto dell'immobile il significato del proprio *status* esistenziale, sia sotto il profilo economico, che sul versante affettivo. Osservare dal geometra il modellino della propria futura abitazione, significa per loro figurarsi a tutti gli effetti un «plastico della vita futura» [G. FALCO, *L'ubicazione del bene*, cit., p. 98]. La loro parabola esistenziale si profila in perfetta aderenza alle aspettative e ai canoni imposti dal marketing immobiliare.

⁷⁶ Sul nesso tra sensibilità Kitsch, turismo e televisione si vedano le riflessioni che emergono dalle sezioni saggistiche nel romanzo *Troppi paradisi* di Walter Siti, secondo il quale nel turismo «la realtà diventa 'televisione in natura'» e, al tempo stesso, «con la televisione puoi viaggiare molto al di là delle tue possibilità economiche». I programmi televisivi sono infatti come «viaggi per procura [che] possono anche essere Kitsch, perché non sei tu ad averli organizzati; saltano i tempi morti, vi si incontrano solo persone interessanti e gli incidenti sono buffi come quelli di *Turisti per caso*» [W. SITI, *Troppi paradisi*, Torino, Einaudi, 2008, p. 229, 9; (corsivo dell'autore)]. Su questi temi, cfr.: O. TAJANI, *Il desiderio Kitsch: i troppi paradisi di Walter Siti*, in «Between», III, n. 5, 2013, <http://www.Between-journal.it/>.

⁷⁷ ZY. BAUMAN, *Il disagio della postmodernità*, Milano, Mondadori, 2007, p. 100.

Al tempo del racconto il pappagallo ormai è vecchio e stanco. A stento ha la forza di uscire dalla gabbia per godere almeno di quel poco di libertà vigilata che gli è dato di esperire sotto il controllo del padrone. «Non vola più». Quel suo sbatacchiare le ali, a mo' di gallina (che lo alza un metro da terra al massimo) puzza di stantio, solleva tuttalpiù uno spostamento d'aria che «sa di sgabuzzino». Eppure, ciononostante, le parole ultime del signor Morlacchi – che chiudono anche l'intera raccolta – contraddittoriamente sembrano essere un'invocazione del padrone per il bene del proprio animale: nonostante sia vecchio e stanco, anche se non impara più niente, «mi aiuti [comunque] a insegnargli qualcosa, dica qualcosa, una parola».

I personaggi de *L'ubicazione del bene*, vivendo a Cortesforza, soffrono, ma «in modo sordo e inconsapevole: [...] come se non ne sapessero il motivo»⁷⁸. Come il pappagallo, soffrono di un vocabolario ristretto che non consente loro di esprimere le ragioni del proprio stato. Vivono in un circolo cadenzato dalla ripetitività degli spostamenti tra casa e lavoro. Vivono come dentro «una pellicola che plastifica il mondo»⁷⁹. Sono – direbbe Siti – i 'turisti di se stessi': la loro vita è un *pattern*. Vivono in una zona di urbanizzazione diffusa, in villette per le quali hanno acceso mutui rapiti dalla fantasmagoria di una promessa di benessere futuro. Abitano e si sono ridotti in una monade, sono ciascuno un mondo di velleitaria autosufficienza, un mondo che ha per soglia i ben curati cespugli delle siepi divisorie.

Soffrono, ma non hanno le prove della loro sofferenza. C'è un senso di asfissia, come se Cortesforza vivesse sotto un allestimento di *plexiglas* appeso a venti metri d'altezza.

Disperdere milioni di persone in un territorio, e al tempo stesso comprimerle, è una scelta urbanistica e politica che in Italia risale alla metà degli anni '70. Insomma, politica, più che altro, perché nel progetto suburbano italiano – nello *sprawl* – non c'è alcun progetto, se non quello di espandersi, aggredire, accumulare. Il talento di chi detiene i mezzi di comunicazione è quello di far credere che le nostre ferite quotidiane, quelle più profonde, del territorio, sgorghino come un fenomeno naturale, senza colpe di chi amministra, finanzia, ricicla denaro, costruisce case, capannoni, automobili. Invece la concatenazione di elementi ha contribuito a creare tutto questo.⁸⁰

Riprendendo le riflessioni condotte a partire dall'immagine del pappagallo, sull'addomesticamento depotenziante che il reale subisce nel contesto abitativo di Cortesforza, appare illuminante quanto emerge dal seguente frammento testuale. La

⁷⁸ M. GRAZIANO (a cura di), *Intervista a Giorgio Falco su L'ubicazione del bene*, cit.

⁷⁹ F. TOMASI, *Immagini della megalopoli padana ne L'ubicazione del bene di Giorgio Falco*, cit., p. 101.

⁸⁰ M. GRAZIANO (a cura di), *Intervista a Giorgio Falco su L'ubicazione del bene*, cit.; (corsivo dell'autore).

voce narrante del protagonista del racconto *L'ubicazione del bene* – visitando un correlativo a noi vicino del villaggio turistico: lo zoo safari – evoca ad un certo punto il ricordo infantile di un avvenuto contatto tra la sua mano e la proboscide di un elefante. Si tratta di un momento di condivisione (suggerito dalla mediazione data dal dono di una nocciolina), che avvicina, anche se per un istante soltanto, l'antitesi di due polarità, quella umana e quella animale.

L'elefante aveva allungato la proboscide, avevo sentito l'umido sul palmo della mano e avevo pianto per lui, per me che gli avevo dato la nocciolina e per la nocciolina che aveva vagato nella proboscide quella domenica pomeriggio. Lo zoo è il sogno infranto non solo del paradiso terrestre, quanto di un modello economico di controllo e solidarietà. Finita la solidarietà, è rimasto il controllo. Lo zoo è la rappresentazione della città, lo zoo safari del suburbio residenziale fuori città. Visti dal sedile anteriore destro del monovolume, gli animali sfilavano in tutto il loro insuccesso, non sapevo se essere felice nel vederli vivi o compiangere la fierezza addomesticata, il portamento ammaestrato, la mia situazione fallimentare.⁸¹

Appare forse più chiaro ora il senso delle parole di Falco quando, a proposito della *dislocated perspective* in *Tricycle* di Eggleston, affermava: «questa visione è anche politica e mi interessa». Slogare la prospettiva dello sguardo collocandosi *lateralmente* da un'«incerta posizione di confine», è una strategia che l'autore impiega nella scrittura per calibrare le parole adatte a rompere la sorda e inconsapevole sofferenza dei personaggi che vivono a Cortesforza. Si potrebbe dire che, rispetto alla realtà narrata, la scrittura occupa la medesima funzione di confine che nell'estratto viene svolta dalla nocciolina: si tratta di una mediazione volta al ricongiungimento tra ciò che gli abitanti dispersi dello *sprawl* sono e ciò che non sono (ma che nella lettura del libro scoprono di essere). È scrivendo che l'autore tenta di dare una risposta all'appello contraddittorio del signor Morlacchi: dire «qualcosa», insegnare «qualcosa» a chi – come il pappagallo – non sa osservare il mondo se non dalla gabbia del proprio ristretto vocabolario. Questo è l'intento che si compie nello spazio della scrittura. Se il pappagallo è un'immagine della realtà depotenziata di Cortesforza, allora la valenza “politica” della «visione» – che nella propria scrittura Falco tenta di mutuare dai *New Topographics* – consiste nel cercare parole adatte e precise, con le quali riuscire a dare un nome alla sofferenza intransitiva delle persone che vivono nello «zoo safari del suburbio residenziale fuori città». Questo “dare un nome” significa, al tempo stesso, convertire

⁸¹ G. FALCO, *L'ubicazione del bene*, cit., p. 37.

un dolore inconsapevole nella consapevolezza del fatto che «le nostre ferite quotidiane, quelle più profonde», non sgorgano «come un fenomeno naturale», ma sono piuttosto l'esito «di una concatenazione di elementi», i quali «chi detiene i mezzi di comunicazione» ha tutti gli interessi per mettere a tacere. Se per pedagogia si intende quel processo attraverso cui chi apprende assume coscienza di qualcosa che lo riguarda (ma che non è in grado di riconoscere da solo), allora si può dire che, sotterraneamente, il neutro rigore della scrittura di Falco è la forma attraverso cui l'autore declina la presenza dell'intento latamente didattico-pedagogico che soggiace alla sua narrativa.

2.6. *La scrittura e il pensiero fotografico*

Si è parlato della presenza di un valore pedagogico soggiacente alla scrittura di Falco. Tuttavia è importante precisare che ciò che di conoscitivo trasmettono le opere dello scrittore milanese non ha nulla a che vedere con un impianto di nozioni da impartire (siano esse di natura politica, o ancorché storica). Piuttosto ciò che viene suggerito dalla sua narrativa è la disposizione ad assumere un certo atteggiamento di fronte al reale. Si tratta di una postura tesa a suscitare in chi legge un approccio interrogante.

Nel campo della semiosi fotografica, la *dislocated perspective* dei *New Topographics* è il dispositivo mentale tramite cui la realtà viene colta in modo tale da essere restituita nell'immagine a partire da angolazioni capaci di distogliere chi osserva da «giudizi banali» e «interpretazioni ingenuie»⁸². È l'esito altresì della ricerca di un metodo e di un rigore che sappiano restituire credibilità all'approccio fotografico. Costantini afferma che «considerare il “fotografico” come indagine e non come rappresentazione [...] sembra essere il fine ultimo»⁸³ di questa fotografia. Anche ciò che spinge Falco alla scrittura de *L'ubicazione del bene* sembra configurarsi come un'indagine sulla vita nel suburbio milanese, prima ancora che l'esito di questa indagine dia corpo alla relativa rappresentazione narrativa.

Di fronte alle narrazioni, spesso falsificanti, che del presente italiano provengono dall'informazione a stampa e da quella televisiva, Falco sembra condividere con Perec le inquietudini che lo scrittore francese, negli anni Settanta, esprimeva nel suo scritto

⁸² P. COSTANTINI, *Identificazione di un paesaggio*, cit., p. 12.

⁸³ *Ibidem*.

*Approcci di cosa?*⁸⁴. Per quest'ultimo i giornali non raccontano ciò che più lo riguarda, né tanto meno pongono alla realtà domande capaci di sollecitare ciò che in essa si nasconde: eppure ciò che nelle maglie del reale si cela è al tempo stesso ciò che più lo significa. Anche la scrittura di Falco sembra essere sospinta da un analogo piglio indagatore. E ciò fa sì che i contenuti delle sue opere rimangano quasi sempre in stretta aderenza al quotidiano e al banale. La scrittura dell'autore milanese eredita infatti la volontà di interrogare l'«endotico», tuttavia – ed è importante rilevarlo – l'attenzione per 'le cose' di tutti i giorni non si risolve mai nella piattezza di una registrazione automatica, com'era quella che caratterizza invece, ad esempio, il *Tentativo di inventario*⁸⁵ di Perec.

In Falco il racconto del mondo suburbano è sempre percorso da una certa tensione. Benché venga disposta freddamente, quest'ultima è chiaramente percepibile. La scrittura è guidata infatti non tanto dal tentativo di registrare l'«abituale», quanto piuttosto dalla volontà di evidenziare, nelle zone dove l'«abituale» si increspa, la piega nascosta, ma caratteristica, della realtà. Più che il «rumore di fondo», ciò che interessa a Falco sono i tic che lo attraversano e lo interrompono⁸⁶. Egli ricerca in superficie le

⁸⁴ Cfr.: G. PEREC, *Approche de quoi?* (1973); trad. it.: *Approcci di cosa?*, in Idem, *L'infra-ordinario*, trad. di R. Delbono, Torino, Bollati Boringhieri, 1994, pp. 12-13: «I giornali parlano di tutto, tranne che del giornaliero. I giornali mi annoiano, non mi insegnano niente; quello che raccontano non mi riguarda, non mi interroga né tanto meno risponde alle domande che mi pongo o che vorrei porre. / Quello che succede veramente, quello che viviamo, il resto, tutto il resto, dov'è? Quello che succede ogni giorno e che si ripete ogni giorno, il banale, il quotidiano, l'evidente, il comune, l'ordinario, l'infra-ordinario, il rumore di fondo, l'abituale, in che modo renderne conto, in che modo interrogarlo, in che modo descriverlo? / Interrogare l'abituale. Ma per l'appunto ci siamo abituati. Non lo interroghiamo, non ci interroga, non ci sembra costituire un problema, lo viviamo senza pensarci. [...] Non è neanche più un condizionamento, è l'anestesia. Dormiamo la nostra vita di un sonno senza sogni. Ma dov'è la nostra vita? Dov'è il nostro corpo? Dov'è il nostro spazio?»

⁸⁵ Cfr.: Idem, *Tentative d'inventaire des aliments liquides et solides que j'ai ingurgité au cours de l'année mil neuf cent soixante-quatorze* (1989); trad. it.: *Tentativo di inventario degli alimenti liquidi e solidi che ho ingurgitato durante l'anno millenovecentosessantaquattro*, in Idem, *L'infra-ordinario*, cit., pp. 89-97.

⁸⁶ Penso all'espressione stilistica di questi "tic", per come essa si dà, ad esempio, in un brano come il seguente: «I *bambini* cantano l'inno nazionale, indossano maglie azzurre e tricolori sui piccoli petti, urlano, ridono, vogliono srotolare per gioco la pellicola trasparente che ricopre la carne nei freezer. Hanno solo quattro anni ma già sono finiti i tempi in cui i *genitori* un po' più giovani li sistemavano come fagotti nei seggiolini dei sedilini posteriori e li accompagnavano dai *nonni*, prima del lavoro. Cosa hanno fatto stanotte? Hanno dormito? Non hanno dormito? Hanno mangiato? Non hanno mangiato? I *bambini* appena possono imitano le *nonne* e dicono ai *genitori*, buon lavoro! I *genitori* salutano e vanno, i figli piangono tra le braccia delle *nonne*, le *nonne* distraggono i *nipotini*, dicono di guardare gli uccellini, i gattini, belli, dicono le *nonne*, gli uccellini e i gattini non bastano, le *nonne* usano i biscottini. Alle dieci, le *nonne* e i *nipotini* escono, fanno il giro dell'isolato, comprano il pane, si fermano mezz'ora al parco comunale. Le *nonne* spingono l'altalena e controllano l'orologio del campanile, alle undici sfidano i capricci dei *nipotini* e tornano a casa, preparano il pranzo per il rientro dei *nonni*, pensionati che lavorano otto ore al giorno. I *nonni*, le *nonne*, i *nipotini* guardano un telegiornale. All'una meno un quarto i *nonni*, prima di tornare al lavoro, chiedono un bacino ai *nipotini*, i *nipotini* non vogliono, i *nonni* insistono, i *nipotini* baciano. All'una e un quarto i *nipotini* dormono. Le *nonne* lavano le cucine, l'acqua scende silenziosa per non disturbare il fragile equilibrio del sonno dei *nipotini*. Alle tre e mezza i *nipotini* si

rifrazioni delle più profonde sedimentazioni, lasciate nel paesaggio – esteriore e interiore – dal passaggio storico dell'uomo⁸⁷. I due assi tematici, lungo i quali avviene lo sviluppo delle storie ambientate a Cortesforza, sono quasi sempre il lavoro e la vita di coppia. Queste due dimensioni esistenziali – nel loro darsi come basilare strutturazione di vite qualunque di uomini e donne qualsiasi – sono il binario tematico che sostiene la disposizione formale dei contenuti dell'opera. È nelle zone della loro intersezione, spesso problematica, che l'autore persegue lo svelamento di quanto nell'«infraordinario» si nasconde.

Si è parlato di un certo modo rigoroso e neutrale del darsi della scrittura di Falco. Sarà bene però specificare che cosa qui si voglia intendere con 'scrittura'. Mi ricollego alle riflessioni di Roland Barthes. Per quest'ultimo il materiale che struttura le semiosi letteraria è costituito da tre componenti: la 'lingua', lo 'stile' e la 'scrittura'. La prima è una «riserva di materiali», una sorta di «orizzonte» nel quale «la Storia intera prende consistenza, completa e unita come una sorta di Natura»⁸⁸. Lo scrittore si inserisce nella 'lingua' come all'interno di un'«istituzione sociale» o di un «sistema di valori» assunti come dati. Egli «non può, da solo, né crearla né modificarla»⁸⁹. Vi si deve sottomettere se vuole comunicare. Lo 'stile' è invece il «prodotto di un impulso»⁹⁰ tutto individuale. Si esprime nelle immagini utilizzate dallo scrittore, nel lessico e nel suo modo di fraseggiare, ma non ha nulla a che vedere con una scelta o con un'intenzione. È

svegliano, chiamano con la voce impastata pomeridiana. Ancora un paio d'ore e le *madri* tornano dal lavoro»; [G. FALCO, *L'ubicazione del bene*, cit., pp. 24-25; (corsivi miei e sottolineature pure)]. Dove il catalogo (rimarcato con tanto di rigorosa cadenza della specificazione oraria) delle azioni, che caratterizzano la dinamica giornaliera di una famiglia, viene rotto da ricorrenza ossessiva ai nomi che designano la parentela. Non solo, anche le rime e le assonanze con le parole «bambini» e «nipotini» contribuiscono alla creazione di un'interferenza nella flusso lineare del discorso. Da questi «tic» della lingua emerge un vago senso di frenesia e alienazione, il quale – sembra voler dire l'autore – contraddistingue la giornata-tipo della famiglia in questione.

⁸⁷ Ciò vale anche per la gestione dei personaggi, nel rapporto tra i loro comportamenti esteriori e l'intimità psichico-emotiva di cui questi ultimi sono il riflesso; cfr: F. TOMASI, *Immagini della megalopoli padana ne L'ubicazione del bene di Giorgio Falco*, cit., p. 99: «I personaggi vengono ridotti a figure quasi astratte, ricondotte alla loro dimensione attanziale; non ci sono mai illuminazioni sulla loro vita interiore».

⁸⁸ R. BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture* (1953); trad. it.: *Il grado zero della scrittura*, in Idem, *Il grado zero della scrittura – seguito da – Nuovi saggi critici*, trad. di G. Bartolucci, R. Guidieri, L. Prato Caruso, R. Loy Provera, Torino, Einaudi, 2003, p. 9.

⁸⁹ Idem, *Éléments de sémiologie* (1964); trad. it.: *Elementi di semiologia. Con un'appendice di testi inediti in italiano*, trad. di A. Bonomi, Torino, Einaudi, 2002, pp. 7-8. Questo modo di intendere la lingua discende dalle teorie di Ferdinand de Saussure [cfr.: F. DE SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*; trad. it.: *Corso di linguistica generale*, trad. di T. De Mauro, Roma-Bari, Laterza, 2003]. Secondo quest'ultimo la lingua è un'entità collettiva che prende forma all'interno di un sistema astratto. Tale approccio è stato criticato da Vološinov-Bachtin; secondo i quali non è possibile ridurre la lingua a un sistema di astrazioni, in quando essa non può darsi se non nell'interazione sociale ed empirica dello scambio comunicativo tra i parlanti [cfr.: V. N. VOLOŠINOV, M. M. BACHTIN, *Marxismo e filosofia del linguaggio*, cit.].

⁹⁰ R. BARTHES, *Il grado zero della scrittura*, cit., p. 10.

indipendente da ogni forma di responsabilità. Appartiene all'ordine delle «profondità mitiche», ma di una mitologia tutta «personale e segreta»⁹¹. Condivide col corpo il carattere irriflesso degli umori e del biologico. Se la 'lingua' si situa al di qua della letteratura, lo 'stile' va al di là di essa. La prima appartiene a un'asse orizzontale, il secondo a un'asse verticale.

Stando a Barthes, se «lingua e stile sono due forze cieche, la scrittura è un atto di solidarietà storica»⁹². È l'esito di un'intenzione. Si dà nell'interazione tra l'atto creativo e la società. Risente delle crisi storiche che attraversano il momento della composizione di un'opera. È il risultato di un movimento di «riflessione dello scrittore sulla funzione sociale della propria forma, e sulla responsabilità che egli assume scegliendola»⁹³. La 'scrittura' di uno scrittore è la formalizzazione del modo stesso attraverso cui egli pensa la letteratura. È possibile capirne il carattere nella scelta di un certo tipo di «tono», attraverso il quale chi scrive si individualizza in quanto «è qui che egli si impegna»⁹⁴. In questo senso la 'scrittura' rappresenta, come insieme delle scelte formali di un autore, l'«ethos»⁹⁵ stesso dell'opera.

A questo punto si può ritenere che nel momento in cui Falco afferma – a proposito de *L'ubicazione del bene* – che la forma strutturale del suo libro è una scelta «politica», intenda con ciò riferirsi al modo in cui la fotografia entra all'interno della sua narrativa. Una fotografia intesa non tanto come «la realtà empirica dei messaggi visivi designati con questo nome», quanto piuttosto come «dispositivo teorico», ossia come «atto» cognitivo, che funziona come «una vera e propria categoria di pensiero [...] e che introduce ad un rapporto specifico con i segni, col tempo, lo spazio, il reale, il soggetto, con l'essere e con il fare»⁹⁶. In questo senso, se la 'scrittura' è il prodotto di una riflessione dell'autore; se attraverso questa riflessione la creazione subisce una trasformazione guidata dalla sua destinazione sociale; allora è possibile dire che ciò che guida la coscienza sociale e creativa di Falco è un «pensiero fotografico»⁹⁷. Se nella 'scrittura' si esprime l'ethos di un'opera, allora ciò che prende forma nelle pagine dei

⁹¹ Ibidem.

⁹² Ivi, p. 12.

⁹³ Ivi, p. 13.

⁹⁴ R. BARTHES, *Il grado zero della scrittura*, cit., p. 12.

⁹⁵ Ibidem.

⁹⁶ PH. DUBOIS, *L'acte photographique* (1983): trad. it.: *L'atto fotografico*, a cura di B. Valli, Urbino, Quattro Venti, 1996, p. 60.

⁹⁷ A. CORTELLESA, *Epica e fotografia*, cit., p. 133.

libri di Falco come «presupposto sotteso all'immaginazione narrativa» è un'«*etica della fotografia*»⁹⁸.

In che modo la fotografia condiziona la forma dei racconti di Falco? Lo rileva con precisione Tomasi, analizzando le strutture narrative che soggiacciono alla composizione dei racconti della raccolta. Egli sostiene che Falco rinunci strategicamente «a dare vita a vere e proprie narrazioni scandite nei momenti canonici di inizio, tensione e conclusione»⁹⁹. Le storie sono infatti costruite secondo la tecnica del montaggio. Si tratta di accostamenti successivi di «brevi paragrafi» e «singoli 'scatti'»¹⁰⁰. In genere, sul piacere di narrare una storia, predomina nettamente un 'principio costruttivo' improntato sul rigore della descrizione. Le vicende (benché di vere e proprie vicende non si possa parlare) sono composte da una serie di scorci messi in successione lineare, secondo un criterio di giustapposizione: una linearità che non si risolve tuttavia nel *continuum* di un'azione fluida e coesa, anzi: la possibilità di quest'ultima è costantemente negata dagli iterati inciampi che, con uno spazio bianco tipografico, dividono ogni singola scena. Il quadro stesso di Cortesforza emerge unicamente a partire dalla ricomposizione di una costellazione di particolari dispersi. Ciascuno di essi rimane isolato nella piccola porzione di testo che occupa. Eppure – e qui sta la forza della 'scrittura' di Falco – al tempo stesso ogni dettaglio concorre verso il lettore per suggerirgli di rimando una, precaria, tenuta complessiva della rappresentazione.

Un ulteriore espressione del «*pensiero fotografico*», che dà vita all'*ethos* narrativo di Falco, è il costituirsi dei racconti secondo un criterio che «si appoggia soprattutto sullo sguardo del narratore»¹⁰¹. A un occhio estremamente algido e rigoroso è affidato infatti il compito di fare della 'scrittura' una vera e propria chirurgia del reale. Il quotidiano viene dissezionato nelle sue componenti più minime.

⁹⁸ Ibidem.

⁹⁹ F. TOMASI, *Immagini della megalopoli padana ne L'ubicazione del bene di Giorgio Falco*, cit., p. 94.

¹⁰⁰ Ibidem.

¹⁰¹ Ibidem. Particolarmente rappresentativo di un 'principio costruttivo' a predominanza visuale, dove lo sguardo si erge sugli altri sensi prevaricandoli a tal punto da metterli quasi a tacere, è il seguente estratto. La voce narrante riporta, con l'oggettività di una ripresa fotografica, ciò che il corrispettivo personaggio vede al di fuori della casa in cui si trova: «Fuori accadono cose, cose misteriose, opache, trasparenti, circondate dalla luce appiccicata al plexiglas. Le nutrie rodono seminascode lungo i fossati asciutti. Le angurie rosolano al sole dei piazzali, vulnerabili. Due carabinieri fumano sul ciglio di una strada vicina, accanto a uno scooter incidentato, un telo verde impacchettato, lungo un metro e settanta. I carabinieri si scambiano frasi che rompono il passaggio lento e curioso delle auto e delle moto, frasi che testimoniano, è lavoro, andiamo avanti»; [G. FALCO, *L'ubicazione del bene*, cit., p. 49]. La giustapposizione di isolati frammenti, che agisce a livello marco-strutturale nella conformazione dei racconti, si riflette anche nella forma-catalogo che istituisce il cardine micro-strutturale di questa breve sequenza.

Vi è tuttavia una differenza, a mio avviso, rispetto a quanto sostiene Tomasi¹⁰². Lo spirito analitico di Falco non sembra essere animato da quella stessa «vertigine di infinito»¹⁰³, che portava l'Antonio Paraggi di Calvino¹⁰⁴ all'impulso nevrotico-ossessivo di voler contenere in un'«unica foto di Bice [...] tutte le Bice possibili»¹⁰⁵. Né ne *L'ubicazione del bene* si è posti di fronte alla volontà dell'autore di esaurire il mondo attraverso lo scavo ininterrotto del dettaglio. Il dato non viene eroso dall'inesauribile riapertura dell'oggetto alle sue componenti innumerevoli e infinitesimamente più piccole. Lo spirito geometrico dello sguardo di Falco non porta a nessun avviluppo vertiginoso o spiraliforme della 'scrittura'. Le questioni che lo animano sono molto lontane da quelle che attraversavano *Palomar*¹⁰⁶. Non hanno nulla a che vedere con «il problema dell'*inesauribile* che si nasconde sulla superficie dell'immagine-mondo, del mondo come immagine»¹⁰⁷. Lo scrittore di Milano piuttosto attraversa con la 'scrittura' il «mare dell'oggettività»¹⁰⁸ per romperne, pur aderendovi, la simultaneità del tutto-uguale. Falco racconta con rigore fotografico l'appiattimento delle vite degli uomini e delle donne che vivono nel suburbio. Ma considera anche costoro come delle rovine che sopravvivono a se stesse. Li chiama gli «scarti di Milano» che hanno prodotto negli anni Ottanta e Novanta del Novecento la «villettizzazione [stessa] di Milano»¹⁰⁹ (e dell'Italia intera). Dopo il 2008, tuttavia, le case a schiera invendute, i capannoni sfitti, le villette pignorate di Cortesforza, sono pervasi per il lettore di oggi da un alone di spettralità. Sembrano quasi addirittura provenire da un'altra epoca, come relitti indigesti di un'accumulazione famelica: splendidi rottami – dispersi nel paesaggio – di una bulimia finanziaria che, speculando sui luoghi, ha voluto diffondere, nell'isolamento delle proprietà immobiliari, il *pointillisme* sociale: vittoria coatta delle fantasmagorie di benessere sui sogni (lontani) di ricomposizione.

2.7. “Disequazioni” tra finzione e realtà

¹⁰² Cfr.: F. TOMASI, *Immagini della megalopoli padana ne L'ubicazione del bene di Giorgio Falco*, cit., p. 96: «Pare possibile allargare il quadro dei modelli da cui sembra aver preso le mosse Falco per comprendere anche echi del Calvino 'cartografo' di *Palomar*»; (corsivi dell'autore).

¹⁰³ M. BELPOLITI, *L'occhio di Calvino*, Torino, Einaudi, 1996, p. 124.

¹⁰⁴ Cfr.: I. CALVINO, *L'avventura di un fotografo*, in Idem, *Gli amori difficili*, cit.

¹⁰⁵ M. BELPOLITI, *L'occhio di Calvino*, cit., p. 122.

¹⁰⁶ Cfr.: I. CALVINO, *Palomar*, Milano, Mondadori, 2002.

¹⁰⁷ M. BELPOLITI, *L'occhio di Calvino*, cit., p. 125.

¹⁰⁸ Cfr.: I. CALVINO, *Il mare dell'oggettività*, in Idem, *Saggi 1945-1985*, 2 voll., a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1995

¹⁰⁹ M. GRAZIANO (a cura di), *Intervista a Giorgio Falco su L'ubicazione del bene*, cit.

Questo «*pensiero fotografico*» e questo rigoroso scandaglio ottico del reale si risolvono in una forma di ‘scrittura’ analoga a quella che Barthes definiva di «grado zero»¹¹⁰. Si tratta altresì di una ‘scrittura’ «amodale» e neutra, che cede ogni costruzione elegante e ornamentale, nella stessa misura in cui, contemporaneamente, evita anche di porsi al servizio di un apparato ideologico. La ‘scrittura’ di Falco sta di fronte al mondo «come un’algebra davanti alla futilità», tuttavia non per restituirne – come voleva Barthes – «una equazione pura»¹¹¹. Più che di un’equazione si potrebbe parlare, per Falco, di una “disequazione”, che conserva del principio algebrico il rigore e la freddezza, ma che, più che equiparare, intende rimarcare la differenza tra i due membri del rapporto: la finzione e la realtà. Se la ‘scrittura’ al ‘grado zero’ si realizza come «uno stile dell’assenza che è quasi un’assenza ideale dello stile»¹¹², ciò non significa, per Falco, che la ‘scrittura’ – pur nell’assenza di ‘stile’ – non produca alcuno scarto rispetto al reale. Anzi, nelle opere dello scrittore milanese intermittenze e sfasature esistono, eccome. Sono barlumi di un senso possibile, ma mai afferrabile. Non erompono dalla pagina come folgorazioni, ma come piuttosto timidi accenni suggeriti

¹¹⁰ R. BARTHES, *Il grado zero della scrittura*, cit., pp. 55-56: «È noto che certi linguisti stabiliscono tra i due termini di una polarità (singolare-plurale, passato-presente) l’esistenza di un terzo termine, detto termine neutro o termine zero; così tra i modi congiuntivo e imperativo, l’indicativo ha per loro le caratteristiche di una forma amodale. Fatte le debite proporzioni, la scrittura al livello zero è in fondo una scrittura indicativa, o, se si vuole, amodale».

¹¹¹ Ivi, pp. 56-57.

¹¹² Ibidem. Per Barthes – lo si è visto – lo stile è prodotto da quanto di più personale ed emotivo attenga alle strutture del linguaggio. Se la ‘scrittura’ di ‘grado zero’ si realizza in una forma dove lo stile è assente, ciò significa anche che tale scrittura emarginerà da se stessa le tonalità retoriche che tendono a rendere l’espressione dell’istinto e del sentimento. Non è un caso allora che il ‘grado zero della scrittura’ di Falco venga a prodursi a partire dall’attenzione, riservata dall’autore, allo stile dei fotografi della mostra *New Topographics* [cfr.: M. GRAZIANO (a cura di), *Intervista a Giorgio Falco su L’ubicazione del bene*, cit.: «Quanto allo stile mi sento molto vicino ad alcuni fotografi che considero tra i miei maestri: parlo soprattutto dei cosiddetti *New Topographics*»]. Per questi ultimi infatti, a loro volta, uno dei riferimenti più prossimi erano le fotografie di Edward Ruscha contenute in *Twenty-six Gasoline Stations* (1962). L’attitudine rappresentativa che accomunava le fotografie dei *New Topographics* a quelle di Ruscha era data da un problema di stile, veicolato dalla volontà di «astenersi dal registrare qualsiasi emozione o giudizio» [P. COSTANTINI, *Identificazione di un paesaggio*, cit., p. 13]. Tanto nell’uno, quanto negli altri, a prescindere dal soggetto della fotografia, l’intento era quello di ridurre al minimo l’influenza della sensibilità del fotografo sull’immagine [Cfr.: W. JENKINS, *Introduction to The New Topographics*, in T. F. BARROW, S. ARMITAGE, W. E. TYDEMAN (a cura di), *Reading into Photography*, cit., p. 52: «Regardless of the subject matter the appearance of neutrality was strictly maintained. [...] There is an obvious link between Ruscha’s work and the pictures shown here [in “The New Topographics”]. Both function with a minimum of inflection in the sense that the photographers’ influence on the look of the subject is minimal»]. Mi sembra importante rilevare tuttavia che l’assenza di stile contraddistingue la ‘scrittura’ a ‘grado zero’ solamente al livello di una guida ideale. Ciò non significa che questa assenza di stile non possa trasformarsi essa stessa in ‘stile’, se è vero che «nella retorica, [...] portato al livello del piano di connotazione, il vuoto dei significanti retorici costituisce a sua volta un significante stilistico»; [R. BARTHES, *Elementi di semiologia*, cit., p. 63].

dai vuoti tra le parole¹¹³. Derivano dal prodursi nel testo di un qualcosa di analogo a quanto Walter Benjamin teorizzava in merito alla fotografia e al suo specifico modo di ritrarre il reale. Secondo quest'ultimo, grazie alla processualità meccanica, nella fotografia è la realtà stessa che imprime il carattere dell'immagine, suscitando nell'osservatore «il bisogno di cercare il luogo invisibile in cui, nell'essere in un certo modo di quell'attimo lontano si annida ancora oggi il futuro»¹¹⁴. Questo «luogo invisibile» è la porta di accesso a ciò che Benjamin chiama l'«inconscio ottico»¹¹⁵ dell'immagine fotografica, similmente a come in psicoanalisi il lapsus o il sogno sono i punti di ingresso all'inconscio pulsionale. Il «*pensiero fotografico*», che guida l'*ethos* narrativo di Falco, si ripercuote in una scrittura a dominante visuale, dove tra le maglie della descrizione scaturisce un qualcosa come un «luogo invisibile». È un pungolo che proviene dalla realtà, ma da una realtà – si direbbe – «elaborat[a] inconsciamente»¹¹⁶.

Se è vero dunque che la 'scrittura' a 'grado zero' di Falco può essere considerata come una sorta di "disequazione", che mette in rapporto finzione e realtà (e ne evidenzia lo scarto reciproco), non va perciò dimenticata l'interazione specifica che nella fotografia avviene tra il reale e la sua rappresentazione. Contrariamente a quanto comunemente si creda, la fotografia rappresenta prima di tutto la «totale impossibilità della duplicazione della realtà»¹¹⁷. Essa lascia chi la osserva con un vago senso di spaesamento, prodotto dalla percezione di una sfasatura in ciò che si sarebbe creduto uniforme. Poiché non c'è coincidenza, ad esempio, tra il volto di una persona e il suo ritratto fotografico, (specie se il soggetto è deceduto) la fotografia colpisce chi la

¹¹³ È sempre Tomasi a riportare l'attenzione sulla valenza semantica, ambigua e figurale, che si sprigiona da partire dagli ampi spazi concessi dall'autore al non-detto. Lo studioso rileva nel testo la presenza di «scarti temporali, discorsivi e del punto di vista» che parcellizzano la sequenza narrativa, «con il risultato di creare un alone di ambiguità e apparente reticenza, nel quale la figuralità del racconto trova nel vuoto una sorta di cassa di risonanza» [F. TOMASI, *Immagini della megalopoli padana ne* L'ubicazione del bene di Giorgio Falco, cit., p. 94].

¹¹⁴ W. BENJAMIN, *Kleine Geschichte der Photographie* (1931); trad. it.: *Piccola storia della fotografia*, in Idem, *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Torino, Einaudi, 2012, pp. 229.

¹¹⁵ Cfr.: «La natura che parla alla macchina fotografica è [...] una natura diversa da quella che parla all'occhio; diversa specialmente per questo, che al posto di uno spazio elaborato consapevolmente dall'uomo, c'è uno spazio elaborato inconsciamente. [...] La fotografia [...] rivela questo inconscio ottico, così come la psicoanalisi fa con l'inconscio pulsionale»; Ivi, p. 230. Sull'«inconscio ottico», non solo in fotografia, ma anche nel cinema; cfr.: Idem, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936); trad. it.: *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. di E. Filippini, a cura di F. Valagussa, Torino, Einaudi, 2014, pp. 28-31. Sull'azione dell'«inconscio ottico» nei racconti di Falco, relativamente però alla costruzione dei personaggi, riporta l'attenzione anche Cortellessa. Cfr.: A. CORTELLESSA, *Epica e fotografia*, cit., p. 132.

¹¹⁶ W. BENJAMIN, *Piccola storia della fotografia*, cit., p. 230.

¹¹⁷ P. COSTANTINI (a cura di), *Intervista a Massimo Cacciari. Il "fotografico" e il problema della rappresentazione*, in «Fotologia», n. 5, 1986, pp. 74-79.

osserva con un «effetto di estraneamento [...] rispetto alla realtà di cui si vorrebbe essa fosse ripresentazione»¹¹⁸. A maggior ragione la *dislocated perspective*, di cui è figlia la poetica *laterale* di Falco, lavorando sul reale del mondo a partire dai margini, accentua ulteriormente questo «effetto di estraneamento». Stando a Costantini, la fotografia dei *New Topographics* è l'esito di un «metodo di lavoro» che scava nella complessità delle sedimentazioni storiche del paesaggio, mettendo in atto una specifica strategia di «esplorazione delle qualità del reale»¹¹⁹. Raccontando i margini di una zona di confine periurbano, anche Falco tenta di scalfire la rassicurante e falsificata immagine che gli abitanti di Cortesforza hanno di se stessi e del loro rapporto con i luoghi e la natura. Come per i “nuovi topografi”, anche per lo scrittore milanese «il diffuso e radicale intervento dell'uomo obbliga a nuove visioni», che sappiano rifuggire «qualsiasi idealistica narrazione del dato naturale» e rivelino «l'illusorietà di ogni tentativo di addomesticamento»¹²⁰ del territorio. Queste «nuove visioni» hanno il compito di far emergere la complessità (spesso traumatica) del passaggio che trasforma un luogo naturale in un insediamento urbano. Al contrario, gli abitanti dello spazio antropico, essendovi nati in mezzo, spesso dimenticano di essere immersi in una seconda natura, ossia in un luogo per niente naturale. Tendono a trattare come ovvi gli elementi specifici, e storicamente determinati, dello spazio che vivono.

Torna alla mente allora l'importanza che, nel render conto della storicità di fenomeni assunti come naturali, hanno in Brecht gli effetti di straniamento¹²¹. Secondo Barthes, straniare la rappresentazione (o slogarne la prospettiva) significa mettere al centro «un problema nettamente semiologico»¹²². Gli effetti di straniamento di Brecht sono infatti

¹¹⁸ Ibidem.

¹¹⁹ Idem, *Identificazione di un paesaggio*, cit., p. 12.

¹²⁰ Ibidem.

¹²¹ In merito a quanto avveniva nel proprio teatro, Brecht afferma: «La recita sottoponeva dati e vicende a un processo di straniamento: quello straniamento che è appunto necessario perché si capisca. A forza di dire: “Si capisce che è così”, si rinuncia semplicemente a capire. | Il “naturale” doveva assumere l'importanza del sorprendente: solo così potevano venire in luce le leggi di causa ed effetto»; [B. BRECHT, *Teatro di divertimento o teatro d'insegnamento?*, in Idem, *Scritti teatrali*, 3 voll., trad. di C. Pinelli et alii, I, *Teoria e tecnica dello spettacolo. 1918-1942*, Torino, Einaudi, 1975, p. 146]. Per una più stringente definizione di ‘effetto di straniamento’ cfr.: «L'effetto di straniamento consiste nel portare a comprensione una cosa usuale, nota, sempre sott'occhio, richiamando l'attenzione su di essa in modo da farla apparire speciale, sorprendente, inattesa. L'ovvio viene reso, in un certo qual modo, incomprensibile – ma unicamente perché risulti più comprensibile dopo»; [Idem, *Neue Technik der Schauspielkunst* (1935-41); trad. it.: *Nuova tecnica dello spettacolo*, in Idem, *Scritti teatrali*, I, *Teoria e tecnica dello spettacolo*, cit., p. 187]. Cfr. inoltre: Idem, *Kleines Organon für das Theater* (1948), trad. it.: *Breviario di estetica teatrale*, trad. di R. Mertens e C. Pinelli, in Idem, *Scritti teatrali*, II, «L'acquisto dell'ottone», «Breviario di estetica teatrale» e altre riflessioni. 1937-1957, Torino, Einaudi, 1975, p. 170.

¹²² R. BARTHES, *I compiti della critica brechtiana* (1956), in Idem, *Essais critiques. Sur Racine* (1960); trad. it.: *Saggi critici*, trad. di L. Lonzi, Torino, Einaudi, 1966, p. 34.

dei metodi formali affinché l'arte, anziché limitarsi ad esprimere il reale, fornisca ad esso un significato. Ciò implica la necessità di una certa distanza tra l'oggetto e gli strumenti della significazione. L'arte, insomma, per dare alla realtà un significato che provochi un mutamento nel comune sensorio, «deve ammettere una certa arbitrarietà dei segni, deve dare la sua parte a un certo “formalismo”»¹²³.

Mi sembra che la specifica forma dell'arte di Falco – ossia la particolare modalità di significazione messa in atto dalla sua ‘scrittura’ – si possa cogliere al meglio a partire dall'immagine del ‘cannocchiale a gettone’ che apre il racconto *Un altro ancora*.

2.8. Il ‘cannocchiale a gettone’ in Falco e in Ghirri

Sopravvivono i cannocchiali a gettone, creature la cui presenza stupisce quanto le bilance incatenate ai pali dei lungomare, sui marciapiedi. [...]

Bilance e cannocchiali sono avanzi del tempo in cui era facile parcheggiare davanti a qualcosa. Adesso parcheggiamo la macchina nell'indefinito distante, in una anonima viuzza laterale forse ancora gratis, sfidiamo il cartello che vieta il parcheggio ai non residenti, posteggiamo con la preoccupazione di essere puniti, consci del fatto che, se fossimo residenti di ogni luogo, potremmo parcheggiare dappertutto, e sebbene siamo lontani da ciò che – secondo le guide turistiche – vale la pena di guardare, confidiamo in quel pezzo di strada a piedi, quel tratto dovrebbe sollevarci dai banali affanni quotidiani, ricongiungerci alle cose belle, farci dimenticare la possibilità della multa. [...]

Dobbiamo guardare qualcosa, accumulare immagini, esperienza. Leggiamo i cartelli scritti in italiano e in inglese, a volte perfino in quattro lingue, cinquecento anni racchiusi in cinquanta centimetri, comprensivi della piantina con la scritta: voi siete qui. E proprio dentro il puntino rosso di voi siete qui, noi siamo qui, ci cerchiamo nel riflesso della piantina, un punto di quiete, la lietezza delle cose accettate per un momento. [...] Siamo su

¹²³ Ibidem. Sulla nozione di ‘formalismo’ in Brecht si veda la disputa con György Lukács in merito al realismo. In essa il drammaturgo accusava il filosofo di ‘formalismo’, in quanto, per il primo, prescrivere come valido un unico modo di rappresentare la società (quello del romanzo ottocentesco di Balzac e Tolstoj) significa anteporre alla realtà storica l'ideologia di una forma. In effetti, si potrebbe dire che con ‘formalismo’ Brecht intenda una vera e propria ideologia, per la quale un modello fisso di forma viene aprioristicamente anteposto alle esigenze dei contenuti. Secondo Brecht, poiché nella storia la realtà muta, anche i modi di rappresentarla devono variare con essa. [Cfr.: B. BRECHT, *Schriften zur Literatur und Kunst* (1967); trad. it.: *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, trad. di B. Zagari, a cura di C. Cases, Torino, Einaudi, 1973, pp. 171-209. Su tale disputa si veda anche: W. BENJAMIN, *Schriften*; trad. it.: *Conversazioni con Brecht*, in *Avanguardia e rivoluzione. Scritti sulla letteratura*, trad. di A. Marietti, a cura di C. Cases, Torino, Einaudi, 1973. Per un quadro complessivo cfr. inoltre: P. CHIARINI, *Brecht, Lukács e il realismo*, Roma-Bari, Laterza, 1983]. Ciononostante la consapevolezza di Brecht sull'importanza, o ancorché sull'irrinunciabilità, dell'elaborazione formale in arte è costantemente ribadita; cfr. ad esempio: «La lotta, pur così necessaria, contro il formalismo, cioè contro quella deformazione della realtà che viene compiuta in nome “della forma” [...], si riduce spesso, nelle mani degli incauti, a una lotta contro l'idea stessa dell'elaborazione formale, senza la quale l'arte non è arte»; [B. BRECHT, *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, cit., p. 326]. Al primato della forma, tuttavia, Brecht antepone sempre un giudizio di valore fondato sul contenuto: «La forma di un'opera d'arte non è altro che la perfetta organizzazione del suo contenuto, il suo valore quindi dipende completamente da quest'ultimo»; [Ivi, p. 327].

un belvedere arroccato, in uno di quei luoghi che vengono spesso definiti straordinarie terrazze naturali, il posto da cui è impossibile non godere di una bella veduta. L'aria arriva dal basso, noi siamo a disagio nel restare fermi, disabituati a quella ariosità gratuita, così andiamo verso uno dei cannocchiali che, come molte altre cose, per avere senso ha bisogno dell'energia di una moneta. [...]

L'oculare è spostato sulla destra, suggerisce di guardare dentro chiudendo l'occhio sinistro, per assegnare al destro tutta la responsabilità del momento, la supremazia dello sguardo dominante davanti alla visione anomala.

Prima di inserire la moneta, appoggiamo le mani al ferro della ringhiera ancora accaldata, guardiamo quello che c'è in basso senza il filtro del cannocchiale, come per ripassare e selezionare ciò che tra poco dovremmo mettere a fuoco, evidenziare, rendere indimenticabile, in rapporto al tempo assegnatoci dalla quantità di denaro inserito.

Immaginiamo la fabbrica lontana nel tempo, gli operai hanno assemblato tutti i pezzi. L'azienda produttrice avrà verificato il meccanismo di rotazione, assegnando gradi stabiliti, la messa a fuoco, la lente. L'azienda produttrice avrà provato in nostro cannocchiale dentro e fuori il capannone, zoomando una distesa di altri capannoni, avrà ingrandito pannocchie assetate e ciclomotori di ritorno da qualcosa. [...] Il tecnici dell'azienda produttrice, nei loro rassicuranti camici bianchi, avranno certificato la prova, firmando un documento, analizzato poi dal capo dipartimento e dal direttore tecnico, in quella nitida sequenza gerarchica, emblema della modernità. [...]

Ci guardiamo intorno, per accertarci che nessuno sia alle nostre spalle, ci sentiamo minacciabili, gli occhi e il resto del corpo dentro l'oculare. Infiliamo la moneta, cade con un lungo tuffo nel buio del ventre ferroso, come se dentro non ci fosse nessun'altra moneta: la moneta che ci farà vedere per tre minuti. Cosa posso vedere in tre minuti? Tre minuti, in molti processi produttivi, è ciò che distingue una cosa buona, utile, che ha senso, da una cosa cattiva, inutile, priva di senso. Ci interessa la produttività del nostro guardare, raggiungere un obiettivo qualsiasi e in fretta. La velocità di guardare, di attraversare il paesaggio. Il paesaggio è la quantità di tempo utilizzato per l'attraversamento.

Paesaggio – Velocità = Noi

Se aumentiamo la Velocità, la differenza tra Paesaggio e Velocità darà un Noi col segno negativo, un Noi ringiovanito dall'attraversamento. [...]

La guancia sinistra preme sul cannocchiale, l'occhio destro inzuppato nell'oculare. Giriamo la manopola che regola lo zoom, non sappiamo bene come fare, la cosa è ingrandita, deformata dalla troppa vicinanza. Cerchiamo aiuto nella rotazione, ma i gradi di rotazione del cannocchiale sono stabiliti dall'azienda produttrice che definisce la fetta di mondo concessa, la cornice che esclude tutto il resto. Il tempo passa, siamo ancora in un giorno di festa, alcuni bambini giocano e gridano intorno, e noi cerchiamo un paesaggio che contenga tutti i possibili luoghi. [...]

Ma non riusciamo a vedere niente, il territorio assoggettato si contrae dentro lo sguardo, l'usura di noi stessi, di ogni istante che ricade più stravolto dentro noi. Guardare le cose attraverso la lente rende le cose più sfuggenti, pensiamo di vedere la linearità delle cose, la traccia di un senso celato, ingrandito, leggibile nel caos quotidiano. Diventiamo anche ansiosi, il tempo passa e non vediamo niente, tanto meno qualcosa di memorabile, un'esperienza.

Poi focalizziamo qualcosa, proprio pochi istanti prima della fine del tempo, non sappiamo esattamente cosa sia. Usciamo dalla visione dentro l'oculare, massaggiamo la palpebra destra, sollecitata. In questa piccola operazione perdiamo alcuni secondi. Ci avviciniamo storditi alla ringhiera, per recuperare quella cosa, ma non sappiamo dove sia. [...]

Restiamo a tre metri dal cannocchiale, incerti se investire un'altra moneta o accontentarci dell'ennesima conferma sull'indeterminatezza del mondo.

Allora ritorniamo alla nostra utilitaria. Siamo già altrove. Immaginiamo l'uomo che passa ogni lunedì mattina, apre la pancia del cannocchiale per raccogliere le monete. Se fossimo diversi da come siamo, ci piacerebbe pensare che, oltre ai soldi, l'uomo possa raccogliere anche i nostri minuti di immagini guardate, per metterle nel retro del furgone e portarle al mondo. Ma noi non siamo così. Ci basta vedere l'uomo fermo, al semaforo, mentre impreca, dice qualcosa, un'invocazione o una bestemmia che non udiamo, l'uomo ha i finestrini chiusi, serrato nell'aria condizionata del furgone, e allora sentiamo una voce che nemmeno ci parla, è precedente alla parola, all'immagine: strano essere qui, adesso.¹²⁴

Questa immagine del 'cannocchiale a gettone' è una figura destinata ad avere un fortunato prosieguo nella produzione di Falco. Essa, pur subendo variazioni rilevanti, ricomparirà ne *La gemella H*¹²⁵ – sotto forma di un binocolo intento a seguire la corsa di un cavallo in una competizione ippica – e nel racconto *Breve confessione di un audiofono*¹²⁶ – in veste di un dispositivo acustico (l'audiofono, appunto) che condensa la storia di un luogo in un messaggio preregistrato a pagamento¹²⁷. Non solo, di tale immagine è possibile anche rintracciare un rilevante antecedente, il quale sarebbe del tutto fuorviante far notare se si trattasse di un altro scrittore, ma che è invece altamente pertinente nel caso di Falco, data la risaputa attenzione dedicata dall'autore alla fotografia. Si tratta di un'immagine scattata a *Capri*¹²⁸ da Luigi Ghirri nel 1982 e raccolta all'interno di uno dei più importanti capitoli della fotografia italiana del

¹²⁴ UB, pp. 115-19.

¹²⁵ G. FALCO, *La gemella H*, Torino, Einaudi, 2014. Come il 'cannocchiale a gettone' anche il binocolo all'ippodromo ha la caratteristica di costringere lo sguardo all'interno di una visuale eterodiretta da un dispositivo meccanico. Da qui in avanti *La gemella H* verrà indicato solamente attraverso la sigla GH.

¹²⁶ G. FALCO, S. RAGUCCI, *Breve confessione di un audiofono*, in A. CORTELLESA (a cura di), *Con gli occhi aperti. 20 autori per 20 luoghi*, Roma, Exòrma, 2016, pp. 97-110. Gli elementi di convergenza tra il 'cannocchiale a gettone' e l'audiofono consistono nel fatto che entrambi possono essere considerati una sorta di rovina superstite del passato; entrambi sono delle macchine a innesco monetario; entrambi restituiscono della realtà che li circonda (relativamente allo spazio il primo, riguardo al tempo il secondo) una visione predeterminata dei costruttori del dispositivo. [Cfr.: «L'audiofono è uno di quegli oggetti che, insensibili alle novità tecnologiche, sopravvivono e si perpetuano immutati dai decenni precedenti. [...] L'audiofono, anche all'abbazia di Pomposa, è una specie di postazione telefonica alta un metro e mezzo, con due cornette simili a quelle della Sip degli anni Settanta; la manopola di un commutatore permette di posizionarsi sulla lingua prescelta; la feritoia attende la moneta da 1 euro per azionare i meccanismo audio, supportato dalle immagini, una specie di cartoline dai colori iperreali»; Ivi, p. 98]. Li differenzia il fatto che il 'cannocchiale a gettone' coinvolge la sfera sensoriale dello sguardo, mentre l'audiofono chiama in causa prevalentemente quella dell'udito.

¹²⁷ La similarità tra il 'cannocchiale a gettone', il binocolo all'ippodromo e l'audiofono è esplicitamente evidenziata dallo stesso autore. Cfr.: «[L'audiofono] somiglia al cannocchiale a moneta dell'*Ubicazione del bene*, o al binocolo all'ippodromo nella *Gemella H*»; G. FALCO, S. RAGUCCI, *L'Italia dietro casa*, intervista a cura di A. Cortellessa, in A. CORTELLESA (a cura di), *Con gli occhi aperti*, cit., p. 111; (corsivi degli autori).

¹²⁸ Cfr.: *Infra*, Fig. 2.

secondo Novecento: *Viaggio in Italia*¹²⁹. La foto ritrae proprio un cannocchiale a gettone, posto su una balaustra con ringhiera, che sporge sul belvedere del Golfo di Napoli.

La vicinanza tra la poetica *laterale* di Falco e gli intenti che animavano il progetto di *Viaggio in Italia* risulta palese, allorché si considera quanto Arturo Carlo Quintavalle afferma in merito ai fotografi che parteciparono all'iniziativa. Secondo quest'ultimo infatti l'indagine di costoro, similmente a quella dei *New Topographics*, mirava a lavorare «sui vuoti, sulle assenze, [...] sul non-esistente, in apparenza, delle periferie, [...] sul bordo, sul margine, sul limite che sono le campagne e le strutture della nostra realtà che sono [...] emarginate»¹³⁰. Anche Ghirri, infatti, eredita in una certa misura le movenze cognitive della *dislocated perspective*, dal momento che uno dei suoi più celebri insegnamenti ha a che vedere con la necessità in fotografia di «dislocare lo sguardo, aprire il paesaggio»¹³¹.

A partire da una sequenza di polaroid, scattate dal fotografo emiliano nel 1981 presso *Villa San Michele ad Anacapri*¹³², è possibile accostarsi a come egli lavora, ossia comprendere quali forme assume nei suoi scatti l'interazione tra sguardo e paesaggio. In questa serie di immagini Ghirri ritrae, similmente a quanto farà l'anno successivo con il

¹²⁹ L. GHIRRI, O. BARBIERI, G. LEONE, E. VELATI (a cura di), *Viaggio in Italia*, fotografie di O. Barbieri, et alii, con un saggio di A. C. Quintavalle e uno scritto di G. Celati, Alessandria, Il Quadrante, 1984. Il libro è l'esito di un lavoro collettivo di ricerca su quello che era allora il nuovo paesaggio italiano, segnato dalle mutazioni insorte nei decenni precedenti a causa dell'irrompere del miracolo economico. Si trattò di un'iniziativa coordinata in primo luogo da Ghirri, a casa del quale, a partire dal 1981, si tennero gli incontri dei fotografi che parteciparono al progetto (oltre ai curatori del volume: Gabriele Basilico, Giannantonio Battistella, Vincenzo Castella, Andrea Cavazzuti, Giovanni Chiaramonte, Mario Cresci, Vittore Fossati, Carlo Garzia, Guido Guidi, Shelley Hill, Mimmo Jodice, Claude Nori, Umberto Sartorello, Mario Tinelli, Ernesto Tuliozi, Fulvio Ventura, Cuchi White). A partire da *Viaggio in Italia* prese avvio anche il fertile sodalizio di Ghirri con lo scrittore Gianni Celati. La prima pubblicazione di *Verso la foce* avvenne infatti nel 1984 proprio all'interno del volume fotografico. Nella terza di copertina di esso è esemplificato chiaramente l'intento dell'iniziativa: «*Viaggio in Italia* nasce dalla necessità di compiere un viaggio nel nuovo della fotografia italiana, e, in particolare, per vedere come una generazione di fotografi, lasciato da parte il mito dei viaggi esotici, del reportage sensazionale, dell'analisi formalistica, e della creatività presunta e forzata, ha invece rivolto lo sguardo alla realtà e sul paesaggio che ci sta attorno. [...] L'intenzione è ricomporre l'immagine di un luogo, e antropologico e geografico, il viaggio è così la ricerca e la possibilità di attivare una conoscenza che non è una fredda categoria della scienza, ma avventura del pensiero e dello sguardo». Su questi temi; cfr.: R. VALTORTA, *in cerca dei luoghi (non si trattava solo di paesaggio)*, cit., pp. 16-30.

¹³⁰ A. C. QUINTAVALLE, *Premessa*, in L. GHIRRI, O. BARBIERI, G. LEONE, E. VELATI (a cura di), *Viaggio in Italia*, cit., p. 14.

¹³¹ La frase di Ghirri è citata in G. CELATI, *Commenti su un teatro naturale delle immagini*, in L. GHIRRI, *Il profilo delle nuvole. Immagini di un paesaggio italiano*, testi di G. Celati, Milano, Feltrinelli, 1989; oggi consultabile in M. SIRONI, *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, Reggio Emilia, Diabasis, 2004, p. 184. Sull'influsso della fotografia americana degli anni Settanta nella produzione di Ghirri – nonché di Basilico e Guidi – insiste anche W. GUERRIERI, *Attualità del documentario*, in R. VALTORTA, *Luogo e identità nella fotografia italiana contemporanea*, cit., p. 196.

¹³² Cfr.: *Infra*, Fig. 3.

cannocchiale a gettone, la statua di una sfinge che sovrasta il Golfo di Napoli dal muretto di una terrazza. Osservando le polaroid in sequenza si nota che il fotografo «sposta il rapporto tra sfinge e paesaggio marino in modo da rendere progressivamente protagonista non più la soglia di scorcio e neppure la scultura, ma lo “sguardo” della scultura che osserva il mare»¹³³. In altre parole Ghirri tenta, attraverso l'inquadratura fotografica, di restituire all'osservatore dell'immagine la prospettiva sul paesaggio di un elemento appartenente esso stesso al paesaggio; in questo caso la sfinge.

Nel corso delle lezioni tenute all'Università del Progetto di Reggio Emilia tra gennaio 1989 e giugno 1990, Ghirri si sofferma su questi temi, esplicitando le proprie idee sui modi che in fotografia lo sguardo è tenuto ad adottare in rapporto al paesaggio. La questione chiama in campo le nozioni di 'soglia' e di 'inquadratura naturale'. Per quanto concerne la prima, il fotografo ne desume il significato a partire dalle riflessioni dell'architetto norvegese Christian Norberg-Schulz¹³⁴. Stando a quest'ultimo, con 'soglia' si intende il punto di passaggio tra il mondo interno e il mondo esterno. Ciò non significa che la 'soglia' è solamente un elemento di transizione tra un luogo interno (come una casa) e un luogo esterno (come una strada), quanto piuttosto che essa è la zona metaforica attraverso cui passa il discrimine tra ciò che il soggetto singolo, influenzato dalle proprie precompresioni, vede del mondo che gli sta davanti e ciò che la realtà del mondo, in quanto tale, materialmente dà di sé a colui che si presta ad osservarla¹³⁵. In fotografia questo complesso di problematiche chiama in causa la questione dell'inquadratura¹³⁶. Per Ghirri «fare una buona inquadratura [...] significa [...] soprattutto cercare nella realtà le inquadrature che già esistono»¹³⁷. Il fotografo dovrebbe dunque cercare, attraverso il taglio¹³⁸ fotografico, di spiegare sul paesaggio uno sguardo orientato e guidato da una 'soglia' già presente nello spazio¹³⁹; vale a dire:

¹³³ A. C. QUINTAVALLE, *Dentro la finestra, la finestra*, in L. GHIRRI, *Polaroid. L'opera completa 1979-1983*, a cura di P. Ghirri, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2003.

¹³⁴ CH. NORBERG-SCHULZ, *Genius loci. Paesaggio, ambiente, architettura*, trad. di A. M. Norberg-Schulz, Milano, Electa, 1979.

¹³⁵ Cfr.: L. GHIRRI, *Lezioni di fotografia*, a cura di G. Bizzarri e P. Barbaro, Macerata, Quodlibet, 2010, pp. 152-53.

¹³⁶ Cfr.: «Questo punto di equilibrio tra mondo interno e mondo esterno in fotografia io penso di averlo identificato con l'inquadratura»; *Ibidem*.

¹³⁷ *Ivi*, p. 155.

¹³⁸ Sull'atto fotografico' come *taglio*, cfr.: «L'immagine fotografica, poiché è indissociabile dall'atto che la fa esistere, non è solamente un'impronta luminosa, è anche un'impronta travagliata da un gesto radicale, che la genera tutta intera in un sol colpo, il gesto del taglio, del "cut", che fa cadere i suoi colpi contemporaneamente sul filo della durata e sul "continuum" dell'estensione [spaziale]»; PH. DUBOIS, *L'atto fotografico*, cit., p. 149.

¹³⁹ Cfr.: L. GHIRRI, *Lezioni di fotografia*, cit., p. 157. Si vedano anche due fotografie [cfr.: *Infra*, Fig. 4 e Fig. 5] di Ghirri che esemplificano chiaramente i concetti espressi. Il fotografo fa correre il punto di fuga

dovrebbe fotografare con un'«inquadratura naturale»¹⁴⁰. Nella polaroid *Villa San Michele ad Anacapri*, ad esempio, la 'soglia' che orienta l'inquadratura fotografica viene a coincidere con lo sguardo della sfinge.

Fotografare attraverso 'inquadrature naturali' significa «aderire al modo in cui le cose prevedono d'essere guardate»¹⁴¹. Dal momento che le cose presenti in un paesaggio antropico sono la diretta conseguenza dell'azione dell'uomo, ciò consente di indagare, attraverso l'immagine, i modi di essere al mondo che appartengono «in qualche misura alle abitudini degli abitanti di un luogo»¹⁴². L'ossessione di Ghirri per le rappresentazioni del mondo – per ciò che egli a partire da *Kodachrome* chiama i «geroglifici»¹⁴³ – nasce dalla volontà di mappare gli «alfabeti visivi»¹⁴⁴ che appartengono a una comunità, ossia i codici che soggiacciono alla conformazione di un paesaggio e che si ripercuotono sugli stili di vita delle persone. In consonanza con l'antropologia strutturalista di area francese, per il fotografo emiliano la possibilità di spingersi fino a cogliere la realtà nel suo complesso passa attraverso «tutte le rappresentazioni e i modelli culturali conosciuti, [...] che sono dati a noi come definiti e decisivi»¹⁴⁵. Per Ghirri la fotografia, «con la sua indeterminatezza», è «il soggetto privilegiato per uscire dal simbolico delle rappresentazioni definite, e a cui si è attribuito un valore di verità»¹⁴⁶. La realtà, insomma, non esiste in se stessa come un fatto da esser colto e documentato; essa è semmai la risultante mobile di una continua rinegoziazione tra soggetti del codice che determina la convivenza sociale.

L'indeterminatezza è una prerogativa della fotografia che viene sottolineata anche da Philippe Dubois, prendendo in esame un caso-limite come quello rappresentato dalla serie fotografica *Equivalenze*¹⁴⁷ di Alfred Stieglitz¹⁴⁸. In questi scatti il fotografo e gallerista statunitense ritrae il cielo. Nelle immagini non vi è alcun ancoraggio che consenta di direzionare la fruizione dell'osservatore secondo l'assiologia di

prospettico dell'immagine in corrispondenza di quello suggerito da elementi già presenti nel paesaggio: due colonne che schiudono una strada sterrata lungo la campagna [Fig. 4] e un supporto per tende abbandonato in riva al mare [Fig. 5].

¹⁴⁰ Cfr.: L. GHIRRI, *Lezioni di fotografia*, cit., pp. 159-68.

¹⁴¹ G. CELATI, *Commenti su un teatro naturale delle immagini*, cit., p. 186

¹⁴² Ibidem.

¹⁴³ L. GHIRRI, *Premessa*, in Idem, *Kodachrome*, intr. di P. Berengo Gardin, Modena, Punto e virgola, 1978, p. 11.

¹⁴⁴ G. CELATI, *Qualche idea sui luoghi e il lavoro con Luigi Ghirri*, intervista a cura di M. Sironi, in M. SIRONI, *Geografie del narrare*, cit., p. 225.

¹⁴⁵ L. GHIRRI, *Premessa*, cit., p. 12.

¹⁴⁶ Ibidem.

¹⁴⁷ Cfr. Infra, Fig. 6.

¹⁴⁸ Prima di Dubois, la serie *Equivalenze* di Stieglitz fu presa in esame da Rosalind Krauss. Nella sua indagine la studiosa giunse a conclusioni analoghe a quelle formulate dal pittore e saggista belga.

orientamento prestabilito. Non essendovi altro se non nuvole in cielo, non è possibile stabilire dove sia l'alto e dove sia il basso, dove sia la sinistra e dove sia la destra. Determinare una modalità di osservazione valida per tutti è impossibile. Le foto possono essere guardate in diverse posizioni, dipendenti unicamente dalla discrezione del soggetto che guarda. Oltre all'intensità generata dall'opposizione radicale tra la finitezza dello spazio fotografico (cioè il campo ritratto nell'immagine) e l'infinito dello spazio referenziale (cioè il cielo), ciò che provocano queste fotografie è la destabilizzazione dello «spazio topologico»¹⁴⁹ del soggetto osservante. I rapporti tra lo spazio fotografico e lo 'spazio topologico' dello spettatore sono «totalmente 'fluttuanti'»¹⁵⁰; sono incerti, poiché interamente indipendenti da criteri fissi. Le *Equivalenze* di Stieglitz sono immagini completamente liberate da ormeggi che le ancorino a un punto di riferimento capace di orientarne la visione. Sono immagini che vagano in pieno cielo, indefinite e mobili, come le nuvole. Eliminando ogni indicatore di ortogonalità, Stieglitz autonomizza lo spazio della rappresentazione. Secondo Dubois, il caso-limite di questi cliché consente di comprendere l'indeterminatezza a cui in genere ogni rappresentazione fotografica sottopone lo spazio referenziale, disinnescando così l'automatismo percettivo nello sguardo dell'osservatore. Le *Equivalenze* dimostrano che non esiste «alcuna correlazione di principio, alcuna adeguazione obbligata, alcuna omologia "naturale" tra i diversi spazi che si articolano per costruire la fotografia»¹⁵¹ e per fruirli. In questo senso la fotografia ha la capacità di disarticolare l'ideologia percettiva tanto del fotografo, quanto del soggetto osservante¹⁵².

¹⁴⁹ Con 'spazio topologico' Dubois intende «lo spazio referenziale del soggetto che percepisce nel momento in cui guarda una foto e nel rapporto che intrattiene con lo spazio di questa»; [PH. DUBOIS, *L'atto fotografico*, cit., p. 192]. Si potrebbe dire che lo 'spazio topologico' concerne il plesso delle interazioni percettive che l'immagine fotografica mobilita nel soggetto osservante, in rapporto soprattutto agli elementi dello spazio.

¹⁵⁰ Ivi, p. 194.

¹⁵¹ Ivi, p. 196.

¹⁵² La destrutturazione di precomprensioni, di automatismi percettivi e di simbologie soggettive è un elemento caratteristico del mezzo fotografico, a cui – attraverso vie completamente diverse – anche Franco Vaccari tenta di dare una sistematizzazione teorica. La sua indagine sviluppa il concetto benjaminiano di «inconscio ottico», ibridandolo con le teorie dei flussi e dell'automatismo delle macchine, provenienti da Gilles Deleuze e da Felix Guattari [Cfr.: G. DELEUZE, F. GUATTARI, *L'Anti-Edipo*; trad. it.: *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, trad. di A. Fontana, Torino, Einaudi, 1979]. Secondo Vaccari, «l'immagine fotografica viene strutturata all'insaputa del soggetto». Essa risponde all'automatismo della macchina. Quest'ultimo figura come un inconscio, esternalizzato e bloccato nel codice fisso del procedimento tecnologico da cui risulta l'immagine. La fotografia «può agire separatamente dalla sua significazione; è questa appunto la caratteristica del significante nell'ottica lacaniana. L'inconscio fotografico agisce là dove non si può dire: "Io sono"»; [F. VACCARI, *Fotografia e inconscio tecnologico*, a cura di R. Valtorta, Torino, Einaudi, 2011, p. 14].

Risulta perspicuo, al fine di comprendere l'indagine sul mondo di Ghirri attraverso il mezzo fotografico, comparare la serie delle *Equivalenze* con la foto che apre il volume *Kodachrome*, ossia *Ile Rousse, 1976*¹⁵³. In questa immagine anche il fotografo emiliano ritrae delle nuvole. Tuttavia, a differenza di Stieglitz, egli interpone tra l'infinito del cielo e il punto di vista da cui è avvenuto lo scatto dei fili elettrici posti ortogonalmente lungo l'asse orizzontale. L'autonomia fluttuante della rappresentazione è qui negata da un elemento che costringe l'osservatore a considerare non solo una guida che indirizza la visione, ma anche il fatto che, per quanto ci si tenti di liberare – rappresentando il cielo – dalla dipendenza da un codice di orientamento percettivo, quest'ultimo non può in definitiva essere eluso. Non solo, ciò che confuta la possibilità di autonomizzare la rappresentazione, ha a che vedere inoltre con l'influsso dell'uomo, il quale con la sua azione finisce per denaturalizzare anche quegli elementi del paesaggio che, come il cielo, sembrerebbero maggiormente svincolati dall'influsso antropico. Ciò non significa tuttavia che la fotografia, nel ritrarre il mondo, finisca poi per esser presa dalla gabbia dei codici e degli 'alfabeti visivi'. Non significa che non possa far altro che limitarsi a replicare nell'immagine fotografica rappresentazioni già esistenti nel mondo, mediante una codificazione di secondo grado. Anzi, guardare «prima nel mondo, poi sulla lastra e poi nell'immagine finale» provoca sempre nelle abitudini dello stare al mondo una discrasia di piani, che apre «la possibilità di una nuova percezione»: «fotografare è soprattutto rinnovare lo stupore»¹⁵⁴. Tuttavia, differentemente dall'autonomizzazione della rappresentazione a cui da Stieglitz giunge Dubois, questo rinnovo delle abitudini percettive, consentito per Ghirri dalla fotografia, non si può esimere dalla necessità di un confronto con i codici e le rappresentazioni immanenti al paesaggio antropico e preesistenti dunque allo scatto dell'immagine. Nasce da qui l'interesse del fotografo emiliano – condiviso anche da Falco – per tutte le dimensioni più trite e banali dello stare al mondo, per le «villette geometrili che non avrebbero attratto nessun fotografo, che avrebbero inorridito qualsiasi letterato, in quanto normalmente rappresentano la

¹⁵³ Cfr.: Infra, Fig. 7.

¹⁵⁴ L. GHIRRI, *Niente di antico sotto il sole*, in Idem, *Paesaggio italiano*, Milano, Electa, 1989, p. 18. È questa peraltro la problematica posta in essere anche dal film *Blow-Up* (1966) di Michelangelo Antonioni; ossia della presenza di un vacillamento, di una sfasatura che infrange il pacifico rapporto tra immagine e mondo. Nell'immagine fotografica viene a rivelarsi sul mondo la latenza di un qualcosa che altrimenti nel mondo non era dato di vedere, qualcosa che era impossibile vedere fuori dall'immagine e che eppure era presente anche prima della realizzazione dell'immagine. La discrasia implicata nel rapporto tra immagine e mondo scuote la certezza rappresentativa dell'immagine e costringe il soggetto alla mobilitazione. Su questi temi cfr.: PH. DUBOIS, *L'atto fotografico*, cit., p. 95, 162-63.

noia del guardare, il mondo senza interesse»¹⁵⁵. Anziché rendere autonomo lo spazio della rappresentazione, secondo Ghirri, ogni immagine non può che nascere «da un'osservazione di qualcuno» già preesistente allo scatto: «da un già visto»¹⁵⁶. Le «villette geometrili», la cui presenza nel paesaggio la consuetudine ci ha abituato a considerare scontata, sono invece il sintomo materiale di un certo modo di stare al mondo; perciò, nonostante la «noia del guardare» ci porti a trascurarle, da esse è possibile estrarre una sedimentazione di contenuti tanto antropologici quanto ideologici. Grazie alla sua costituiva indeterminatezza e alla sua proprietà – rilevata da Benjamin – di rielaborare inconsciamente lo spazio del vissuto, la fotografia diviene anche un modo per «pensare-immaginare»¹⁵⁷ da capo l'ovvio del quotidiano e del 'già visto'. Si potrebbe dire che la fotografia sia, in una certa misura, una forma di ripensamento operante per immagini.

2.9. Cortesforza e la fotografia

Prima di ritornare sull'immagine del 'cannocchiale a gettone' e trarre un bilancio relativo alla 'scrittura' di Falco, a partire da questa veloce panoramica sulla fotografia di Ghirri, varrà la pena di soffermarsi su alcuni tratti costitutivi dello specifico regime segnico della fotografia. Questa breve tappa consentirà di meglio definire le modalità in cui si sostanzia il documentarismo nella narrativa dell'autore.

Nei suoi studi di semiotica del segno Charles Sanders Peirce distingue quest'ultimo in tre categorie: l'*icona*, il *simbolo* e l'*indice*. Egli le suddivide in rapporto alla relazione intrattenuta dal segno con l'oggetto referenziale¹⁵⁸. L'*icona* è un segno legato al proprio oggetto da un rapporto di rassomiglianza, ossia di mimesi; come avviene ad esempio nel caso dei quadri dipinti da un pittore realista quale Gustave Courbet, oppure – relativamente al linguaggio – nel caso delle parole onomatopiche. Il *simbolo* è un

¹⁵⁵ G. CELATI, *Finzioni a cui credere*, in «Alfabeta», n. 67, dicembre 1984; oggi consultabile anche in M. SIRONI, *Geografie del narrare*, cit., pp. 175-77.

¹⁵⁶ G. CELATI, *Luigi Ghirri, leggere e pensare per immagini* (1999), in M. SIRONI, *Geografie del narrare*, cit., p. 207.

¹⁵⁷ G. CELATI, *Finzioni a cui credere*, cit.

¹⁵⁸ Cfr.: «La più fondamentale suddivisione dei segni è quella fra *Icane*, *Indici*, e *Simboli*»; CH. S. PEIRCE, *Syllabus* (1902), in Idem, *Collected Papers* (1931), [2.275]; trad. it.: *Semiotica. I fondamenti della semiotica cognitiva*, a cura di M. A. Bonfantini, L. Grassi, R. Grazia, Torino, Einaudi, 1980, p. 155; (corsivi dell'autore). La tripartizione fondamentale del segno, proposta di Peirce, ricompare con ridondanza all'interno della sua intera produzione. Per un inquadramento preliminare basti cfr.: Ivi, pp. 156-71.

segno che si rapporta al proprio oggetto secondo criteri che non hanno nulla a che vedere con la somiglianza, ma che rispondono piuttosto a una convenzione, la quale può essere tanto soggettiva e individuale (come ad esempio nel caso dei quadri di un pittore simbolista quale Odilon Redon), quanto socialmente condivisa (come generalmente avviene nel linguaggio scritto e parlato). L'*indice* è invece un segno che instaura con il proprio oggetto un rapporto determinato da una contiguità fisica. È una traccia fisicamente causata da un referente al quale, al tempo stesso, rimanda. È il caso ad esempio del fumo (indice di un fuoco), dell'ombra (indice di una presenza), della polvere (deposito che indica il tempo trascorso), della cicatrice (indice di una ferita), dello sperma (residuo e indice del godimento), delle rovine (vestigia che indica di ciò che è stato)¹⁵⁹.

È vero che con il digitale oggi lo statuto ontologico della fotografia necessita di una profonda riconfigurazione¹⁶⁰, la quale dunque rende pertinenti solo in parte le affermazioni valide fino a vent'anni fa per Philippe Dubois e per Rosalind Krauss. Secondo questi ultimi tuttavia – almeno nella misura in cui è prodotta per via analogica – l'immagine fotografica appartiene a un regime segnico che ha a che vedere con l'ordine dell'*indice*¹⁶¹. Poiché una fotografia è l'esito di un'impronta luminosa, fissata su un supporto bidimensionale sensibilizzato attraverso cristalli di alogenuro d'argento, che rispondono a una variazione di luce emessa o riflessa da sorgenti situate in uno

¹⁵⁹ Cfr.: «Esaminiamo alcuni esempi di indici. Vedo un uomo dall'andatura dondolante: questa è una probabile indicazione che si tratta di un marinaio. Vedo un uomo dalle gambe arcuate, vestito di velluto, con gli stivali e una giacchetta: queste sono indicazioni probabili che si tratta di un fantino o di qualcosa del genere. Una meridiana o un orologio che *indicano* l'ora del giorno. [...] Un colpo bussato alla porta è un indice [...] Un barometro che segna bassa pressione quando l'aria è umida è un indice di pioggia. [...] Una banderuola è un indice della direzione del vento. [...] La stella polare è un indice per mostrarci da che parte è il nord. [...] Una livella a bolla d'aria, o un filo a piombo, sono indici rispettivamente della orizzontalità e della verticalità»; CH. S. PEIRCE, *Syllabus* (1902) e *What is a Sign?*(1895), in Idem, *Collected Papers* (1931), [2.285, 2.286]; trad. it.: *Semiotica*, cit., pp. 160-61.

¹⁶⁰ Su come la fotografia è mutata con l'avvento del digitale, cfr.: F. RITCHIN, *After photography*; trad. it.: *Dopo la fotografia*, trad. di C. Veltri, Torino, Einaudi, 2012; nonché: Q. BAJAC, *Après la photographie? De l'argentique à la révolution numérique*; trad. it.: *Dopo la fotografia. Dall'immagine analogica alla rivoluzione digitale*, Roma, Contrasto, 2011. Nel presente lavoro non verranno tenuti in considerazione questi volumi. Ciò dunque rende vere solo in parte le affermazioni qui condotte sul regime segnico della fotografia; quantomeno sarà necessario riformularle in un secondo momento, alla luce dell'avvento del digitale.

¹⁶¹ Cfr.: PH. DUBOIS, *L'atto fotografico*, cit., pp. 48-57. Lo statuto indicale dell'immagine fotografica era già stato evidenziato dagli studi di Peirce: «Le fotografie, specialmente le istantanee, sono molto istruttive, perché sappiamo che esse sono per certi aspetti esattamente uguali agli oggetti che esse rappresentano. Ma questa rassomiglianza è dovuta al fatto che le fotografie sono state prodotte in condizioni tali che esse erano fisicamente costrette a corrispondere punto per punto all'oggetto in natura. Sotto questo aspetto, dunque, esse appartengono alla [...] classe di segni [...] per connessione fisica, [cioè agli indici]»; CH. S. PEIRCE, *What is a Sign?*(1895), in Idem, *Collected Papers* (1931), [2.281]; trad. it.: *Semiotica*, cit., p. 158.

spazio a tre dimensioni¹⁶², la foto intrattiene con il reale che rappresenta un rapporto di contiguità chimico-fisica. Essa è quindi la «*traccia fisica di un reale*»¹⁶³. Il suo statuto è quello dell'indizio. È una traccia che rinvia alla realtà da cui è sorta la rappresentazione. Da quest'ultima il dato reale è inalienabile, benché – paradossalmente – sia stato al tempo stesso trasceso in immagine¹⁶⁴. Si tratta di un elemento specifico della fotografia che già veniva posto in evidenza da Barthes, nella misura in cui egli riconosceva alla referenza il suo ordine fondante. Nell'immagine fotografica non è possibile negare che «*la cosa è stata là* [spazialmente e temporalmente]. Vi è una doppia posizione congiunta: di realtà e di passato»¹⁶⁵. Il «noema» della fotografia è infatti «*È stato*»: «ciò che io vedo si è trovato là, in quel luogo che si estende tra l'infinito e il soggetto [...]; è stato là, e tuttavia è stato immediatamente separato; è stato sicuramente, inconfutabilmente presente, e tuttavia è già differito»¹⁶⁶. La cosa raffigurata in una foto certifica che quella cosa è stata lì in un certo momento, che è appartenuta altresì alla realtà a partire da cui è stata impressa la traccia divenuta immagine nella camera oscura dell'apparecchio fotografico. In questo senso, in fotografia la tal cosa, la sua presenza in un dato istante, «non è mai metaforica»: «la foto è letteralmente un'emanazione del referente»¹⁶⁷. La genesi della rappresentazione fotografica avviene infatti a tutti gli effetti attraverso l'estensione metonimica di un pezzo di realtà¹⁶⁸.

Secondo Dubois, oltre alla *singolarità*¹⁶⁹, sussistono due altri principi corollari allo statuto indicale del segno fotografico. Sono la *designazione* e l'*attestazione*. Su di essi

¹⁶² Cfr.: Ivi, pp. 60-61.

¹⁶³ Ivi, p. 67; (corsivo dell'autore).

¹⁶⁴ Qualcosa di analogo veniva rilevato già da Benjamin, quando affermava: «Non a caso certe fotografie di Atget sono state comparate a quelle del luogo di un delitto. Ma non è forse vero che ogni punto delle nostre città è il luogo di un delitto? che ogni passante è un delinquente? E il fotografo – successore degli àuguri e degli aruspici –, con le sue immagini, non è forse chiamato a rivelare la colpa e *indicare* il colpevole?»; [W. BENJAMIN, *Piccola storia della fotografia*, cit., p. 244; (corsivo mio)].

¹⁶⁵ R. BARTHES, *La chambre claire. Note sur la photographie* (1980); trad. it.: *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, trad. di R. Guidieri, Torino, Einaudi, 1980, p. 78; (corsivo dell'autore).

¹⁶⁶ Ibidem; (corsivo dell'autore). Formulato in altri termini, il 'noema' fotografico dell'«È stato» era già rilevato da Benjamin all'interno delle sue ricognizioni sulla recente storia nel nuovo dispositivo di mimesi meccanica della realtà: «I quadri, quando durano, durano soltanto in quanto testimonianza dell'arte di colui che gli ha dipinti. Nel caso della fotografia invece avviene qualcosa di nuovo e di singolare: nella pescivendola di New Haven che guarda a terra con un pudore così indolente, così seducente, resta qualche cosa che non si risolve nella testimonianza dell'arte del fotografo Hill, qualcosa che non può venir messo a tacere e che inequivocabilmente esige il nome di colei che lì ha vissuto, che in tale immagine è ancora reale e che mai accetterà totalmente di risolversi nella sfera dell'«arte»»; W. BENJAMIN, *Piccola storia della fotografia*, cit., p. 227.

¹⁶⁷ R. BARTHES, *La camera chiara*, cit., p. 80-81.

¹⁶⁸ PH. DUBOIS, *L'atto fotografico*, cit., p. 78.

¹⁶⁹ Cfr.: Ivi, pp. 71 e segg. Poiché non sviluppo nel corpo del testo il significato del principio di *singolarità*, mi limito qui a dire che esso ha a che vedere con l'unicità del referente nel segno fotografico.

mi soffermo, in vista di alcuni collegamenti che mi appaiono pertinenti in merito alla comprensione del carattere della ‘scrittura’ di Falco.

Con *designazione* si intende il principio secondo cui il messaggio del segno fotografico, in quanto *indice*, più che significare qualcosa, afferma ciò che dice mostrandolo, “puntando il dito”, designando, appunto¹⁷⁰. Esso condivide il suo essere con la natura propria di quei particolari elementi del linguaggio che Roman Jakobson chiama ‘commutatori’, o «*shifters*»¹⁷¹. La foto è vicina alla quella classe che nel mare del discorso isola gli elementi chiamati deittici: pronomi personali (*io, tu, lui, lei*), aggettivi e pronomi dimostrativi (*questo/a, quello/a, ciò*), allocuzioni presentative (*ecco*), avverbi di luogo (*qui, lì*) e di tempo (*ora, prima, dopo*). Questi segni linguistici non hanno significato proprio, la loro semantica è uno specifico valido soltanto nel momento della situazione enunciativa. Il loro non è un referente fisso. Esso varia a seconda della pragmatica del discorso. Il loro significato è uno specifico che deriva da ciò che essi di volta in volta *designano*¹⁷².

La fotografia partecipa inoltre del principio dell’*attestazione*. Esso ha molto a che vedere con il ‘noema’ dell’*È stato*. L’impronta nella camera oscura rinvia infatti direttamente all’esistenza dell’oggetto da cui procede. L’immagine fotografica *attesta* ontologicamente l’esistenza di ciò che fa vedere. Nella fotografia, grazie alla sua specifica processualità tecnica, la rappresentazione certifica, ratifica e autentifica la realtà presa in oggetto¹⁷³.

A partire da queste osservazioni sul regime *indicale* del segno fotografico mi sembra possibile avanzare alcuni spunti interpretativi sulla ‘scrittura’ di Falco, tenendo presente l’*ethos* specifico che la organizza, ossia ciò che Cortellessa chiama un ‘*pensiero fotografico*’. Tuttavia è bene premettere – tanto per chi scrive quanto per chi legge – ciò che già lo stesso Celati afferma circa il rapporto tra scrittura e fotografia. Le sue dichiarazioni valgano tanto più da monito, se si considera, nonostante esse, la profonda

La cosa raffigurata infatti – nel modo specifico in cui si dà nello scatto dell’immagine – non potrà mai più ripetersi esistenzialmente. Per i principi di *attestazione* e *designazione* si veda sopra.

¹⁷⁰ Cfr.: Ivi, pp. 75-77.

¹⁷¹ R. JAKOBSON, *Saggi di linguistica generale*, cit.

¹⁷² Cfr. anche Krauss, la quale prende come esempio il caso dei pronomi personali *io* e *tu*: «Quando parliamo, allorché ciascun interlocutore utilizza *io* e *tu*, i referenti non cessano di cambiare di posto nello spazio della conversazione. Io non sono il referente di *io* che per il tempo in cui io sono colui che parla. Quando è il tuo turno quell’*io* ti appartiene»; R. KRAUSS, *Note sull’indice*, cit..

¹⁷³ PH. DUBOIS, *L’atto fotografico*, cit., pp. 73-75.

influenza che la fotografia di Ghirri ha comunque esercitato sulla sua scrittura¹⁷⁴. Secondo Celati, «non ha senso confrontare il lavoro di scrivere con quello di fotografare, perché le cose di cui si parla non sono le stesse»¹⁷⁵. Posto il fatto che la differenza tra il codice fotografico e quello letterario non possa in alcun modo essere scavalcata pacificamente – a maggior ragione tenendo presenti le distinzioni di Peirce, per le quali il linguaggio è *simbolico*, mentre la fotografia è *indicale* – ritengo sia comunque possibile addurre per Falco, data la sua specificità, una pur parziale convergenza tra i due media. A tal proposito vengono peraltro incontro alcune affermazioni dello stesso Peirce. Prendendo in considerazione, ad esempio, l'espressione “piove”, egli afferma che in essa «l'*icona* è l'immagine mentale composta di tutti i giorni piovosi che il soggetto ha vissuto; l'*indice* è tutto ciò per cui egli inserisce quel determinato giorno al suo posto nella sua esperienza; il *simbolo* è l'atto mentale per cui egli qualifica quel giorno come di pioggia». Ciò significa che l'appartenenza di un segno a una data categoria (nel caso in questione, essendo “piove” un'espressione linguistica, si tratta di un *simbolo*) non è esclusiva. Anzi, in uno stesso segno possono convivere contemporaneamente elementi appartenenti ordini segnici eterogenei. Le categorie di Peirce sono dunque, al tempo stesso, sia classi di segni in opposizione, che funzioni teoriche distinte ma interne a un unico messaggio. Sarebbe scorretto dunque pensare queste tre categorie come esistenti allo stato puro. Piuttosto ciascuna di esse si appoggia di volta in volta sulle altre due, secondo modalità che dipendono dallo specifico del messaggio in questione¹⁷⁶.

Vorrei ora prendere in considerazione la macro-figura costituita dal ‘cronotopo’ immaginario di Cortesforza. Lo statuto segnico della parola “Cortesforza” ha un carattere molto complesso. Trattasi infatti di un segno che rimanda a un ente spaziale immaginario, la cui tenuta semantica si compie nel perimetro di una convenzione retta da una serie di racconti inventati. Ciò che complica ulteriormente la natura segnica di “Cortesforza” è il fatto che la sua genesi avviene, al tempo stesso, da un lato per significare un oggetto (spaziale e immaginario), dall'altro per strutturare narratologicamente la finzione letteraria che dà corpo a *L'ubicazione del bene*. Non mi soffermo sul plesso delle questioni relative al ruolo giocato da “Cortesforza” nella

¹⁷⁴ Cfr.: «Nei lavori descrittivi che facevo in *Verso la foce*, c'era un problema di fondo che riguarda la possibilità di descrivere quello che si vede. La cosa per me si poneva in un modo simile a quello suggerito da Ghirri»; G. CELATI, *Qualche idea sui luoghi e il lavoro con Luigi Ghirri*, cit., p. 226.

¹⁷⁵ Ibidem.

¹⁷⁶ Su questi temi cfr. anche: PH. DUBOIS, *L'atto fotografico*, cit., pp. 65-66.

struttura della narrazione. Esso potrebbe essere preso in esame orientativamente a partire dalla nozione bachtiniana di ‘cronotopo’, tenendo presente tuttavia il fatto che – mentre per lo studioso russo il ‘cronotopo’ designa il cardine narratologico di uno sviluppo spazio-temporale – nella Cortesforza di Falco il progredire del tempo sembra piuttosto appiattito sull’eterno presente di un andirivieni, dove i personaggi si muovono in prevalenza nel circolo quotidiano dell’alternanza casa-lavoro¹⁷⁷. Inoltre, mentre per Bachtin il ‘cronotopo’ è una prerogativa categoriale del romanzesco, qui si ha a che fare con una serie di racconti. Solo dopo una buona dose di forzature, perlopiù improprie, essi possono essere accorpati a formare l’unità di un romanzo. Lascio in sospenso la questione e, pur dovendo semplificare di molto, mi accingo a considerare “Cortesforza” in quanto segno linguistico artificialmente creato dall’autore. Ne prendo in esame il rapporto che viene a instaurarsi con il relativo oggetto, analogamente a come si farebbe con un qualsivoglia altro segno avente come referente una località. Ciò che importa non dimenticare è la cifra immaginaria del suo oggetto, nonché le rilevanti implicazioni che a mio avviso è possibile trarre da questo studio sullo statuto della narrazione. In questo frangente un ruolo di primo piano è giocato dal corredo delle dichiarazioni che l’autore, nel corso degli anni, ha pronunciato su Cortesforza distaccatamente dalla testualità narrativa.

In primo luogo va detto che, stando alla semiotica di Peirce, il carattere dominante di “Cortesforza” appartiene all’ordine *simbolico*. Si tratta infatti di un segno linguistico che, in quanto tale – per il solo fatto cioè di appartenere al regime del linguaggio – instaura con il proprio oggetto una relazione fondata su di una convenzione. Il carattere convenzionale di esso è peraltro accentuato dal fatto che la sua comprensione si basa su di un patto molto ristretto: a differenza di quanto potrebbe avvenire per un segno come “cane”, non tutti coloro che sanno l’italiano capiscono cosa “Cortesforza” significhi; lo capiscono solamente quanti hanno letto *L’ubicazione del bene*.

Tuttavia, come per Peirce nell’espressione linguistica “piove” è presente anche una componente *iconica* (Saussure la chiamerebbe ‘significato’), che è data dall’«immagine

¹⁷⁷ Sull’appiattimento della temporalità, intesa anche nell’accezione storica, nel contesto abitativo di Cortesforza Falco si è pronunciato in più contesti. Egli ha svelato infatti che «Cortesforza è una specie di *nickname*, la ‘s’ minuscola di “sforza” è il ridimensionamento della Storia stessa» [M. GRAZIANO (a cura di), *Intervista a Giorgio Falco su L’ubicazione del bene*, cit.]. L’espunzione della maiuscola da “Sforza” (antica casata nobiliare lombarda) è dunque una spia che serve all’autore per indicare cripticamente una rimozione storica da parte degli abitanti del luogo. Oltre che con Graziano, Falco ne parla in un’intervista rilasciata per il programma *Fahrenheit di Radio 3* nel giugno 2009. Oggi la registrazione dell’intervento dell’autore non è più ascoltabile online. Ne reca tuttavia testimonianza in nota F. TOMASI, *Immagini della megalopoli padana ne L’ubicazione del bene di Giorgio Falco*, cit., p. 93-94.

mentale composta di tutti i giorni piovosi che il soggetto ha vissuto», così anche “Cortesforza” evoca l’«immagine mentale composta» di tutte le zone periurbane di insediamento diffuso, sorte prevalentemente nel Nord Italia da vent’anni a questa parte, e in cui può darsi che il lettore viva, o abbia vissuto, o che magari abbia semplicemente attraversato. Il plesso delle convenzioni linguistico-narrative che istituiscono il *simbolo* di “Cortesforza” genera di conseguenza anche un’immagine mentale iconicamente rassomigliante alla realtà dello *sprawl* urbano esperito materialmente dai lettori.

Fin qui non vi è nulla di particolarmente rilevante. Nulla, per lo meno, che differenzi Cortesforza da una qualsiasi altra ambientazione inventata, frutto di una finzione letteraria, nella quale vengano tuttavia rispettati i tratti specifici di un determinato contesto storico-spaziale. Dal punto di vista semiotico del rapporto tra il segno e il suo oggetto, fin qui nulla – o quasi – distingue il rimando di Cortesforza alla Brianza di inizio Duemila, dal legame intrattenuto ad esempio dalla Regalpetra di Sciascia¹⁷⁸ con la realtà dei paesini siciliani nel secondo dopoguerra. Tanto l’una quanto l’altra sono macro-figure convenzionali che rimandano a un’immagine mentale del tutto somigliante alla realtà che raccontano.

Lo scarto, che sussiste tra Cortesforza e una qualsiasi altra ambientazione letteraria attinente alla realtà, lo si può cogliere inizialmente a partire da quelle dichiarazioni dell’autore, secondo cui il toponimo, benché inventato, si riferisce però a «un luogo topografico molto preciso, diciotto chilometri a sud ovest di Milano, sulla direttrice del Naviglio Grande»¹⁷⁹. Il luogo insomma in cui Falco edifica Cortesforza «esiste davvero», ma laddove, stando alle sue dichiarazioni, essa sorge – a differenza di quanto avviene nella finzione narrativa – «non ci sono case: là è ancora un luogo interstiziale, tra una strada a scorrimento veloce, il Naviglio, alcuni campi superstiti di mais, una cascina abbandonata, un inceneritore spento sullo sfondo»¹⁸⁰. Peraltro, mentre in uno dei racconti la cascina abbandonata è messa al centro della vicenda¹⁸¹, l’inceneritore spento è stato invece del tutto eliminato dalla conformazione immaginaria del paese.

¹⁷⁸ Cfr.: L. SCIASCIA, *Le parrocchie di Regalpetra*, Bari, Laterza, 1956.

¹⁷⁹ M. GRAZIANO (a cura di), *Intervista a Giorgio Falco su L’ubicazione del bene*, cit.

¹⁸⁰ Ibidem. Su come è avvenuta l’edificazione immaginaria della contrada di Cortesforza Falco ha scritto una sorta costellazione narrativa per frammenti, composta da brevi racconti e comparsa ne *La Repubblica* tra il 21 e il 28 luglio 2009. È possibile leggerla nell’archivio online del quotidiano, a cui rimanda la pagina del blog di Falco relativa a Cortesforza. Cfr.: <https://linea.wordpress.com/category/cortesforza/>; (consultato in data 24 gennaio 2017).

¹⁸¹ Si tratta del racconto *Piccole formiche bianche*, all’interno del quale la coppia protagonista, dopo aver acquistato la cascina abbandonata, per andarci a vivere, ne intraprende la ristrutturazione. In definitiva, tuttavia, il loro intendimento si rivelerà votato al fallimento. Cfr.: UB, pp. 75-80.

Quest'ultimo provvedimento risponde a una scelta strategica dell'autore, il quale ha sostenuto che la presenza di un inceneritore a Cortesforza avrebbe aggiunto una nota di eccessivo degrado nel racconto delle vite, già di per sé problematiche, degli abitanti del luogo¹⁸². Il suo intento era piuttosto quello di rendere il massimo della drammaticità, attraverso però narrazioni che producessero uno scarto minimo rispetto alla vita di tutti.

Cortesforza dunque è topograficamente collocata in un luogo davvero esistente. Tuttavia, mentre nella realtà lì non ci sono case, nella finzione la contrada è un centro residenziale in espansione. In uno dei racconti si narra la ristrutturazione di una cascina davvero esistente, la quale nella realtà tuttavia è ancora abbandonata. Infine, mentre nella sede dove sorge il paese c'è un inceneritore, nella narrazione quest'ultimo è stato espunto. Si direbbe dunque, con una definizione approssimativa, che Cortesforza sia un luogo non del tutto inventato, quanto piuttosto semi-inventato. Conserva con la realtà alcuni elementi che ad essa la legano indissolubilmente e di cui il lettore può fare esperienza qualora si rechi nel sito geografico *indicato* dallo scrittore. Con ciò vorrei dire che, considerando Cortesforza come segno che sorge da una macro-figura orchestrata convenzionalmente – benché abbia apparentemente tutti i tratti specifici del *simbolo* (e sia questa la sua cifra categoriale dominante) – presenta tuttavia anche alcuni elementi che permettono di considerarla parzialmente come *indice*. A differenza di quanto Peirce afferma che l'*indice* sia, “Cortesforza” non intrattiene alcun legame di connessione fisica con il suo oggetto; eppure non si può nemmeno negare la ripetuta insistenza dell'autore – dentro¹⁸³ e fuori dalla testualità de *L'ubicazione del bene* – sul *simbolo* di “Cortesforza”, attraverso precisazioni “meta-simboliche”, che finiscono per svolgere, all'interno del segno stesso, una funzione *indicale*. Insomma, come nell'espressione “piove” sussiste una componente *indicale* (data da tutto ciò per cui chi parla e chi ascolta inseriscono «quel determinato giorno al suo posto nella [loro] esperienza»), così a dar forma al *simbolo* “Cortesforza”, oltre alla convenzione narrativa, corroborano anche delle componenti “meta-simboliche”, che svolgono una funzione di *indice*, in quanto consentono ai lettori di inserire quel determinato *simbolo* al suo posto nella loro esperienza geografica. Cortesforza è un'immagine letteraria. È finta ed è dunque un'astrazione. Eppure è lì, esiste: puoi andare a vederla se vuoi, perché l'autore – dentro e fuori dal testo – ti *indica* dov'è. Ma attento: non la vedrai

¹⁸² Cfr.: «Nel libro non ho voluto inserirlo [l'inceneritore], sarebbe stato troppo»; M. GRAZIANO (a cura di), *Intervista a Giorgio Falco su L'ubicazione del bene*, cit.

¹⁸³ Cfr. ad esempio: «Cortesforza sorge in una zona umida, stretta tra il Naviglio Grande, il Ticino e le rogge»; UB, p. 78.

come credi di trovarla. Sia “Cortesforza”, sia una fotografia, sono infatti dei segni che mantengono un legame indissolubile con una realtà che al tempo stesso alterano trascendendola in immagine. Se dunque l'*indice* è l'ordine segnico a cui appartiene l'immagine fotografica, dal canto suo la parziale (ma non dimenticabile) componente *indicale* di Cortesforza gioca, a suo modo, un ruolo decisivo come manifestazione formale del '*pensiero fotografico*' sotteso alla 'scrittura' di Falco.

A partire dal riscontro di questa componente *indicale* sottesa alla strutturazione della narrazione, si può aprire lo spettro dell'indagine ai principi corollari della *designazione* e dell'*attestazione*. Tramite questa via si colgono alcuni altri elementi formali, che mostrano con chiarezza il '*pensiero fotografico*' di Falco. Si è visto come il messaggio fotografico intrattenga con la propria referenza un rapporto più di *designazione* che di significazione. In altri termini: dice ciò che dice mostrandolo, secondo una semantica che si fonda interamente sulla pragmatica della figurazione¹⁸⁴. Da ciò deriva, tra le altre cose, il fatto che in ogni fotografia il significato «rest[i] enigmatico»¹⁸⁵. Un simile alone enigmatico avvolge anche i personaggi de *L'ubicazione del bene*. La loro caratterizzazione infatti è ridotta al minimo, tant'è che essi appaiono il più delle volte come «figure quasi astratte, ricondotte alla loro dimensione attanziale»¹⁸⁶. Nella finzione narrativa l'esistenza di essi, anziché ricevere significato da illuminazioni sulla loro vita interiore, viene più che altro designata attraverso l'uso di commutatori deitici, quali *Lui / Lei*¹⁸⁷. Come nella foto-*indice* gli oggetti vengono solamente *designati*, così anche nei racconti di Falco la conformazione dei personaggi si limita a una semplice *designazione*. Dunque, come nella foto-*indice* il significato dipende dalla pragmatica della rappresentazione, così – con i distinguo dovuti alla transizione di codice – nei racconti di Falco la semantica della figurazione del personaggio è interamente demandata alla sua funzione attanziale.

Le componenti *indicali* rilevate nella macro-figura di “Cortesforza” consentono inoltre di leggere in essa la presenza di un principio di *attestazione*. Il carattere ibrido della sua conformazione segnica rivela infatti, tra le altre cose, una latente funzione di certificazione, di ratificazione e di autenticazione della narrazione. In questo senso

¹⁸⁴ Cfr.: «In quanto indice, l'immagine fotografica non avrebbe altra semantica che la propria pragmatica»; PH. DUBOIS, *L'atto fotografico*, cit., pp. 56-57.

¹⁸⁵ Ibidem.

¹⁸⁶ F. TOMASI, *Immagini della megalopoli padana ne L'ubicazione del bene di Giorgio Falco*, cit., p. 99.

¹⁸⁷ È il caso ad esempio dei personaggi protagonisti del racconto *Alba*, dove – come rileva Tomasi [Ibidem] – l'alternanza laconica dei pronomi personali scandisce anche il ritmo della narrazione. Cfr.: UB, pp. 97-113.

“Cortesforza”, *simbolo e indice* al tempo stesso, possiede uno statuto ambiguo, tale da renderla contemporaneamente una creazione immaginaria e un documento di realtà. Ciò consente di leggerla approssimativamente come il correlativo letterario di un’immagine fotografica. Se la fotografia ha in sé un «carattere insostituibile di documento», in un certo senso si può dire che pure Cortesforza sia un documento dell’*hinterland* del benessere; e lo è in modo analogo a come, secondo Franco Vaccari, funziona anche la fotografia: «ci aiuta [cioè] a scoprire quello che non sappiamo invece che a confermarci in quello che già conosciamo»¹⁸⁸. Gli elementi di realismo documentario – che già in precedenza erano stati messi in evidenza a partire dal riscontro nel testo di nomi propri in corsivo (designanti aziende, esercizi commerciali, locali di ristorazione, trasmissioni televisive, distretti industriali o *residence* abitativi) – ricevono ora manforte, nell’*attestazione* della finzione letteraria, da questa importante oscillazione di “Cortesforza” verso il regime *indicale* del segno.

Benché lo statuto dominante dei racconti di Falco si situi nella finzione, non ha tuttavia molto senso lasciarsi stupire dal riscontro in essi di una certa componente documentaria. Basti considerare infatti l’ipotesto extra-letterario che conferisce alla ‘scrittura’ di Falco il suo proprio carattere, ossia la fotografia dei *New Topographics*. Questi ultimi, cogliendo l’eredità dell’approccio documentario di Walker Evans e Robert Frank, si inserivano non a caso nel solco del dibattito aperto in America negli anni Sessanta dalla mostra *New Documents*, curata da John Szarkowski¹⁸⁹. Il documentarismo, tanto in fotografia quanto in letteratura, non è necessariamente sinonimo di rispecchiamento piatto del reale. La messa in forma della rappresentazione fotografica (tramite l’angolatura del punto di vista, l’inquadratura, gli effetti di luce, la regolazione dei tempi di esposizione, ecc.) provoca infatti quello che William Guerrieri, sulla scia di Lewis Baltz, chiama il «paradosso del documentario»: «le immagini che sembrano semplici documenti sono in verità delle astrazioni che per funzionare devono

¹⁸⁸ F. VACCARI, *Fotografia e inconscio tecnologico*, cit., pp. 14-16.

¹⁸⁹ Cfr.: P. COSTANTINI, *Identificazione di un paesaggio*, cit., p. 13. La mostra *New Documents*, curata da Szarkowski ed esposta nel 1967 presso il MoMA di New York, poneva in essere il problema di «attualizzare la nozione di “documento”» [Ibidem]. Ad essa parteciparono Lee Friedlander, Garry Winogrand e Diane Arbus, il cui stile fotografico si inseriva nel solco tracciato dalle posizioni teoriche esposte da Szarkowski a partire da un’altra importante mostra, avvenuta l’anno precedente: *The Photographer’s Eye* [cfr. la recente ristampa del catalogo: J. SZARKOWSKI (a cura di), *The Photographer’s Eye*, New York, Museum of Modern Art, 2007]. L’influente curatore americano ribadiva la necessità di ripensare il documento fotografico, a partire dall’interesse di Walker Evans e Robert Frank per le imperfezioni e le fragilità della società. Sull’influenza del dibattito aperto da Szarkowski nella fotografia dei *New Topographics*, cfr. inoltre: W. GUERRIERI, *Attualità del documentario*, in R. VALTORTA (a cura di), *Luogo e identità nella fotografia italiana contemporanea*, cit., pp. 203-6.

ingannarci sulla loro verosimiglianza»¹⁹⁰. Analogamente anche le scelte formali in atto nel documentarismo letterario non possono in alcun modo prescindere dalla codificazione e dunque dalla sconfessione a priori della piatta verosimiglianza. Raffigurando la realtà in immagini linguistiche, la letteratura non può esimersi dalla necessità di sostituire al reale una sua astrazione ideale.

Questo carattere anfibologico nella struttura del documentarismo letterario, che per un verso ancora la rappresentazione alla realtà e per un altro sublima quest'ultima nella formalizzazione astratta dell'immagine, emerge con perspicua chiarezza nella 'scrittura' di Falco, a partire da una costante stilistica, operativa in tutta la sua produzione e individuata da Davide Colussi¹⁹¹. Nelle strutture a elenco che dominano la sintassi dell'autore, il critico rileva infatti, tra i lemmi e i sintagmi che le compongono, la compresenza di valori semantici tanto concreti quanto astratti. Il periodare di Falco procede molte volte costruendo cataloghi. In essi la voce narrante passa, dall'individuazione concreta e dettagliata delle cose, a un progressivo allontanamento della referenza del discorso dal piano della materialità. Tali «procedimenti astrattivi» vengono di volta in volta ottenuti attraverso il ricorso a: «un nome collettivo e metaforico»; «una clausola sintetizzante, che riduce ad uno, su un piano più astratto, la congerie di elementi enumerati»; o una «chiusa universalizzante»¹⁹². Tuttavia il passaggio dal concreto all'astratto non avviene sempre in modo lineare e progressivo, molte volte le frasi sono composte da enumerazioni che allineano «paritariamente elementi concreti e astratti»¹⁹³, tant'è che la mescolanza degli uni e degli altri avviene in modo disordinato. Altre volte questi procedimenti linguistici di astrazione prendono in considerazione un solo oggetto concreto per isolarne una qualità o uno specifico tratto semantico, in modo da coglierlo – per così dire – in essenza; oppure magari se ne distanziano, per osservarlo nei suoi aspetti di genericità e spogliarlo così delle sue prerogative individuali. Ad ogni modo, a prescindere da come si conformi, tale costante

¹⁹⁰ Ivi, p. 194. Sul carattere paradossale del documentarismo fotografico in Baltz, cfr.: L. BALTZ, *Review of The New West by Robert Adams*, in «Art in America», LXIII, n. 2, March-April 1975, p. 41: «There is something paradoxical in the way that documentary photographs interact with our notions of reality. To function as documents at all they must first persuade us that they describe their subjects accurately and objectively; in fact, their initial task is to convince their audience that they are truly documents, that the photographer has fully exercised his powers of observation and description and has set aside his imaginings and prejudices. The ideal photographic document would appear to be without author or art. Yet of course photographs, despite their verisimilitude, are abstractions; their information is selective and incomplete»; (corsivo mio).

¹⁹¹ Cfr.: D. COLUSSI, *Una costante stilistica di Giorgio Falco*, in «il verri», LX, n. 62, ottobre 2016, pp. 53-62.

¹⁹² Ivi, pp. 58, 55, 59, 60.

¹⁹³ Ivi, p. 59.

stilistica rivela espressamente che, di riflesso alla registrazione immediata dei dati di realtà, sorge nell'autore l'urgenza dell'avvio di un'analisi sopra questi stessi dati. Questa tensione astratta – che mi sono solo limitato ad accennare in modo sommario (di contro invece alla rigorosa analisi stilistica di Colussi, cui si rimanda) – testimonia che per Falco la 'scrittura' è in primo luogo un atto interpretativo sul reale. Sublimare nell'immagine un luogo topografico reale – magari pur alterandolo di molto – è dunque un'operazione che possiede un «valore conoscitivo, in primo luogo perché permett[e] di descrivere [...] il “vero volto” delle cose, ossia il “progetto” difficilmente reversibile di disgregazione e alienazione operante nella società odierna»¹⁹⁴. Come la fotografia, così anche le opere di Falco – e ancora di più quelle successive a *L'ubicazione del bene* – consentono «di prendere coscienza dei condizionamenti ricostruendone la storia e distruggendo l'ingenua fiducia in una trasparenza immediata del guardare»¹⁹⁵.

2.10. *Straniamento e realtà*

Dopo aver messo in evidenza gli elementi che consentono di rilevare una parziale convergenza tra la semiosi fotografica e alcuni aspetti formali della 'scrittura' di Falco, è giunto il momento, finalmente, di riprendere l'immagine del 'cannocchiale a gettone'. Lo faccio riconnettendomi alle nozioni di 'soglia' e di 'inquadratura naturale', introdotte in proposito all'approccio di Ghirri al mezzo fotografico. Nel brano di Falco il 'cannocchiale a gettone' può essere considerato come una sorta di 'soglia' dello sguardo aperta sul paesaggio. Quest'ultima si interpone tra un mondo interno (l'occhio e la coscienza di chi guarda) e un mondo esterno (lo spazio che si dispiega a partire dal «belvedere arroccato»). È il perno della focalizzazione della scena. A partire dal 'cannocchiale a gettone' la voce narrante descrive ciò che vede e su ciò che vede riflette. Si tratta di una 'soglia' preesistente al testo, già presente nello spazio referenziale virtualmente immaginato nella scena. Lo 'spazio topografico' del soggetto che parla è inscritto nella visione consentita dal dispositivo. Traslando analogicamente in letteratura la terminologia di Ghirri, la 'soglia' del 'cannocchiale a gettone' consente a Falco di orientare il racconto in un' 'inquadratura naturale'.

¹⁹⁴ Ivi, p. 61-62.

¹⁹⁵ F. VACCARI, *Fotografia e inconscio tecnologico*, cit., p. 76.

Sussiste tuttavia un problema nel considerare il ‘cannocchiale a gettone’ come una ‘soglia’ che dischiude un’‘inquadratura naturale’. Tale ostacolo inerisce all’impiego dell’aggettivo ‘naturale’. Questa ‘inquadratura’ è infatti tutt’altro che naturale. È anzi determinata da un’agente storico: l’«azienda produttrice» del ‘cannocchiale’ stesso. Nel fabbricare il dispositivo ottico quest’ultima ha «verificato il meccanismo di rotazione, assegnando gradi stabiliti, la messa a fuoco, la lente». In questo modo ha imposto anche allo sguardo dell’osservatore «la fetta di mondo concessa, la cornice che esclude tutto il resto». Non solo, per funzionare, il ‘cannocchiale a gettone’ «ha bisogno dell’energia di una moneta». Ne consegue che la visione sul paesaggio, consentita dallo strumento, non viene condizionata solo spazialmente dai «gradi di rotazione» stabiliti, dal meccanismo prescelto per «la messa a fuoco» e dalla «lente» inserita, ma è limitata anche temporalmente, per via dei «tre minuti» di tempo – e non di più – concessi dalla moneta.

Se in un certo qual modo questa ‘inquadratura’ può essere ritenuta ‘naturale’, lo è unicamente nella misura in cui ci si limita a considerare la presenta pregressa del dispositivo nello spazio referenziale immaginato dalla virtualità del discorso. Chi parla non lo fa a partire da ciò che vede con i suoi occhi, bensì da ciò che vede attraverso uno strumento che viene prima di lui: una protesi ottica già inserita nel paesaggio da guardare. A ben vedere, però, si tratta di una naturalezza tutt’altro che naturale, frutto piuttosto di una natura seconda. L’‘inquadratura’ che sorge dal ‘cannocchiale a gettone’ può essere ritenuta ‘naturale’ solo se ci si dimentica del fatto che in realtà quell’oggetto è lì perché qualcuno l’ha fabbricato (rispettando un certo *standard* produttivo), nonché del fatto che qualcun’altro, in un dato momento, ha deciso di collocarlo lì.

Per Ghirri inquadrare le fotografie attraverso ‘soglie’ già presenti nello spazio è un modo per cogliere gli «alfabeti visivi» che orientano i modi d’essere dell’uomo nel mondo. Da questo punto di vista, anche Falco tenta di cogliere la realtà filtrandola da ‘soglie’ comuni che preesistono alla scrittura. Tuttavia, a differenza di Ghirri, Falco, inquadrando la narrazione attraverso queste ‘soglie’, cerca al tempo stesso anche di smascherare l’ideologia implicita, che soggiace a queste così comuni porte di accesso all’esperienza.

A mio avviso è possibile assumere l’immagine del ‘cannocchiale a gettone’ come una figura meta-letteraria. Essa esemplifica il procedimento cognitivo che guida le costruzioni narrative di Falco. Le è omologa infatti una costante di ‘forma del contenuto’ che appartiene non solo a *L’ubicazione del bene*, ma che si rivelerà

importante anche ne *La gemella H*. La rileva ancora una volta Tomasi¹⁹⁶, il quale fa notare che in diversi racconti della raccolta l'osservazione della realtà viene filtrata attraverso lo schermo di un finestrino automobilistico¹⁹⁷. Come il 'cannocchiale a gettone', anche il parabrezza dell'automobile è una 'soglia'. Anzi, ancor più che attraverso un 'cannocchiale a gettone', esperire il mondo dall'abitacolo di un'auto è paradigmatico dei comuni modi della appercezione contemporanea. Ciò che inoltre li accomuna è il fatto che le visioni consentite, tanto dall'uno quanto dall'altro, sono entrambe conseguenti alle scelte predeterminate di un'«azienda produttrice». Quest'ultima – nell'amplificazione semantica consentita dallo specifico letterario – diviene di rimando l'estensione metonimica di un certo modello di produzione economica e di convivenza sociale¹⁹⁸. Adottando queste 'inquadrature' per dar corpo alla narrazione, Falco problematizza un modo di essere al mondo che la consuetudine, al contrario, naturalizza.

Parlando del racconto *Breve confessione di un audiofono*, Cortellessa si sofferma sull'interazione tra fotografia e letteratura a cui si assiste, a partire da *Condominio Oltremare*, negli iconotesti di Falco e Ragucci. Secondo il critico, tanto in questi ultimi quanto nelle opere dello scrittore in cui il rapporto con l'immagine è ancora implicito, vi è una tale «insistenza sulla superficie delle cose»¹⁹⁹, che il modello di partenza sembra essere a tutti gli effetti il sodalizio tra Ghirri e Celati. Tuttavia, se le premesse son le stesse, l'esito dei lavori dello scrittore (e della fotografa) milanese «è opposto a quello di Celati»²⁰⁰ (e di Ghirri).

Tanto per gli uni quanto per gli altri l'atto cognitivo, che li muove nella creazione artistica, appartiene a «un modo ricettivo del pensiero». Si tratta di un 'pensare-immaginare' che è «un modo di leggere le cose del mondo e gli usi in cui siamo implicati», per «formarci delle immagini del mondo che siano una misura dell'esperienza»²⁰¹. In questo senso, tanto gli uni quanto gli altri, operano in un modo tale da creare delle immagini che consentano di orientare un ordine nella frammentarietà

¹⁹⁶ F. TOMASI, *Immagini della megalopoli padana ne L'ubicazione del bene di Giorgio Falco*, cit., p. 103.

¹⁹⁷ È il caso di buona parte del racconto *L'ubicazione del bene* e degli incipit di *Oscar* e di *Piccole formiche bianche*. Cfr.: UB, pp. 27-39, 53, 75.

¹⁹⁸ Per un inquadramento critico e storiografico sulle tematizzazioni letterarie, occorse nel Novecento, della «modificazione percettiva spazio-temporale imposta dalla macchina», cfr.: E. ZINATO, *Automobili di carta. Spazi e oggetti automobilistici nelle immagini letterarie*, Padova, Padova University Press, 2012, p. 19 e passim.

¹⁹⁹ G. FALCO, S. RAGUCCI, *L'Italia dietro casa*, cit., p. 111.

²⁰⁰ Ibidem.

²⁰¹ G. CELATI, *Luigi Ghirri, leggere e pensare per immagini*, cit., p. 205.

delle cose del mondo. Le loro opere si oppongono a quella bulimia dello sguardo, che Falco stigmatizza nel brano come «produttività del guardare». Quest'ultima è una sorta di declinazione ottica di quella stessa pulsione a divorare il territorio che guida anche il modello insediativo dello *sprawl*. Se nel mondo razionalizzato il tempo è denaro (l'innesto monetario del 'cannocchiale a gettone' è lì a dirlo), il paesaggio si riduce per forza alla «quantità di tempo utilizzato per l'attraversamento», come avviene anche in automobile lungo quelle ferite nel territorio che sono i percorsi autostradali.

La vita degli abitanti di Cortesforza avviene all'interno di un modello di convivenza sociale che isola gli individui, ne plastifica le esistenze e addomestica i turbamenti che potrebbero insorgere da un'irruzione di realtà. Allo stesso modo – nel brano – il disagio e la disabitudine della voce narrante di fronte all'«ariosità gratuita» dello spazio aperto, venendo incanalati da quei «tre minuti» di visione a pagamento, testimoniano un analogo depotenziamento del reale. Se «il paesaggio [...] sorge in quanto alcuni fenomeni naturali, che si estendono l'uno accanto all'altro, vengono raccolti in un particolare tipo di unità»²⁰², con il 'cannocchiale a gettone', figuramente, Falco mette in mostra il fatto che, a raccogliere l'eterogeneità delle esistenze degli uomini di oggi, è quasi sempre un'unità produttiva.

In un siffatto contesto aderire supinamente alle 'soglie' già presenti nel paesaggio significherebbe replicare la voracità ottico-paesaggistica dell'appercezione dominante. Al tempo stesso ignorarle e costruire orchestrazioni immaginarie altamente visionarie vorrebbe dire, in un certo qual modo, eludere la realtà. Per non incorrere né nell'uno né nell'altro estremo Falco opta per un'adesione a queste 'soglie' (per nulla neutrali) capace contemporaneamente di veicolare in esse una forte componente straniante. Si potrebbe dire: vi aderisce inizialmente, per poi smascherarne dall'interno la natura niente affatto innocente.

Tanto per Ghirri-Celati quanto per Falco-Ragucci, 'pensare-immaginare' aderendo a una 'soglia' preesistente significa infatti utilizzare inquadrature o raccontare cose che «sono stranianti dal tanto che paiono normali, ovvie»²⁰³. Per cogliere il senso di un luogo, secondo Celati, «occorre straniare quello che vedi, quello che credi di vedere, fino a percepire tutto con gli occhi d'un estraneo»²⁰⁴. Ma per Celati questa modalità di dislocazione dello sguardo mira a sondare nei luoghi un mistero fatto di tonalità

²⁰² G. SIMMEL, *Philosophie der Landschaft* (1913); trad. it.: *Filosofia del paesaggio*, in Idem, *Il volto e il ritratto. Saggi sull'arte*, trad. e a cura di L. Perucchi, Bologna, il Mulino, 1985, p. 79.

²⁰³ G. CELATI, *Luigi Ghirri, leggere e pensare per immagini*, cit.

²⁰⁴ Idem, *Qualche idea sui luoghi e il lavoro con Luigi Ghirri*, cit., p. 228.

affettivo-immaginative, tale da renderli «un mondo straniato di favola»²⁰⁵. Per Falco, invece, utilizzare nella narrazione degli effetti di straniamento ha un compito completamente diverso.

La derealizzazione del paesaggio, che avviene per mezzo della ‘soglia’ – ormai lo si può dire – artificiale del ‘cannocchiale a gettone’, sublima la vastità e la bellezza dello spazio in illusionismo preconfezionato e vorace. Assoggettando il territorio, l’oculare della macchina illude l’osservatore di poter racchiudere in un unico sguardo «tutti i possibili luoghi». Ed è proprio nel corso di questo quasi estatico impossessamento ottico del paesaggio che il ‘pensare-immaginare’ di Falco vira verso un esito che per nulla sarebbe appartenuto a Celati. La voce narrante interrompe il racconto della visione e cosa immagina? Immagina ciò che di più materiale (e al tempo stesso rimosso) vi potrebbe essere. In questo modo frena il rapimento dell’osservatore in quel surrogato di ariosa veduta che è lo schermo del ‘cannocchiale a gettone’.

Immaginiamo la fabbrica lontana nel tempo, gli operai hanno assemblato tutti i pezzi. [...] L’azienda produttrice avrà provato il nostro cannocchiale dentro e fuori il capannone, zoomando una distesa di altri capannoni, avrà ingrandito pannocchie assetate e ciclomotori di ritorno da qualcosa. [...] Il tecnici dell’azienda produttrice, nei loro rassicuranti camici bianchi, avranno certificato la prova, firmando un documento, analizzato poi dal capo dipartimento e dal direttore tecnico, in quella nitida sequenza gerarchica, emblema della modernità.

Immaginiamo l’uomo che passa ogni lunedì mattina, apre la pancia del cannocchiale per raccogliere le monete. Se fossimo diversi da come siamo, ci piacerebbe pensare che, oltre ai soldi, l’uomo possa raccogliere anche i nostri minuti di immagini guardate, per metterle nel retro del furgone e portarle al mondo. Ma noi non siamo così. Ci basta vedere l’uomo fermo, al semaforo, mentre impreca, dice qualcosa, un’invocazione o una bestemmia che non udiamo, l’uomo ha i finestrini chiusi, serrato nell’aria condizionata del furgone, e allora sentiamo una voce che nemmeno ci parla, è precedente alla parola, all’immagine: strano essere qui, adesso

«Strano essere qui, adesso». Ciò che provoca lo straniamento in Falco viene prima di ogni rappresentazione e, paradossalmente pur venendo espresso all’interno della rappresentazione stessa, «è precedente alla parola, all’immagine»: è la realtà del lavoro, della produzione materiale dei manufatti e degli oggetti che orientano, oggi come ieri, il nostro modo di appartenere al mondo, il nostro modo di rappresentarcelo. È questo l’«occhio estraneo» di Falco, l’occhio che guida le forme di straniamento che operano

²⁰⁵ Ivi, p. 229.

nella sua ‘scrittura’ apparentemente così piatta, così lineare, così geometrica, così aderente alla superficie delle cose. Un occhio simile a quello che nel teatro epico Brecht ereditava da Galilei, il quale, posto di fronte a una lampada oscillante, ne interrogò l’ovvietà, per scoprirne le ragioni fisiche che la muovevano. Un’«occhio estraneo» simile a quello che Brecht, con i suoi effetti di straniamento, mirava a suscitare in chi assisteva ai suoi drammi: affinché «tutti [i] fatti “naturali” giungano ad apparir[e] come altrettanti fatti problematici»²⁰⁶. Pur raccontando attraverso ‘inquadrature naturali’, Falco scardina ogni possibile linearità dello sguardo, ogni fiducia cioè nella «trasparenza immediata del guardare». Egli mostra come anche l’apparente naturalezza del sensorio possa (quasi debba), con lo straniamento, divenire invece un fatto problematico. Nel mondo postmoderno della derealizzazione di massa, della finanziarizzazione dei profitti e della dislocazione produttiva, il più forte effetto di straniamento possibile è la messa in luce della materialità economico-produttiva degli oggetti che ci circondano e dei dispositivi che utilizziamo per interagire tra di noi e con la realtà.

A partire dall’immagine del ‘cannocchiale a gettone’ e considerando la macro-figura di Cortesforza (posta a sorreggere l’intera narrazione de *L’ubicazione del bene*), si nota come in Falco la convergenza tra scrittura e ‘pensiero fotografico’ porti a un’edificazione di spazi letterari che altro non è se non «un modo diverso di leggere i tempi»²⁰⁷. Volendo impiegare un termine caro a Giorgio Vasta – un altro narratore italiano degli anni Zero che, come Falco, ricerca nei luoghi della realtà il punto di partenza per un affondo letterario volto a dar forma allo ‘*spaesamento*’ critico del presente – l’attenzione per il paesaggio è il principio per un «carotaggio»²⁰⁸ verticale²⁰⁹ nelle profondità rimosse della storia d’Italia. Nelle opere di Falco successive

²⁰⁶ B. BRECHT, *Breviario di estetica teatrale*, cit., p. 171.

²⁰⁷ A. CORTELLESA, *Introduzione*, in Idem, *La terra della prosa*, cit., p. 50.

²⁰⁸ Cfr.: G. VASTA, *Spaesamento*, Roma-Bari, Laterza, 2010.

²⁰⁹ Di una dimensione di verticalità che investe il racconto dello spazio ne *L’ubicazione del bene* si sofferma, ancora una volta, Tomasi. La sua riflessione prende avvio da un lavoro ipertestuale di Vitaliano Trevisan dal titolo *Ruins* e reperibile in rete. In esso lo scrittore vicentino si sofferma sulla nozione di *wilderness*, mettendone in evidenza la compresenza di una valenza orizzontale e verticale del termine. Riporto le parole di Tomasi sulla prevalenza della componente verticale nel racconto del paesaggio antropico nord-italiano: «[È] inconcepibile [...], secondo Trevisan, intendere la *wilderness* nei territori urbani dell’Italia nordorientale come espansione illimitata sul piano orizzontale, a perdita d’occhio, specie in quelle aree caratterizzate dallo *sprawl* urbano, dalla dispersione e dal fitto reticolo viario che crea un intricato groviglio di confini, limiti, frontiere; pare invece possibile un suo recupero, si direbbe quasi necessario per cogliere le trame più nascoste del paesaggio, se recepito come dimensione verticale, una forza ctonia e misteriosa che sale dalle profondità e manifesta un’energia selvaggia e indomita» [F. TOMASI, *Immagini della megalopoli padana ne L’ubicazione del bene di Giorgio Falco*, cit., p. 106; (corsivi dell’autore)].

all'*Ubicazione del bene*, infatti, a questa centralità dello spazio nella narrazione si accompagnerà – molto più espressamente che nell'immobilità temporale di Cortesforza – lo scandaglio minuzioso delle incrostazioni storiche che, dal secondo dopoguerra in poi, hanno portato l'Italia a non superare forse mai per davvero gli orrori del nazifascismo. In questo senso valgono per Falco (come per Vasta) i riscontri di Giancarlo Alfano sul rapporto che, a cavallo tra i due secoli, è venuto instaurandosi tra la spazialità e il racconto letterario della spazialità. Se è vero che, catturati dalle lenti inserite nelle 'inquadrature' del pensiero dominante, ci illudiamo di «vedere la linearità delle cose, la traccia di un senso celato, ingrandito, leggibile nel caos quotidiano», ma non possiamo poi far altro che «accontentarci dell'ennesima conferma sull'indeterminatezza del mondo», dal canto suo, la letteratura – con la specifica ambiguità del suo codice – può ribaltare questa stessa 'indeterminatezza' in un'illuminazione.

A [una] soluzione, tutta superficiale – rizomatica, direbbe ancora Gilles Deleuze –, si accompagna in questi nostri decenni a cavallo di due secoli un altro modo di concepire il rapporto tra soggetto e spazio. Se la rappresentazione orizzontale è quella [...] dell'assenza della dimensione sostanziale dei fenomeni, e di conseguenza della fluttuazione della soggettività (se ne veda ancora in Italia l'applicazione nell'opera di Gianni Celati a partire dai primi anni Ottanta), l'altra costituisce invece la proposta di un approfondimento verticale dello sguardo, di una sorta di percezione stratigrafica dei territori. Si tratta nuovamente di un dispositivo ottico, la cui prima origine va riconosciuta con ogni probabilità nella grande riflessione barocca sull'inconsistenza della realtà: ma qui una tale mediazione non accelera verso la verità spirituale e oltremondana, non si produce un'ascesa vettoriale; al contrario essa mira a rendere visibili altri strati al di sotto di ciò che si percepisce d'abitudine. Dalla prima sfoglia, quella di superficie, si passa alle articolazioni successive, i cui tratti baluginano appena sul volto delle cose quando le guardiamo con gli occhi di ogni giorno. Ne viene fuori una soluzione che si potrebbe dire allegorica, in un senso barocco davvero vicino alle pagine capitali di Walter Benjamin su quel "pietrificato paesaggio primevo" greve di un'irredimibile sofferenza, paesaggio di rovine [...].²¹⁰

²¹⁰ G. ALFANO, *Paesaggi, mappe, tracciati. Cinque studi su Letteratura e Geografia*, Napoli, Liguori, 2010, pp. 54-55.

3. 'Il controllo dell'oblio'

3.1. *La storia*

La gemella H è la prima opera di Falco che possa essere pacificamente definita romanzo. È pubblicata da Einaudi nel 2014. Trattasi di un racconto di ampio respiro che ripercorre una vicenda familiare, adottando una forma narrativa aperta e irriducibile a criteri di codificazione rigidi e prestabiliti¹.

Al centro del racconto è posta una famiglia tedesca, gli Hinner: marito (Hans), moglie (Maria Zemmgrund) e le rispettive figlie, due gemelle dai nomi Hilde e Helga. La storia abbraccia un arco cronologico decisamente vasto. Va dall'immediato esaurimento della prima guerra mondiale all'anno precedente alla pubblicazione del libro, il 2013. All'ampiezza della portata temporale risponde uno spettro spaziale anch'esso piuttosto largo. I luoghi della vicenda ricalcano gli spostamenti della famiglia. Quest'ultima radica le proprie origini in Baviera, ma le circostanze dispiegate dal racconto la porteranno prima a Merano (nei tardi anni Trenta), poi a Milano (nell'immediato dopoguerra) e infine a Milano Marittima (dagli anni Cinquanta in poi). Questo iter geografico ricalca con precisione le tappe di una speculazione economica, che il capofamiglia, Hans, mette in atto per arricchirsi. A scandire questa ascesa sociale è l'eccellente fiuto del personaggio per la convenienza dell'investimento. Egli acquisterà in successione una serie di proprietà immobiliari, seguendo le occasioni suggeritegli dai flussi di capitale: i prodromi del turismo termale nella Merano degli anni Trenta, la ricostruzione di Milano nell'immediato secondo dopoguerra, il sorgere del turismo di massa nella Riviera Romagnola degli anni Cinquanta. Hans è insomma

¹ Guido Mazzoni ha impiegato, per definire il genere romanzo, una formulazione che rende efficacemente l'idea dell'apertura di questa forma letteraria: «*il romanzo [è] il genere in cui si può raccontare qualsiasi storia in qualsiasi modo*» [G. MAZZONI, *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino, 2011, p. 29; (corsivo dell'autore)]. Sul romanzo come genere aperto, cangiante e polimorfo cfr. soprattutto: M. M. BACHTIN, *Epos i roman. O metodologii issledovanija romana* (1938, 1941); trad. it.: *Epos e romanzo. Sulla metodologia dello studio del romanzo*, in Idem, *Estetica e romanzo*, cit.

quel che si direbbe un *self-made man*. Ma ciò che la narrazione tenta di mettere in discussione è proprio quel “*self*”. Le radici della sua realizzazione sociale, infatti, provengono piuttosto dall’acquisto di una villetta appartenuta, negli anni della Baviera nazionalsocialista, a coloro i quali erano i vicini di casa degli Hinner: i due coniugi ebrei Kaumann. Di costoro, dopo esser stati brutalmente sfrattati da una squadra di SS (tra cui era presente anche Peter, fratello di Maria Zemmgrund), non si saprà più nulla. Tuttavia se ne conoscerà ben presto l’esito della proprietà. Fu comprata infatti da Hans a un prezzo stracciato, per esser poi da lui stesso presto rivenduta, a quel valore assai maggiore che gli consentì dunque l’acquisto della casa a Merano, per provvedere alle cure termali della moglie.

Questo è per sommi capi il sunto di come si dispiega la storia districando l’intreccio del racconto² – peraltro tutt’al più lineare (a parte alcune significative eccezioni). Mi rendo conto di quanto poco sia sufficiente un riassunto del genere per un lettore che non conosca il romanzo. Integrerò quanto detto strada facendo nel corso dell’analisi, specificando i ruoli che vengono a svolgere i personaggi nel corso della vicenda. Ciò basti per inquadrare le coordinate spazio-temporali che scandiscono lo sviluppo dell’azione.

3.2. *L’istanza narrativa*

Nel capitolo precedente ho sostenuto che nella propria opera Falco mutui da Ghirri una transcodificazione dei concetti di ‘soglia’ e di ‘inquadratura (naturale)’. Questo modello trans-mediale si ripercuote in modo tale da far aderire la narrazione a codici percettivi che preesistono alla scrittura. Si è visto come il cannocchiale a gettone e i finestrini dell’automobile siano da considerarsi, in tal senso, le ‘soglie’ visive che dischiudono il campo a un racconto dalla forte dominante ottica. Posto il fatto che, per quanto concerne il primato dello sguardo, non sussistono particolari divergenze tra *L’ubicazione del bene* e *La gemella H*, ciò che mi preme comprendere ora sono le possibili interrelazioni tra la nozione di ‘soglia’ e ciò che Genette chiama l’«istanza

² Adotto qui e oltre i termini ‘storia’, ‘racconto’ e ‘narrazione’ nell’accezione fornita in sede narratologica da Gérard Genette. Cfr.: «Propongo [...] di chiamare *storia* il significato o contenuto narrativo (anche se tale contenuto può risultare all’occorrenza di debole intensità drammatica o tenore evenemenziale), *racconto* propriamente detto il significante, enunciato, discorso o testo narrativo stesso, e *narrazione* l’atto narrativo produttore e, per estensione, l’insieme della situazione reale o fittizia in cui esso si colloca» [G. GENETTE, *Figure III*, cit., p. 75].

narrativa»³ del racconto. Uno studio di questo tipo implica prescindere – a differenza di quanto ho fatto in precedenza – dalle tematizzazioni esplicite (o implicite) della ‘soglia’. Benché anche qui siano diverse le scene apertamente narrate da un punto di vista che attraversa – ad esempio – il finestrino di un’automobile⁴, non è di ciò che intendo trattare. Vorrei piuttosto rendere manifesto il fatto che nel racconto del romanzo l’‘istanza narrativa’ viene fatta aderire a una ‘soglia’, o meglio, a delle ‘soglie’, che provengono esse stesse dall’interno del mondo della finzione narrativa. L’esito non dista di molto da quello prospettato da Ghirri in campo fotografico. Come quest’ultimo mirava a ottenere ‘inquadrature naturali’, così anche nel romanzo di Falco il discorso sembra sgorgare in modo naturale dal mondo rappresentato. Sembra scaturire cioè direttamente dall’interno di quel mondo che tuttavia senza il discorso stesso non potrebbe esistere.

La gemella H è un testo finzionale. Da questo punto di vista, in termini funzionali, il racconto è il «tramite per fabbricare, conservare e comunicare»⁵ un mondo finzionale. Quest’ultimo può essere definito come un deposito di finzionalità interno del mondo attuale, ossia interno al mondo della contingenza empirica. Il mondo della narrazione è un oggetto semiotico, in quanto la sua esistenza è circoscritta dalla realizzazione di un sistema di segni. La *fiction* è dunque un artefatto prodotto dall’attività estetica dello scrittore e, in quanto tale, il suo statuto ontologico diverge da quello del mondo attuale. Considerato generalmente, il mondo finzionale della letteratura non può esser fatto coincidere con la realtà. Esso è piuttosto «un tipo particolare di mondi possibili»⁶. Ciò non significa intendere la letteratura come un sistema di segni radicalmente altro rispetto al mondo attuale. Significa piuttosto intendere tale sistema all’interno di un approccio formale e pragmatico, che mira a ricostruire la semantica del testo sostituendo un modello a un mondo con un modello a più mondi⁷. Il nostro mondo attuale infatti è circondato da un’infinità di altri mondi possibili⁸. La proprietà dell’universo del discorso consiste nel potersi muovere liberamente da un mondo all’altro. Il testo poggia

³ Ivi, pp. 259-62.

⁴ Cfr.: «Hans Hinner tiene le mani ben salde sul volante, il mondo appare per la prima volta oltre il parabrezza, come nei decenni successivi, per sempre» [GH, p. 54].

⁵ L. DOLEŽEL, *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds* (1998); trad. it.: *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*, trad. di M. Botto, Milano, Bompiani, 1999, p. 30.

⁶ Ivi, p. 16.

⁷ Su questi temi cfr.: TH. G. PAVEL, *Fictional worlds*; trad. it.: *Mondi di invenzione. Realtà e immaginario narrativo*, trad. di A. Carosso, Torino, Einaudi, 1992; nonché lo stesso L. DOLEŽEL, *Heterocosmica*, cit., pp. 13-30.

⁸ Cfr.: R. BRADLEY, N. SWARTZ, *Possible Worlds. An Introduction to Logic and Its Philosophy*, Oxford, Blackwell, 1979, p. 2.

sul mondo attuale, ma non si limita ad esso, si estende piuttosto a innumerevoli altri mondi possibili, non attualizzati.

Ciò detto risulta evidente l'impossibilità di instaurare una piena omologia tra la nozione di 'soglia' per come la intende Ghirri e la sua transcodificazione nella scrittura di Falco. Tale affermazione risulta peraltro del tutto scontata: basti considerare la distanza e la diversità tra il codice fotografico e quello letterario. Tuttavia, se si intende l'universo creato dal racconto de *La gemella H* come un mondo possibile, si viene a constatare anche il fatto che l'istanza narrativa – ossia la fonte della narrazione – proviene da 'soglie' interne a questo stesso mondo. La voce che costruisce il racconto è data, infatti, da una sommatoria delle voci dei vari personaggi, tra le quali quella di Hilde riveste un ruolo del tutto privilegiato. La rappresentazione sembra dunque sorgere autonomamente, ossia in modo naturale, dal mondo rappresentato.

Se ne *La gemella H* la voce che parla è data dalla somma delle voci dei vari personaggi, si sarebbe portati a dire di essere di fronte a un «modo» narrativo – ossia a una «regolazione dell'informazione narrativa»⁹ – che aderisce a una 'visione con' i personaggi¹⁰. Si sarebbe portati a credere di essere di fronte a un racconto a focalizzazione interna di tipo «variabile»¹¹. Il romanzo sarebbe dato insomma da una simulazione mimetica, in cui «l'obiettivo primario è quello di occultare il processo di fabbricazione dell'opera aderendo il più possibile all'aspetto "naturale" dei personaggi, delle situazioni, degli eventi»¹². Tuttavia già Genette metteva in guardia i suoi lettori sull'inopportunità di far coincidere il punto di vista che orienta la narrazione – ossia il

⁹ G. GENETTE, *Figure III*, cit., p. 209.

¹⁰ Sulla regolazione dell'informazione narrativa partendo dall'interazione tra narratore e personaggio cfr.: TZ.TODOROV, *Les catégories du récit littéraire* (1966), in AA. VV., *L'analyse structurale du récit*; trad. it.: *Le categorie del racconto letterario*, in AA. VV., *L'analisi del racconto. Le strutture della narrativa nella prospettiva semiologica che riprende le classiche ricerche di Propp*, a cura di U. Eco, Milano, Bompiani, 1982. Le sistematizzazioni di Todorov sono state poi riprese da Genette [cfr.: G. GENETTE, *Figure III*, cit., p. 236] e in Italia da Cesare Segre [cfr.: C. SEGRE, *Avviamento all'analisi del testo letterario* (1985), Torino, Einaudi, 1999, p. 276; Idem, *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 17-18].

¹¹ G. GENETTE, *Figure III*, cit., p. 240; (corsivo dell'autore).

¹² E. TESTA, *Stile, discorso, intreccio*, in F. MORETTI (a cura di), *Il romanzo*, 5 voll., *Le forme*, II, Torino, Einaudi, 2002, p. 281. Testa chiama questo espediente mimetico «discorso transitivo», distinguendolo da un «discorso intransitivo», dove invece la presenza del narratore è resa evidente dal «ricorso a procedimenti autoriflessivi [...] e [...] [dalla] compresenza di codici e linguaggi diversi» [Ivi, p. 286]. Sull'occultamento del narratore nella narrazione mimetica si veda inoltre Genette, il quale riprende dalla tradizione narratologica anglosassone la distinzione già posta da Henry James – all'inizio del Novecento – tra *showing* e *telling* [cfr.: W. C. BOOTH, *The Rhetoric of Fiction* (1961); trad. it.: *Retorica della narrativa*, trad. di E. Zoratti e A. Poli, Scandicci, La Nuova Italia, 1996]; G. GENETTE, *Figure III*, cit., pp. 209-11.

‘modo’ – con la fonte della narrazione stessa – ossia l’‘istanza narrativa’, o ‘voce’¹³. A un esame attento infatti interazione, nel romanzo, tra ‘modo’ e ‘voce’ appare molto più complessa di quanto potrebbe far credere la semplice constatazione del fatto che a parlare sono i personaggi.

Nel brano che segue la famiglia Hinner al completo si trova a Merano. Sono lì per acquistare una casa che possa assicurare a Maria Zemmgrund la vicinanza agli stabilimenti termali, nonché la lontananza di lei e delle gemelle dalle turbolenze del conflitto bellico in corso. Entrano in una casa in vendita e parlano con il proprietario.

Il padrone di casa avrà una trentina d’anni, i capelli neri, la carnagione scura. Ci chiede il motivo del nostro interesse per Merano. Mia madre vorrebbe parlare di sé, dei suoi problemi di salute. Mio padre la blocca subito. Turismo. Il turismo tranquillizza tutti, perfino in tempo di guerra. Hans Hinner dice con lo sguardo, taci, Maria, facciamo parlare lui. Hans Hinner sa quanto sia improduttivo parlare di se stessi. Meglio ascoltare.

Questa è la casa. Ho trent’anni, sono scapolo, orfano dall’anno scorso a causa di un incidente stradale. Be’, definirsi orfano a trent’anni forse è troppo, comunque, guardate pure: i mobili, gli oggetti, la casa intera è congelata dentro il lutto. La mestizia non è così negativa. Per esempio, qui il lutto significa anche silenzio, e il silenzio è un lusso possibile grazie alla posizione di questa casa. Sono l’unico erede, voglio lasciare l’Italia, cambiare vita. [...] ¹⁴

Ciò che colpisce nel brano in questione è la sua struttura bipartita. Esso infatti può essere suddiviso al proprio interno in due sequenze distinte: nella prima a parlare è la bambina Hilde, nella seconda il proprietario della casa in vendita. Ma ciò che impressiona maggiormente è soprattutto il modo in cui l’autore ha scelto di gestire il passaggio dall’una all’altra voce. Nulla nel testo – se non un semplice salto di capoverso – marca la transizione dalla parola di Hilde a quella del proprietario della casa. Entrambi i loro discorsi sono sussunti all’interno di un unico flusso verbale che congloba e unifica le voci dei diversi personaggi. Anzi, si direbbe che l’avanzamento del racconto avvenga attraverso un passaggio di testimone tra i personaggi, le cui rispettive voci sono di volta in volta incaricate a far progredire il discorso. L’effetto è quello di una drammatizzazione della narrazione. La parola del narratore scompare dietro alle voci dei personaggi: voci che tuttavia egli dirige a suo piacimento, come se

¹³ Parlando della prospettiva narrativa Genette afferma che «la maggior parte dei lavori teorici su questo argomento [...] soffrono [...] di una fastidiosa confusione fra [...] *modo* e *voce*, cioè fra la domanda *qual è il personaggio il cui punto di vista orienta la prospettiva narrativa?*, e la domanda, completamente diversa: *chi è il narratore?* – o, per parlare più sinteticamente, fra la domanda *chi vede?* e la domanda *chi parla?*» [Ivi, p. 233; (corsivi dell’autore)].

¹⁴ GH, p. 126.

fosse il regista di una rappresentazione teatrale. Poco oltre, non appena il proprietario della casa in vendita cessa di parlare, si assiste a un ulteriore passaggio di testimone nella conduzione del discorso narrativo. La parola del racconto passa alla voce di Hans Hinner.

Siamo felici di sentire queste parole e il fervore nell'attaccamento alla Germania, dice Hans Hinner. Noi arriviamo dalla Baviera, non vogliamo spostarci a Merano. Ma, Hans...

Maria, puoi portare in giardino le bambine, per favore? Non è bene che sentano parlare di soldi.¹⁵

Nemmeno qui vi è alcuna marca tipografica – nessun ricorso alla virgolettatura o al corsivo – che segnali la distinzione tra la parola del narratore e la parola del personaggio. È presente addirittura un isolato e istantaneo scarto nella voce dalla parola di Hans a quella della moglie Maria («Ma, Hans...»). Nemmeno questo momentaneo slittamento viene in alcun modo segnalato da un tratto distintivo. La voce dei vari personaggi si fonde in una sola, quella di un non meglio definito narratore. Ma allora chi pronuncia le parole «dice Hans Hinner», le quali al termine della prima frase suggeriscono al lettore che a parlare è proprio quest'ultimo? Di chi si tratta?

L'ipotesi più immediata consiste nel ricondurre quell'indicazione alla parola di Hilde. Se si guarda infatti in modo complessivo all'economia discorsiva del romanzo, la voce di quest'ultima – in misura maggiore rispetto a tutti gli altri personaggi – ha il compito di far progredire il racconto. Il peso maggioritario della sua voce infatti è di misura tale da far credere che lei stessa sia il personaggio a cui l'autore ha incaricato la funzione dell'«istanza narrativa». Eppure proprio contro questa ipotesi va l'estratto che segue. Qui, come in molte altre parti del romanzo, Hilde infatti è posizionata nel discorso alla terza persona. Il brano è tratto da una parte del romanzo successiva di molto a quelle succitate. Inerisce a una fase della storia la cui collocazione temporale è da situare intorno agli anni Sessanta. Mentre spazialmente si situa a Milano Marittima, nella Riviera Romagnola invasa dal turismo di massa. Hans Hinner ha acquistato una vecchia pensione che, dopo esser stata ristrutturata, è divenuta la fonte di reddito della famiglia. Si tratta dell'*Hotel Sand*, dove le gemelle lavorano insieme al padre, prestando servizio per clienti soprattutto tedeschi. Hilde ormai è cresciuta; e nel brano si reca dall'edicolante per comprare i giornali da mettere a disposizione dei turisti che soggiornano nell'hotel di famiglia.

¹⁵ Ivi, p. 127.

Hilde non scende dalla bicicletta, si appoggia sulla punta della sella e allunga il denaro depositandolo sul palmo secco dell'edicolante [...]. Hilde mette i giornali nella cesta di vimini della sua bicicletta olandese, porta i due quotidiani nella sala ristorante, a disposizione dei clienti. I turisti tedeschi chiedono un giornale tedesco, almeno un settimanale austriaco. Hilde dice, forse la prossima estate.¹⁶

Nell'analisi narratologica la provenienza della voce è rintracciabile soprattutto prestando attenzione all'uso dei pronomi e dei deittici. Essa infatti intrattiene con la narrazione una relazione che è «grammaticalmente disciplinata»¹⁷. Nel primo brano riportato si ha conferma del fatto che a parlare è Hilde dall'uso dei pronomi possessivi «*mia madre*» e «*mio padre*». In seguito, nella stessa sequenza testuale, la provenienza del discorso dalla voce del proprietario della casa è marcata dal deittico «*qui il lutto significa anche silenzio*». Nell'estratto successivo, quello in cui parla Hans Hinner, il fatto che sia la sua voce che parla è reso palese (oltre che dalla specificazione «dice Hans Hinner») dal pronome personale «*noi arriviamo dalla Baviera*». Ma nell'ultima citazione riportata non è presente la ben che minima marca grammaticale che possa indicare al lettore la provenienza della voce. Si potrebbe dire che a parlare sia la voce di un narratore del tutto anonimo.

Ho scelto appositamente gli estratti da due zone disparate e distanti del romanzo. Quest'ultimo infatti – benché sia composto da una struttura frammentaria che assomma molte tessere narrative eterogenee – può essere in definitiva inteso come bipartito. La prima parte (che racconta prodromi ed esordi della famiglia Hinner, nonché l'infanzia e prima adolescenza delle gemelle) risponde a un titolo che va sotto il nome di «*Hilde*». La seconda parte (che racconta la tarda adolescenza e la maturità delle gemelle) è specularmente inscritta invece sotto il nome della gemella «*Helga*». Nel mezzo l'autore ha posto un breve «*Intermezzo*» di una decina di pagine. In quest'ultimo viene anticipata di diversi decenni, rispetto al tempo del racconto, la narrazione del suicidio di Hilde, il quale tuttavia si situa cronologicamente in contemporanea al momento storico che chiude definitivamente il romanzo, il 2013. Tratterò più avanti la funzione svolta da questa scioccante parentesi prolettica nell'economia del senso dell'opera. Per ora intendo segnalare soltanto il ruolo che questo «*Intermezzo*» ricopre rispetto alla gestione dell'«istanza narrativa». Dopo una porzione di testo in cui Hilde racconta con distacco e freddezza, ma in prima persona, il proprio suicidio, compaiono le seguenti parole:

¹⁶ GH, pp. 272-73.

¹⁷ C. SEGRE, *Intrecci di voci*, cit., p. 14.

Ora che Hilde non esiste più, lascio la parola a Helga. Coraggio, tocca a te. Helga è restia, non sa cosa farsene dello spazio, non vuole parlare o pregare e tantomeno scrivere qualcosa a proposito del cadavere di sua sorella, della propria vita.¹⁸

Si dovrebbe evincere da questa parentesi meta-narrativa che il racconto del romanzo sia affidato nella prima parte a Hilde, mentre nella seconda avrebbe dovuto essere affidato a Helga – ma che tuttavia quest’ultima sia «restia» a raccontare e che dunque la narrazione passi nelle mani di un narratore anonimo? Ciò sembra. Ma questa conclusione non mi soddisfa. In definitiva non so rispondere. L’intreccio di voci ne *La gemella H* è talmente labirintico e complesso che districarlo è un compito che va oltre le mie forze. Considerare la pertinenza dell’‘istanza narrativa’ per la prima parte a Hilde, mentre per la seconda a un narratore anonimo, sembra essere l’orientamento schematico che meglio definisce la distribuzione delle voci. Ma, come si è visto, sia nell’una che nell’altra parte¹⁹, i bruschi slittamenti della parola sono talmente intricati – e talmente fusi l’uno nell’altro senza soluzione di continuità – che lo schema non può essere ritenuto in alcun modo esaustivo. Se ne può concludere soltanto che l’‘istanza narrativa’ provenga da fonti oscillanti e instabili, le quali coincidono per la maggiore con una ‘soglia’ interna al mondo finzionale del romanzo, ossia con la voce di Hilde. Tuttavia quando invece è il narratore anonimo a parlare, non si può dire che la ‘soglia’ che dischiude il racconto sia altrettanto interna al mondo della rappresentazione. Per convertire le considerazioni svolte (a partire dal concetto di ‘soglia’) in un lessico istituzionalizzato all’interno dell’analisi narratologica, dirò – con Genette – che, quando la voce che parla è riconoscibile come quella di Hilde, allora il «livello narrativo»²⁰ del racconto è *intradiegetico*; quanto invece a parlare è il narratore anonimo, il racconto si situa a un livello *extradiegetico*. Infine, nei frequenti casi in cui non è né Hilde né il narratore anonimo a parlare, bensì la voce di un personaggio che viene conglobata nel flusso discorsivo del racconto, siamo allora di fronte a fenomeni di drammatizzazione. L’alto tasso di narrazione ‘intradiegetica’ e i numerosi episodi di drammatizzazione del

¹⁸ GH, p. 206.

¹⁹ Per un esempio, contenuto nella seconda parte del romanzo, di repentino passaggio dalla voce narratore anonimo a quella di un personaggio del tutto marginale, cfr.: GH, pp. 287-89. In un unico flusso discorsivo il lettore assiste allo slittamento dalla parola del narratore a quella del venditore di due appartamenti che Hans Hinner sta acquistando per le gemelle. Nella fase finale della sequenza è presente addirittura un inserto della voce di Hans, che comparte fulmineamente tra le parole del venditore: «Ah, per due appartamenti faremmo un prezzo ancora più conveniente. *Proprio identici?* Pavimenti, piastrelle, porte, rifiniture, tutto uguale. Be’, per due possiamo discutere, parlare di tutto» [Ibidem; (corsivo mio)].

²⁰ Cfr.: G. GENETTE, *Figure III*, cit., pp. 275-76.

racconto contribuiscono a suscitare nel lettore l'impressione che, maggioritariamente, il discorso del romanzo sgorgi in modo autonomo e naturale dal mondo stesso della rappresentazione.

3.3. *Sperimentalismo e straniamento*

Le considerazioni fin qui svolte hanno messo in luce due elementi decisivi nel modo di darsi del racconto e nella sua distribuzione. Quest'ultimo da un lato si sviluppa attraverso un intricatissimo intreccio di voci; dall'altro è bipartito in due macro-sequenze che fanno perno, la prima sul personaggio Hilde, la seconda sulla gemella Helga.

La pronunciata mescolanza delle voci e la cospicua drammatizzazione del racconto mi portano a dire che ne *La gemella H* vi sia un alto tasso di dialogismo e di plurivocità. La struttura bipartita del romanzo inoltre – benché si tratti di opere completamente diverse – sembra ritrovare dei forti punti di tangenza con il *Pasticciaccio* di Carlo Emilio Gadda (anch'esso nettamente suddiviso in due parti). In quest'ultimo infatti «lo spostamento topologico [...] corrisponde anche a uno spostamento di prospettiva» tra l'una e l'altra sezione, in quanto il punto di vista «*ab interiore* [...] si trasforma in prospettiva *ab exterior*e nella seconda parte»²¹. Analogamente anche in Falco il cambio spaziale tra la prima e la seconda parte (in seguito allo stabilirsi definitivo degli Hinner a Milano Marittima) comporta uno slittamento nella voce del narratore. Col passaggio di luogo essa cessa anche definitivamente di appartenere a Hilde per trasformarsi in una fonte discorsiva anonima e del tutto esterna.

Se tali osservazioni sono corrette – e se non necessitassero in realtà di essere ulteriormente problematizzate – se potrebbe tranquillamente concludere che *La gemella H* è un romanzo da ascrivere tra i discendenti di quella linea espressionista della prosa italiana secondo-novecentesca, che Segre sosteneva appartenere ai «nipoti dell'ingegnere»²², ossia ai seguaci di Gadda. Questa constatazione, peraltro, andrebbe in pieno accordo con quanto ho affermato nei capitoli precedenti. Fin qui si è visto infatti come Falco erediti nella propria scrittura (prima per mediazione di Pagliarani, poi attraverso un complesso rapporto col codice fotografico) la vena sperimentale del

²¹ C. SEGRE, *Intrecci di voci*, cit., p. 33.

²² Ivi, p. 40.

romanzo italiano del secondo Novecento. Si è osservato anche come tale sperimentalismo vada di pari passo con intenti, se non proprio deformanti, quantunque fortemente critici e stranianti rispetto alla realtà. Tuttavia sono costretto a complicare questo quadro. Ciò non significa abbandonare l'ipotesi secondo cui Falco è un narratore sperimentale. Vuol dire piuttosto render conto di come la sua scrittura, pur inserendosi nel solco tracciato dalla linea sperimentale, mantenga coi suoi antecedenti un rapporto tutt'altro che epigonico.

Nel romanzo di Falco è presente una caratteristica, nella gestione del rapporto tra 'modo' e voce, che mette parzialmente in crisi l'idea secondo cui esso è di carattere dialogico. Nonostante gli iterati effetti di drammatizzazione e nonostante i continui cambi di voce, infatti, il punto di vista da cui scaturisce il discorso appare immobile per tutto il corso della narrazione. Il narratore, che sia Hilde o che sia anonimo, ha sempre pieno dominio delle circostanze in cui accadono gli eventi. Conosce i pensieri dei personaggi e riflette continuamente sulle loro azioni. Anche quando la prospettiva sembra essere interna al racconto siamo di fronte in realtà a un *escamotage*. Hilde racconta ciò che vede e ciò in cui è immersa, ma lo racconta sempre dall'esterno, come se in realtà lei non partecipasse alla vita insieme agli altri personaggi. Nelle parti del romanzo in cui è Hilde a parlare la sua voce e la sua coscienza dovrebbe corrispondere a quella di una bambina che racconta dei giochi con la sorella gemella o dei momenti di intimità tra i due genitori, ma la prospettiva del discorso non è affatto quella di una bambina. Il suo orizzonte epistemico coincide piuttosto con quello di un adulto che vede e scava nella realtà che ha di fronte, per comprenderla e interpretarla. Chiama inoltre il padre e la madre con i rispettivi nomi anagrafici, dando un effetto massimo di distacco e freddezza. Hilde non partecipa mai a ciò che accade. Non partecipa nemmeno all'affetto per i propri genitori. Semmai li scruta, scavando nella loro coscienza, per giungere fino alle immagini che ne attraversano la mente. Come ad esempio in questo brano, dove, dopo il ricovero ospedaliero di Maria Zemmgrund, Hans torna a casa e ripensa alla moglie. Hilde, che ne riporta le azioni compiute, si addentra poi nel profondo dei suoi pensieri. Il discorso fluttua, passando senza interruzioni dalla voce della pseudo-bambina alle frammentarie voci di Maria che attraversano la mente del marito, mentre quest'ultimo ripensa alla moglie distesa sul letto dell'ospedale.

Mio padre cerca in frigorifero qualcosa da mangiare, un avanzo, un filo che lo leghi alla moglie ancora in casa, carne o verdura fredda, che lui divora in piedi, con il cappotto

addosso, per proteggersi dall'impatto inespressivo del cibo sui denti. [...] Solo adesso lui si accorge di quanto sia importante Maria Zemmgrund nella sua vita. Senza di lei non avrebbe nulla. Senza di lei non sarebbe nulla. Ha la testa piena della voce di sua moglie. Hans, guarda che carina questa cosa. L'acqua del lago è calda, buttati anche tu. Oggi l'arrosto è proprio squisito. Lo strudel, con le mele del contadino, è un'altra cosa. Prova queste patate, sono così dolci. Bellissimo il tuo articolo. Come sto con la volpe argentata? Ti dona molto la cravatta nera. Guarda come sei giovane nella fotografia della tessera del partito. Per me sei sempre bello, anche se abbiamo già trent'anni.²³

Ma Hilde non guarda dall'esterno soltanto i propri genitori e mondo che le sta attorno. Guarda dal di fuori anche e soprattutto se stessa. Racconta di sé anche quando è del tutto inverosimile che lei possa dire qualcosa di quanto le sta accadendo. Racconta addirittura, in presa diretta, la propria nascita e la propria morte.

Ripulita dal sangue, Helga stringe i pugni, piange strattonata dall'aria fredda. Ho centottanta secondi di solitudine. Indugio immersa nel caos della mia identità, sospinta verso la soglia, la testa ruota e dilata la vagina, mi tirano dove immagino di essere, devo solo iniziare nel mio stesso corpo.²⁴

Nella separazione del corpo divento il limite in continuazione, rilascio le braccia lungo i fianchi circondati da solchi centrifughi, definitivi. La corrente mi riporta indietro, le sirene cercano un pertugio sopra il silenzio dell'acqua. I soccorritori appoggiano la mia nuca al selciato, non pompano nemmeno sul petto. La camicia è fatta di me stessa, i pantaloni aderenti al corpo ringiovanito, alla morte sempre più evidente. Ho intorno un capannello di curiosi, pensionati in tuta con i giornali gratuiti sotto il braccio come baguette, trentenni sudate in pantaloncini, sostano senza smettere di muovere le gambe, riprendono subito la corsa, in attesa del prossimo evento.²⁵

Perché l'autore sceglie di mettere in atto questi procedimenti così inverosimili, che rompono la credibilità della narrazione? Sembra, in qualche modo, che Falco riprenda gli intenti che nel capitolo precedente avevo messo in evidenza a partire dal racconto *Lo sguardo già dal basso siamo noi*. Come lì, anche qui si assiste a un cortocircuito anomalo, in cui il soggetto del discorso viene ribaltato nell'oggetto: guardare se stessi da un'altra posizione, invertendo la prospettiva. L'effetto di questo stratagemma così artificioso e anti-mimetico consiste nel provocare uno *choc* tale da compromettere il coinvolgimento del lettore nei fatti narrati. Si tratta di un'espedito destabilizzante che getta su questa e sulle restanti parti dell'opera – nonché sulla voce stessa di Hilde – una luce straniante. Non si può più distinguere davvero la sua voce da quella del narratore

²³ GH, pp. 83-84.

²⁴ Ivi, p. 27.

²⁵ Ivi, p. 204.

anonimo. Chi sta dentro e chi sta fuori dall'azione? Non è più possibile stabilirlo. Hilde stessa, anche quando parla di sé nella storia, è in realtà esterna al piano diegetico. È, letteralmente, fuori di sé.

Lo stesso dialogismo, provocato dall'intreccio di voci e dalla drammatizzazione, appare allora caricato di funzioni ulteriori rispetto quelle inerenti al bachtiniano scontro di eterogenei punti di vista assiologici. Funzioni che nel caso de *La gemella H* mi sembrano ben più cogenti e determinanti nella comprensione del significato formale del romanzo. Certamente è essenziale non dimenticare il fatto che, dando la voce alle proprie figure, lo scrittore «si appropria, in modo saltuario o continuativo, dell'orizzonte del personaggio»²⁶; tuttavia ritengo che lo scopo, per il quale Falco cambia continuamente la voce del racconto, abbia a che vedere piuttosto con la realizzazione di effetti di straniamento. Come avviene ad esempio qui:

Salutate il signore, ordina mio padre mentre usciamo dal cancello. E allora?, chiede mia madre. Non ora, sorridi. Sapete una cosa, bambine? Adesso possiamo mangiare un gelato.

È la fine di un pomeriggio festivo, camminano sul lungofiume, con quell'eccitazione che stordisce e provoca l'euforia malinconica tipica di alcuni momenti importanti, quasi decisivi, di ogni esistenza.

La casa è bella, Hans, perché non la prendiamo? C'è solo da sistemare la taverna seminterrata. Mi vedo bene in giardino con le gemelle, la posizione è buona, amo già quella casa, vi piace bambine?²⁷

Nella prima sequenza del brano ci si trova di fronte a un mescolamento di voci che drammatizza il racconto. A parlare sono Hans e Maria, ma le loro parole sono dirette e intervallate dalle puntualizzazioni di un narratore che appare interno alla diegesi (Hilde): «ordina mio padre mentre usciamo dal cancello»; «chiede mia madre». La terza sequenza è data interamente dalla voce, sempre drammatizzata, di Maria. Quella di mezzo invece è da ascrivere a un narratore esterno ai fatti, che estroflette la prospettiva del racconto dall'immanenza del piano diegetico. Si tratta ancora di Hilde, o piuttosto di un narratore diverso e anonimo? Non lo si può dire. È possibile constatare soltanto che le azioni dei personaggi sono narrate dal di fuori e in terza persona («camminano»). Non solo, questa parte centrale, che rompe il flusso continuo delle voci drammatizzate, svolge anche la funzione di commentare didascalicamente su quanto sta avvenendo. Chi

²⁶ C. SEGRE, *Intrecci di voci*, cit., p. 20.

²⁷ GH, pp. 128-27.

parla specifica le emozioni dei personaggi («eccitazione»; «euforia malinconica») e fornisce al lettore informazioni sulla caratura del momento: si tratta di un «moment[o] important[e], quasi decisiv[o]». Hans Hinner ha infatti appena acquistato la casa a Merano: è alla prima tappa di quel suo lungo percorso speculativo pagato al prezzo dello sfratto dei Kaumann. Nel dialogismo tra la sequenza di mezzo e le due restanti accade qualcosa di analogo a quanto Brecht affermava avvenisse nel teatro epico: «il pronunciare le didascalie in terza persona fa sì che due diverse intonazioni vengano a cozzare l'una contro l'altra, con conseguente straniamento della seconda, cioè del testo propriamente detto»²⁸. Il racconto drammatizzato dell'acquisto della casa viene interrotto, dunque, affinché il lettore sia portato a sospendere il proprio coinvolgimento nella vicenda²⁹, per soffermarsi piuttosto a riflettere dall'esterno sulla portata sociale e storica di quanto sta avvenendo: una famiglia piccolo-borghese tedesca, negli anni del nazionalsocialismo, sta acquistando una casa a Merano con il capitale ottenuto speculando su una proprietà appartenuta a due coniugi ebrei, e loro sottratta con la violenza. I bianchi tipografici presenti nel brano – ma che caratterizzano l'andamento singhiozzante dell'interno romanzo – «rivelano un comportamento desultorio nei riguardi dell'intreccio e [...] allestiscono una partitura del non detto»³⁰. Questi spiragli di silenzio tra una sequenza e l'altra, isolando il racconto in singoli frammenti, acquiscono i procedimenti interruttivi³¹ già impliciti negli sbalzi di voce.

A queste osservazioni sugli effetti stranianti – ottenuti attraverso passaggi di voce e interruzioni del flusso del racconto – è possibile inoltre aggiungere alcune considerazioni in merito al narratore-personaggio Hilde. Quest'ultima si colloca sempre all'esterno rispetto a quanto narra, tanto da poter dire che di fronte a ciò che accade il suo è un vero e proprio “occhio estraneo”. Similmente a quanto avviene nel teatro epico, dove l'attore recitando «rinunci[a] all'empatia» e «non smarrisce la sua freddezza di spirito»³², così anche il narratore Hilde non si lascia mai coinvolgere dalla storia che sta narrando. Eppure per Hilde *La gemella H* non è una storia qualsiasi, si tratta piuttosto

²⁸ B. BRECHT, *Nuova tecnica dello spettacolo*, cit., p. 180.

²⁹ Lo scopo principale dell'effetto di straniamento nel teatro brechtiano consiste nel compromettere l'immedesimazione del pubblico verso la vicenda rappresentata, affinché chi osserva, più che lasciarsi coinvolgere dai fatti narrati, sia spinto a ragionare criticamente su di essi [cfr.: Idem, *Una drammaturgia non aristotelica* (1933-41); in Idem, *Scritti teatrali*, I, cit., pp. 127-28]. Lo straniamento serve infatti «ad evitare che il pubblico sia indotto a gettarsi nella vicenda come ci si getterebbe in un fiume, per lasciarsi trascinare alla deriva» [Idem, *Breviario di estetica teatrale*, cit., p. 181].

³⁰ E. TESTA, *Stile, discorso, intreccio*, cit., p. 295.

³¹ Sull'interruzione nel teatro epico di Brecht, cfr.: W. BENJAMIN, *Was ist das epische Theater?* (1939); trad. it.: *Che cos'è il teatro epico?* [seconda stesura], in Idem, *Aura e choc*, cit., p. 288.

³² Ivi, p. 291.

della storia della sua vita e della sua famiglia. Da questo punto di vista, si possono infatti avanzare anche alcune considerazioni sul rapporto tra Hilde-narratore e Hilde-personaggio, tenendo presente in particolare i casi-limite messi in evidenza a partire dalle scene della sua nascita e del suo suicidio. Hilde-narratore si comporta, infatti, nei confronti di Hilde-personaggio in modo del tutto analogo a come Brecht prescriveva che l'attore si dovesse relazionare con il proprio personaggio. Recitando nel teatro epico, infatti, quest'ultimo «non s'identifica col personaggio rappresentato»³³, ma preferisce piuttosto mostrarlo, citandolo con distacco, anziché assumendolo su di sé. Anche Hilde-narratore non è mai del tutto calata in Hilde-personaggio. Il narratore, pur essendo interno alla vicenda, non parla e agisce nel proprio personaggio, piuttosto «riferisce» quest'ultimo, cioè lo «fa parlare ed agire»³⁴ dal di fuori. Tra Hilde-narratore e Hilde-personaggio dunque c'è sempre «una certa contraddizione»³⁵. Hilde-narratore e Hilde-personaggio – soggetto e oggetto – non si fondono mai, rimangono invece sempre contrapposti per tutta la durata del romanzo³⁶.

In Brecht gli effetti di straniamento sono mossi da un «atteggiamento critico»³⁷ che, al tempo stesso, mirano a suscitare anche nel destinatario della rappresentazione. D'altro canto, secondo Segre, Gadda, il padre della tradizione sperimentale secondo-novecentesca, (oltre a essere l'ispiratore del Gruppo 63³⁸: uno dei riferimenti più importanti per il primo Falco), è anch'egli – similmente a Brecht, ma in forme diverse – un «demistificatore della rappresentazione tradizionale»; anzi è lo scrittore che «emancipando i segni ne rende possibile una rimotivazione critica»³⁹. Pur nelle imprescindibili differenze di genere e forma, dunque, tanto Brecht quanto Gadda sono al fondo accomunati da un analogo intento di demistificazione critica nei confronti della società. Tanto l'uno quanto l'altro sconvolgono le forme tradizionali della

³³ B. BRECHT, *Nuova tecnica dello spettacolo*, cit., p. 181. Cfr. inoltre: «Gli attori non compivano più una trasformazione completa, ma mantenevano un distacco rispetto al personaggio da loro interpretato e giungevano fino a sollecitare palesemente una critica»; [Idem, *Una drammaturgia non aristotelica*, cit., p. 146].

³⁴ Ivi, p. 184.

³⁵ Ivi, p. 185.

³⁶ Peter Szondi sostiene che nella contrapposizione tra soggetto e oggetto stia esattamente la cifra dell'epica scientifica di Brecht: ciò che contrappone il teatro epico alla drammaturgia tradizionale. Cfr.: «La sostituzione della fusione essenzialmente drammatica di soggetto e oggetto, con la loro contrapposizione, [...] è essenzialmente epica. L'oggettività scientifica diventa così, in arte, oggettività epica, e pervade tutti gli elementi dell'opera teatrale»; [P. SZONDI, *Theorie des modernen Dramas*; trad. it.: *Teoria del dramma moderno*, a cura di C. Cases, Torino, Einaudi, 1962, p. 96].

³⁷ B. BRECHT, *Breviario di estetica teatrale*, cit., p. 163.

³⁸ Cfr.: «Il punto di riferimento del "Gruppo 63" fu [...] Gadda»; [C. SEGRE, *Intrecci di voci*, cit., p. 43].

³⁹ Ibidem.

rappresentazione adottando tecniche sperimentali⁴⁰. Come si è visto, se si considerano gli intrecci di voci e la destabilizzazione della prospettiva che avviene attraverso una strutturazione bipartita del romanzo, anche *La gemella H* sembra appartenere alla tradizione della prosa sperimentale che proviene da Gadda. Tuttavia, mentre le ibridazioni linguistiche del primo Falco avrebbero potuto anche essere parzialmente accostate al plurilinguismo gaddiano, in questa opera non assistiamo a nulla di simile. Il linguaggio anzi è piano e unitario. Lo sperimentalismo del Falco de *La gemella H*, a mio avviso, va dunque ricercato piuttosto in una sorta di ibridazione, o meglio, di innesto dello straniamento brechtiano, all'interno della gaddiana drammatizzazione a più voci del racconto in prosa. Come in Brecht e in Gadda, anche in Falco le tecniche sperimentali sono mosse da una decisa spinta critica. Lo si vedrà meglio nel paragrafo che segue.

3.4. Frammento, allegoria e colonialismo

Gli effetti di straniamento brechtiani hanno come conseguenza principale l'arresto dell'immedesimazione del destinatario nel personaggio e dunque nella vicenda. Si è visto nel paragrafo precedente come Falco neghi la possibilità al lettore di abbandonarsi a un racconto a senso unico, attraverso l'impiego di sbalzi e asimmetrie nella provenienza della voce. Tuttavia, oltre a questo espediente formale, ne *La gemella H* sono presenti diverse altre modalità, mediante cui l'autore impedisce la compartecipazione di chi legge nell'azione dei personaggi. Esse hanno a che vedere principalmente con l'organizzazione della trama. Riguardano cioè la struttura ordinatrice che regge gli eventi della storia riflettendo nella sintassi narrativa l'intenzionalità semantica dell'opera. Secondo Peter Brooks, infatti, «le trame non sono [...] solo strutture ordinatrici, sono anche intenzionali, tese a una meta precisa e animate

⁴⁰ Sul teatro epico come teatro sperimentale, cfr.: B. BRECHT, *Über experimentelles Theater* (1939); trad. it.: *Il teatro sperimentale*, in Idem, *Scritti teatrali*, I, cit., pp. 155-69. Sulla natura sperimentale del teatro brechtiano si sofferma anche Ladislao Mittner, mettendone in rapporto le forme con i presupposti scientifici che ne sono alla base: «Egli si propone di conoscere da scienziato la realtà, osservandola e sperimentandola, e di comunicare le sue acquisizioni scientifiche agli spettatori, convincendoli senza ricorrere ad una mozione agli affetti ed a suggestioni sceniche, ma invitandoli o addirittura obbligandoli a verificare i suoi risultati, a rifare con lui lo stesso lavoro sperimentale» [L. MITTNER, *Storia della letteratura tedesca*, 3 voll., III**, *Dal realismo alla sperimentazione (1820-1970): Dal fine secolo alla sperimentazione (1890-1970)*, 3 tomi, II, Torino, Einaudi, 1971, p. 1345; (corsivo mio)].

da spinte propulsive»⁴¹. Eppure nel romanzo di Falco questa spinta propulsiva, che per Brooks sta alla base della costruzione del *plot*, sembra mancare. Detto altrimenti: *La gemella H* non è un'opera che si legge con il fiato sospeso. Il disinnescamento della tensione narrativa avviene per mezzo di tre tecniche formali distinte, ma convergenti nelle finalità: il saggismo, la frammentazione e il montaggio, la prolessi del finale. Li esaminerò con ordine, ma prima mi vorrei soffermare su un'ulteriore questione, che concerne il modo di rappresentare. Una questione che già György Lukács mise in evidenza contrapponendo il romanzo realista tradizionale con i prodromi ottocenteschi del modernismo: narrare o descrivere?⁴².

Il romanzo ottocentesco modula il proprio modo di rappresentare dalla drammaturgia del teatro tradizionale⁴³. Ciò comporta che è esso sia contraddistinto da proprietà figurative e formali mutate dal modello teatrale. 1) *Estroflessione*: l'esposizione dei movimenti interiori avviene attraverso orazioni confessionarie, inoltre la sfera privata è subordinata alla collocazione dell'individuo in quella pubblica. 2) *Ordine*: la rappresentazione è orientata da un rapporto gerarchico tra il primo piano (l'eroe e il suo destino) e lo sfondo (gli eventi e gli oggetti circostanziali), perciò le vite dei protagonisti non si dissolvono mai nell'indistinto della contingenza. 3) *Trama centripeta*: le varie parti della storia sono tra loro strettamente interconnesse, in modo da comporre un intero teleologico. 4) *Descrizioni orientate sui personaggi*: gli oggetti – ad esempio di una stanza – vengono selezionati in funzione dei personaggi e di ciò che possono dire su di loro e sui loro rapporti. 5) *Eroi coerenti*: i personaggi sono contraddistinti da un'impronta tipica che li rende caratterialmente unitari e socialmente rappresentativi⁴⁴.

Nel romanzo tardo-ottocentesco e modernista lo schema proposto viene potentemente ribaltato. Alla sfera pubblica prevale l'introflessione del personaggio nel

⁴¹ P. BROOKS, *Reading for the Plot* (1984); trad. it.: *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, trad. di D. Fink, Torino, Einaudi, 2004, pp. 12-13.

⁴² Cfr.: G. LUKÁCS, *Erzählen oder Beschreiben?* (1936); trad. it.: *Narrare o descrivere? Contributo alla discussione sul naturalismo e il formalismo*, in Idem, *Il marxismo e la critica letteraria*, trad. di C. Cases, Torino, Einaudi, 1964, pp. 269-323.

⁴³ Cfr.: «La narrativa ottocentesca intreccia lessico figurativo e lessico teatrale in modo sistematico e tecnico»; [G. MAZZONI, *Teoria del romanzo*, cit., p. 259].

⁴⁴ Ho riassunto e dedotto liberamente queste proprietà del romanzo tradizionale ottocentesco dal paragrafo *Romanzo figurativo e modello teatrale*, contenuto nella *Teoria del romanzo* di Mazzoni [cfr.: Ivi, p. 258-68]. Egli tuttavia non fa menzione, nella trattazione sugli *eroi coerenti*, della categoria del 'tipico'. Quest'ultima, com'è noto, proviene dalle riflessioni di Lukács sul realismo delle opere di Honoré de Balzac. Cfr.: «Realismo significa [...] plasticità, perspicuità, esistenza autonoma dei personaggi e dei rapporti tra i personaggi. Esso non comporta affatto la negazione del colorismo, del dinamismo psichico e morale, inseparabili dal mondo moderno. S'oppone soltanto a un culto del colore, del momentaneo stato d'animo, che comprometta il carattere integrale delle figure e della tipicità obbiettiva dei personaggi e delle situazioni»; [G. LUKÁCS, *Balzac, Stendhal, Zola e Nagy orosz realisták* (1946); trad. it.: *Saggi sul realismo*, trad. di M. e A. Brelich, Torino, Einaudi, 1950, p. 16].

privato e lo scavo psichico dell'interiorità. L'ordine gerarchico tra primo piano e sfondo viene sovvertito e la proliferazione della contingenza – che nel realismo ottocentesco era orientata in funzione del primo piano – si espande a dismisura fino a compromettere i «nuclei»⁴⁵ narrativi. Alla trama centripeta si sostituisce una trama centrifuga, colma di rivoli digressivi, anche in senso riflessivo (come avviene nel romanzo-saggio). Le descrizioni – in virtù anche della distorsione centrifuga della trama – divengono digressioni che si espandono a dismisura e in modo autonomo, senza più seguire alcun principio di selezione in grado di renderle funzionali alla ricostruzione di un ambiente o di un personaggio. La stabilità caratteriale degli eroi protagonisti si indebolisce e diventa problematica: i personaggi sfuggono a una dominante rigida; alla tipicità si sostituisce l'imprevedibilità⁴⁶.

Tra gli elementi che contrappongono il romanzo ottocentesco a quello proto-modernista, la questione del 'narrare o descrivere' interseca soprattutto il secondo e il quarto, ossia quelli relativi alla distribuzione 'nuclei'-«satelliti»⁴⁷ e – naturalmente – alle funzioni della descrizione. Lukács, mettendo a confronto due noti romanzi di Émile Zola e Lev Tolstoj (*Nanà* e *Anna Karenina*), si sofferma sulle modalità che caratterizzano i rispettivi procedimenti adottati nel descrivere una corsa di cavalli. La direttrice della sua analisi consiste nel voler considerare il modo nel quale le descrizioni sono inserite nei romanzi. Egli intende mettere in luce, cioè, il rapporto instaurato dalla digressione con l'orchestrazione dell'intreccio. Per dirla brevemente: in Zola la descrizione è inessenziale e sconnessa alle svolte narrative⁴⁸; per Tolstoj invece descrivere significa instaurare con le peripezie dei personaggi una rete di rimandi essenziale alla comprensione del loro destino⁴⁹. Nel primo la descrizione è un 'quadro'

⁴⁵ Desumo la nozione di «nuclei» per intendere il primo piano della narrazione da Franco Moretti [cfr.: F. MORETTI, *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture* (1987); trad. it.: *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, 1999, p. 261], il quale a sua volta la preleva da Seymour Chatman [cfr.: S. CHATMAN, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* (1978); trad. it.: *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, trad. di E. Graziosi, Milano, Net, 2003]. Quest'ultimo distingue i «nuclei» dai «satelliti» (o «catalisi») ascrivendo ai primi gli episodi della storia che condizionano irreversibilmente il destino dei protagonisti; ai secondi gli eventi circostanziali che arricchiscono e accompagnano il percorso della storia senza tuttavia influirlo in modo determinante.

⁴⁶ Sulle proprietà del romanzo tardo-ottocentesco e modernista, cfr.: G. MAZZONI, *Teoria del romanzo*, cit., pp. 310-34.

⁴⁷ Cfr.: *Infra*, cap. III, nota 45.

⁴⁸ Cfr.: «[La descrizione di Zola], con tutto il suo virtuosismo, nell'insieme del romanzo non è che una digressione. Gli avvenimenti della corsa sono collegati solo assai debolmente all'intreccio, e se ne potrebbe facilmente fare a meno»; [G. LUKÁCS, *Narrare o descrivere?*, cit., p. 269].

⁴⁹ Cfr.: «La corsa di cavalli dell'*Anna Karenina* [...] non è [...] un "quadro", sibbene una serie di scene altamente drammatiche che segna una svolta nell'insieme dell'intreccio»; [Ivi, p. 270].

isolato con funzioni simboliche⁵⁰. Nel secondo la digressione descrittiva corrisponde a un punto di svolta nell'intreccio e assume dunque valenze drammatiche. A questa polarità coincide anche un'opposizione nella gestione del punto di vista: «in Zola la corsa è *descritta* dal punto di vista dello spettatore; in Tolstoj è *narrata* dal punto di vista del partecipante»⁵¹. Il narratore di Tolstoj sta dentro; quello di Zola sta fuori. Nel romanzo tradizionale ottocentesco (Scott, Balzac, Tolstoj) si è di fronte ad avvenimenti che, leggendo, si ha l'impressione di vivere; nel romanzo proto-modernista (Flaubert e Zola) ci si trova davanti invece a dei 'quadri' che, leggendo, si osserva soltanto⁵². Nel romanzo realista classico, dunque, le descrizioni sono esse stesse narrative, in quanto sono strettamente interconnesse con i 'nuclei' della trama. Nel romanzo tardo-ottocentesco, invece, descrivere significa proliferare a dismisura i 'satelliti', disperdendo la gerarchia narrativa nell'inventario degli oggetti. Sistemizzando la nota distinzione tra 'fabula' e 'intreccio'⁵³, Boris Tomaševskij ha distinto tra i «motivi statici» e i «motivi dinamici»⁵⁴ del racconto. Le descrizioni sono tipicamente dei 'motivi statici', in quanto arrestano il progredire della storia (o 'fabula'). Per converso, tutto ciò che nel racconto concerne all'azione dei personaggi, rientra tra i 'motivi dinamici'. Secondo lo studioso russo, «i motivi dinamici sono gli elementi motori centrali della *fabula*; nell'organizzazione dell'intreccio, invece, possono essere posti in primo piano i motivi statici»⁵⁵. Si potrebbe dire, dunque, che nel romanzo ottocentesco le descrizioni sono 'motivi statici' i quali tuttavia, legandosi (come appendici) ai 'motivi dinamici', concorrono anch'essi all'avanzamento della 'fabula' – benché l'appesantiscano. Nel romanzo proto-modernista, invece, la 'fabula' viene schiacciata dall'intreccio, in quanto i 'motivi statici', oltre ad espandersi, divengono anche del tutto autonomi

⁵⁰ Cfr.: «Il naturalismo si trasforma necessariamente in tendenze formalistiche (simbolismo)»; [Ivi, p. 315].

⁵¹ Ivi, p. 270.

⁵² Cfr.: «In Scott, Balzac e Tolstoj noi veniamo a conoscere avvenimenti che sono importanti di per sé, per le vicende dei personaggi che vi hanno parte, e per ciò che significa nella vita della società il vario dispiegarsi della vita umana di tali personaggi. Noi costituiamo il pubblico di certi avvenimenti a cui i personaggi del romanzo prendono parte attiva. Questi avvenimenti, noi li viviamo. // In Flaubert e in Zola anche i personaggi sono spettatori, più o meno interessati, degli avvenimenti, i quali si trasformano perciò, agli occhi del lettore, in un quadro, o, meglio, in una serie di quadri. Questi quadri, noi li osserviamo»; [Ivi, p. 276].

⁵³ Cfr.: B. TOMAŠEVSKIJ, *Sjužetnoe postroenie* (1925); trad. it.: *La costruzione dell'intreccio*, trad. di G. L. Bravo, in Tz. TODOROV (a cura di), *I formalisti russi*, cit., Torino, Einaudi, 2003, pp. 311-26. Con 'fabula' si intende l'ordine cronologico e logico che connette in modo lineare gli eventi della storia narrata. L'intreccio è invece l'ordine – spesso frastagliato e complicato da analessi e prolessi – con il quale gli eventi della storia sono stati disposti dallo scrittore lungo il discorso del racconto.

⁵⁴ Ivi, p. 318.

⁵⁵ Ibidem.

rispetto ai 'motivi dinamici'. Concludo quindi questa parentesi con una constatazione del tutto lapalissiana: il romanzo tradizionale narra; quello proto-modernista describe.

Le osservazioni di Lukács su Zola e Tolstoj trovano ne *La gemella H* un riscontro che si giova di una costante di 'materia del contenuto'. Come nei romanzi dello scrittore francese e di quello russo, anche nell'opera di Falco è presente una sequenza descrittiva che tematizza una competizione ippica. Questa digressione è contenuta all'interno di una parentesi narrativa che rompe la continuità del racconto principale, secondo una modalità formale di giustapposizione frammentaria. Si tratta del racconto dell'«Uomo di Lenhart»⁵⁶. Nulla, di questa parte nel romanzo, si ricollega alle restanti vicende della storia, se non una coesistenza topologica (la cittadina di Merano) e un intarsio allusivo di corrispondenze tematiche. La sequenza è inserita appena prima del momento in cui la famiglia Hinner si reca nella località sudtirolese per acquistare la sua seconda casa. Il racconto dell'Uomo di Lenhart narra le vicissitudini quotidiane di un impegnato bancario, che vive al tempo del fascismo. Egli aderisce al partito per quieto vivere, ma è fundamentalmente indifferente a tutto ciò che concerne la politica e la vita pubblica. Tanto che il giorno in cui, nella finzione narrativa, Benito Mussolini sfila in corteo tra le strade di Merano – mentre tutti i suoi colleghi accorrono per partecipare alla manifestazione – il protagonista rimane seduto alla propria scrivania. All'Uomo di Lenhart interessa soltanto la propria pozione lavorativa e la possibilità di elevarsi nella scala gerarchica del prestigio sociale. L'Uomo di Lenhart, che vive solo in una stanza in affitto, di domenica si reca spesso all'ippodromo per partecipare alle scommesse.

Partiti! L'Uomo di Lenhart si alza subito dagli spalti di cemento. [...]

Alla sinistra dell'Uomo di Lenhart, una coppia in viaggio di nozze parla con accento milanese. Vestono abiti dignitosi, rivelano una disperata ambizione borghese, entrambi hanno un binocolo in mano, imitano gli spettatori ricchi ed esigenti. Il binocolo sottrae lo spettatore al resto dei corpi, lo isola nelle lenti e lo proietta in una dimensione intima, cavalli e fantini sobbalzano tra le dita di chi guarda, sono proprietà privata e non momento condiviso, ogni immagine [...] è un gesto agonistico, freme per resistere silenziosa più vicina all'urlo, i coniugi non possono neppure tenersi per mano, impugnano i rispettivi binocoli, stringono con forza, li spremono, soli. [...]

Tre quarti della piegata, la seconda diagonale, il rettilineo opposto alle tribune, urla italiane e tedesche. «Schnell! Schneller! Das ist der schnellste!» Roi de Trèfle comincia a risalire, il cavallo francese è dietro la coda di Orizzonte Italia, lo speaker urla Orizzonte Italia, Orizzonte Italia, cavalli che completano la curva per presentarsi sotto le tribune, Orizzonte Italia arroccato in corda, Roi de Trèfle segue, la bocca del fantino è appiccicata alle orecchie del cavallo, quasi vi entra con il resto del corpo per completare la nascita

⁵⁶ Cfr.: GH, pp. 90-121.

dell'essere, unità in cui gli ordini sono così accettati da sembrare natura e forma di intimità, mentre il fantino italiano aspira alla totale sudditanza equina tramite la frusta antica, uno, due, tre volte, ancora quattro sul corpo di Orizzonte Italia, ogni movimento del braccio crea la distanza tra il capo e il servo, la violenza è ancora più forte dentro i cannocchiali, che ingigantiscono il corpo del cavallo, mentre i colpi del fantino italiano iniziano fuori dall'immagine, dalla sorgente, e il braccio non è più solo quello del fantino, è il braccio di tutti. [...]

La giovane sposa è persa nel binocolo, lo impugna, l'Uomo di Lenhart fissa le mani, cerca di vedere in quell'ottusità dello sguardo una valenza erotica, e quando l'occhiata capita sulle mani dello sposo, sulla fede stretta al dito, l'Uomo di Lenhart abbassa subito lo sguardo, e torna al proprio mondo.⁵⁷

La prima considerazione da svolgere di fronte a questo brano mi porta metterlo in relazione con la dicotomia lukácsiana. In rapporto al destino dei personaggi del romanzo, si tratta di una descrizione essenziale (alla Tolstoj-Balzac) o inessenziale (alla Zola-Flaubert)? Se si considera che i protagonisti de *La gemella H* sono i componenti della famiglia Hinner, mi pare evidente constatare il fatto che questa corsa di cavalli non si lega per niente alle loro vite. Non solo il suo esito non influisce minimamente sui loro destini, ma gli Hinner nemmeno compaiono all'interno del quadro descritto. Vi compare piuttosto l'Uomo di Lenhart e una coppia di Milano, i quali mai più riapparranno nelle successive vicissitudini della vicenda. Questa descrizione è inessenziale *al secondo grado* rispetto al modello di Zola. È una descrizione inessenziale che compare in un racconto già di per sé inessenziale in rapporto al romanzo. La storia dell'Uomo di Lenhart è infatti un lacerto narrativo eterogeneo al romanzo, ma brutalmente introdotto in esso con lo specifico compito di romperne la lineare continuità. Insomma questa digressione descrittiva appare a tutti gli effetti inutile ai fini del racconto: è gettata lì come un oggetto dismesso.

La descrizione di Falco è legata al modello di Zola anche dalla gestione del punto di vista. La prospettiva infatti non è per niente quella di colui che partecipa alla gara. È bensì del tutto focalizzata in colui che guarda, distaccato, dagli spalti. Ma una differenza determinante separa l'osservatore di Falco da quello di Zola: il binocolo. Descrivere, per lo scrittore milanese, non significa fare naturalismo. La comparsa di questo binocolo sta a significare di rimando la vastità dei *media* che orientano la percezione. Si tratta di un elemento – come già avevo anticipato nel capitolo precedente – da riconnettere al 'cannocchiale a gettone' de *L'ubicazione del bene*, dunque con l'iterazione in Falco tra fotografia e letteratura. Come si è visto a partire dalla centralità che Ghirri riveste nella

⁵⁷ Ivi, pp. 116-19.

disposizione inter-mediale dello scrittore milanese, rompere la naturalità dello sguardo, attraverso la tematizzazione di un dispositivo ottico, indica la consapevolezza del fatto che «non vi è il reale in sé, ma delle configurazioni di ciò che è dato come il nostro reale, come l'oggetto delle nostre percezioni, dei nostri pensieri e dei nostri interventi»⁵⁸. La coscienza di questa discrasia percettiva – dell'impossibilità cioè per i moderni di fare a meno di confrontarsi con i dispositivi⁵⁹ – era già presente nella riflessione primo-novecentesca di Benjamin su *L'opera d'arte*. «Nel giro di lunghi periodi storici, insieme con le forme complessive di esistenza delle collettività umane, si modificano anche i modi e i generi della loro percezione. Il modo e il genere secondo cui si organizza la percezione sensoriale umana – il *medium* in cui essa ha luogo – è condizionato non soltanto in senso naturale, bensì anche in senso storico»⁶⁰. Ciò che più differenzia la descrizione naturalistica da quella di Falco verte sul fatto che l'osservazione è mediata da un binocolo. Quest'ultimo sta a significare la negazione di una qualsiasi naturalezza dello sguardo. E, assumendo una declinazione ottica che è tipica in Falco, rimanda anche a una lacerazione tra cose e parole, tra *ordo rerum* e *ordo idearum*.

Ciò che più colpisce nel modo descrittivo di Falco è il carattere frammentario del suo andamento. Il 'quadro' infatti, non solo è isolato rispetto dalla narrazione, ma è anche disgregato al proprio interno. Non si compone di una sequenza coesa che riunifica al proprio interno un pezzo di mondo: la porzione di realtà che riprende è piuttosto essa stessa rotta in una congerie di tessere contrapposte. Lo si vede chiaramente se si

⁵⁸ J. RANCIÈRE, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, pp. 83-84; cit. in A. PINOTTI, A. SOMAINI, *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Torino, Einaudi, 2016, pp. 125-26. La citazione di Rancière continua: «Il reale è sempre l'oggetto di una finzione, cioè una costruzione dello spazio in cui si connettono il visibile, il dicibile e il fattibile».

⁵⁹ Per una definizione della nozione di 'dispositivo', cfr.: G. AGAMBEN, *Che cos'è un dispositivo?*, Roma, nottetempo, 2006. Lo studioso ne fornisce un quadro di ascendenza foucaultiana (qual è d'altronde la provenienza del concetto), riassunto in tre punti: «a. È un insieme eterogeneo, che include virtualmente qualsiasi cosa, linguistico e non-linguistico alla stesso titolo: discorsi, istituzioni, edifici, leggi, misure di polizia, proposizioni filosofiche ecc. Il dispositivo in se stesso è la rete che si stabilisce tra questi elementi. // b. Il dispositivo ha sempre una funzione strategica concreta e si iscrive sempre in una relazione di potere. // c. Come tale, risulta dall'incrocio di relazioni di potere e di relazioni di sapere» [Ivi, p. 7]. Anche i *media* ottici, in quanto strumenti storicamente determinati che regolano la percezione visuale della realtà, sono da considerarsi dei dispositivi.

⁶⁰ W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., p. 9; (corsivi dell'autore). Cfr. inoltre: «Benjamin [...] introduc[e] come fattore fondamentale l'elemento *mediale*. La tesi sulla storicità della percezione viene infatti argomentata da Benjamin a partire da un presupposto fondamentale: quello secondo cui visione, percezione ed esperienza in generale sono sempre mediate, configurate, articolate da una serie di "apparecchi" [...] tecnico-materiali che si trasformano storicamente e che riorganizzano in continuazione quello che Benjamin chiamava il "*medium* [...] della percezione": lo spazio intermedio, l'ambiente, il *milieu* sensibile» [A. PINOTTI, A. SOMAINI, *Cultura visuale*, cit., p. 90; (corsivi degli autori)].

considera l'andamento formale della sintassi: «Tre quarti della piegata, la seconda diagonale, il rettilineo opposto alle tribune, urla italiane e tedesche. «Schnell! Schneller! Das ist der schnellste!» Roi de Trèfle comincia a risalire, il cavallo francese è dietro la coda di Orizzonte Italia, lo speaker urla Orizzonte Italia, Orizzonte Italia». Non una sola proposizione è raccordata a un'altra da un nesso sintattico. Sono tutte giustapposte le une alle altre, come una costellazione di frammenti incapace di pervenire a un unitario incastro.

Ora, la condanna di Lukács nei confronti della descrizione inessenziale ha come suo presupposto la «nostalgia per un'arte premoderna»⁶¹. Il rifiuto del filosofo ungherese verso l'estetica dell'avanguardia ha a che vedere con una misinterpretazione dell'arte moderna: un fraintendimento causato dalla levatura umana del suo utopismo politico. Tuttavia, guardare al passato sognando il futuro ha significato per lui anche rimanere «al di qua della comprensione di un'epoca e di un'arte segnate da capo a fondo dal feticismo della merce, dalla discrepanza fra significante e significato, fra il fenomeno e un'essenza sempre più sfuggente o addirittura inesistente, dall'accidentale, dalla singolarità qualunque, dal frantumato in sé non necessitato e non redento e dunque dalla logica dell'allegoria»⁶².

L'allegoria, come il simbolo, è una figura che mette in connessione il particolare il generale. Attraverso il loro specifico processo di significazione entrambi fanno interagire in un medesimo segno più referenti: gli uni letterali (particolari) e gli altri figurati (generalizzati). Tuttavia ciò che li distingue consiste nel fatto che, mentre nel simbolo il rimando al generale avviene attraverso un'associazione immediata e fulminea dettata dall'ispirazione estatica (la *correspondence*), con l'allegoria il particolare si tende verso ciò che gli va oltre grazie invece alla mediazione del concetto⁶³. Lo spirito dell'allegoria è il rimuginare malinconico del riflessivo, che patisce, nell'incolmabile discrasia tra *ordo rerum* e *ordo idearum*, la disperazione di un mondo – quello moderno – svuotato di ogni possibile riappacificazione totalizzante. Dicendo una cosa per un'altra l'allegoria rimanda, con parole di cartapesta, a un significato pieno che sa, tuttavia, di non poter mai in alcun modo raggiungere. Lo fa, non abbandonandosi a

⁶¹ R. LUPERINI, *Il dialogo e il conflitto. Per un'ermeneutica materialistica*, Roma-Bari, Laterza, 1999, p. 59.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ Per una panoramica diacronica – da Goethe a Benjamin, passando per Lukács e Marx – sul rapporto tra allegoria e simbolo nell'estetica moderna, si veda il capitolo in *Il dialogo e il conflitto* da cui sto citando: Ivi, pp. 50-67.

un'ispirazione che trascina, ma attraverso «consapevolezza» e «distacco razionale»⁶⁴; i quali muovono il soggetto da oggetti apparenti verso idee – comunque distanti – ma formalizzate nell'astrazione dell'immagine concettuale. Nell'allegoria le parole sono la rovina di un generale non ricomponibile, di un universale precipitato e frantumatosi nel particolare⁶⁵. Per lungo tempo – e forse ancora oggi – l'allegoria è stata considerata come un'ancella deteriore del simbolo. E in un certo senso lo è. Ma non perché sia la parvenza malriuscita di un simbolo, quanto piuttosto perché l'allegoria testimonia il limite a cui il simbolo invece rifiuta tracotantemente di sottostare: il creaturale. Insomma, questa figura non si illude di poter penetrare come una fulminea saetta il mondo delle idee, ma ciononostante tenta comunque di tendere ad esso attraverso una mediata riflessione in immagini. Anziché bellezza e immediatezza, l'allegoria propone elaborazioni tediosamente protratte, ornamenti eccessivi e associazioni forzate. È «goffa», «contorta» e appare «rozza»⁶⁶.

Riprendo il brano di Falco. Se il binocolo è da considerarsi come un riferimento testuale che tematizza la parcellizzazione della percezione provocata dai *media* e dai dispositivi del moderno, allora esso è anche un'immagine allegorica delle condizioni che rendono necessarie nell'estetica l'impiego formale dell'allegoria stessa. Tra il mondo osservato – *ordo rerorum* – e mondo significato – *ordo idearum* – c'è di mezzo la scissione di un codice. Un codice – il linguaggio – che scompone la realtà in frammenti. La fattura integrale e unitaria di un fantino, che frusta il proprio cavallo per vincere una gara, si scompone nel binocolo in un'immagine ingigantita, dove i colpi tuttavia «iniziano fuori dall'immagine». Rimandano cioè a una «sorgente» che non è possibile racchiudere nella cornice. L'immagine nel binocolo non restituisce che un resto, un frammento della cosa osservata. Ma è proprio da questo resto che può sorgere l'allegoria, il richiamo cioè – goffo e precario – al generale: «il braccio non è più solo quello del fantino, è il braccio di tutti». Si potrebbe dire, dunque, che ciò che differenzia la descrizione inessenziale di Falco dai 'quadri' isolati del naturalismo, oltre alla frammentarietà, è, conseguentemente, anche il richiamo allegorico.

Sarà bene specificare però a che tipo di ordine del generale l'allegorismo di Falco rimanda. Se descrivendo una gara ippica, lo scrittore vuole significare in realtà qualcosa

⁶⁴ Ivi, p. 52.

⁶⁵ Cfr.: «Nel contesto dell'allegoria l'immagine è soltanto segnatura, monogramma dell'essere, e non l'essere stesso nel suo involucro»; [W. BENJAMIN, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928); trad. it.: *Il dramma barocco tedesco*, trad. di F. Cuniberto, Torino, Einaudi, 1999, p. 189].

⁶⁶ G. GILLOCH, *Walter Benjamin. Critical Constellations* (2002); trad. it.: *Walter Benjamin*, trad. di S. Manfredi, Bologna, il Mulino, 2008, p. 116.

d'altro, cosa sta a indicare dunque la figura di questo fantino che frusta con «violenza» un cavallo dal nome improbabile e letterariamente goffo (appunto): «Orizzonte Italia»? Perché a un certo punto la voce narrante dice una frase che sembra essere messa lì a sproposito, in modo sconnesso e gratuito – una frase che tuttalpiù azzarda in modo maldestro associazioni estremamente forzose, se relazionate al piano letterale del discorso? Perché a un certo punto compare una frase come questa: «la bocca del fantino è appiccicata alle orecchie del cavallo, quasi vi entra con il resto del corpo per completare la nascita dell'essere, unità in cui gli ordini sono così accettati da sembrare natura e forma di intimità»?

Vorrei rispondere a queste domande facendo prima un paio di costatazioni. Ad un certo punto della descrizione della corsa – in una zona del testo che non ho incluso nel brano succitato – il narratore si sofferma, con la sua tipica modalità formale frammentaria, sul percorso che i cavalli devono compiere. Impiegando una sintassi a catalogo di tipo nominale, dice:

Il doppio travone, la riviera, l'oxer, la fence, il talus, l'arginello piccolo, l'arginello grande e tutti gli altri ostacoli, veri muri di erba, i cavalli saltano le siepi, gli zoccoli liberati dal terreno sfiorano il muro, su cui c'è scritto gigantesco, con vernice bianca, DUCE DUCE.⁶⁷

Benché fosse già possibile comprenderlo leggendo la parte di racconto che viene prima della scena conclusiva all'ippodromo, l'autore intende mettere bene in evidenza il contesto storico in cui si svolgono i fatti narrati. Siamo a metà degli anni Trenta, nel pieno fascismo italiano. Il riferimento didascalico alla scritta «DUCE DUCE», impressa sul muro interno dell'arena, intende rimarcare l'importanza della localizzazione temporale degli eventi. Poco dopo, inoltre, il lettore incontra nel testo un'altra didascalia cronologica, la cui precisione è tanto meticolosa da far storcere il naso per la sua puntigliosità: «è [...] il pomeriggio di domenica 20 ottobre 1935»⁶⁸. Che bisogno c'è di essere tanto pedanti nella specificazione del momento in cui i fatti descritti avvengono? È davvero necessario indicare il giorno, il mese e l'anno della corsa, se di per sé poi questa precisa data risulta non avere alcuna effettiva interconnessione con le svolte narrative del romanzo? È evidente che ci troviamo ancora una volta di fronte a uno dei goffi procedimenti di significazione tipici dell'estetica allegorica. Questo procedimento didascalico, peraltro, va iscritto a mio avviso in una forma – ancora una volta – di

⁶⁷ GH, p. 117.

⁶⁸ Ivi, p. 119.

straniamento brechtiano. Rendere evidente la storicità dei fatti rappresentati tramite l'impiego di didascalie cronologiche è, infatti, una tecnica tipica del teatro epico, all'interno del quale «straniare significa dunque storicizzare»⁶⁹. Ma non solo: vorrei qui avanzare un'ipotesi precaria, la quale tuttavia mi sembra avere attinenza per comprendere il senso de *La gemella H*; un senso che va ricostruito in dialogo con la successiva opera di Falco: *Condominio Oltremare*. Benché tratterò meglio di quest'ultimo più avanti, anticipo qui che esso ha in comune con il romanzo la collocazione spaziale e il perno tematico della narrazione. Come l'intera seconda sezione de *La gemella H*, così anche *Condominio Oltremare* è topologicamente localizzato nella Riviera Romagnola. Come dell'uno, anche lo sforzo di significazione dell'altro intende far emergere, attraverso la figuralità letteraria, l'ambiguità etico-politica della cultura di massa italiana, che negli anni Sessanta-Settanta scoppiò con il 'boom economico'. Entrambe le opere scelgono come metonimia della società dei consumi il turismo vacanziero della balneazione. Entrambe le opere, inoltre, vogliono gettare una luce obliqua su una mai del tutto riconosciuta continuità tra l'epoca del fascismo e quella dei consumi. Non nel senso che forma di governo storico-politica dei totalitarismi nazifascisti sia omologa, o equiparabile, a quella delle democrazie liberali. Affermare una cosa del genere significherebbe commettere un grave errore di prospettiva. Il problematico filo di continuità tra i totalitarismi degli anni Trenta e la società dei consumi va tracciato piuttosto a partire dalla constatazione del fatto che le prime forme di ritualità massificata e di pervasività comunicativa – così massivamente diffuse anche oggi – sorsero proprio con le istituzioni e la propaganda del nazismo tedesco e del fascismo italiano⁷⁰.

In *Condominio Oltremare* Falco ibrida la forma del documentario in stile celatiano⁷¹ con quella della scrittura memoriale. Attraverso il racconto del proprio passato

⁶⁹ B. BRECHT, *Il teatro sperimentale*, cit., p. 167.

⁷⁰ Relativamente al contesto storico italiano, sul sorgere della cultura di massa a partire dalla propaganda fascista, cfr.: D. FORGACS, S. GUNDLE, *Mass Culture and Italian Society from Fascism to the Cold War* (2007); trad. it.: *Cultura di massa e società italiana: 1936-1954*, trad. di M. L. Bassi, Bologna, il Mulino, 2007. Sull'industria culturale, intesa come appiattimento del pensiero critico e mistificazione di un 'nuovo fascismo' dietro le sembianze del 'divertimento' («*amusement*»), cfr.: M. HORKHEIMER, TH. W. ADORNO, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* (1944); trad. it.: *Dialettica dell'illuminismo*, trad. di R. Solmi, Torino, Einaudi, 2010, pp. 126-81.

⁷¹ Negli anni Ottanta Celati diede inizio a una tradizione di narrativa documentaria, la quale mirava a evocare l'*ethos* dei luoghi e delle comunità che li abitano, attraverso una scrittura a bassissimo tasso soggettivo e il più possibile fedele al dato. Nel documentarismo di Celati «il racconto del luogo sarebbe dunque, quasi naturalmente, un racconto d'osservazione e d'ascolto – quello in cui il confine che separa la descrizione dalla narrazione si fa via via più labile, al punto che [...] per narrare una vicenda basta guardare, ascoltare» [M. SIRONI, *Geografie del narrare*, cit., p. 142]. Le opere di Celati da ascrivere a

individuale – un flusso di ricordi che sorge sempre da un’occasione oggettiva (ritrovamenti di cose dismesse, chioschi abbandonati, edifici fatiscenti, ecc.) – la voce narrante ricostruisce anche, soggettivamente, la storia di un luogo; ossia dei Lidi Ferraresi e in particolare del Lido di Spina, dove chi parla negli anni Settanta, quando era bambino, andava in vacanza con i propri genitori. Tratterò meglio quest’opera più avanti, per ora basti sapere che in *Condominio Oltremare* il recupero del passato storico avviene attraverso un benjaminiano «inventario di segni minimi, di dati laterali, i quali poi accostati insieme rimettono in questione la coscienza che il presente ha del passato»⁷². Falco adotta il metodo del «collezionista», che fa leva sul «frammentario» e sul «discontinuo»⁷³. Tale tecnica, se fatta interagire con l’asse diacronico – attraverso una prospettiva che mira a recuperare il passato partendo da ciò che è stato sommerso dalla Storia – coincide con la nozione celatiana di ‘archeologia’. Con ‘archeologia’ lo scrittore e teorico lombardo intende una «storia critica» che nella «regressione genealogica [...] risalga a monte della rimozione storica»⁷⁴. Nella ricognizione dello spazio, attraverso questa modalità ‘archeologica’, Falco tenta di cogliere «la costellazione in cui la sua propria epoca è entrata con un’epoca anteriore affatto determinata»⁷⁵. Nell’opera questo plesso metodologico di indagine (anti-)storiografica è emblematicamente allegorizzato nell’intento, che il soggetto protagonista si propone, di pervenire al sito archeologico della necropoli etrusca di Spina⁷⁶.

Torno a *La gemella H* e tento di spiegare le ragioni per cui, a mio avviso, la didascalia storica compare in modo così puntigliosamente preciso da indicare, oltre all’anno e al mese, finanche il giorno. Non sono un esperto di storia e men che meno di storia del fascismo. Tuttavia non mi risulta che in data 20 ottobre 1935 sia avvenuto alcun accadimento particolarmente rilevante: nessuna emanazione di leggi, nessuna stipulazione di trattati internazionali, nessuno scontro decisivo, ecc. Eppure non va

questo filone di ibridazione tra narrativa e documento sono: G. CELATI, *Narratori delle pianure*, Milano, Feltrinelli, 1986; Idem, *Quattro novelle sulle apparenze*, Milano, Feltrinelli, 1987; Idem, *Verso la foce*, Milano, Feltrinelli, 1989. Si veda inoltre l’antologia *Narratori delle riserve*, che Celati curò prendendo a modello il volume fotografico *Viaggio in Italia* [Cfr.: Idem (a cura di), *Narratori delle riserve*, Milano, Feltrinelli, 1992].

⁷² Idem, *Il bazar archeologico*, in Idem, *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, Torino, Einaudi, 1986, p. 190. L’asse epistemologico portante del saggio di Celati sono le *Tesi di filosofia della storia* di Benjamin; cfr.: W. BENJAMIN, *Geschichtsphilosophische Thesen* (1940); trad. it.: *Tesi di filosofia della storia*, in Idem, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Torino, Einaudi, 2014, pp. 75-86.

⁷³ C. CELATI, *Il bazar archeologico*, cit., p. 192.

⁷⁴ Ivi, p. 202.

⁷⁵ W. BENJAMIN, *Tesi di filosofia della storia*, cit., p. 86.

⁷⁶ Cfr.: CO, p. 133 ss.

dimenticato che nel mese di ottobre di quell'anno ebbe inizio l'impresa sciagurata e infame della campagna badogliana per colonizzare l'Etiopia. Questo dunque è il quadro storico ufficiale in cui il racconto dell'Uomo di Lehnart va inserito. Tuttavia Falco non ne fa assolutamente alcuna menzione esplicita. È possibile però constatare che in quella data avvennero due avvenimenti, sì, del tutto *lateral*i per il destino della nazione italiana, i quali tuttavia, se osservati in relazione alla corsa di cavalli – tenendo conto del tenore allegorico di quest'ultima – finiscono per interagire con gli sviluppi della storia generale. Lo fanno in modo trasverso e, per così dire, perturbante. Perché (anche se indirettamente e in modo non chiaro – anche se per un attimo soltanto) incrinano il rassicurante manualismo storiografico che congela il colonialismo e la guerra d'Abissinia nelle pagine dei libri. Questi due avvenimenti *lateral*i, allusi attraverso la didascalia storica, interferiscono con la memoria del nostro passato, al punto da non consentirci più di credere che le barbarie compiute dal popolo italiano in quegli anni siano un qualcosa del tutto superato che più non ci riguarda. Il primo avvenimento *laterale* – apparentemente del tutto slegato dalle vicende coloniali – che avvenne il 20 ottobre 1935 fu la prima edizione del Gran premio ippico di Merano, vinta appunto da un cavallo francese chiamato – come quello del brano – Roi de Trèfle⁷⁷. La seconda circostanza che accadde in quella data, invece, si ricollega al metodo 'archeologico' e ai temi di *Condominio Oltremare*: il 20 ottobre 1935 veniva inaugurato il Regio Museo di Spina, ossia quello che oggi è il Museo Archeologico Nazionale di Ferrara. A proposito di questa inaugurazione va ricordato inoltre che in data 20 ottobre 2012 – nel settantasettesimo anniversario dalla fondazione – si tenne presso la sede del museo un Convegno dal titolo *Archeologia e Fascismo a Ferrara mentre la radio suonava il jazz*⁷⁸.

Che cosa ha a che fare questa eterogeneità di elementi apparentemente irrelati (il colonialismo italiano, il Gran premio di Merano del 1935 e la fondazione del Regio Museo di Spina) con il brano de *La gemella H*? Nel primo caso siamo di fronte a un procedimento che ricalca molto da vicino il regime segnico *indicale*, evidenziato nel

⁷⁷ Falco segnala la circostanza storica dalla quale ha tratto spunto per la gara ippica del racconto nell'appartato didascalico *Nota dell'Autore*, posto al termine del libro. In essa lo scrittore afferma: «L'Uomo di Lehnart è un'invenzione letteraria ma ha puntato su un cavallo davvero esistente, Roi de Trèfle, il vincitore della prima edizione del Gran premio ippico di Merano, disputatosi domenica 20 ottobre 1935, diciotto giorni dopo la nascita di mia madre. Il cavallo Roi de Trèfle era di una scuderia francese. Il secondo classificato non è stato Orizzonte Italia, che è un'invenzione letteraria, ma le frustate subite da Orizzonte Italia – nel 1935, prima, e anche dopo – sono più che plausibili» [GH, p. 350].

⁷⁸ Cfr. la pagina del sito web del Museo Archeologico Nazionale di Spina dedicata al Convegno del 20 ottobre 2012: http://www.archeoferrara.beniculturali.it/archeologia-e-fascismo-a-ferrara_nwd_nd36_ita.aspx; (consultato in data 15 febbraio 2017).

capitolo precedente a proposito dello statuto della macro-figura di Cortesforza. Non più un contesto topologico periferico, bensì una circostanza storica marginale viene qui eletta come aggancio concreto per sviluppare una finzione letteraria saldamente ancorata alla realtà. Per quanto riguarda invece il riferimento didascalico alla fondazione del Regio Museo di Spina, non è possibile affermare con altrettanta certezza che esso sia stato intenzionalmente voluto dall'autore. Egli infatti – a differenza di quanto faccia con il Gran premio ippico di Merano – non pronuncia alcuna parola in proposito. Dunque l'effettivo collegamento di questo rimando storico con il brano non può essere posto altrimenti che per via congetturale. Tuttavia, se di una congettura si tratta, non mi sembra però che possa dirsi del tutto ininfluenza nell'esegesi allegorica del brano. Alludere implicitamente alla fondazione del Regio Museo di Spina infatti – data l'importanza che Spina stessa riveste in *Condominio Oltremare* – può essere considerata come una spia indiziale che indica tanto un metodo compositivo, quanto una chiave ermeneutica. Come, secondo Celati, l'«archeologia» è quella disciplina frammentaria che dischiude la rimozione storica e sovverte ogni gerarchia distanziante tra passato e presente, così anche l'allegoria contenuta nella descrizione della corsa di cavalli attua nel passato, attraverso il mondo finzionale della letteratura, quello che può essere detto «un balzo di tigre»⁷⁹, il quale riporta all'attualità ciò che la storiografia neutralizza.

Tramite la finzione letteraria Falco impiega un «principio costruttivo» che nella 'forma del contenuto' dà testimonianza di un movimento di pensiero. Si tratta di una formulazione concettuale che mette in cortocircuito realtà storica e finzione letteraria. Questo movimento pensante si arresta nella cristallizzazione della figura allegorica, creando così una «costellazione carica di tensioni»⁸⁰. In essa convergono elementi finzionali (l'Uomo di Lenhart e i coniugi milanesi) e particolari storici marginali (il Gran premio ippico di Merano e la fondazione del Regio Museo di Spina). Entrambi, attraverso una descrizione che ibrida realismo storico e allegoria⁸¹, concorrono nel

⁷⁹ W. BENJAMIN, *Tesi di filosofia della storia*, cit., p. 84.

⁸⁰ Ivi, p. 85.

⁸¹ L'allegorismo a cui si è visto alludere il modo descrittivo di Falco può, peraltro, essere fatto rientrare all'interno delle costatazioni formulate da Alberto Casadei sulla convergenza, nella prosa italiana degli anni Zero, tra realismo e allegoria. Cfr.: A. CASADEI, *Realismo e allegoria nella narrativa italiana contemporanea*, in H. SERKOWSKA (a cura di), *Finzione cronaca realtà*, cit., pp. 3-21. Prima di Casadei già Wu Ming avevano posto in evidenza un'attitudine storico-allegorica all'interno quella «nebulosa» di «oggetti narrativi non-identificati», con cui loro denominano le produzioni letterarie tra gli anni Novanta e Duemila. L'allegoria storica, per come la intendono Wu Ming [cfr.: «Si raccontano fatti di un'altra epoca alludendo a quanto avviene nel presente»; W. MING, *New Italian Epic. Letteratra, Sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi, 2009, p. 48], è tuttavia lontanissima dai modi in cui essa prende forma nell'opera di Falco. Sulle idee formulate dal collettivo bolognese intorno alle nozioni di

rimandare a uno sfondo generale non raggiunto, ma tenacemente alluso; un orizzonte che raggiungere davvero sarebbe impossibile, perché farci i conti fino in fondo significherebbe anche far pericolosamente vacillare l'identità e la storia italiane dal dopoguerra in poi. Al fondo di questo «Orizzonte Italia[no]» c'è il nostro colonialismo. Ma non solo il nostro. Perché, nel racconto, a vincere la competizione ippica non è il cavallo italiano (che arriva secondo), bensì quello francese: «Roi de Trèfle». Se al banco ufficiale l'Uomo di Lenhart aveva puntato sul cavallo italiano, la vera giocata però la fa piuttosto clandestinamente, scommettendo su quello francese. L'Uomo di Lenhart sapeva in partenza che il cavallo (alias: l'esercito) francese è più forte di quello italiano.

Roi de Trèfle è in testa, sotto la tribuna centrale, Orizzonte Italia è un ricordo, gli altri inseguono staccati di parecchi metri, la vita è semplice, lineare, meglio di una procedura bancaria, la banca è meglio del partito, niente è meglio di una puntata vinta in una domenica d'autunno, Roi de Trèfle vince, l'Uomo di Lenhart ha in tasca la ricevuta della scommessa clandestina e domani, dopo le otto ore in banca, incasserà i soldi dall'allibratore. Un piccolo gruppo di persone è intorno a Roi de Trèfle, le mani lo accarezzano, il cavallo scuote la testa.⁸²

Il colonialismo francese. Quello in secondo piano di un'Italia misera, velleitaria e brutale. Da par suo, intanto, l'Uomo di Lenhart – impiegato piccolo-borghese con forti aspirazioni di crescita sociale – che lavora in banca e conosce bene come funziona il sistema degli investimenti. L'Uomo di Lenhart sa su quali fondi puntare le proprie azioni. Sa che scommettere in azioni francesi gli può garantire un modo semplice per raggiungere conforto e benessere. Accanto a lui, la coppia di coniugi milanesi. Anche loro animati da «una disperata ambizione borghese». Guardano la gara attraverso un binocolo. Osservano il mondo attraverso i *media* e i dispositivi della modernità. Colgono la realtà attraverso pratiche e meccanismi (verbali, non verbali, comunicativi, istituzionali, giuridici, lavorativi, ecc.) che sono quelli controllati e offerti dal potere dominante. Il binocolo li separa percettivamente da ciò che sta davvero avvenendo intorno a loro. E, nell'assistere distaccati a quest'allegoria del colonialismo occidentale novecentesco che è la gara ippica descritta ne *La gemella H*, si aggrappano ai loro dispositivi: li «stringono con forza, li spremono». Per rimanere poi «soli» e – dopo tutto

«nebulosa», «oggetti narrativi non-identificati» e sulla loro pseudo-allegoria, cfr. rispettivamente: Ivi, pp. 10-14, 41-44, 48-54.

⁸² GH, p. 120.

–, anche se non hanno vinto la loro scommessa, infine comunque contenti di aver trascorso un bel pomeriggio di ricreazione domenicale.

3.5. *Saggismo, montaggio e lettura 'rilassata'*

La gemella H è un romanzo interamente costruito al tempo presente. È inutile darne un riscontro testuale. Per verificarlo basta aprire una qualsiasi pagina a caso del libro. Tutti gli avvenimenti raccontati – da quelli ambientati poco dopo la prima guerra mondiale a quelli finali che avvengono negli anni Duemila – prendono forma grammaticalmente in un unico modo e tempo verbale: l'indicativo presente. Si tratta di una scelta autoriale meditata e consapevole. Rispondendo a un'inchiesta sul rapporto tra letteratura, realtà e memoria storica – lanciata da Goffredo Fofi nel 2014 a partire dalle pagine della rivista «Lo straniero» –, Falco ha affermato esplicitamente: «ho scritto *La gemella H* solo al presente, quello merceologico degli anni Trenta del Novecento, che si è riverberato fino a noi»⁸³. L'intento autoriale di adottare con ostinazione un solo tempo verbale trova ragione, dunque, nella volontà di far emergere una continuità tra passato e presente: un filo diacronico che tiene insieme diversi decenni all'insegna di un'economia di scambio sempre più sfrenata. Impiegando un tempo verbale unico per raccordare una molteplicità di anni, Falco ottiene un tessuto formale compatto, funzionale a trasmettere quell'appiattimento dell'asse diacronico, su cui la cultura del postmoderno – intesa come 'logica culturale del tardo capitalismo' – schiaccia la profondità storica e la dissolve lungo la superficie di un presente eterno, sempre identico a se stesso⁸⁴. Questa strategia formale va letta in chiave ironica: l'autore, testimoniando grammaticalmente il sempre-uguale della merce, intende in realtà sconfessarlo. Vuole dare cioè l'impressione, sì, di un eterno presente, ma al tempo stesso mira a far implodere dall'interno questa atmosfera d'«acquario», entro la quale i personaggi «sguazzano impauriti e sconfitti, vittoriosi e incolumi, insieme ai grandi e provvisori

⁸³ G. FALCO, *L'epica dei minori*, in G. FOFI (a cura di), *Il racconto onesto. 60 scrittori, 60 risposte*, Roma, Contrasto, 2015, p. 114. L'appello lanciato da Fofi agli scrittori ha interessato le pagine de «Lo straniero» per tutto il corso del 2014. Le loro risposte sono poi state raccolte, confluendo appunto nel volume *Il racconto onesto*.

⁸⁴ Sulla «crisi della storicità» nella cultura del postmoderno, cfr.: F. JAMESON, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism* (1991); trad. it.: *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, trad. di M. Manganelli, Roma, Fazi, 2007, pp. 40-42.

dominatori della Storia»⁸⁵. Per accorgersi di questa finalità basta considerare i contenuti del romanzo e l'arco cronologico lungo cui quest'ultimo si dispiega. Tuttavia, a mio avviso, l'impiego iterato e ossessivo del tempo presente viene ad assumere anche un'ulteriore valenza. Quest'ultima ha a che vedere con la postura dello scrittore di fronte all'atto di raccontare, nonché con la tipologia di gesto conoscitivo a cui la forma del racconto rimanda.

Si è visto nel paragrafo precedente come l'estetica del racconto di Falco sia fortemente influenzata da una poetica allegorica. Ho messo il luce anche come la figura dell'allegoria si contrapponga al simbolo, in quanto a differenza di quest'ultimo assume su di sé la consapevolezza dell'irrimediabile scissione tra apparenza ed essenza, tra particolare e universale, tra fenomeno e idea, tra significante e significato. Per questa ragione l'allegorismo esige prepotentemente, anche in letteratura, la riflessione concettuale, ossia il «momento dell'astrazione»⁸⁶.

Casadei afferma che «il procedimento allegorico sembra mirare non a una scarnificazione bensì a un potenziamento del livello descrittivo, che spesso prevale rispetto a quello propriamente narrativo»⁸⁷. Non a caso, infatti, la poetica allegorica di Falco, come si è visto, si riflette marcatamente anche sulla forma del raccontare, spostando il discorso da moduli narrativi a moduli descrittivi. Dal canto suo, Harald Weinrich, nelle proprie indagini di linguistica testuale sulle funzioni dei tempi verbali nel racconto, distingue tra «tempi commentativi» e «tempi narrativi»⁸⁸. Secondo lo studioso, laddove in un testo prevalgono 'tempi commentativi' si avranno dei testi anch'essi di commento, più indirizzati cioè sul versante del pensiero che su quello del racconto. Viceversa, se la maggioranza dei tempi sono di tipo 'narrativo', il testo sarà anch'esso di narrazione, sarà cioè più incline al dispiegare di una storia che al riflettere in merito a degli avvenimenti. Weinrich sostiene che il tempo verbale più rappresentativo della prima classe sia il tempo presente⁸⁹. I testi in cui quest'ultimo predomina testimoniano di un certo tipo di «atteggiamento comunicativo»⁹⁰. Più che dispiegare un mondo inventato, l'uso dei 'tempi commentativi' condensa una sostanza

⁸⁵ G. FALCO, *L'epica dei minori*, cit., p. 113.

⁸⁶ R. LUPERINI, *Il dialogo e il conflitto*, cit., p. 52.

⁸⁷ A. CASADEI, *Realismo e allegoria nella narrativa italiana contemporanea*, cit., p. 11.

⁸⁸ H. WEINRICH, *Tempus. Besprochene und erzählte Welt* (1964); trad. it.: *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, trad. di M. P. La Valva, Bologna, il Mulino, 1978, p. 26.

⁸⁹ Ivi, pp. 56-62.

⁹⁰ Ivi, p. 57.

già esistente «per darne successivamente un'interpretazione e un'analisi critica»⁹¹. In Falco, dunque, l'impiego massivo del tempo presente, oltre a render conto del sempreguale della merce (criticandolo), può essere visto anche come la marca formale di un certo 'atteggiamento comunicativo': una postura che non esiterei a chiamare riflessivo-concettuale, la quale sfocia in quella particolare forma di scrittura interrogante chiamata saggismo.

Se la forma del saggio ha come proprio punto di partenza «la prima parola di una prima domanda»⁹², in Falco questa 'prima parola' sembra essere "male". Conseguentemente, la 'domanda prima' relativa a questa parola – ribaltando l'interrogativo sotteso a *L'ubicazione del bene* – è: dove risiede il male, oggi, nelle nostre pacifiche comunità occidentali tenute insieme da consumi, turismo e spinta crescente al benessere? Ciononostante è importante rilevare che nel saggismo chi scrive «si pone un interrogativo e lo [...] approfondisce al punto che esso diventa l'interrogativo supremo, poi però tutto rimane in sospenso»⁹³. Da questo punto di vista, anche in Falco la domanda sospinta dalla parola "male" – come infatti avviene – non giunge mai ottenere una vera e propria risposta definitiva.

Ci aiuta l'insorgenza di un anomalo disturbo della memoria. Il motto collettivo è qualcosa di simile a *dimenticate in memoria di me*. Le nostre azioni passate svaniscono, seppellite dagli stereotipi. Il Grande Male. La Belva Umana. Il Criminale Assoluto. Milioni di morti e siamo ancora qui, pronti a nuovi oggetti, a criteri di comportamento volti alla concupiscenza delle cose. Ridimensionata la visibilità dell'ideologia – ora diluita sotto ogni traccia – resta la volontà di vivere secondo quelle stesse dinamiche totalitarie applicate ai rapporti lavorativi e familiari. Possiamo fare e subire tutto, purché rimaniamo in una sfera economica, finanziaria. Si ricomincia con la rinnovata fame dei consumi e l'Anno Santo. Il Papa benedice le onde, la sabbia dorata, gli stabilimenti balneari che sembrano morti a ogni autunno, eppure resuscitano in primavera, per brillare più nuovi in estate. La Regina delle sirene dell'Adriatico. Miss Sorriso. Miss Salsedine. Mister Muscolo. Il concorso pirotecnico. La corsa delle tartarughe. La settimana dell'umorismo. La gara giornaliera delle barzellette. La marcia al mare per sole donne. La gara di automodellismo. Il raduno dei moto club. La ginnastica automobilistica. L'olimpiade dei bambini intelligenti.⁹⁴

La scrittura saggistica è una forma verbale che testimonia di un movimento del pensiero. Per questo in genere la sua struttura sintattica è di tipo ipotattico. I nessi

⁹¹ Ivi, p. 61.

⁹² M. GRAZIANO, *Oltre il romanzo. Racconto e pensiero in Musil e Svevo*, Roma, Carocci, 2013, p. 30.

⁹³ G. LUKÁCS, *Über Wesen und Form des Essays* (1911); trad. it.: *Essenza e forma del saggio*, trad. di S. Bologna, in Idem, *L'anima e le forme*, Milano, Sugar, 1991, p. 29. Il saggio si contrappone, nella sua stessa forma, al pensiero sistematico e alla conoscenza definitiva, privilegiando piuttosto contraddizione e prospettivismo. Su questi temi, cfr.: M. GRAZIANO, *Oltre il romanzo*, cit., p. 30.

⁹⁴ GH, p. 215.

logici, infatti, nella lingua si concretizzano a partire dalle congiunzioni subordinanti. Questo brano invece – com'è peraltro tipico in Falco – presenta una sintassi a dominante paratattica. Si tratta di un effetto che consegue dalla scelta di voler scrivere un'opera interamente al presente. Ciò che tuttavia soprattutto colpisce sono le zone testuali in cui la paratassi si fa forzosa e concisa, al punto da ridurre i periodi a singoli sintagmi nominali: «Il Grande Male. La Belva Umana. Il Criminale Assoluto»; «La Regina delle sirene dell'Adriatico. Miss Sorriso. Miss Salsedine. Mister Muscolo. Il concorso pirotecnico. La corsa delle tartarughe ecc.» Questa omologia sintattica – tra concetti che indicano le idee universali del “male” e le bazzecole posticce dell'“*amusement*” di massa – è una spia formale che mira a volgere il lettore nella stessa direzione in cui si è mosso anche il pensiero interrogante dello scrittore. Intendo cioè dire che, se l'«ideologia» malata che caratterizzava l'Italia del fascismo si è poi «diluita sotto ogni traccia», allora la sostanza del “male” non può dunque essere ricercata nell'«Assoluto» e nemmeno in qualcosa di decisivo ed eclatante; quanto piuttosto – *lateralmente* – nella banalità delle cose qualunque, in tutti quei «piccoli gesti decisivi e inconsapevoli» che compongono il «sottofondo»⁹⁵ della nostra quotidianità. Hannah Arendt ha scritto cose intelligenti a riguardo⁹⁶.

Non mi soffermo oltre su questi temi, ma tornerò a dirne qualcosa più avanti. Mi interessa per adesso condurre, partendo dal saggismo, alcune osservazioni formali sulla gestione della trama. Nel romanzo tradizionale di impostazione ottocentesca quest'ultima è l'istituto formale a cui è demandato il compito di scandire il racconto lungo la dimensione del tempo. Il *plot* dà alle vicende narrate il senso della durata. Il suo statuto è quello del «*kairos*», ossia della “stagione”: «uno spazio di tempo ricolmo di significati»⁹⁷. D'altro canto, invece, «nella riflessione saggistica la categoria della durata non gioca alcun ruolo, l'avventura della conoscenza si dischiude per lo più senza tempo»⁹⁸. Se si constataano queste osservazioni sul rapporto tra saggismo e tempo – tra pensiero e durata – l'andamento riflessivo di molte pagine de *La gemella H* può esser letto anche come derivante dalla volontà di rendere conto – non solo grammaticalmente – delle fantasmagorie “senza-tempo” della merce. La più importante conseguenza formale del crollo della durata causato dal saggismo consiste nel dissolvimento della

⁹⁵ G. FALCO, *Sottofondo italiano*, Roma-Bari, Laterza, 2015, p. 3.

⁹⁶ Cfr.: H. ARENDT, *Eichmann in Jerusalem* (1963); trad. it.: *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme*, trad. di P. Bernardini, Milano, Feltrinelli, 2013.

⁹⁷ F. KERMODE, *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction* (1966); trad. it.: *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, trad. di G. Montefoschi, Milano, Rizzoli, 1972, p. 62.

⁹⁸ M. GRAZIANO, *Oltre il romanzo*, cit., p. 43.

trama. Robert Musil – colui che nel primo Novecento portò alle conseguenze più estreme l’ibridazione formale tra romanzo e saggio – reputava infatti non più praticabile la disposizione coesa del materiale romanzesco. Secondo la sua visione estetica infatti «la narrazione imbalsama le cose» e «le tramuta in uno “schema”», che «non soltanto è falso», ma che – oltre le soglie della modernità – è «soprattutto impossibile»⁹⁹.

Anche ne *La gemella H*, come già ho anticipato, la trama subisce molte torsioni o – sarebbe meglio dire in questo caso – interruzioni. Il racconto infatti non è gestito in modo fluido, coeso e unitario. L’azione dei personaggi non è disposta lungo un *continuum*, ma spesso piuttosto viene intervallata e spezzettata. Direi anzi che procede a singhiozzi. I modi attraverso cui Falco attua questo uso disgregante e sperimentale dell’istituto del *plot* sono: il saggismo, il montaggio e la prolessi del finale. Prima di trattare questi ultimi due, desidero dire ancora alcune parole sul gesto saggistico, mettendolo in rapporto all’allegoria. Nella *Premessa gnoseologica*, che apre *Il dramma barocco tedesco* (l’opera in cui Benjamin con più decisione si dedica allo studio delle figure allegoriche), sono contenute alcune osservazioni che consentono di accomunare il gesto del saggista e dell’allegorista a un’unica matrice cognitiva. Essenzialmente: quella del pensiero interrogante. Il filosofo tedesco sostiene infatti che, nel modo di porsi di fronte alla separazione tra fenomeno ed essenza, gli allegoristi seicenteschi del teatro barocco erano simili in tutto ai trattatisti. Nelle opere di questi ultimi infatti il pensiero «rinuncia a un percorso lineare»; e «riprende continuamente da capo, ritorna[ndo] con minuziosità sulla stessa cosa»¹⁰⁰. La scrittura del trattatista – ma a questo punto si potrebbe dire del saggista – segue una «ritmica intermittente»; l’opera diviene un «mosaico», in cui «la capricciosa varietà delle singole tessere non lede la maestà dell’insieme»¹⁰¹. Venendo a Falco, se si considera che la voce narrante de *La gemella H*, anche quando parla in terza persona, sembra comunque appartenere sempre ad un personaggio, Hilde, che di fronte al mondo è in tutto e per tutto nell’atteggiamento del contemplante (dell’inetto che mai agisce), colpiscono queste osservazioni di Benjamin, soprattutto se messe in rapporto alla struttura del romanzo.

È proprio della scrittura fermarsi e ricominciare da capo a ogni frase. La rappresentazione contemplativa deve osservare più di ogni altra questo principio. Essa non si propone di trascinare ed entusiasmare. Essa è sicura del fatto suo solo quando costringe il

⁹⁹ Ivi, p. 61.

¹⁰⁰ W. BENJAMIN, *Il dramma barocco tedesco*, cit., p. 4.

¹⁰¹ Ibidem.

lettore a fermarsi nelle “stazioni” del percorso. Quanto più grande è il suo oggetto, tanto più il percorso sarà spezzato.¹⁰²

Neanche la scrittura di Falco – che parla attraverso Hilde – «si propone di trascinare ed entusiasmare». Conformemente al tenore brechtiano degli effetti di straniamento, che più sopra ho rilevato dall’uso delle voci, anche la gestione della trama mira a frenare l’immedesimazione del lettore. Il *plot* de *La gemella H* infatti – ereditando una propensione al racconto frammentario che già era presente in *Pausa caffè* e ne *L’ubicazione del bene*, tuttavia estendendola sulla vasta scala della forma romanzo – si struttura come un montaggio di frammenti plurimi ed eterogenei¹⁰³. Esattamente come avviene anche nel teatro epico di Brecht.

Il teatro epico [...] procede a scossoni. La sua forma fondamentale è quella dello choc, con il quale le singole situazioni ben differenziate dell’opera si scontrano l’una con l’altra. I *songs*, le didascalie, le convenzioni fantomatiche staccano ogni situazione dall’altra. Così si generano intervalli che tendono a limitare l’illusione del pubblico. Essi paralizzano la sua predisposizione all’empatia. Questi intervalli sono riservati alle sue prese di posizione critica.¹⁰⁴

Anche *La gemella H* «procede a scossoni». Il romanzo infatti si compone di una congerie di tessere giustapposte e non del tutto congruenti, che anzi frizionano disarticolatamente l’un l’altra. Il primo caso da rilevare è quello, già visto, a proposito del racconto dell’Uomo di Lenhart. Quest’ultimo è irrelato con le restanti parti della vicenda. Viene fatto irrompere nella narrazione per sospenderla. Come già detto, nella storia dell’Uomo di Lenhart i personaggi che compaiono non sono quelli già incontrati nel romanzo e nemmeno appariranno successivamente. È una storia nella storia che non propone alcun episodio che c’entri anche minimamente con i ‘nuclei’ del romanzo. Nulla di ciò che avviene nella parte sull’Uomo di Lenhart si raccorda narrativamente al

¹⁰² Ivi, p. 5.

¹⁰³ Anche la scrittrice Alessandra Sarchi, in una recensione al romanzo, nota che la composizione de *La gemella H* è strutturata attraverso la forma del montaggio frammentario. Cfr.: «La struttura profonda del testo [...] procede per accumulo e non per intreccio» [A. SARCHI, *La gemella H*, in «alfabeta2», 26 marzo 2014; consultabile anche in A. CORTELLESA, *La terra della prosa*, cit., p. 464-65].

¹⁰⁴ W. BENJAMIN, *Che cos’è il teatro epico?*, cit., p. 291. Anche Falco fa uso dei «songs» brechtiani per straniare il racconto. Nella parte sull’Uomo di Lenhart infatti ad un certo punto la voce narrante viene interrotta dall’inserzione di una canzonetta popolare dei tardi anni Trenta. Si tratta del motivetto swing di Gilberto Mazzi *Mille lire al mese*, scritto da Carlo Innocenzi e Alessandro Sopranzi, e pubblicato nel 1939 in un 78 giri insieme a un altro brano interpretato dal medesimo cantante, *Alba allegra*. Nel medesimo anno uscì nelle sale cinematografiche italiane un film omonimo alla prima canzone, girato dal regista e sceneggiatore Max Neufeld. Cfr.: «*Se potessi avere / mille lire al mese / farei tante spese / comprerei fra tante cose / le più belle che vuoi tu*» [GH, p. 109; (corsivi dell’autore)].

racconto della famiglia Hinner. Se questo racconto è separato tematicamente e formalmente dalla storia principale, nel romanzo di Falco vi sono però anche diversi altri momenti di interruzione, i quali – a differenza dell’Uomo di Lenhart – tematicamente si inseriscono tra le vicende della famiglia Hinner, ma formalmente se ne distaccano.

Ad un certo punto della lettura¹⁰⁵ ci si imbatte in un drastico mutamento non solo di forma, ma anche, direi, di genere. È la parte in cui Hans Hinner e Maria Zemmgrund – quest’ultima insieme alle gemelle – sono separati. Vivono in due luoghi distinti. L’uno si trova a Bockburg – la cittadina bavarese d’invenzione, da cui nell’immaginazione di Falco la famiglia proviene. L’altra è invece a Merano con le figlie. Siamo nel pieno del secondo conflitto mondiale. Hans deve rimanere in Germania per svolgere i propri incarichi di lavoro e dirigere la sezione provinciale della propaganda nazista attraverso «Mutter», il giornale di sua proprietà. Maria invece riposa nelle valli del Sudtirolo con Hilde e Helga, dedicandosi ai piaceri della vita appartata, dell’intimità familiare e delle cure termali. Sente molto anche, poverina, la mancanza del marito. Per questo infatti gli scrive molte lettere, a cui anch’egli risponde. Ecco che il romanzo diventa, per una buona ventina di pagine, un romanzo epistolare. Questa sezione dell’opera – in cui i due coniugi si scambiano il proprio affetto e narrano reciprocamente le proprie vicende quotidiane – tuttavia non è formalmente coesa nemmeno al proprio interno. A loro volta infatti le lettere di Hans e Maria, se a tratti procedono l’una di seguito all’altra creando un tessuto epistolare compatto, in diverse altre occasioni invece sono intervallate dalla voce del racconto, che ritorna alla penna del narratore principale. Insomma, non solo questa breve narrazione epistolare è montata giustapposizionalmente nella trama di un romanzo che in questo modo viene frammentato, ma presenta anche nella propria struttura interna la forma del montaggio.

Più avanti, all’interno della seconda macro-sezione che bipartisce il libro e che risponde al nome di Helga, è presente un’ulteriore porzione testuale che formalmente si distingue dal racconto primo¹⁰⁶. La distinzione tra quest’ultimo e il frammento di testo interposto è segnalata dall’impiego di un carattere tipografico diverso: più piccolo rispetto al normale. In precedenza si è fatto notare che, mentre nella prima parte del romanzo l’‘istanza narrativa’ in numerose zone può essere pacificamente ascritta alla voce di Hilde, nella seconda invece chi parla è un narratore anonimo. Sebbene

¹⁰⁵ Cfr.: GH, pp. 133-53.

¹⁰⁶ Cfr.: Ivi, pp. 274-80.

quest'ultimo dia tutta l'impressione che a parlare sia Hilde stessa, non è tuttavia possibile stabilirlo con certezza, in quanto il discorso è ovunque condotto alla terza persona. Nella tessera testuale che rompe il *continuum* narrativo portante, però, si può essere certi invece del fatto che l'emanazione verbale provenga dalla voce di Hilde. Così esordisce infatti il frammento: «Franco, il fidanzato di mia sorella [...]». Dove peraltro, subito dopo, una specificazione, proveniente con tutta probabilità dal narratore principale, afferma: «scrive Hilde nel suo diario». Se prima dunque il racconto principale veniva interrotto da una sorta di romanzo epistolare, qui invece a provocare la sconnessione formale è una scrittura ibrida tra il diaristico e il riflessivo¹⁰⁷. Chi la scrive infatti ragiona con se stessa sulla relazione che intercorre tra la sorella e Franco, il fidanzato che presto diverrà anche il relativo marito. Attraverso il ragionamento Hilde tenta di sviscerare la natura del loro rapporto, in particolare mettendolo in relazione con le ambizioni professionali di Franco. Quest'ultimo infatti è un cuoco milanese, che al momento del fidanzamento con Helga si trova a Milano Marittima per un lavoro stagionale all'interno di una rosticceria. Ci troviamo negli anni Cinquanta del dopoguerra. Hans Hinner, terminato il conflitto – dopo essere sfuggito alla denazificazione trasferendosi in Italia con le gemelle – ha nel mentre riciclato se stesso da propagandista del regime a impresario nel settore della balneazione turistica. Riflettendo, Hilde mette il luce le ambiguità dell'amore di Franco nei confronti della gemella. Sospetta infatti che il giovanotto ambisca in realtà a un'acquisizione a lungo termine dell'hotel di famiglia: «Marito e padrone in un colpo solo!»¹⁰⁸

Questi procedimenti di interruzione e montaggio scompongono la trama in una serie giustapposta di tessere verbali formalmente autonome, le quali tuttavia al tempo stesso rispondono ampiamente con rimandi – talora espliciti, talaltra criptati nell'allegorismo – ai contenuti del racconto primo. È importante non dimenticare che la rottura dell'organicità narrativa è un fenomeno di forma tipico di quei romanzi da ricondurre tra le opere sperimentali¹⁰⁹. In modo simile al romanzo modernista di un secolo fa, la «frammentazione del *plot*», si contrappone allo *storytelling*, e mira a «deludere le attese del lettore medio abituato alle trame tradizionali»¹¹⁰. In Falco, dunque, allo sperimentalismo che ho precedentemente rilevato attraverso analisi dell'«istanza

¹⁰⁷ Un'ulteriore breve inserzione diaristica compare nelle pagine conclusive del libro, poco prima dell'epilogo finale della storia. Cfr.: Ivi, p. 344

¹⁰⁸ Ivi, p. 278.

¹⁰⁹ P. BROOKS, *Trame*, cit., p. 328.

¹¹⁰ Ivi, p. 329.

narrativa', corrisponde anche, nella struttura complessiva della sintassi narrativa, una gestione marcatamente sperimentale¹¹¹.

Brooks, adottando una chiave psicoanalitica che ha per fulcro le teorie freudiane di *Al di là del principio del piacere*¹¹², interpreta il dinamismo della narrazione come una sorta di propulsione desiderante, che sospinge l'energia del racconto e consente alla

¹¹¹ Questa impostazione di tipo sperimentale nella conformazione strutturale dell'opera viene mantenuta dall'autore anche all'interno del suo lavoro successivo. Essa tuttavia assume forme differenti rispetto a quelle che contraddistinguono *La gemella H*. In *Condominio Oltremare* infatti il montaggio avviene non più attraverso l'accostamento di forme testuali eterogenee, bensì interponendo alla componente testuale immagini fotografiche scattate da Sabrina Ragucci nei medesimi luoghi attraversati dalla voce del racconto. Si tratta, come già ho fatto notare, di un foto-testo, la cui sintassi compositiva, all'interno della tipologia tracciata da Cometa, risponde alla «forma allegorica» [cfr.: M. COMETA, *Fototesti*, cit., pp. 81-85]. In *Condominio Oltremare* l'interrelazione tra testo e immagini è il frutto di una strategia complessa e multilineare, che segue la «logica dell'atlante». La «giustapposizione apparentemente arbitraria» tra i due codici crea «spazi intermedi per la lettura»: nella 'forma-atlante' «il testo si frammenta, così come le immagini accostate diventano sempre più enigmatiche e provocatorie costringendo il lettore ad una lettura trasversale» [Ivi, p. 81]. Letteratura e fotografia insomma interagiscono creando una relazione di interdipendenza, che genera condizioni di «cesura problematica», «sfaldatura» e «rottura della rappresentazione» [A. CORTELLESA, *Tennis neurale*, cit., p. 48]; benché – è giusto notare – la forma della scrittura di *Condominio Oltremare* non possa essere propriamente inserita nei canoni della rappresentazione. Insomma, analogamente alle funzioni del montaggio ne *La gemella H*, anche nell'opera successiva dell'autore la forma denuncia l'intento di tenere desta l'attenzione del lettore, al quale viene negata la possibilità di abbandonarsi al flusso verbale – pena: la misinterpretazione degli enunciati del testo e dei loro contenuti latenti, che solo possono dischiudersi attraverso l'osservazione incrociata delle immagini. Questo modo di comporre la grammatica strutturale dell'iconotesto – lontano da ogni intento di illustrazione della componente verbale nell'immagine – è chiamato da Cortellessa «*principio d'insubordinazione*» [Ivi, p. 49; (corsivo dell'autore)]. Parole e fotografie non sono subordinate le une alle altre, ma cooperano secondo un paradigma in cui le seconde dislocano le prime e rendono necessaria l'attività ermeneutica: «la presenza radiante dell'immagine raddoppia il senso del luogo verbale, dialettizzando in esso la compresenza – che è alla base della poetica surrealista – di un senso manifesto e di (almeno) un senso latente, destinato magari a rivelarsi [...] soltanto molto più avanti» [Ibidem; (corsivo dell'autore)]. Non è vano notare – a fronte dell'importanza degli effetti di straniamento riscontrati ne *La gemella H* – che tra i più importanti produttori novecenteschi di fototesti si ritrova, ancora una volta, Bertolt Brecht. Basti pensare infatti all'accostamento di epigrammi e immagini fotografiche della Germania nazista che dà vita al capolavoro de *L'abici della guerra* [cfr.: B. BRECHT, *Kriegsfibel* (1955); trad. it.: *L'abici della guerra. Immagini della seconda guerra mondiale*, a cura di R. Solmi e del CCM di Torino, Torino, Einaudi, 1975]; oppure anche all'interrelazione che viene a crearsi tra scrittura diaristico-saggistica e scatti giornalistici, o ancorché privati, nella raccolta di scritti *Diario di lavoro* [cfr.: Idem, *Arbeitsjournal*; trad. it.: *Diario di lavoro*, a cura di W. Hecht e trad. di B. Zagari, 2 voll., Torino, Einaudi, 1976]. Non solo, la sintassi iconotestuale di *Condominio Oltremare* si avvicina anche – analogamente a come si è visto per la poetica allegorica de *La gemella H* – a moduli estetici benjaminiani. Cometa infatti pone come capostipite novecentesco della 'forma-atlante' lo storico e critico d'arte tedesco Aby Warburg, la cui sensibilità e il cui metodo di indagine intellettuale rientra a pieno titolo all'interno di un ordine di pensiero assai vicino all'attenzione di Benjamin per il frammento, il montaggio e la costellazione. Attraverso il suo incompleto – e al fondo interminabile – *Atlante Mnemosyne*, Warburg intendeva attuare un titanico progetto di mappatura dell'immaginario visivo occidentale, che partisse da reperti archeologici orientali e greco-romani, per giungere fino alle prime apparizioni della moderna pubblicità. [cfr.: A. WARBURG, *Bilderatlas Mnemosyne* (1929-); trad. it.: *Mnemosyne. L'Atlante delle immagini*, a cura di M. Gheraldi, Torino, Aragno, 2002]. Per un inquadramento sommario su Aby Warburg, cfr.: A. PINOTTI, A. SOMAINI, *Cultura visuale*, cit., pp. 74-79. Sul rapporto tra Benjamin e Warburg, cfr.: D. PISANI, *Mnemosyne, tappa Parigi. Aby Warburg e Walter Benjamin: problematiche affinità*, in «La Rivista di Engramma (online)», n. 35, agosto/settembre 2004: http://www.gramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=2753; (consultato in data 16 febbraio 2017).

¹¹² Cfr.: S. FREUD, *Jenseits des Lustprinzips* (1920); trad. it.: *Al di là del principio del piacere*, in Idem, *Opere*, 12 voll., a cura di C. L. Musatti, IX, 1917-1923: *L'Io e l'Es e altri scritti*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, pp. 193-249.

trama di avanzare¹¹³. L'accademico statunitense afferma che «noi costruiamo e definiamo il nostro senso dell'identità attraverso le nostre narrazioni», costituendoci all'interno di «pressioni d'ordine transindividuale e simbolico»¹¹⁴. Questa dinamica psichica, applicata in campo letterario, lo porta a interpretare le trame come dei dispositivi intersoggettivi che, attraverso i giochi dell'immedesimazione, chiamano in causa il desiderio del lettore, facendolo identificare in quello dei protagonisti romanzeschi. Secondo Brooks, solo se scatta un *transfert* tra lettore e personaggio è possibile l'avanzamento della lettura. Nella sua visione, questa forza trans-fusionale e dialogica¹¹⁵ proviene dalla potenza del desiderio che dà vita alla narrazione stessa, da un lato animando lo sviluppo della trama, dall'altro coinvolgendo lettore nel protrarsi del racconto. Da questo punto di vista è possibile assimilare il processo costitutivo della scrittura romanzesca alla terapia psicoanalitica. Nel cui contesto il paziente dovrebbe pervenire, attraverso la narrativizzazione di sé, al riassetto dell'equilibrio psichico e identitario. Ma dal momento che, lacanianamente, l'identità non è che un'«armatura», che si sostituisce alla verità del soggetto (e al suo essere in frammenti)¹¹⁶, la spinta al desiderio che si realizza tramite il racconto, non può che risolversi nello scivolamento metonimico della «catena significante»¹¹⁷. Preso nelle contorsioni delle pulsioni nevrotiche o perso nei deliri delle manie psicotiche, il nome proprio, a cui nell'analisi il

¹¹³ Cfr.: «Possiamo [...] la lettura in funzione della trama come una forma di desiderio che ci spinge avanti, sempre più addentro nel testo; i racconti, del resto, parlano di desiderio (spesso presentando vicende in cui il desiderio gioca un ruolo fondamentale) e al tempo stesso lo suscitano e vi ricorrono come a una forza propulsiva e dinamica di produzione di significati» [P. BROOKS, *Trame*, cit., p. 41].

¹¹⁴ Ivi, p. 39.

¹¹⁵ Jacques Lacan definisce il *transfert* tra paziente e psicoanalista come un'istanza dialogica. Cfr.: «In una psicoanalisi [...] il soggetto si costituisce, propriamente parlando, attraverso un discorso in cui la sola presenza dello psicoanalista apporta, prima di ogni intervento, la dimensione del dialogo» [J. LACAN, *Intervention sur le transfert* (1951), in Idem, *Écrits* (1966); trad. it.: *Intervento sul transfert*, in Idem, *Scritti*, 2 voll., a cura di G. B. Contri, I, Torino, Einaudi, 2002, p. 209].

¹¹⁶ Faccio riferimento al noto paradigma di formazione della personalità individuale che Lacan ha stigmatizzato nella formula dello «stadio dello specchio» [cfr.: Idem, *Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je* (1949), in Idem, *Écrits* (1966); trad. it.: *Lo stadio dello specchio come formazione della funzione dell'io*, in Idem, *Scritti*, I, cit., pp. 87-94]. Secondo lo psicoanalista francese, il modello infantile della costituzione dell'identità «è un *dramma* la cui spinta interna si precipita dall'insufficienza all'anticipazione – e che per il soggetto, preso nell'*inganno dell'identificazione* spaziale, macchina fantasmi che si succedono da un'immagine frammentata del corpo ad una forma, che chiameremo ortopedica, della sua totalità, – ed infine all'assunzione dell'armatura di un'identità *alienante* che segnerà con la sua rigida struttura tutto lo sviluppo mentale» [Ivi, p. 91; (corsivi miei)].

¹¹⁷ Idem, *L'instance de la lettre dans l'inconscient. Ou la raison depuis Freud*, in *Écrits* (1966); trad. it.: *L'istanza della lettera nell'inconscio o la ragione dopo Freud*, in Idem, *Scritti*, I, cit., p. 513. Lacan, affermando la dipendenza degli esseri parlanti dall'ordine del linguaggio, sostiene che il disporsi del desiderio lungo la catena dei significanti non può mai giungere a far presa sul soggetto. Cfr.: «Questo gioco significante della metonimia e della metafora, fino e compresa la sua punta attiva che incardina il mio desiderio sul rifiuto del significante o su una mancanza dell'essere, e annoda la mia sorte alla questione del mio destino, questo gioco si gioca, fino alla soluzione della partita, nella sua inesorabile finezza, là dove non sono perché non mi ci posso situare» [Ivi, p. 512].

soggetto dovrebbe giungere, non è mai quel nome che egli si era proposto di raggiungere. All'interno dunque di questo paradigma psicoanalitico, ogni romanzo viene «a *dire* qualcosa di diverso da quello che *vorrebbe dire* indirizzando il suo movimento verso un senso che sarebbe la fine di quel movimento»¹¹⁸.

Benché a mio avviso lo studioso statunitense accosti letteratura e psicoanalisi in modo eccessivamente omologico, tutto sommato ritengo che – per lo meno riguardo alla narrazione tradizionale – questa interpretazione del meccanismo della trama possa essere ritenuta corretta. Se infatti si volesse adottare la medesima «erotica dell'arte»¹¹⁹, che Brooks mutua da Susan Sontag¹²⁰, non vedrei particolari problematiche nell'intendere il motore narrativo dello *storytelling* nel senso di un «bisogno di raccontare come impulso primario che cerca di sedurre e di soggiogare l'ascoltatore, di coinvolgerlo nel percorso di un desiderio che è incapace di pronunciare il suo nome»¹²¹. Né credo che non sia vero che nello *storytelling* – così largamente impiegato anche dal *marketing* aziendale – la trama narrativa «viene “consumata” dal lettore»¹²². Sono d'accordo sul fatto che in questo genere di racconti chi legge, indentificandosi, venga preso dalla foga di giungere al finale del libro; venga sospinto cioè da un desiderio che, eroticamente, «diminuisce man mano che si sviluppa, fino a raggiungere il momento di piena realizzazione (e di totale esaurimento) della produzione di senso»¹²³. Se il significato di un romanzo infatti si produce sempre e solo dal finale¹²⁴, lasciando in sospeso il destinatario per tutto il restante tragitto della lettura, allora trovo normale che questo genere di opere invochino di essere 'consumate'. Tuttavia *La gemella H* sconfessa tutto ciò. *La gemella H* invoca invece una lettura 'rilassata'.

Con lettura 'rilassata' mi riferisco a ciò di cui parlava Benjamin in merito al pubblico del teatro epico. Per il filosofo tedesco, di fronte alle opere brechtiane chi assiste non è «profondamente teso in tutte le sue fibre», bensì è «rilassato», ossia messo nelle condizioni «di seguire le azioni con distacco»¹²⁵. Brecht ottiene questo effetto inframmezzando il *continuum* dell'azione, tramite interruzioni della vicenda e l'uso del

¹¹⁸ P. BROOKS, *Trame*, cit., p. 61.

¹¹⁹ Ivi, p. 39.

¹²⁰ Cfr.: S. SONTAG, *Against Interpretation* (1966); trad. it.: *Contro l'interpretazione*, trad. di E. Capriolo, Milano, Mondadori, 1998.

¹²¹ P. BROOKS, *Trame*, cit., p. 66.

¹²² Ivi, p. 57.

¹²³ Ibidem.

¹²⁴ Secondo Frank Kermode, la temporalità e la trama di un romanzo si «organizza[no] in funzione della fine» [F. KERMODE, *Il senso della fine*, cit., p. 74].

¹²⁵ W. BENJAMIN, *Che cos'è il teatro epico?*, cit., p. 285.

montaggio. Queste tecniche impediscono che la rappresentazione sia pervasa da atmosfere evocative, tali da affascinare e catturare il destinatario facendogli perdere la tenuta del senso critico. Per il drammaturgo tedesco infatti è essenziale che, di fronte al dispiegarsi degli eventi della vicenda, il pubblico non si identifichi con i personaggi, gettandosi a capofitto nel trambusto dell'azione, ma mantenga piuttosto un atteggiamento lucido e consapevole. Il teatro epico è tale, insomma, nella misura in cui non porta i destinatari, nel corso dello svolgimento narrativo¹²⁶, a crogiolarsi nell'interrogativo: "ma come andrà a finire?" Piuttosto si domanderanno: "come mai quel personaggio si comporta così?"; "come mai quel personaggio compie quelle azioni?"; oppure: "come mai non compie le azioni che mi aspetterei che compisse?"¹²⁷

Anche nel romanzo di Falco, come si è visto, la catena metonimica dello svolgimento della trama viene insistentemente interrotta: tramite inserzioni saggistiche e attraverso il montaggio di forme testuali eterogenee da quella della narrazione principale. La più drastica e scioccante interruzione che quest'ultima subisce avviene però nel mezzo del racconto: in quella parte che suddivide il libro, giusto a metà, tra la prima sezione («*Hilde*») e la seconda («*Helga*»). Questa bipartizione avviene attraverso l'intromissione di un brano di cui ho già parlato e che ha per titolo «*Intermezzo*». In esso il narratore racconta di un avvenimento che cronologicamente coincide con il tempo del finale del romanzo. Se la prima parte della vicenda si chiude negli anni del secondo dopoguerra, «*Intermezzo*» racconta invece avvenimenti ambientati nel 2013. Volendo essere specifici, se si impiegano le sistematizzazioni narratologiche di Genette, si tratta di una prolessi interna con funzioni completive nei confronti di una parallissi finale. Con prolessi interna si intende l'anticipazione di un avvenimento la cui cadenza cronologica rientra nella durata temporale della storia principale¹²⁸. Le funzioni completive della prolessi sussistono quando essa ha lo scopo di «colmare

¹²⁶ Sullo statuto narrativo della rappresentazione nel teatro epico cfr.: «La scena era stata posta in grado di immettere elementi narrativi nelle rappresentazioni grammatiche»; e ancora: «la scena incominciò a raccontare. Non era più assente, oltre alla quarta parete, anche il narratore» [B. BRECHT, *Una drammaturgia non aristotelica*, cit., pp. 145-46].

¹²⁷ Si tratta di quel particolare modo recitativo che Brecht prescrive agli attori dei propri drammi e che egli chiama la «fissazione del "non così – ma così"». In altri termini, le azioni dei personaggi non devono apparire come naturali, bensì devono indurre chi assiste a interrogarsi sulle ragioni per le quali essi hanno agito così. Riferendosi all'attore in scena, il drammaturgo afferma: «Tutto ciò che egli *non* fa, dovrà [...] essere contenuto e racchiuso in ciò che fa. In tal modo ogni battuta, ogni gesto corrisponde a una decisione, il personaggio resta sotto controllo e viene collaudato. Possiamo formulare tecnicamente questo procedimento come la fissazione del "non così – ma così"» [Idem, *Nuova tecnica dello spettacolo*, cit., p. 179; (corsivo dell'autore)].

¹²⁸ Cfr.: G. GENETTE, *Figure III*, cit., pp. 119 ss.

anticipatamente una lacuna ulteriore»¹²⁹. La parallissi invece è una particolare forma di ellissi narrativa: se quest'ultima è normalmente un'omissione che scavalca in pieno un particolare avvenimento, dal canto suo la parallissi «passa *a lato*» dell'evento, lo «omette lateralmente»¹³⁰ (l'evento cioè non è riportato esplicitamente, ma è piuttosto fatto intuire implicitamente). L'avvenimento finale anticipato dal brano «*Intermezzo*» è il suicidio di Hilde, che, ormai ottantenne, portando a passeggio per Milano il cane Blondi, improvvisamente si getta nelle acque del Naviglio.

Hilde può essere considerata, senza troppi dubbi, la protagonista de *La gemella H*. Il romanzo dunque è, sì, la storia della famiglia Hinner, ma soprattutto è la sua storia. Se la teleologia di una narrazione ha come proprio compimento il finale, perché l'autore sceglie di adottare un procedimento così artificioso per romperla? Se di fronte alla storia di una vita si desidera venire a sapere quale sarà il suo destino, perché Falco ci dice che Hilde a ottant'anni si ucciderà, mentre invece poco prima, leggendo, l'avevamo lasciata nel fiore dei vent'anni?

Brooks, seguendo Kermode, afferma che i finali dei romanzi hanno una funzione retrospettiva nei confronti della trama da cui provengono. Sono cioè una sorta di *après coup*, che illumina retroattivamente il significato di una metonimia di eventi altrimenti destinata alla deriva¹³¹. I finali sono un momento di rivelazione che dischiude il senso dell'opera, in quanto irraggiano su ciò che li precede la luce del compimento dell'intenzionalità narrativa. Per capire un romanzo insomma bisogna rileggerlo ripartendo dalla fine¹³². Solo in questo modo è possibile avere una lettura non teleologicamente protesa in avanti, ma piuttosto 'rilassata' e consapevole.

Ora: Falco impiega saggismo e montaggio per rompere la linearità narrativa, negando così l'empatia tra lettore e personaggio e facendo leva piuttosto sulla riflessione e sul distacco critico. Con la prolessi del finale – con l'anticipazione cioè del suicidio della protagonista – tuttavia egli porta questi procedimenti di disinnescio

¹²⁹ Ibidem.

¹³⁰ Ivi, p. 100

¹³¹ Da questo punto di vista, il finale di un romanzo può essere assimilato alla funzione che, nella significazione linguistica, assume ciò che Lacan chiama il 'punto di capitone'. Impiegando questa dicitura lo psicoanalista allude alla funzione svolta dai nodi trapuntati del materasso, grazie a cui viene assicurata la tenuta dell'insieme. Trapuntata in campo linguistico la metafora intende «l'arresto della significazione secondo lo schema della retroazione ("*après coup*")», per il quale il senso di una frase si compie solo con la parola che la conclude e che permette di cogliere il significato compiuto solo secondo una temporalità retroattiva» [M. RECALCATI, *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*, 2 voll., I, Milano, Raffaello Cortina, 2012, p. 120].

¹³² Cfr.: «Troviamo qui un postulato della narrativa classica: partendo dalla fine, che coincide con un significativo momento di rivelazione, si riesce a comprendere e ad abbracciare il passato, una visione simultanea grazie alla quale tutto diventa chiaro» [P. BROOKS, *Trame*, cit., p. 57].

dell'immedesimazione ai loro massimi livelli. Come può il lettore fremere nella compartecipazione alla vita e ai sentimenti del personaggio se ne sa più di lui sul suo stesso destino? Che gliene importa, in fondo, al lettore di andare avanti a leggere un romanzo se già sa come andrà a finire?¹³³ Se è vero che il finale di un racconto è la luce retroattiva che illumina gli eventi trascorsi della storia, consentendo di rileggerli con consapevolezza, ritengo che Falco abbia scelto di anticipare il suicidio di Hilde, in quanto vuole che il lettore assuma di fronte a lei e alle sue azioni un atteggiamento critico, in grado cioè di valutarle con distacco. La consapevolezza della rilettura ripartendo dalla fine Falco la vuole consegnare al lettore fin dall'inizio. Così si chiude la prima lassa che apre il romanzo: «Hilde Hinner non sono solo io, sebbene parta da una posizione di privilegio: *conosco la mia fine*»¹³⁴. L'incipit de *La gemella H* è una vera e propria 'origine'¹³⁵ che fin dall'inizio fa «saltare il *continuum* della storia»¹³⁶.

3.6. 'Il controllo dell'oblio'

La gemella H – lo si è visto – è un romanzo raccontato interamente al presente. Tuttavia, nell'intrigo delle voci che danno vita al racconto, a tratti e con cadenze intermittenti, compare qua e là una frase, sempre la stessa. Questa frase è il periodo incipitario che dischiude l'atto narrativo: «*Noi mangiavamo le mele solo nello strudel,*

¹³³ Al tal proposito trovo interessante il fatto che, nel sito web di una nota azienda libraria, le libere recensioni al romanzo, postate degli utenti, inclinino tutte verso una forte delusione nei confronti della seconda parte del libro. Alcuni addirittura affermano che il romanzo “tenga” e sia molto “appassionante” fino alle prime cento pagine, fino cioè all'irruzione nella trama dell'interruzione provocata dal racconto sull'Uomo di Lehnart; ma che dopo l'opera perda di “mordente”. Chi dopo un centinaio di pagine, chi riguardo alla seconda parte – in molti affermano che dopo un po' il romanzo risulti noioso. Se è tipico del romanzo sperimentale «deludere le attese del lettore medio abituato alle trame tradizionali», allora ritengo che queste delusioni siano causate proprio dalle rotture della trama e dagli straniati procedimenti di disinnescamento dell'immedesimazione.

¹³⁴ GH, p. 8; (corsivo mio).

¹³⁵ La nozione di 'origine' in senso benjaminiano ha a che vedere con le funzioni della critica, intesa come un pensiero che fa emergere il contenuto di verità dell'arte soltanto a partire dalla sua 'mortificazione', ossia soltanto a partire da un'illuminazione retroattiva che redime la 'vita postuma' dell'opera per immetterla dunque in una costellazione tale da farla interagire con il presente. Cfr.: «L'origine intesa come il riconoscimento del significato del fenomeno, e della verità dentro di esso, non è tanto un accadimento *che precede* la vita postuma dell'opera d'arte, quanto piuttosto, in modo paradossale, *il suo momento finale di mortificazione*. L'origine è una perturbazione temporale, un “piccolo vortice nel fiume del divenire”, mentre il tempo viene ripiegato su se stesso. In tal modo l'origine è un momento storico nel quale l'idea è rappresentata e riconosciuta, e i fenomeni che la compongono sono redenti. L'origine diviene il *traguardo* dello studio, non il suo punto di partenza» [G. GILLOCH, *Walter Benjamin*, cit., p. 104; (corsivi dell'autore)].

¹³⁶ W. BENJAMIN, *Tesi di filosofia della storia*, cit., p. 85; (corsivo dell'autore).

prima»¹³⁷. Qui il tempo verbale, anziché essere il presente indicativo, è l'imperfetto. La dislocazione sintattica dell'avverbio di tempo funge inoltre da accentuazione sulla collocazione cronologica delle funzioni rematiche dell'enunciato. Segnala che il vero tema di quest'ultimo – più che essere le «mele», o lo «strudel», o gli Hinner che se lo mangiano – è il tempo passato: un passato storico, quello dei totalitarismi nazifascisti. In due zone del testo questa affermazione, ascrivibile alla voce di Hilde, appare anche in una forma scorciata che ne condensa l'insieme. Essa viene segnalata dal corsivo tipografico e compare nell'occorrenza del singolo avverbio «*prima*». La prima volta che leggendo la si incontra è quando Hans Hinner, appena terminato il conflitto bellico, giunge a Merano dalla famiglia, dopo aver attraversato i boschi e i monti austriaci a piedi, come un solitario ramingo che fugge dal marchio del proprio destino.

La conca di Merano è a valle, in una mattina di leggera foschia, che si dirada a ogni passo, come la luna resistente, nascosta dietro la trasparenza dell'ora. Ha le vesciche sotto le piante dei piedi, le unghie nere incarnite, la barba irsuta a chiazze tra il viso scavato, i capelli appiccicati al cranio, dolori in ogni parte del corpo. [...] Se lo vedessimo dalla finestra di casa, lo scambieremmo per uno dei tanti vagabondi senza passato. Sentiamo abbaiare con un'intensità dolorosa che troverebbe consolazione in una carezza. Basta allungare la mano, le dita. Blondi le riconosce subito. Adesso possiamo dire, sei mesi dopo, un anno dopo, perché esiste un *prima*, il *prima* che dobbiamo dimenticare. Tutto avviene dopo la fine.¹³⁸

Nella seconda occasione in cui compare un rimando esplicito alla frase che apre il romanzo ci troviamo invece al matrimonio tra Helga e Franco. Il pranzo nuziale viene consumato presso l'*Hotel Sand*, l'albergo di proprietà degli Hinner, a Milano Marittima. Siamo con tutta probabilità intorno agli anni Cinquanta. Da parte di Helga non ci sono invitati. Chi partecipa alle celebrazioni, oltre agli Hinner, sono soltanto i parenti di Franco. Siedono a tavola insieme, mangiano e discorrono.

I parenti non chiedono a Hans Hinner che cosa facesse in Germania, *prima*.

E lei, dottor Hinner, di cosa si occupava in Germania?

Mi occupavo di nazismo, qualcuno desidera ancora un po' di tagliatelle?

Hans Hinner è contento di quel pezzo d'Italia, è stato accolto senza domande sul passato. Esiste solo il piatto caldo davanti a ciascuno, i bicchieri subito rabboccati appena si svuotano.¹³⁹

¹³⁷ GH, p. 7; (corsivo dell'autore). La frase ricompare inoltre nei seguenti luoghi testuali: Ivi, pp. 38, 43, 59, 221, 342.

¹³⁸ Ivi, pp. 162-63; (corsivi dell'autore).

¹³⁹ Ivi, p. 282; (corsivi dell'autore).

Vorrei interrogarmi sulle ragioni del corsivo. È chiaro che esso marca una distanza rispetto al testo restante. Oltre alla segnalazione tipografica, se si torna a considerare la frase dell'*incipit* sulle mele e sullo strudel, la prima spia di questa distanza – come già detto – proviene dalla differenza temporale, nel verbo e nell'avverbio: “passato” contro “presente”. Se si prendono poi le due frasi in corsivo presenti in quest'ultimo brano (anch'esse, come l'enunciato in esordio, unici *hapax* all'imperfetto), allora è possibile scorgere un'ulteriore polarità: “passato-memoria” contro “presente-oblio”. Le voci che pronunciano queste parole dovrebbero provenire rispettivamente dai parenti di Franco e da Hans Hinner. Tuttavia in realtà nella fattività nel racconto esse non vengono davvero pronunciate. Lo dimostra il periodo successivo: «Hans Hinner è contento di quel pezzo d'Italia, è stato accolto senza domande sul passato». Sorge dunque una dicotomia netta: da un lato il passato e il ricordo, come dispiegamento delle funzioni della coscienza (storica); dall'altro il presente e l'oblio, come esiti di un'ipertrofia degli istinti («Esiste solo il piatto caldo davanti a ciascuno, i bicchieri subito rabboccati appena si svuotano») che ha nell'incoscienza (storica) la sua causa. Queste porzioni testuali sono la testimonianza di una voce della coscienza che nel presente non trova spazio; e per questo vengono marcate dal corsivo, per essere cioè separate da una forma di scrittura – lo abbiamo visto al termine del capitolo precedente e all'inizio di questo – che intende aderire programmaticamente (e ghirrianamente) alle ‘soglie’ percettive, dunque ideologiche, di oggi. Falco sostiene: «Finora ho quasi sempre preferito scrivere di personaggi ambigui, spesso del tutto inconsapevoli o con una consapevolezza embrionale»¹⁴⁰. Se Hilde è il personaggio (e la voce narrativa) più importante del romanzo, si può quindi far corrispondere queste sezioni testuali, al tempo passato e in corsivo, alla voce della sua «consapevolezza embrionale». Una voce che non trova spazio nei fatti narrati dal racconto perché non trova spazio nel mondo. Il movimento dal testo in caratteri normali al corsivo tipografico è straniante; ed è del tutto analogo a quello che avevo messo in evidenza in merito al ‘cannocchiale a gettone’ de *L'ubicazione del bene*, dove il ‘pensare-immaginare’ di Falco, improvvisamente, spostava le ‘soglie’ percettive dal dispositivo alla materialità storica del contesto in cui era stato prodotto.

Volendo ridurre all'osso i ‘nuclei’ portanti della narrazione, se si escludono le compravendite immobiliari che segnano le tappe delle speculazioni di Hans, ne *La*

¹⁴⁰ Idem, *L'epica dei minori*, cit., p. 114.

gemella H vanno riscontrati due momenti chiave. Il primo è inserito temporalmente in corrispondenza allo sfratto nazista dei Kaumann dalla loro proprietà. Il secondo invece avviene nei primi anni dell'attività economica che Hans Hinner intraprende a Milano Marittima. Anche in questo secondo caso ci troviamo di fronte una sorta di sfratto: con una macchinazione menzognera Helga caccia dall'*Hotel Sand Margherita*, una signora romagnola che lavora come cuoca presso le cucine dell'albergo. Questi due momenti tracciano l'un l'altro una rete di rimandi e di corrispondenze, che lega le due macrosezioni del romanzo e getta luci oblique e sinistre sulla personalità di Hilde.

Hilde è un personaggio che fin da quando è infante si contraddistingue per una caratteristica: a fronte del suo molto parlare attraverso la voce del racconto, nei fatti – quando si trova ad agire in scena – non parla mai. In ciò si contrappone alla gemella. Helga infatti, a contrario suo, già dalla culla fa subito sentire la sua voce: piange, chiama la madre e ribadisce la sua presenza nel mondo¹⁴¹. Tuttavia un'altra opposizione marca la polarità tra Hilde e Helga. Se la prima concerne il campo dell'oralità, quest'altra inerisce invece a quello della scrittura. Helga a scuola è bravissima a fare il dettato¹⁴², il quale – a detta della maestra che insegna nelle elementari della Germania nazionalsocialista – è «attenzione e disciplina», svela cioè «non tanto il grado di comprensione e scrittura, quanto la vostra fedeltà al testo, l'obbedienza al suono»¹⁴³. Hilde invece è una frana, non riesce a seguire con attenzione le parole della maestra, «indugi[a] distratta», è «a disagio»; finisce per «dimenticare parole» e «infilare una lunga sequenza di errori»¹⁴⁴. Non può che appoggiarsi alla gemella, farsi aiutare e copiare da lei. Di contro però Hilde è piuttosto brava nei temi e, quando la maestra assegna alle bambine il compito di raccontare «*La tua domenica tedesca*»¹⁴⁵, la mattina alle sette lei è già pronta a svolgerlo¹⁴⁶. Le piace scrivere; e – creando un cortocircuito tra la prima e la terza persona, tra il tema e il romanzo stesso, del tutto affine a quello

¹⁴¹ Dopo aver esordito con il *refrein* della frase incipitaria sul passato, le mele e lo strudel, la voce del racconto, riferendosi alle gemelle, afferma: «Chi incomincia a parlare? Helga, lei è precoce in tutto, sono suoi i primi tentativi e vocalizzi, apre la bocca, la chiude attorno a mu mu mu, si ascolta compiaciuta, immersa nei suoni consonantici e vocalici, muove braccia, busto, le gambe da seduta, parla il corpo intero, sorride davanti al volto di sua madre» [GH, p. 38].

¹⁴² «Mia sorella [dice Hilde] è infallibile, scrive esattamente quanto ripete la maestra» [Ivi, p. 63].

¹⁴³ Ivi, p. 62.

¹⁴⁴ Ivi, p. 63.

¹⁴⁵ Ivi, p. 65; (corsivo dell'autore).

¹⁴⁶ Mi sembra rilevante far notare che i riferimenti della voce narrante alla poetica fotografica e alla postura di Ghirri, nel raccontare l'apprestarsi di Hilde alla scrittura del tema, sono chiari ed espliciti. Cfr.: «Hilde descrive ciò che la circonda, la parte di mondo che vede dalla finestra, in questo istante. La parete prima della finestra, sfondo delle sue giornate. Sa che fuori c'è un melo, lei deve alzarsi, scostare le tendine bianche profumate, pensare cosa significhi avere sempre le tendine bianche profumate» [Ivi, p. 65]. La «finestra», oltre ad essere una ricorrente immagine ghirriana, ha qui la funzione della 'soglia'.

che avevo evidenziato nel contesto della nascita e della morte del personaggio – l'autore fa uscire dalla penna di Hilde queste parole: «Oggi è domenica e, se fanno lo strudel, Hilde è quasi felice»¹⁴⁷. Ma il momento in cui Hilde si accosta alla finestra per trarre ispirazione e scrivere il tema coincide esattamente con quello in cui avviene anche lo sfratto dei Kaumann, la ricca famiglia ebrea di cui il tedesco Hans è invidioso. Quest'ultimo li osserva infatti ogni giorno con interesse e circospezione, bramando anche per sé – tra le altre cose – l'eleganza che conferisce loro l'automobile che possiedono: un oggetto il quale, dopo l'esproprio, finirà anch'esso tra sue mani insieme alla casa. L'innescò del desiderio di ricchezza e riconoscimento sociale, che sospinge le speculazioni del piccolo-borghese Hans, ricalca molto da vicino le dinamiche del desiderio 'triangolare', dove la funzione del «mediatore»¹⁴⁸ è svolta dai coniugi Kaumann. Hilde, fedele al compito di raccontare "la sua domenica tedesca", nel tema si limita a descrivere ciò che quel giorno vede dalla finestra di casa sua. È così che, attraverso la scrittura, si mette anche a parlare – pur non capendo davvero che cosa stia avvenendo – della brutalizzazione nazista dei coniugi Kaumann. Soddisfatta fa leggere ai genitori quello che ha scritto.

E questo cosa sarebbe?, chiede mio padre alla fine della lettura. Passa il foglio a mia madre. Maria Zemmgrund è in piedi, legge, ogni parola modifica la mimica facciale, la fronte diviene mobile, il naso si allunga e asseconda la serrata della bocca. Mia madre si appoggia al tavolo con la mano sinistra mentre sorregge il foglio con la destra. Ti rendi conto in quale situazione mi metteresti? La figlia del direttore di «Mutter» scrive una cosa del genere, a scuola! Questo è il ritratto di una bambina confusa, presuntuosa, triste. Quasi felice, scrivi. Quasi felice non significa nulla. O sei felice o non sei felice. Se non sei felice, sei triste. Una bambina triste non è detto che sia una bambina sensibile e buona. Il compito principale di una bambina buona è essere felice e proteggere i genitori dall'infelicità. Tu scrivi cose sbagliate, che sconcertano tua madre. Non hai abbastanza? Cosa ti manca? Scrivere ciò che capita di domenica è: i tuoi giochi, la preparazione dello strudel, quanto impiega il tuo cane per correre cento metri nel prato, cosa fai quando vai in campeggio. Scrivi in modo chiaro e semplice. Scrivi di tradizioni, usanze, costumi tipici, campanili, delle aie, dei fienili colmi grazie al cielo clemente, di ciò che ti riguarda benché possa essere inventato.¹⁴⁹

¹⁴⁷ Ivi, p. 67.

¹⁴⁸ Cfr.: «Perché un vanitoso desideri un oggetto, basta convincerlo che tale oggetto è già desiderato da un terzo al quale s'annetta un certo prestigio. Il mediatore è in tal caso un *rivale* che la vanità ha innanzi tutto suscitato, che ha chiamato per così dire all'esistenza di rivale, prima di esigerne la sconfitta» [R. GIRARD, *Mensonge romantique et vérité romanesque* (1961); trad. it.: *Menzogna romantica verità romanzesca. Le mediazioni del desiderio nella letteratura e nella vita*, trad. di L. Verdi-Vighetti, Milano, Bompiani, 2009, p. 11].

¹⁴⁹ GH, p. 67-68.

Hilde, nella sua inconsapevolezza di bambina, si attesta, in un primo momento, come portatrice di un'istanza di coscienza, che prende atto della realtà per via testimoniale. Con il suo tema il personaggio svolge, indirettamente e senza rendersene conto, la funzione di un testimone che consegna a potenziali lettori la verità di ciò che vede, denunciando soprusi e conservando nella scrittura la memoria di ciò che è stato. Partendo dalla constatazione dei cortocircuiti (le incongruenze tra prima e terza persona quando Hilde parla di se stessa) tra l'istanza della scrittura romanzesca e la parola del personaggio, si potrebbe addirittura giungere a pensare che *La gemella H* sia una finzione narrativa modulata sulla simulazione della testimonianza. Benché la personalità di Hilde corrisponda per molti versi a quella che, secondo Donnarumma, è la struttura dell'io nella scrittura testimoniale (precarietà, instabilità, dubbio¹⁵⁰), non è tuttavia in alcun modo possibile ascrivere questo romanzo al realismo testimoniale degli anni recenti. Questo meramente per ragioni di statuto narrativo: *La gemella H*, benché si situi in un reale contesto storico, è a tutti gli effetti una finzione. Eppure un'ulteriore ragione impedisce di parlarne come di una scrittura testimoniale. Se si volesse anche intendere il romanzo nel senso di una simulazione di testimonianza, a ben vedere non è possibile farlo. Hilde infatti, dopo essere stata repressa dalla madre nel suo inconsapevole tentativo di farsi portatrice di coscienza e memoria, diverrà da adulta la testimone muta; colei cioè che sapendo e vedendo, potrebbe parlare, ma dimostra invece di cedere di fronte alla responsabilità di pronunciar parola, di testimoniare.

Se l'episodio dell'espropriazione dei Kaumann (ma sarebbe più corretto dire: della deportazione) e della scrittura del tema può essere ritenuto il primo 'nucleo' portante della narrazione, il secondo, come già si diceva, ha a che vedere con il licenziamento coatto di Margherita dalle cucine dell'*Hotel Sand*. Helga e Franco si sono da poco conosciuti in spiaggia, entrambi nel corso di una pausa lavorativa. Tuttavia ancora non lavorano insieme: la prima presta servizio nell'albergo del padre, il secondo svolge mansioni di cucina in una rosticceria del paese. Il loro incontro è fulmineo e appassionato. Non si sa – da parte di Franco – quanto più per vero amore o quanto piuttosto per il desiderio di essere il compagno della figlia di un imprenditore in ascesa. Helga, sotto le indirette pressioni di Franco, vuole portare quest'ultimo a lavorare con lei. Ma c'è un problema: Margherita. Hans Hinner non ha bisogno di un altro cuoco in cucina. Come fare? Helga, senza minimamente interrogarsi sulle ricadute personali di

¹⁵⁰ Cfr.: «L'io posto a fondamento della scrittura testimoniale è precario, instabile, dubitoso, ma tenace» [R. DONNARUMMA, *Ipermodernità*, cit., p. 128].

un licenziamento subito a cinquant'anni (o forse più), decide di inscenare un furto. Ripone nella borsa della donna, mentre quest'ultima è assente, tre mele prelevate dalle provviste dell'albergo. Hilde, mentre è in cucina a lavare i piatti, vede tutto. Successivamente Helga mente al padre dicendogli di aver visto Margherita sottrarre tre mele dalla cucina e aggiunge che non è la prima volta, ma che anzi la donna da tempo ruba vivande dal luogo di lavoro. Hans si fida della parola della figlia. Mentre la sua dipendente sta per tornare a casa, la blocca all'uscita e la costringe a mostrargli il contenuto della borsa.

Signora Margherita, per favore, se mi avesse detto che aveva bisogno di tre mele gliele avrei date, l'ho sempre pagata, ma adesso come faccio a fidarmi? Sa cos'è questo a casa mia? Furto.¹⁵¹

Hilde, anche se è ancora a lavare i piatti, sente tutto ed «esce dalla cucina con uno straccio sulla spalla»¹⁵². Poi chiede:

Cosa succede? Helga, spiegalo tu a tua sorella. Margherita abbassa lo sguardo, resta in silenzio, sul punto di piangere. Helga prende una delle [...] mele rimaste sul bancone della reception e la solleva, sembra un avvocato infervorato durante il dibattito finale. Appena la requisitoria si spegne, Hilde prende la mela dalla mano della sorella, la rigira come una pallina da tennis, quasi vi possa scorgere nella traccia del passato la predizione del futuro. Hilde accosta la mela alle labbra, sente il proprio respiro sulla buccia, i denti affondano nella polpa da cui esce una leggera schiuma bianca. Gli altri restano in silenzio, lei mangia la mela, il rumore della sua masticazione riempie la reception, si alterna in un accordo misterioso al suono degli spiccioli con cui Hans Hinner congeda Margherita.¹⁵³

Franco è già pronto per essere assunto da Hans Hinner. Ben presto lui ed Helga, unendosi in matrimonio, si incaricheranno anche di portare avanti la gestione dell'*Holtel Sand*, ereditando dunque il marchio del destino che ha portato Hans dalla Baviera degli anni Trenta alla Riviera Romagnola del turismo di massa.

Si tratta di una scena potentemente allegorica. Ma per comprenderne a fondo il significato – apparentemente molto semplice e banale – è necessario dischiudere l'allegoria riposta nell'immagine della mela mangiata da Hilde. Si potrebbero anche chiamare in causa reminiscenza bibliche, ma non è il caso. Al di là dell'atemporale figura della mela del peccato, le mele de *La gemella H* sono in realtà molto “storiche”.

¹⁵¹ GH, p. 256.

¹⁵² Ibidem.

¹⁵³ Ivi, pp. 256-57.

Per ricostruire la rete di rimandi che svelano quello che mi sembra essere il cuore del senso del romanzo è necessario tornare indietro all'*incipit* del libro, metterlo in rapporto con l'*Hotel Sand* e la società dei consumi di massa, e infine spendere alcune parole su Maria Zemmgrund, la quale – non l'ho ancora ricordato – muore subito dopo il termine della seconda guerra mondiale, poco prima del passaggio degli Hinner da Merano alla breve parentesi della “rinascente” Milano postbellica. Prima, tuttavia, sarà utile spendere alcune brevi parole sul rapporto tra le due gemelle.

Hilde e Helga sono due personaggi la cui reciproca personalità non è affatto ‘autonoma’, né ‘indipendente’. Si potrebbe dire che esistono l’una in funzione dell’altra, nel senso che «pur essendo ontologicamente distint[e] non sono concepibili come entità separate»¹⁵⁴. Le loro personalità infatti presentano tratti espliciti di ‘complementarietà’, che si dispiegano in modo ‘schematico’ ed ‘evidente’: Helga parla, Hilde non parla; alla totale estroflessione dell’una corrisponde una paralizzante introflessione nell’altra; Helga si sposerà, Hilde (a parte un amante in età avanzata) rimarrà zitella a vita; e si potrebbero aggiungere ancora diversi altri esempi. Da questo punto di vista, Hilde e Helga potrebbero essere ricondotte ai «*personaggi speculari*» di cui parla Massimo Fusillo, ossia a figure romanzesche «in cui l’opposizione dei caratteri è così marcata da suggerire una unità latente»¹⁵⁵. Questa generale definizione si attaglia senz’altro alla fisionomia delle gemelle. Inoltre, del tema gemellare – per come esso ha preso forma nel Novecento staccandosi dalla commedia e innervandosi nel romanzo¹⁵⁶ (Ulrich e Agathe, tra tutti) – Hilde e Helga mantengono la propensione ad essere «figura del formarsi dell’identità attraverso la dualità»¹⁵⁷. Il racconto della formazione infantile della personalità Hilde infatti sottolinea fortemente la dipendenza di questa dai comportamenti della sorella: più Helga parla e fa sentire la sua voce, più l’altra si ammutolisce. Tuttavia è anche vero che le loro fisionomie caratteriali, per tutto il corso dello svolgimento del romanzo, rimangono rigide e costanti. In questo senso si può parlare nei confronti di questi due personaggi di ‘tipi’ o ‘maschere’, i quali seguono «una linea che di lontano deriva [...] dalla Commedia dell’arte»¹⁵⁸, e addirittura giunge (si vedrà: non è del tutto vano farlo notare) fino alla commedia plautina. Anche se – a

¹⁵⁴ S. BRUGNOLO, *Strane coppie. Antagonismo e parodia dell’uomo qualunque*, Bologna, il Mulino, 2013, p. 19.

¹⁵⁵ M. FUSILLO, *L’altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Scandicci, La Nuova Italia, 1998, p. 13.

¹⁵⁶ Cfr.: A. GUIDOTTI, *Specchiati sembianti. Il tema dei gemelli nella letteratura*, Milano, FrancoAngeli, 1992, pp. 145-52.

¹⁵⁷ M. FUSILLO, *L’altro e lo stesso*, cit., p. 17.

¹⁵⁸ S. BRUGNOLO, *Strane coppie*, cit., p. 20.

scanso di equivoci – è bene precisare che *La gemella H* non ha nulla del genere comico, tanto meno il finale. Né ha gran che da spartire con la tradizione dell'umorismo nero da cui Brugnolo sostiene discendano i suoi tarantiniani prototipi della «strana coppia»¹⁵⁹. Eppure – anche se lo studioso non fa entrare il caso dei gemelli all'interno di questa categoria¹⁶⁰ – mi sembra che essa sia quella in cui meglio si collocano Hilde e Helga, non fosse altro per l'«unità nella diversità»¹⁶¹ che rivelano, ma anche per l'«ottusità» che dimostrano nel rimanere per sempre fedeli a una logica colpevole di portarsi addosso il «male» del Novecento: in ciò si rivela il loro essere «sintomo della moderna alienazione»¹⁶². Quantomeno nel corso dell'episodio del licenziamento coatto, Hilde e Helga spartiscono con il tema della 'strana coppia' il fatto di poter essere considerate entrambe, senza troppe incertezze, come due zanni; come due complici cioè che tramano e agiscono contro qualcuno senza troppo interrogarsi su ciò che stanno facendo. Lo fanno e basta, per rispondere a una logica superiore. A dispetto di quanto possa in apparenza sembrare, a mio avviso però questa logica è incarnata non tanto dal padre Hans Hinner, quanto piuttosto dalla madre Maria Zemmgrund. Si vedrà presto perché. Se Hilde è complice indiretta di Helga, ciò che incarna Maria è complice indiretto da ciò che incarna Hans.

Passo ora trattare del significato allegorico che la figura delle mele dischiude. L'immagine, partendo dalla copertina del libro¹⁶³, crea una costellazione di rimandi, la quale si dispiega dallo «strudel», a «Mutter», all'*Hotel Sand*, per giungere infine – passando attraverso l'oblio autoinflitto di Hilde suicidatasi nel Naviglio – alla «nebbiolina» (come uno strudel caldo) «gradevole in gola»¹⁶⁴ dell'ultima pagina del romanzo.

Così recita la pagina di apertura del romanzo:

¹⁵⁹ Per aprire il suo studio sul tema della 'strana coppia', Brugnolo riporta l'esempio di Jules e Vincent, i due zanni protagonisti del celeberrimo film *Pulp Fiction* (1994) di Quentin Tarantino [cfr.: Ivi, pp. 9-18].

¹⁶⁰ Cfr.: «Le strane coppie [...] non sono dei gemelli» [Ivi, p. 19].

¹⁶¹ Ivi, p. 20.

¹⁶² Ivi, p. 21.

¹⁶³ Cfr.: Infra, Fig. 8. La copertina dell'edizione de *La gemella H* da cui sto citando ha impressa una fotografia in scala di grigi scattata da Sabrina Ragucci a Merano. Si tratta di uno *still life* che ritrae tre mele disposte su un tavolo, secondo un climax discendente di marcescenza. Tale immagine, similmente a quanto avviene in *Condominio Oltremare*, interagisce con il testo del romanzo attraverso il 'principio d'insubordinazione' delineato da Cortellessa [cfr.: Infra, Nota 110]. Sull'importanza che per Falco riveste l'oculata selezione dell'immagine di copertina, cfr.: «Per me il libro comincia davvero dalla copertina. L'immagine deve essere già il libro, è già dentro il processo» [G. FALCO, *Siamo testimoni di questi passaggi*, intervista a cura di G. Romanin Jacur, in «il lavoro culturale» (blog online): <http://www.lavoroculturale.org/intervista-giorgio-falco-gemella-h/>; (consultato in data 18 febbraio 2017)].

¹⁶⁴ GH, p. 348.

Noi mangiavamo le mele solo nello strudel, prima.

È l'inizio, l'istante in cui ricordare significa cancellare i tentativi precedenti, fagocitati dall'immagine definitiva, che rivive l'esistenza e assorbe tutte le altre possibilità, anche le dimenticanze serbate nella memoria: erba del primo mattino, foglie responsabili della penombra, sagome sudate a mezzogiorno, volto di donna quando finisce di intonare una canzone, gocce di sangue sulla neve fresca, il giorno in cui, per la prima volta, tratteniamo il respiro davanti a un cesto di mirtilli, le vene gonfie del collo, quelle delle tempie in rilievo, per immaginare la nostra morte da bambini. Il momento dello strudel è sempre mio e di mia madre, è il nostro momento. Helga non necessita di strudel per sentire il bene di nostra madre. Ma tutto questo, come dice mio padre nel 1945, accade *prima*. Quanto tempo possiamo trattenere, *prima*? Quanta memoria sopravvive alla bambina Hilde? Ogni famiglia rinchiude il passato dentro frasi significative, ritornano un paio di volte all'anno, pesano come un canto malinconico, a cui si dà voce con un duplice intento: la speranza che nella frase qualcosa possa mutare; la certezza che, anche per questa volta, nulla cambierà. Allora siamo in silenzio nei giorni delle mele e dello strudel, *prima*, le mele e lo strudel sono mia madre, che setaccia la farina in una terrina, aggiunge sale e fa un piccolo taglio in mezzo, lì mette burro e versa acqua tiepida; mi dice di prendere il coltello e il cucchiaino, armata mescolo l'impasto, unisco la farina all'olio e all'acqua; continuo fino a quando mia madre lavora la pastella con le dita, prosegue accanto a me testimone di tutti gli ingredienti, le mele e il limone, l'uva sultanina, la cannella e la marmellata di albicocche, felici, fuori dal tempo. Le date vorrebbero un andamento lineare del ricordo, una memoria costruita a ritroso, ma esistono altre voci, coro di luoghi e lingue differenti, pluralità senza gerarchie, l'amore per l'incompiutezza della vita. Hilde Hinner non sono solo io, sebbene parta da una posizione di privilegio: conosco la mia fine.¹⁶⁵

Il brano, soprattutto nella prima parte, a fronte di una sintassi piana e paratattica, inscena tuttavia dal punto di vista semantico una rocambolesca mescolanza di entità disparate. Assembla una vasta molteplicità di elementi all'interno di un unico caotico flusso di giustapposizioni eterogenee, le quali poco hanno a che vedere l'una con l'altra e con il tema principale: le mele e lo strudel, nonché la funzione di questi nell'interazione affettiva tra Hilde e la madre. Da bambina Helga non ha problemi a interagire con i propri genitori e con la propria madre, soprattutto: la chiama per nome quando pronuncia le sue prime parole («mutti, mutti, mutti»¹⁶⁶). Hilde invece considera il linguaggio come una gabbia: fin da bambina «l'amore per l'incompiutezza della vita» le impedisce di accedere al simbolico tramite la lingua; non vuole «diventare prigioniera del linguaggio»¹⁶⁷ e rimarrà per questo informe lungo, con un'identità in negativo costruita alle spalle della gemella; non sceglierà mai per tutta la vita, se non scegliendo

¹⁶⁵ Ivi, pp. 7-8.

¹⁶⁶ Ivi, p. 38.

¹⁶⁷ Ivi, p. 39.

infine di morire suicidandosi. Un unico atto simbolico la lega all'affetto della madre: la preparazione dello strudel.

È vero che ne *La gemella H*, brechtianamente, il *continuum* narrativo è rotto da un montaggio di voci e frammenti testuali, i quali negano l'immedesimazione del lettore nel desiderio dei personaggi, tuttavia, come ogni narrazione anche questo romanzo è mosso di fondo da una spinta desiderante. Il fatto è che la struttura formale dell'opera impedisce che questo desiderio trascini anche il lettore. Vediamo però di che tipo di desiderio – o meglio di che pulsione – si tratta. Brooks afferma che «si potrebbero analizzare gli incipit di quasi tutti i romanzi e senza dubbio vi si potrebbe ravvisare un'immagine del desiderio che prende forma, comincia a individuare il suo oggetto e a sviluppare energie testuali»¹⁶⁸. Se si considera ora l'incipit del romanzo di Falco, il desiderio narrativo che spinge il racconto sembra essere dunque una sorta di desiderio regressivo, materno, di ritorno all'indistinzione intrauterina, nel caos dove l'esistere collassa nell'inesistente senza forma. L'oggetto, che media quella che da qui in avanti chiamerò 'pulsione all'oblio', è lo strudel: l'«oggetto» che contiene le mele e che lega simbolicamente Hilde alla madre. Nell'amalgama dell'impasto racchiuso al cuore del dolce – laddove gli ingredienti di cui Hilde è «testimone» sono scomposti e ricombinati insieme in un tutto indistinto – sta anche il cuore del romanzo. La logica che Maria Zemmgrund incarna, complice della logica di Hans Hinner, è quella che lo psicoanalista cileno Ignacio Matte Blanco chiama 'logica simmetrica'. Si tratta di una logica in cui la coscienza critica illuminista non trova spazio alcuno; dove vige cioè: l'«assenza di tempo», la «sostituzione della realtà esterna con quella psichica», l'«assenza di contraddizione» e l'«assenza di negazione»¹⁶⁹. Questa logica si sposa assai bene con la logica fantasmagorica della merce.

I pensieri principali di Maria Zemmgrund sono i pannolini, una carrozzina a due posti, il doppio corredo da neonato, i giochi per bambini. Succede nelle dittature e nelle democrazie, la quotidianità prende il sopravvento come una forma ottusa di rimozione, di difesa, e suggerisce la vita. La merce ci salverà anche nel 1933: attende sugli scaffali, ripulita, asettica, scende dei porti, come un corteo funebre lungo le ferrovie, attraversa i campi, le autostrade di nuova costruzione assieme ai camion militari, alle lucide berline nere di proprietà dei funzionari di partito, alle auto degli agenti di commercio; viaggia sui camion, scatoloni di mezzo quintale carichi e scaricati a braccia nei magazzini, da giovani che lavorano con le sigarette tra le labbra, ignorano anestetizzati il bruciore delle cicche che

¹⁶⁸ P. BROOKS, *Trame*, cit., p. 42.

¹⁶⁹ Cfr.: I. MATTE BLANCO, *The Unconscious as Infinite Sets. An Essay in Bi-Logic* (1975); trad. it.: *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla bi-logica*, trad. e cura di P. Bria, Torino, Einaudi, 2000, pp. 48.

scalfisce appena i loro respiri, nelle brevi pause *parlano di politica e di calcio, birra e ragazze, concordano su ogni aspetto della vita, la forza giovanile dei loro corpi rivela un ottundimento intimo*, un meccanismo che li occupa e li riempie, spingono scatoloni in fondo ai camion e gareggiano, il premio è la consapevolezza provvisoria dei muscoli, qualcosa che tenga insieme nervi, tendini, ossa, retorica sentimentale; i ragazzi innalzano montagne di merce dentro i cassoni muti dei camion, ogni scatolone gli azzittisce, *persi dentro immagini e frammenti dimenticano il contenuto di ciò che sollevano, potrebbe essere un battaglione di carne in scatola o pigiami per neonati, i loro corpi diventano inconsistenti, immemori: che belle gemelline, che cosa desidera, signora Hinner?*¹⁷⁰

Maria Zemmgrund è una giovane madre bella e ambiziosa, che sogna un futuro roseo per sé e per le sue bambine; tutto in lei «suggerisce la vita». È una moglie che si trova perfettamente a suo agio all'interno di una società maschilista e patriarcale; è lei infatti il nume che provvede a garantire il calore dell'intimità familiare. Al sostentamento economico del nido delle gemelle è Hans a pensarci. È il capo direttore di un giornale di provincia finanziato dal partito nazionalsocialista: «Mutter», che in tedesco significa «madre». «Mutter» è il giornale di Bockburg: una cittadina di finzione, ma ambientata nella Baviera storica della Repubblica di Weimar, da cui ben presto un terribile vento di risentimento e abiezione soffierà a gonfiare le vele del nazionalsocialismo. Per l'invenzione di questo luogo Falco si è ispirato a *Heimat*¹⁷¹, la serie di lungometraggi del regista Edgar Reitz, che ricostruisce la storia del Novecento tedesco. '*Heimat*' in tedesco indica un luogo la cui fisionomia spaziale è un tutt'uno con lo spirito degli abitanti che lo abitano. Si tratta insomma di un contesto geografico percepito da chi lo vive come una casa propria, come una piccola patria fatta di relazioni stabili, intimità e appartenenza. Il legame tra gli uomini e il luogo che percepiscono come il proprio '*Heimat*' è di carattere viscerale e atemporale. In questo senso anche Bockburg rievoca l'idea della maternità e del calore familiare. Se è vero che Maria Zemmgrund incarna la 'logica simmetrica' della coesistenza adialetrica dei contrari, non stupisce dunque che il desiderio 'triangolare', di Hans verso il prestigio economico (tramite i Kaumann), si sia

¹⁷⁰ GH, p. 28-29; (corsivo mio).

¹⁷¹ Cfr.: «*Heimat* di Reitz mi ha aiutato nell'invenzione di Bockburg, l'immaginaria cittadina bavarese in cui ho ambientato la prima parte del libro» [Idem, *Siamo testimoni di questi passaggi*, cit.; (corsivo dell'autore)]. Per certi versi Bockburg ricorda molto da vicino anche il villaggio rurale in cui Michael Haneke ha ambientato le inquietanti vicissitudini che perturbano l'apparentemente tranquilla atmosfera dove vivono i personaggi de *Il nastro bianco* (2009). Le corrispondenze tra il romanzo di Falco e il film di Haneke sono già state accennate da Cortellessa [cfr.: A. CORTELLESA, *Una sinfonia in grigio*, in «doppiozero» (blog online), 26 marzo 2014; ora consultabile in Idem, *La terra della prosa*, cit., pp. 462-64].

storicamente concretizzato nell'odio¹⁷² di ciò che il primo incarna verso i 'mediatori' delle sue aspirazioni.

Maria Zemmgrund muore subito dopo il termine del secondo conflitto mondiale e con lei muore anche la versione intimistico-familiare di ciò che ho precedentemente chiamato 'pulsione all'oblio'. Da questo momento in poi, lentamente, l'oblio sarà sempre più sottoposto nei decenni a venire ad un controllo razionale istituzionalmente legittimato e subdolamente indotto. Nel secondo dopoguerra prenderà piede in tutto l'occidente l'*American way of life*, ossia la società dei consumi, che nel romanzo Falco condensa metonimicamente attraverso la Riviera Romagnola del nascente turismo di massa. L'*Hotel Sand* assume da questo punto di vista una valenza allegorica che si dischiude a partire dall'onomastica. La 'logica simmetrica' intimistico-familiare, sepolta col corpo di Maria, risorge nel tardo capitalismo come oblio della memoria storica.

'Sand' in inglese vuol dire "sabbia". Weinrich sostiene che nel campo della figurazione letteraria, dal punto di vista topologico, «la metaforica dell'oblio occupa prevalentemente» lo spazio dei «deserti» e delle «lande *sabbiose* in cui le cose da dimenticare vengono *soffiate via dal vento*»¹⁷³. Ne *La gemella H* la figurazione dell'oblio si dispiega a partire dalle spiagge di Milano Marittima, dove le cose da dimenticare sono non tanto soffiate via dal vento, quanto piuttosto cancellate dai moti circolari delle onde marine e, soprattutto, dal sempre-uguale ritorno stagionale e vacanziero delle canzonette, degli ombrelloni, delle sdraio: di ciò che insomma dopo un anno di lavoro viene razionalmente pianificato per le ferie dei salariati e 'suggerire' così 'la vita'.

Poco dopo aver acquistato e ristrutturato la pensione che diverrà l'albergo della famiglia Hinner, Hans chiede consiglio alle gemelle su come battezzare quella fonte di sostentamento familiare che ha sostituito il giornale «Mutter».

¹⁷² Ne *La gemella H* i Kaumann rappresentano un modello sociale di prestigio per la famiglia Hinner. In questo senso la prima parte del romanzo potrebbe essere letta, nel paradigma proposto da Girard, come una vera e propria opera romanzesca a «*mediazione interna*» [cfr.: R. GIRARD, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, cit., p. 13], dove la distanza tra soggetto desiderante e mediatore-modello è abbastanza ridotta da consentire compenetrazioni più o meno profonde. Hans, in quanto «eroe della mediazione interna, lungi [...] dal ricavare gloria dal suo proposito di imitazione, lo cela con cura». Egli «prova [...] nei confronti del modello [...] un sentimento lacerante formato dall'unione di due contrari: la venerazione più sottomessa e il rancore più profondo. È il sentimento che chiamiamo *odio*. [...] La gelosia e l'invidia, come l'odio, altro non sono che i nomi tradizionali della mediazione interna, nomi che ce ne nascondono, quasi sempre, la vera natura» [Ivi, pp. 14-15; (corsivo dell'autore, sottolineatura mia)].

¹⁷³ H. WEINRICH, *Lete. Kunst und Kritik des Vergessens* (1997); trad. it.: *Lete. Arte e critica dell'oblio*, trad. di F. Rigotti, Bologna, il Mulino, 1999, p. 12.

Hans Hinner guarda soddisfatto il suo piccolo albergo ristrutturato, nella pineta di Milano Marittima, in attesa dell'estate. Vorrebbe chiamarlo *Hotel 1950*. Helga si oppone. Hilde, come lo chiameresti? Lo chiamerei *Hotel Sand*. *Sand* è la sabbia. Per i tedeschi e gli anglosassoni. Anche gli italiani sanno pronunciare *Sand*. Tutti possono dire *Sand*. In fondo, *Sand* non significa nulla. Potrebbe essere qualsiasi cosa. Hilde, a me *Sand* non dice niente, ripete Helga. Non deve ricordare nulla. È un nome breve, semplice, mediazione tra terra e mare, un granello di sabbia *quasi* identico a un altro granello di sabbia.

Dopo Milano, Milano Marittima, il mare Adriatico, il prolungamento dei traffici cittadini. Finire il dopoguerra con il mare, i bomboloni dell'inizio giornata, discutere di soldi sotto l'ombrellone, le onde sono fatte apposta per noi, i corpi abbandonati al sole, immobili.¹⁷⁴

La voce scivola da un'istanza anonima ed esterna per mescolarsi poi, nella drammatizzazione di un dialogo, con quella dei personaggi; e infine ritorna solida e riepilogante sull'imminente futuro delle masse vacanziere che mangiano in ferie «i bomboloni dell'inizio giornata». Dai bomboloni, ai «corpi abbandonati», fino alla mela che ha licenziato Margherita e che Hilde mangia serena di fronte a tutti: nella società dei consumi è tutto alla luce del sole. La 'logica simmetrica' che dissolve nell'indistinzione gli ingredienti dello strudel ('testimoniati' da Hilde) non è più ristretta nell'intimità familiare del materno e nemmeno nel senso di appartenenza a una comunità come quella di Bockburg. Si è espansa invece a dismisura in tutto l'occidente; e sussunta dagli agenti della pianificazione razionale, è divenuta il più subdolo complice dei dispositivi di dominio.

Al termine del romanzo, alla morte dell'ormai anziano Hans Hinner, il suo corpo, dopo essere stato assistito dal calore filiale di Helga, viene seppellito anche da quest'ultima, la quale afferma: «Io ho vissuto al tuo fianco un'esistenza normale, in albergo, con un marito, ti ho dato anche l'erede, la speranza del futuro, ho creduto nella vita. *Noi mangiavamo le mele solo nello strudel, prima*»¹⁷⁵. Prima, ora invece le mangiano di fronte a tutti. Helga, Hilde e Hans Hinner: sono loro le tre mele, le tre H che simboleggiano la continuità di lungo corso dell'irrazionalismo al potere novecentesco. Sono persone normali, persone qualunque, come tutti. Invisibili tra la massa, non hanno nulla che apparentemente li contraddistingua da tutti gli altri: sono come mele in uno strudel, confuse nell'amalgama insieme a tutti gli altri ingredienti. Non si notano. Sono come la H dei loro nomi nella fonetica italiana: invisibili ma persistenti. Scivolano come bisce nell'erba. Non li noti. E tanto quanto l'H non la senti

¹⁷⁴ GH, p. 199.

¹⁷⁵ Ivi, p. 343.

se pronunci i loro nomi, così – allo stesso modo – anche i loro “banali” crimini rimangono nell’oblio collettivo, inespressi e inauditi.

Dalle terme di Merano nel 1939 alle terme di Cervia nel 2013, Maria Zemmgrund è ancora viva. Rivive in Helga: la figlia di Hans Hinner che – mancata la moglie – sostituisce la madre nel restargli accanto. Anche lei crede nella vita privata e si fa complice, nell’oblio della memoria, di ciò che suo padre incarna.

Helga fa alcune inalazioni alle terme di Cervia. Lascia la macchina nel giardino dell’albergo, porta al guinzaglio Blondi che annusa piccoli rami spezzati, volantini pubblicitari di estetiste che promettono un nuovo corpo. La spiaggia è semideserta, alcune sedie sdraio sono ribaltate in aria. [...] Helga esce dalla spiaggia, cammina in un breve tratto della pineta, tra atleti che corrono e cani al guinzaglio. [...] Alla sua sinistra c’è un piccolo parco zoologico e botanico. Cervi, daini, capre, pony, mufloni, cavalli, bufali, asinelli mangiucchiano in attesa dell’apertura. I cigni spulciano sotto le ali, i pavoni ripetono il loro canto.

Alle spalle del parco, spicca l’edificio delle terme di Cervia. Coppie di pensionati e giovani madri con i loro bambini si avviano verso l’ingresso. Helga lega Blondi a un palo della luce, e le dice, non muoverti, torno presto.

S’immette nel flusso che sale al secondo piano, al reparto delle cure inalatorie. C’è una lunga fila, tutti ritirano un numero, estraggono dalle borse o dagli zainetti la mascherina per aspirare l’acqua salsobromiodica. Alle pareti sono appese fotografie delle terme negli anni Settanta, a piccoli passi l’umanità davanti a Helga si muove, le nuche avanzano verso la grande stanza avvolta nel bianco nebulizzato, al di là della vetrata. Le infermiere regolano l’accesso, timbrano il foglio di presenza, conducono i pazienti ai macchinari, stringono un bavaglio di carta intorno al collo, schiacciano un pulsante, il fumo esce dal supporto di plastica, un orologio digitale scandisce il tempo mancante alla fine dell’applicazione, la nebbiolina è gradevole in gola, nel naso, abbraccia il rumore dei macchinari, il viavai cadenzato delle infermiere, dobbiamo continuare, socchiudere gli occhi e proseguire il meccanismo inconsapevole sotto la pettorina bianca di carta, una volta ancora, il respiro.¹⁷⁶

Lo zoo, i «pensionati» e le «giovani madri» al «parco», la pianificazione razionalizzata del benessere privato: siamo ritornati a Cortesforza. Cortesforza che, come la spiaggia «semideserta» di questo brano, anch’essa «è deserta di domenica»¹⁷⁷. A Cortesforza nei giorni feriali, «se non fosse per l’aria inquinata che ristagna appena sopra il verde delle giovani siepi e si unisce all’aroma di carbonella e ai residui di carne, [...] è come se fosse il mare»¹⁷⁸. Cortesforza è il luogo de-umanizzato, in cui «la morte

¹⁷⁶ GH, p. 347-48.

¹⁷⁷ UB, p. 10.

¹⁷⁸ Ivi, p. 11.

sembra un'anomalia abusiva»¹⁷⁹; ed è in questo del tutto simile alla Milano Marittima dell'*Hotel Sand*, dove «la morte non arriva, o meglio, è ovunque, diluita»¹⁸⁰.

La gemella H si chiude con la parola «respiro» e allude in ciò al ciclico pulsare dei polmoni che espandendosi e ritraendosi pompano l'ossigeno necessario al sostentamento della vita. Dopo quella che pare essere un'allusione scabrosa e sinistra al cuore nero novecentesco delle camere a gas («le nuche avanzano verso la grande stanza avvolta nel bianco nebulizzato») il romanzo si chiude dunque facendo esplodere insieme, in un cortocircuito di ambiguità massima, le due polarità della morte e della vita. Non manca inoltre una certa dose di ambigua ironia, la quale proviene dal cinismo critico di Pagliarani, peraltro citato: la morte «è ovunque, diluita», ma «dobbiamo continuare»¹⁸¹. E la domanda che sorge è: «continuare» come?

Dall'impasto di uno strudel casalingo al benessere asettico dell'«acqua salsobromoiodica», a vigere è ancora la medesima logica dell'indistinzione. Nel romanzo a tenere il filo di questa sommersa continuità di lungo corso è quella sorta di figura della latenza implicita che Genette «esca»¹⁸². Le 'esche' sono un dispositivo formale, tramite il quale nell'opera vengono attuate delle «manovre preparatorie», ma facendo in modo che non generino alcuna vera e propria anticipazione, «neppure allusiva»¹⁸³. L'«esca» permane nascosta e confusa nella materia romanzesca, senza destare nel lettore alcun particolare interesse. Essa è destinata «solo più tardi» a trovare il suo significato; e svolge in questo modo la funzione di una «preparazione»¹⁸⁴. Nel corso della narrazione de *La gemella H*, in momenti sporadici e intermittenti, la voce narrante ricorda a più riprese la presenza del cane Blondi tra i componenti della famiglia Hinner. Una volta terminata l'ultima pagina del racconto, nel libro si apre una sezione conclusiva di didascalie. Oltre ad alcune note e precisazioni su luoghi ed episodi del romanzo, compaiono anche i nomi di tutti i personaggi, con le relative date di nascita e di morte. È presente anche Blondi¹⁸⁵. Il lettore si accorge a questo punto che il cane della famiglia Hinner – comparso per tutto il romanzo con lo stesso nome – è in realtà

¹⁷⁹ Ibidem.

¹⁸⁰ GH, p. 283.

¹⁸¹ Si veda il *refrain* che ricorre a cadenzare *La ballata di Rudi*: «Ma dobbiamo continuare / come se / non avesse senso pensare / che s'appassisca il mare». Cfr.: E. PAGLIARANI, *La ballata di Rudi* (1995), in Idem, *Tutte le poesie. 1946-2005*, a cura di A. Cortellessa, Milano, Garzanti, 2006, pp. 336.

¹⁸² G. GENETTE, *Figure III*, cit., p. 123.

¹⁸³ Ibidem.

¹⁸⁴ Ibidem.

¹⁸⁵ Cfr.: «Le Blondi del libro sono: Blondi (1938-1953) // Blondi (1953-1968) // Blondi (1968-1980) // Blondi (1980-1993) // Blondi (1993-2008) // Blondi (2008-vivente)» [GH, p. 350].

una successione storica che percorre tutto il secondo Novecento, cadenzata da date assai significative. Blondi si rivela dunque un' 'esca' che svolge una funzione di straniamento storicizzante. L'immagine di Blondi, il fedele animale domestico della famiglia Hinner, sta a significare allegoricamente la latenza di un' irrazionale ctonio e perturbante, pronto ad irrompere e a disgregare l'apparente ordine della civiltà razionalizzata¹⁸⁶. In ciò si ricollega senz'altro alla 'logica simmetrica' che sospinge la continuità narrativa (seppur interrotta) del romanzo. Non è un caso infatti se Blondi ricompare all'interno di un altro degli episodi chiave del romanzo, di cui si è già parlato più volte, ossia nell'*Intermezzo* che racconta il suicidio di Hilde. Questo episodio era stato letto in precedenza come un'anticipazione del finale, o meglio: come una parentesi prolettica con funzione completiva nei confronti di una parallisi finale. Dopo aver considerato il finale vero e proprio del romanzo, è possibile affermare che la scena che rappresenta Helga alle terme di Cervia passa, come dire, 'a lato' rispetto al suicidio di Hilde. Con ciò si intende che tale epilogo non parla esplicitamente della morte che la gemella si è autoinflitta, tuttavia non solo avviene cronologicamente in contemporanea a questa (siamo nel 2013), ma al contempo la richiama con forza attraverso una fitta rete di rimandi. Il richiamo più evidente sta proprio nella compresenza del cane Blondi: tanto Helga quanto Hilde, rispettivamente prima di curarsi e prima di uccidersi, la stavano portando a passeggio al guinzaglio. Sembra quasi che l'autore voglia fare intendere al lettore che le due gemelle non stiano compiendo un gesto poi tanto differente. L'una obnubila la propria coscienza gettandosi e morendo nelle acque del Naviglio, l'altra ispirando una «nebbiolina [...] gradevole in gola». Hilde persegue l'auto-annichilimento, Helga auto-sostentamento; ma entrambe compiono due gesti che rispondono a un'irrazione logica dell'indistinzione. Queste affinità tra questi due episodi, saltati insieme dalla compresenza di Blondi, possono essere letti come una sorta di agnizione obliqua e conclusiva tra le due gemelle: la 'strana coppia' gemellare, al proprio interno così diversa e così uguale, responsabile del licenziamento di Margherita. Hilde e Helga, così vicine e così distanti, pur non avendo mai scambiato un dialogo nel corso di tutto il romanzo, in modi diversi, si incontrano alla fine nell'oblio: entrambe responsabili, entrambe incoscienti. Come nel più lontano archetipo occidentale del tema della

¹⁸⁶ Sulla dicotomia tra natura e cultura all'interno delle società occidentali razionalizzate dalla pianificazione tecnocratica cfr. il capitolo *La rivolta della natura* in: M. HORKHEIMER, *Eclipse of Reason* (1947); trad. it.: *Eclisse della ragione*, trad. di E. Vaccari Spagnol, Torino, Einaudi, 2000, pp. 83-112. Si veda inoltre il frammento saggistico *Uomo e animale*, in Idem, TH. W. ADORNO, *Dialettica dell'illuminismo*, cit., pp. 263-72. Sulle figure animali con funzione allegorica nella letteratura italiana del secondo Novecento, cfr.: E. ZINATO, *Letteratura come storiografia?*, cit., pp. 91-106.

gemellarità (i *Menecmi* di Plauto), anche *La gemella H*, nello scioglimento finale le due gemelle si incontrano e si riconoscono¹⁸⁷. Pensando alla chiusa del romanzo sul motivo della vita («respiro»), verrebbe da dire che anche *La gemella H* sia una commedia. Ma il lieto fine ovviamente qui è solo apparente. Viene infatti brutalmente contraddetto dall'ironia pagliarariana del «dobbiamo continuare». E non solo: se si presta attenzione al destino di Hilde soprattutto, non si può non accorgersi che le due gemelle, al termine, vengono ad incontrarsi in un destino di morte.

Concludo – dopo aver detto troppo – con un passo di Fortini da *Il controllo dell'oblio*. Mi rendo conto del fatto che il critico e poeta italiano, quando scriveva quel saggio, si riferiva ad un contesto storico specifico: la reazione statalista dei tardi anni Settanta e dei primi anni Ottanta. Per questo le sue riflessioni sull'oblio sono storicamente poco accostabili ai motivi attraverso cui questo stesso tema prende forma nel romanzo di Falco. Tuttavia, sebbene nel corso dell'analisi non l'abbia mai citato, la lucidità e il rigore materialista di Fortini sono stati – per come potuto, forse sbagliando – la guida delle mie riflessioni in quest'ultimo paragrafo.

Solo una cosa vorrei precisare, prima. Questo capitolo è stato guidato ampiamente dalle riflessioni di Benjamin espresse in *Tesi di filosofia della storia*. Un saggio per frammenti che le affermazioni di Fortini sull'oblio vanno consapevolmente e dolorosamente a negare. Ritengo che le diagnosi storiche sulla cultura italiana tardo-novecentesca espresse dal critico milanese, e non solo, siano di una correttezza difficilmente negabile. La memoria involontaria è oggi un dispositivo diffuso e volgarizzato. Esso risponde alla 'logica simmetrica'. E se è vero che l'a-sistematicità della metodologia proposta da Benjamin, oggi (nel mondo anti-logico dei flussi di scambio, dell'estetizzazione diffusa e dell'oblio storico) è divenuta totalmente impraticabile, a fronte dell'ipertrofia (anche informatica) della merce, delle superfici e della pubblicità, allora *La gemella H* e le successive opere di Falco sono interamente da buttare. Per i loro aspetti formali, intendo; e per come questi ultimi interagiscono con la storia, tramite la finzione letteraria. Abbiamo un mondo e una psiche già troppo frammentati per volere ancora forme letterarie che si occupino di temi storici impiegando il montaggio dei frammenti.

¹⁸⁷ Sui *Menecmi* come archetipo del tema della gemellarità e sul motivo dell'agnizione finale, cfr.: A. GUIDOTTI, *Specchiati sembianti*, cit., pp. 21-26.

Ma la coesistenza dei contrari non è una prerogativa soltanto della ‘logica simmetrica’ matteblanchiana. La compresenza degli opposti è al contempo anche il fulcro metodologico della dialettica. Ritengo che, nonostante la lucidità e il rigore delle analisi di Fortini, anche oggi, il materialismo storico nell’accezione benjaminiana possa innervare un campo, del tutto aperto, di convergenza tra letteratura e storia. Dialetticamente, l’anti-logica formale della finzione letteraria può ancora irrompere nel campo della storiografia, e ribaltare dunque l’anti-logica diffusa dell’oblio storico attraverso scintille di una coscienza a-sistemica e possibile, precaria, ma liberatoria e necessaria. Tra tutti, oltre a Falco, mi sembra che, almeno in Italia, anche Gherardo Bortolotti stia dando oggi prove in tal senso. Benché i frammenti letterari del primo siano ben più appiattiti sul presente rispetto alla narrativa del primo, formalmente mi riferisco soprattutto allo sperimentalismo estremo, di tipo testuale visivo e informatico, che si esprime nella piattaforma web *quando arrivarono gli alieni*.

Con l’inflazione, vale a dire con l’impossibilità di risparmio (equivalente all’impossibilità di «ricordo» e di «previsione»), con la disoccupazione e la sottoccupazione e, finalmente, con la liquidazione d’ogni possibile prospettiva politica, l’ultimo decennio ha avuto bisogno di produrre una grande quantità di tranquillanti e di analgesici che abbassassero la soglia della coscienza; l’oblio omerico, quello che toglie ogni ricordo della patria e ogni nostalgia, è diventato un bisogno collettivo. Alla lettera, non sappiamo più che cosa abbiamo fatto, chi eravamo, che cosa volevamo, un mese, un anno, dieci [e più] anni fa. Non sappiamo. Ma viviamo per soprassalti, attraversati da pulsioni memoriali. Come gli ubriachi, siamo tuttavia abbastanza lucidi per eseguire certe sequenze di comportamenti.

Parlo di sonnambulismo ma non è una metafora. [...] Il presente ragionamento si ricollega al tema delle adolescenze prolungate e del sarcasmo come cultura del nullismo, dunque, della assenza di «ricordo», e quindi di storia, per chi vuole sapere qualcosa del proprio passato e di quello del proprio padre. Il gesto di chi si droga è simbolico di noi tutti, lo sappiamo da un decennio [e più]. Chi vuole che non si ricordi (ossia chi vuole un mondo di adolescenti e di servi) vuole anche che le esperienze della memoria involontaria e che le emersioni del subconscio – capaci di compiere, in altri tempi, miracoli religiosi, rivoluzionari e artistici – siano diffuse, incontrastate e quindi impotenti come molecole di un gas decompresso. L’appropriazione del «ricordo», cioè della tradizione, è il vero esito della colonizzazione; perché di questa, in definitiva, sto parlando.¹⁸⁸

¹⁸⁸ F. FORTINI, *Il controllo dell’oblio*, in Idem, *Insistenze. Cinquanta scritti 1976-1984*, Milano, Garzanti, 1985, pp. 136-37.

Bibliografia

BIBLIOGRAFIA DELL'AUTORE

Opere

Pausa caffè, Milano, Sironi, 2004.

L'ubicazione del bene, Torino, Einaudi, 2009.

La compagnia del corpo, Palermo, :duepunti, 2011.

La gemella H, Torino, Einaudi, 2014.

Condominio Oltremare, con RAGUCCI S., Roma, L'orma, 2014.

Sottofondo italiano, Roma-Bari, Laterza, 2015.

Racconti citati

La legge degli elefanti, in MOZZI G., BASTIANELLO M. (a cura di), *Euforia. Storie di alcool, di sballi, di disco, di gang, di paste, di birra, di canne, di furia*, Padova, Il Poligrafo, 2001.

Ruderi del tempo a testimone, in AA. VV., *I racconti del capanno*, a cura di L. Caminiti, Roma, DeriveApprodi, 2006.

Mondo macello, in AA. VV., *Sono come tu mi vuoi. Storie di lavori*, Bari, Laterza, 2009.

Lo sguardo giù dal basso siamo noi, con RAGUCCI S., in AA. VV., *Racconti*, Riva del Garda, MAG – Museo di Riva del Garda, 2010.

Breve confessione di un audiofono, con RAGUCCI S., in CORTELLESA A. (a cura di), *Con gli occhi aperti. 20 autori per 20 luoghi*, Roma, Exòrma, 2016.

Articoli citati

William Eggleston. *Lo sguardo democratico dell'America*, in «La Repubblica», 26 agosto 2009: <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2009/08/26/william-eggleston-lo-sguardo-democratico-dell-america.html>.

L'epica dei minori, in G. FOFI (a cura di), *Il racconto onesto. 60 scrittori, 60 risposte*, Roma, Contrasto, 2015.

Blog

Linea bianca – Giorgio Falco: <https://linea.wordpress.com/>.

Sabrina Ragucci: <https://sabrinaragucci.wordpress.com/>.

BIBLIOGRAFIA GENERALE

Volumi

AA. VV., *I novissimi. Poesie per gli anni '60*, a cura di A. Giuliani, Milano, Rusconi e Paolazzi, 1961.

AA. VV., *Avanguardia e neo-avanguardia*, intr. di G. Ferrata, Milano, Sugar, 1966.

- ADORNO TH. W., *Minima moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*; trad. it.: *Minima Moralia*, intr. di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1954.
- AGAMBEN G., *Che cos'è un dispositivo?*, Roma, nottetempo, 2006.
- ARENDT H., *Eichmann in Jerusalem* (1963); trad. it.: *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme*, trad. di P. Bernardini, Milano, Feltrinelli, 2013.
- ALFANO G., *Paesaggi, mappe, tracciati. Cinque studi su Letteratura e Geografia*, Napoli, Liguori, 2010.
- ANSELMINI G. M., RUOZZI G. (a cura di), *Luoghi della letteratura italiana*, Milano, Mondadori, 2003.
- ARMITAGE S., TYDEMAN W., BARROW T. F. (a cura di), *Reading into Photography. Selected Essays, 1959-1980*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1982.
- BACHTIN M. M., *Voprosy literatury i estetiki*; trad. it.: *Estetica e romanzo*, trad. di C. Strada Janovic, Torino, Einaudi, 1979.
- BACHTIN, M. M., *Problemy poetiki Dostoevskogo*; trad. it.: *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, trad. di G. Garritano, Torino, Einaudi, 1980.
- BALESTRINI N. (a cura di), *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale*, seguito da CORTELLESSA A. (a cura di), *Col senno di poi*, Roma, L'orma, 2013.
- BALDI G., *L'artificio della regressione. Tecnica narrativa e ideologica nel Verga verista*, Napoli, Liguori, 1980.
- BARILLI R., *La neoavanguardia italiana. Dalla nascita del "Verri" alla fine di "Quindici"*, Bologna, il Mulino, 1995.
- BARILLI R., GUGLIELMI A. (a cura di), *Gruppo 63. Critica e teoria*, Torino, Testo & Immagine, 2003.
- BARTHES R., *Le degré zéro de l'écriture* (1953); trad. it.: *Il grado zero della scrittura*, in Idem, *Il grado zero della scrittura – seguito da – Nuovi saggi critici*, trad. di G. Bartolucci, R. Guidieri, L. Prato Caruso, R. Loy Provera, Torino, Einaudi, 2003.
- BARTHES R., *I compiti della critica brechtiana* (1956), in Idem, *Essais critiques. Sur Racine* (1960); trad. it.: *Saggi critici*, trad. di L. Lonzi, Torino, Einaudi, 1966.

- BARTHES R., *Eléments de sémiologie* (1964); trad. it.: *Elementi di semiologia. Con un'appendice di testi inediti in italiano*, trad. di A. Bonomi, Torino, Einaudi, 2002.
- BARTHES R., *La chambre claire. Note sur la photographie* (1980); trad. it.: *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, trad. di R. Guidieri, Torino, Einaudi, 1980.
- BARTHES R., *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV* (1984); trad. it.: *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, trad. di B. Bellotto, Torino, Einaudi, 1988.
- BAUMAN TY., *Il disagio della postmodernità*, Milano, Mondadori, 2007.
- BELPOLITI M., *L'occhio di Calvino*, Torino, Einaudi, 1996.
- BENEDETTI C., *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.
- BENJAMIN W., *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928); trad. it.: *Il dramma barocco tedesco*, trad. di F. Cuniberto, Torino, Einaudi, 1999.
- BENJAMIN W., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Torino, Einaudi, 2014.
- BENJAMIN W., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936); trad. it.: *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. di E. Filippini, a cura di F. Valagussa, Torino, Einaudi, 2014.
- BENJAMIN W., *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Torino, Einaudi, 2012.
- BERARDINELLI A., *Non incoraggiate il romanzo. Sulla narrativa italiana*, Venezia, Marsilio, 2011.
- BERRUTO G., *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, Roma, NIS, 1987.
- BIANCHI M. B., VASTA G. (a cura di), *Dizionario affettivo della lingua italiana*, Roma, Fandango, 2008.
- BRADLEY R., SWARTZ N., *Possible Worlds. An Introduction to Logic and Its Philosophy*, Oxford, Blackwell, 1979.
- BRECHT B., *Schriften zur Literatur und Kunst* (1967); trad. it.: *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, trad. di B. Zagari, a cura di C. Cases, Torino, Einaudi, 1973

- BRECHT B., *Scritti teatrali, I, Teoria e tecnica dello spettacolo. 1918-1942*, Torino, Einaudi, 1975.
- BRECHT B., *Scritti teatrali, II, «L'acquisto dell'ottone», «Breviario di estetica teatrale» e altre riflessioni. 1937-1957*, Torino, Einaudi, 1975.
- BRECHT B., *Kriegsfiabel* (1955); trad. it.: *L'abici della guerra. Immagini della seconda guerra mondiale*, a cura di R. Solmi e del CCM di Torino, Torino, Einaudi, 1975.
- BRECHT B., *Arbeitsjournal*; trad. it.: *Diario di lavoro*, a cura di W. Hecht e trad. di B. Zagari, 2 voll., Torino, Einaudi, 1976.
- BRECHT B., *Geschichten vom Herrn Keuner*; trad. it.: *Storie del signor Keuner*, trad. di C. Cases ed E. Gianni, Torino, Einaudi, 2008.
- BROOKS P., *Reading for the Plot* (1984); trad. it.: *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, trad. di D. Fink, Torino, Einaudi, 2004.
- BRUGNOLO S., *Strane coppie. Antagonismo e parodia dell'uomo qualunque*, Bologna, il Mulino, 2013.
- CALVINO I., *Palomar*, Milano, Mondadori, 2002.
- CAPUANA L., *Per l'arte*, Catania, Giannotta, 1885.
- CELATI G., *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, Torino, Einaudi, 1986.
- CELATI G., *Narratori delle pianure*, Milano, Feltrinelli, 1986.
- CELATI, G. *Quattro novelle sulle apparenze*, Milano, Feltrinelli, 1987.
- CELATI, G., *Verso la foce*, Milano, Feltrinelli, 1989.
- CELATI, G. (a cura di), *Narratori delle riserve*, Milano, Feltrinelli, 1992.
- CHIARINI P., *Brecht, Lukács e il realismo*, Roma-Bari, Laterza, 1983.
- CHIRUMBOLO P., *Letteratura e lavoro. Conversazioni critiche*, Soveria Mannelli, Rubettino, 2013.
- CONTARINI S. , JANSEN M., RICCIARDI S. (a cura di), *Le culture del precariato. Pensiero, azione, narrazione*, Verona, ombre corte, 2015.
- CORTELLESA A.(a cura di), *Ma dobbiamo continuare. 73 per Elio Pagliarani a un anno dalla morte*, Torino, Aragno, 2013.

- CORTELLESA A. (a cura di), *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, Roma, L'orma, 2014.
- CORTELLESA A., (a cura di), *Con gli occhi aperti. 20 autori per 20 luoghi*, Roma, Exòrma, 2016.
- CORTI M., *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Torino, Einaudi, 1978.
- DELEUZE G., GUATTARI F., *L'Anti-Edipe*; trad. it.: *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, trad. di A. Fontana, Torino, Einaudi, 1979.
- DONNARUMMA R., *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2014.
- DOLEŽEL L., *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds* (1998); trad. it.: *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*, trad. di M. Botto, Milano, Bompiani, 1999.
- DORFLES G., *Il divenire delle arti*, Torino, Einaudi, 1959.
- DUBOIS PH., *L'acte photographique* (1983); trad. it.: *L'atto fotografico*, a cura di B. Valli, Urbino, Quattro Venti, 1996.
- FORGACS D., GUNDLE S., *Mass Culture and Italian Society from Fascism to the Cold War* (2007); trad. it.: *Cultura di massa e società italiana: 1936-1954*, trad. di M. L. Bassi, Bologna, il Mulino, 2007.
- FORTINI F., *Il controllo dell'oblio*, in Idem, *Insistenze. Cinquanta scritti 1976-1984*, Milano, Garzanti, 1985.
- FREUD S., *Jenseits des Lustprinzips* (1920); trad. it.: *Al di là del principio del piacere*, in Idem, *Opere*, 12 voll., a cura di C. L. Musatti, IX, 1917-1923: *L'Io e l'Es e altri scritti*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, pp. 193-249.
- FUSILLO M., *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Scandicci, La Nuova Italia, 1998.
- GENETTE G., *Figures III* (1972); trad. it.: *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976.
- GHIRRI L., *Lezioni di fotografia*, a cura di G. Bizzarri e P. Barbaro, Macerata, Quodlibet, 2010.

- GILLOCH G., *Walter Benjamin. Critical Constellations* (2002); trad. it.: *Walter Benjamin*, trad. di S. Manfredi, Bologna, il Mulino, 2008.
- GIRARD R., *Mensonge romantique et vérité romanesque* (1961); trad. it.: *Menzogna romantica verità romanzesca. Le mediazioni del desiderio nella letteratura e nella vita*, trad. di L. Verdi-Vighetti, Milano, Bompiani, 2009.
- GRAHAM C., *The photograph*; trad. it.: *La fotografia. Una storia culturale e visuale*, trad. di B. Del Mercato, Torino, Einaudi, 2009.
- GRAZIANO M., *Oltre il romanzo. Racconto e pensiero in Musil e Svevo*, Roma, Carocci, 2013.
- GUIDOTTI A., *Specchiati sembianti. Il tema dei gemelli nella letteratura*, Milano, FrancoAngeli, 1992.
- HJELMSLEV L., *Prolegomena to a Theory of Language* (1961); trad. it.: *I fondamenti della teoria del linguaggio*, trad. di G. C. Lepschy, Torino, Einaudi, 1968.
- HORKHEIMER M., ADORNO TH. W., *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* (1944); trad. it.: *Dialettica dell'illuminismo*, trad. di R. Solmi, Torino, Einaudi, 2010.
- HORKHEIMER M., *Eclipse of Reason* (1947); trad. it.: *Eclisse della ragione*, trad. di E. Vaccari Spagnol, Torino, Einaudi, 2000.
- JAKOBSON R., *Essais de linguistique générale* (1963); trad. it.: *Saggi di linguistica generale*, trad. di L. Heilmann e L. Grassi, Milano, Feltrinelli, 1966.
- JAMESON F., *Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism*; trad. it.: *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, trad. di M. Manganelli, Roma, Fazi, 2007.
- KERMODE F., *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction* (1966); trad. it.: *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, trad. di G. Montefoschi, Milano, Rizzoli, 1972.
- LA PORTA F., *Meno letteratura, per favore!*, Torino, Bollati Boringhieri, 2010.
- LACAN J., *Écrits* (1966); trad. it.: *Scritti*, 2 voll., a cura di G. B. Contri, I, Torino, Einaudi, 2002.
- LAUSBERG H., *Elementi di retorica*, Bologna, il Mulino, 1969.

- LOTMAN J. M., *La semiosfera. L'asimmetria e in dialogo nelle strutture pensanti*, trad. di S. Salvestroni, Venezia, Marsilio, 1985.
- LOTMAN J. M., *Kultura i vzryv* (1993); trad. it.: *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*, trad. di C. Valentino, Milano, Feltrinelli, 1993.
- LOTMAN J. M., *Cercare la strada. Modelli della cultura*, trad. di N. Marcialis, Venezia, Marsilio, 1994.
- LUKÁCS G., *Balzac, Stendhal, Zola e Nagy orosz realisták* (1946); trad. it.: *Saggi sul realismo*, trad. di M. e A. Brelich, Torino, Einaudi, 1950.
- LUPERINI R., *Il dialogo e il conflitto. Per un'ermeneutica materialistica*, Roma-Bari, Laterza, 1999.
- MARCUSE H., *Reason and revolution* (1954); trad. it.: *Ragione e rivoluzione. Hegel e il sorgere della "teoria sociale"*, trad. di A. Izzo, Bologna, il Mulino.
- MATTE BLANCO I., *The Unconscious as Infinite Sets. An Essay in Bi-Logic* (1975); trad. it.: *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla bi-logica*, trad. e cura di P. Bria, Torino, Einaudi, 2000.
- MAZZONI G., *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino, 2011.
- MING W., *New Italian Epic. Letteratra, Sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi, 2009.
- MIZZAU M., *L'ironia. La contraddizione consentita*, Milano, Feltrinelli, 1984.
- MITTNER L., *Storia della letteratura tedesca*, 3 voll., III**, *Dal realismo alla sperimentazione (1820-1970): Dal fine secolo alla sperimentazione (1890-1970)*, 3 tomi, II, Torino, Einaudi, 1971.
- MORETTI F., *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture* (1987); trad. it.: *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, 1999.
- MORTARA GARAVELLI B., *La parola d'altri. Prospettive di analisi del discorso*, Palermo, Sellerio, 1985.
- MORTARA GARAVELLI B., *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 2012.
- NOVE A., *Mi chiamo Roberta, ho 40 anni, guadagno 250 euro al mese...*, Torino, Einaudi, 2006.

- PAGLIARANI E., *Tutte le poesie. 1946-2005*, a cura di A. Cortellessa, Milano, Garzanti, 2006.
- PALUMBO MOSCA R., *L'invenzione del vero. Romanzi ibridi e discorso etico nell'Italia contemporanea*, Roma, Gaffi, 2014.
- PAPOTTI D., TOMASI F. (a cura di), *La geografia del racconto. Sguardi interdisciplinari sul paesaggio urbano nella narrativa italiana contemporanea*, Bruxelles, Peter Lang, 2014.
- PASOLINI P. P., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, 2 voll., a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999.
- PAVEL TH. G., *Fictional worlds*; trad. it.: *Mondi di invenzione. Realtà e immaginario narrativo*, trad. di A. Carosso, Torino, Einaudi, 1992.
- PEIRCE CH. S., *Collected Papers* (1931); trad. it.: *Semiotica. I fondamenti della semiotica cognitiva*, a cura di M. A. Bonfantini, L. Grassi, R. Grazia, Torino, Einaudi, 1980.
- PEREC G., *L'infra-ordinario*, trad. di R. Delbono, Torino, Bollati Boringhieri, 1994.
- PERELMAN C., OLBRECHTS-TYTECA L., *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique* (1958); trad. it.: *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica*, trad. di C. Schick, M. Mayer, E. Barassi, Torino, Einaudi, 1966.
- PIEMONTESE F. (a cura di), *Autodizionario degli scrittori italiani*, Milano, Leonardo, 1990.
- PINOTTI A., SOMAINI A., *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Torino, Einaudi, 2016.
- PIRO S., *Il linguaggio schizofrenico*, Milano, Feltrinelli, 1967.
- RECALCATI M., *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*, 2 voll., I, Milano, Raffaello Cortina, 2012.
- RONCHI R., *Brecht. Introduzione alla filosofia*, Milano, et al., 2013.
- ROSSI-LANDI F., *Il linguaggio come lavoro e come mercato. Una teoria della produzione e dell'alienazione linguistiche*, Milano, Bompiani, 2003.
- SANGUINETI E., *Ideologia e linguaggio*, Milano, Feltrinelli, 1975.

- SEGRE C., *Avviamento all'analisi del testo letterario* (1985), Torino, Einaudi, 1999.
- SEGRE C., *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*, Torino, Einaudi, 1991.
- SERKOWSKA H. (a cura di), *Finzione cronaca realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, Massa, Transeuropa, 2011
- SIRONI M., *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, Reggio Emilia, Diabasis, 2004.
- SITI W., *Il realismo dell'avanguardia*, Torino, Einaudi, 1975.
- SITI W., *Troppi paradisi*, Torino, Einaudi, 2008.
- SITI W., *Il realismo è l'impossibile*, Roma, nottetempo, 2013.
- SOMIGLI L., (a cura di), *Negli archivi e per le strade. Il ritorno alla realtà nella narrativa di inizio millennio*, Roma, Aracne, 2013.
- SONTAG S., *Against Interpretation* (1966); trad. it.: *Contro l'interpretazione*, trad. di E. Capriolo, Milano, Mondadori, 1998.
- SZONDI P., *Theorie des modernen Dramas*; trad. it.: *Teoria del dramma moderno*, a cura di C. Cases, Torino, Einaudi, 1962.
- TESTA E., *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Torino, Einaudi, 1997.
- TIRINANZI DE MEDICI C., *Il vero e il convenzionale*, Novara, UTET, 2012.
- TODOROV TZ. (a cura di), *Théorie de la littérature* (1965); trad. it.: *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Torino, Einaudi, 2003.
- VACCARI F., *Fotografia e inconscio tecnologico*, a cura di R. Valtorta, Torino, Einaudi, 2011.
- VALTORTA R. (a cura di), *Luogo e identità nella fotografia italiana contemporanea*, Torino, Einaudi, 2013.
- VOLOŠINOV V. N., BACHTIN M. M., *Marksizm i filosoija jazyka* (1929); trad. it.: *Marxismo e filosofia del linguaggio. Problemi fondamentali del metodo sociologico nella scienza del linguaggio*, trad. di M. De Michiel, a cura di A. Ponzio, Lecce, Manni, 1999.

WEINRICH H., *Tempus. Besprochene und erzählte Welt* (1964); trad. it.: *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, trad. di M. P. La Valva, Bologna, il Mulino, 1978.

WEINRICH H., *Lete. Kunst und Kritik des Vergessens* (1997); trad. it.: *Lete. Arte e critica dell'oblio*, trad. di F. Rigotti, Bologna, il Mulino, 1999.

ZINATO E., *Automobili di carta. Spazi e oggetti automobilistici nelle immagini letterarie*, Padova, Padova University Press, 2012.

ZINATO E., *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, Macerata, Quodlibet, 2015.

Articoli e saggi

BALTZ L., *Review of The New West by Robert Adams*, in «Art in America», LXIII, n. 2, March-April 1975.

CALVINO I., *Natalia Ginzburg o le possibilità del romanzo borghese*, in «L'Europa letteraria», II, n. 9-10, 1961.

CELATI G., *Finzioni a cui credere*, in «Alfabeta», n. 67, dicembre 1984.

CHIRUMBOLO P., *The corrosion of narrative. Giorgio Falco e l'epica del lavoro precario*, in «Rivista di Studi Italiani», XXVIII, n. 2, dicembre 2010.

COLETTI V., *La narrazione: tecniche di sopravvivenza*, in «L'Asino d'oro», V, n. 10, novembre 1994.

COLUSSI D., *Una costante stilistica di Giorgio Falco*, in «il verri», LX, n. 62, ottobre 2016.

COMETA M., *Fototesti. Per una tipologia dell'iconotesto in letteratura*, in Idem, *La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale*, Roma, Nuova Cultura, 2011.

CORTELLESA A., *Reale, troppo reale*, in Idem (a cura di), *Lo stato delle cose*, in «Lo Specchio +», n. 579, 2008.

CORTELLESA A., NOVE A., *Le isole, la campana. La lingua del precariato*, in «Alfabeta 2», I, n. 2, settembre 2010.

- CORTELLESA A., *Tennis neurale. Tra letteratura e fotografia*, in MARINI CLARELLI M. V., FUSCO M. A. (a cura di), *Dopo la fotografia*, Catalogo della mostra alla Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea, 21 dicembre 2011-4 marzo 2012, Roma, Electa, 2011.
- CORTELLESA A., *Epica e fotografia*, in PERNA R., SCHIAFFINI I. (a cura di), *Etica e fotografia. Potere, ideologia, violenza dell'immagine fotografica*, Roma, DeriveApprodi, 2015.
- COSTANTINI P., *Identificazione di un paesaggio*, in Idem, FUSO S., MESCOLA S. (a cura di), *Nuovo paesaggio americano. Dialectical landscapes*, Milano, Electa, 1987.
- DONNARUMMA R., POLICASTRO G. (a cura di), *Ritorno alla realtà? Otto interviste a narratori italiani*, in «Allegoria», XX, n. 57, 2008.
- ECO U., *Il Gruppo 63, quarant'anni dopo*, in *Il Gruppo 63 quarant'anni dopo*, «Bologna, 8-11 maggio 2003. Atti del Convegno», a cura di R. Barilli, F. Curi, N. Lorenzini, Bologna, Pendragon, 2005
- HABERMAS J., *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt* (1980); trad. it: *Moderno, Postmoderno e Neoconservatorismo*, in «Alfabeta», III, n. 22, marzo 1981.
- LA PORTA F., *Albeggia una letteratura postindustriale*, in SPINAZZOLA V. (a cura di), *Tirature 2000. Romanzi di ogni genere: dieci modelli a confronto*, Milano, il Saggiatore, 2000.
- LUKÁCS G., *Erzählen oder Beschreiben?* (1936); trad. it.: *Narrare o descrivere? Contributo alla discussione sul naturalismo e il formalismo*, in Idem, *Il marxismo e la critica letteraria*, trad. di C. Cases, Torino, Einaudi, 1964.
- LUKÁCS G., *Über Wesen und Form des Essays* (1911); trad. it.: *Essenza e forma del saggio*, trad. di S. Bologna, in Idem, *L'anima e le forme*, Milano, Sugar, 1991.
- MARSILIO M., ZINATO E., *Poetiche e mappe della prosa: le idee letterarie degli anni Zero*, in «Ulisse», n. 18, 2015.
- PAGLIARANI E., *Ragione e funzione dei generi*, in «Ragionamenti», II, n. 9, febbraio-aprile 1957.
- PAGLIARANI E., *Realtà e tradizione formale nella poesia del dopoguerra*, in «Nuova Corrente», n. 10, 1959.

- PEDULLÀ G., *Il ricatto della vicinanza*, in CORTELLESSA A. (a cura di), *Lo stato delle cose*, in «Lo Specchio +», n. 579, 2008.
- RORATO L., BRANCALEONI C., *Dalla fabbrica al call center: la smaterializzazione della metropoli contemporanea*, in «Narrativa», nuova serie, n. 31/32, 2010.
- SABATINI F., *L'«italiano dell'uso medio»: una realtà tra le varietà linguistiche italiane*, in G. HOLTUS, E. RADTKE (a cura di), *Gesprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart*, Tübingen, Narr, 1985.
- SABATINI F., *Una lingua ritrovata: l'italiano parlato*, in «Studi latini e italiani», IV, 1990.
- SERIANNI L., *La prosa*, in Idem, P. TRIFONE (a cura di), *I luoghi della codificazione*, vol. III, in *Storia della lingua italiana*, 3 voll., Torino, Einaudi, 1993.
- SIMMEL G., *Philosophie der Landschaft* (1913); trad. it.: *Filosofia del paesaggio*, in Idem, *Il volto e il ritratto. Saggi sull'arte*, trad. e a cura di L. Perucchi, Bologna, il Mulino, 1985.
- SIMONETTI G., *Sul romanzo italiano di oggi. Nuclei tematici e costanti figurali*, in «Contemporanea», n. 4, 2006.
- SIMONETTI G., *Nuovi assetti della narrativa italiana (1996-2006)*, in «Allegoria», XX, n. 57, 2008.
- SITI W., *La signorina Carla*, in «Nuovi Argomenti», nuova serie, n. 29-30, settembre-dicembre 1972.
- VASTA G., *Spaesamento*, Roma-Bari, Laterza, 2010.
- VITTORINI E., *Letteratura e industria*, in Idem, *Opere*, 2 voll., *Letteratura, arte, società. Articoli e interventi. 1935-1965*, II, a cura di R. Rodondi, Torino, Einaudi, 2008.
- TAJANI O., *Il desiderio Kitsch: i troppi paradisi di Walter Siti*, in «Between», III, n. 5, 2013.
- TESTA E., *Stile, discorso, intreccio*, in F. MORETTI (a cura di), *Il romanzo*, 5 voll., *Le forme*, II, Torino, Einaudi, 2002.
- TODOROV TZ., *Les catégories du récit littéraire* (1966), in AA. VV., *L'analyse structurale du récit*; trad. it.: *Le categorie del racconto letterario*, in AA. VV., *L'analisi del racconto. Le strutture della narrativa nella prospettiva semiologica*

che riprende le classiche ricerche di Propp, a cura di U. Eco, Milano, Bompiani, 1982.

ZATTI S., *Sulla critica tematica: appunti, riflessioni, esempi*, in «Allegoria», XVIII, n. 52-53, gennaio-agosto 2006.

Volumi fotografici

JENKINS W. (a cura di), *New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape*, Rochester, International Museum of Photography at George Eastman House, 1975.

GHIRRI L., *Premessa*, in Idem, *Kodachrome*, intr. di P. Berengo Gardin, Modena, Punto e virgola, 1978.

GHIRRI L., BARBIERI O., LEONE G., VELATI E. (a cura di), *Viaggio in Italia*, fotografie di O. Barbieri, et alii, con un saggio di A. C. Quintavalle e uno scritto di G. Celati, Alessandria, Il Quadrante, 1984.

GHIRRI L., *Niente di antico sotto il sole*, in Idem, *Paesaggio italiano*, Milano, Electa, 1989.

GHIRRI L., *Il profilo delle nuvole. Immagini di un paesaggio italiano*, testi di G. Celati, Milano, Feltrinelli, 1989.

GHIRRI L., *Polaroid. L'opera completa 1979-1983*, a cura di P. Ghirri, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2003.

SZARKOWSKI J., (a cura di), *The Photographer's Eye*, New York, Museum of Modern Art, 2007.

Interviste

COSTANTINI P.(a cura di), *Intervista a Massimo Cacciari. Il "fotografico" e il problema della rappresentazione*, in «Fotologia», n. 5, 1986.

GRAZIANO M. (a cura di), *Intervista a Giorgio Falco su L'ubicazione del bene*, in «Stephen Dedalus» (sito web), aprile 2010. L'articolo non è più reperibile online. Devo la sua consultazione alla concessione della curatrice.

ROMANIN JACUR G., *Siamo testimoni di questi passaggi, intervista a Giorgio Falco*, in «il lavoro culturale» (blog online): <http://www.lavoroculturale.org/intervista-giorgio-falco-gemella-h/>

SITOGRAFIA

ALLEGRA A., *Negare e conservare l'immediatezza. Fortini e la mediazione di Gramsci*, in «Poliscritture», 18 giugno 2012; http://www.poliscritture.it/vecchio_sito/index.php?option=com_content&view=article&id=257:antonio-allegra-negare-e-conservare-limmediatezza-fortini-e-la-mediazione-di-gramsci&catid=18:cantiere-di-poliscritture-su-ffortini-&Itemid=23

MAZZONI G., *Barely legal*, inedito; <https://www.youtube.com/watch?v=ahLMTcNm1bA>.

D. PISANI, *Mnemosyne, tappa Parigi. Aby Warburg e Walter Benjamin: problematiche affinità*, in «La Rivista di Engramma (online)», n. 35, agosto/settembre 2004: http://www.gramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=2753.



Fig. 1: W. EGGLESTON, *Tricycle*, Memphis, 1969-70



Fig. 2: L. GHIRRI, *Capri*, 1982, da *Viaggio in Italia*



Fig. 3: L. GHIRRI, *Villa San Michele ad Anacapri*, 1981



Fig. 4: L. GHIRRI, *Formigine, Modena*, 1985, da *Il profilo delle nuvole*



Fig. 5: L. GHIRRI, *Marina di Ravenna*, 1986, da *Il profilo delle nuvole*

Fig. 6: A. STIEGLITZ, *Equivalents*, 1925-34

Fig. 7: L. GHIRRI, *Ile Rousse*, 1976, da *Kodachrome*





Fig. 8: S. RAGUCCI, *Natura morta di mele a Merano*, 2014