

Postfazione

L'autore senz'anima

Dopo lo scontro aperto tra Baricco e la critica letteraria potrebbe divenire scivoloso, e forse in parte inutile pubblicare un nuovo libro sullo scrittore ormai cinquantenne, ma tuttora posizionato "di traverso" rispetto alla tendenza di cui risulta indubbiamente dominatore. Affermandosi adesso anche nel cinema, Baricco ha portato a compimento un progetto di personale rifondazione editoriale, consistente nel connubio con la casa di produzione Fandango, non senza ricadute private: vedi il trasferimento a Roma dell'autore torinese e l'acquisizione di registri capitolini nella sua scrittura.¹ Recente la trasposizione cine-

¹ Cfr. *I Barbari*, Roma, La Biblioteca di Repubblica, 2006: "Va be' " (p.21); "de' noantri" (p.34); "'sta volta" (p.107) ecc. Sugli ultimi riflessi dell'attività baricchiana, cfr. anche Isabella Di Bari, *L'idea di letteratura in Alessandro Baricco. Il rapporto con la critica, la narrativa, l'esperienza cinematografica*, Patti, Kimerik, 2008, pp. 9-31 per la diatriba autore-critici.

matografica (2007) di *Seta*, prodotto da Domenico Proccacci (Fandango) per la regia di François Girard. La redazione da parte di Baricco della sceneggiatura, a differenza di quanto era avvenuto per la *Leggenda del pianista sull'oceano* (1998) di Giuseppe Tornatore, contrassegna a distanza di un decennio il viraggio assoluto verso il linguaggio filmico. Tuttavia in *Lezione 21* lo scrittore-regista sembra non aver abbandonato i suoi personaggi narrativi, a partire dal docente universitario che appariva in *City*, Mondrian Kilroy, per finire con la Nona Sinfonia di Beethoven, metafora ossessiva connessa alle origini della modernità.²

Con piena evidenza, a fronte del tipo di investimento massiccio attuato da Baricco, trasferendo temi e motivi della sua opera sullo schermo, si comprende il perché dell'attacco sferrato dallo scrittore sul fronte della critica. Ben sapeva, alla vigilia della seconda vita artistica, quanto potesse pesare la valutazione sommaria dei critici sul successo, o meglio: sul consumo di un film, soprattutto in merito al tipo di cinema non commerciale conforme alle sue ambizioni. Dunque la discesa in campo alla vigilia dell'esordio registico si proponeva, liquidando la credibilità dei recensori letterari, di prevenire (o comunque nullificare) l'eventuale stroncatura del proprio cinema, imponendo un'egemonia che non risultasse unicamente legittimata dal consenso del pubblico, bensì piuttosto commisurata al controllo della "filiera" dei propri lettori, attraverso il laboratorio di scrittura, con gli articoli stampati su "Repubblica" e infine nel casellario del blog. Le dichiarazioni rilasciate da Baricco nel corso della presentazione al Festival di Locarno, abbassando il tono del proprio coinvolgimento emotivo nella nuova veste di regista, suonano infatti oltremodo allusive e provocatorie nei confronti di quel

² Di cui si riferisce ampiamente nei *Barbari*, cit., pp. 19 sgg.

piano più alto del dibattito al quale egli non aspira, ma che evidentemente non ignora, intrattenendo con esso un rapporto comunque conflittuale: “Sul set mi svegliavo alle 5 e un quarto, pensando a dove mettere la macchina da presa. Ho rifiutato lo *storyboard*, preferendo piuttosto chiacchierare con il direttore della fotografia. Di certo, non si tratta di un film di montaggio, ma di un’opera figlia del teatro e dei miei 50 anni, nutriti di vecchia televisione e Carosello”.

Preannunciata da precedenti segnali di insofferenza, l’esternazione sulle pagine di “Repubblica” del marzo 2006 darà luogo a una controversia sviluppata nelle pagine della stampa quotidiana, quindi in due libri: uno dei critici *Sul banco dei cattivi. A proposito di Baricco e di altri scrittori alla moda*³, uno di Baricco, *I Barbari*. Si ha l’impressione che la concezione della critica praticata dagli uni e contestata dall’altro, si concentri in un’idea predefinita di mediazione tripartita autore/editore/pubblico, in cui a ben vedere non si esauriscono i compiti conoscitivi della disciplina. In altre parole esiste un passo successivo della critica finalizzato allo studio, alla comprensione e all’interpretazione dei testi, al di là della formulazione di un giudizio. Si tratta della critica come scienza del testo inteso quale oggetto complesso, assunto come prodotto e come processo. Avvalendosi dei metodi della linguistica, della sociologia, della psicoanalisi e, in genere, di quelle scienze umane all’interno del cui contesto essa si colloca, la critica manifesta un orientamento che, connesso a obiettivi di natura formativa e di ricerca, non esercita alcun potere, almeno immediato, di indirizzo del mercato editoriale, e che pertanto interessa fino a un certo punto sia a Baricco che ai suoi critici (nel duplice senso

³ Giulio Ferroni – Massimo Onofri – Filippo La Porta – Alfonso Berardinelli, *Sul banco dei cattivi. A proposito di Baricco e di altri scrittori alla moda*, Roma, Donzelli, 2006.

aggettivale e sostantivale del termine). Fatto sta che della critica come metodo di metodi lo stesso Baricco fa uso costante nelle prose non-narrative, nei suoi scritti letterari e nel *pamphlet* polemico con cui ha inteso, nel corso del 2006, porre fine alla disputa, rivendicando l'originalità delle proprie intuizioni nel cuore delle problematiche della globalizzazione. Proveniente egli stesso dalla ricerca e dalla musicologia in special modo, Baricco è uno scrittore che, come Umberto Eco, arriverebbe alla letteratura in altro modo, da un altro mondo: "Probabilmente, lì – osserva a proposito dello spartiacque costituito dalla pubblicazione nel 1980 di *Il Nome della Rosa* – la letteratura italiana nel suo antico senso di civiltà della parola scritta e dell'espressione, è finita. E qualcosa d'altro, di barbarico, è nato. Non è un caso che a scrivere quel libro sia stato uno che veniva da zone limitrofe, non uno scrittore puro: quel libro era, già di suo, una sequenza, un trasferimento da provincia a provincia. Non sgorgava dal talento di un animale-scrittore, ma dall'intelligenza di un teorico" ecc.⁴

D'altra parte però Baricco stesso non può limitarsi a rimanere, da buon *surfer* (ossia campione dell'equilibrismo postmoderno)⁵, sulla cresta dell'onda del suo più illustre predecessore e maestro indiscusso in qualsiasi ambiente, dal momento che gli orizzonti e gli stili appaiono reciprocamente irriducibili. Si consideri anche l'implicito, generoso omaggio a un narratore, come Niccolò Ammanniti, di poco più giovane, cresciuto negli anni Novanta: "E quelli che chiamiamo barbari sono una specie nuova, che ha le branchie dietro alle orecchie e ha deciso di vivere sott'acqua".⁶ Tuttavia il riferimento a

⁴ *I Barbari*, cit., p. 98.

⁵ *Ivi*, p. 121.

⁶ *Ivi*, pp. 12-3, 125 sgg. Cfr. di Niccolò Ammanniti, *Branchie* (1993), Torino, Einaudi, 1997. Stimolante il comune interesse dei due autori per

Eco come modello fornisce una chiave di lettura interessante che mostra la generale atmosfera post-moderna percepibile nella scrittura di Baricco come l'involucro almeno parzialmente esterno a motivazioni maturate in una formazione che deve aver tenuto presente lo sperimentalismo degli anni Sessanta e Settanta, la coeva riflessione sulla paraletteratura e i generi delle comunicazioni di massa, quindi i fermenti della cultura del riflusso. Anche questo aspetto genetico della personalità di Baricco dimostra pertanto che, se per un critico militante recensire Baricco resta discrezionale⁷, per chi esercita se stesso nella ricerca letteraria studiare Baricco – i testi e il fenomeno – costituisce un dovere ineludibile.

Il libro che Daniele Zangirolami dedica al Nostro, si apre con la riflessione su una delle metafore centrali di

John Fante, del quale avrebbero introdotto – Baricco – *Chiedi alla polvere*, Torino, Einaudi, 2007 e – Ammaniti – *Aspetta primavera*, Bandini, Torino, Einaudi, 2005.

⁷ A proposito dei *Barbari*, esempio di vera saggistica d'appendice, Ferroni osserva: "Al suo lettore Baricco garantisce che è possibile trarre alla luce ciò che è difficile, complicato, insondabile, che l'intrico dei linguaggi e della comunicazione può essere catturato senza sofferenze, ma come giocando e conversando, come scambiandosi delle battute con il vicino di poltrona nell'intervallo dello spettacolo. In lui, in questa sua saggistica a puntate, si afferma lo scambio e l'identificazione tra la mente dello scrittore (di colui che sa e afferra il senso delle cose "in profondo") e quella di un lettore compagno, avvisato dell'insondabile difficoltà, ma generosamente portato per mano a toccare quelle cose che altrimenti non riuscirebbe mai a toccare. [...] Egli vi dice che il banale è essenziale, che la mediocrità è distinzione, che il facile è difficile, e per converso che l'essenziale è banale, che la distinzione è mediocrità, che il difficile è facile: ma, nel modo in cui ve lo dice, nel percorso attraverso cui giunge a rivelarvelo, sancisce continuamente il proprio essere dalla parte di un'essenzialità, di una distinzione, di una difficoltà, di qualcosa che comunque resta inafferrabile e segreto, che dovete considerare di sua suprema competenza, dono esclusivo del suo essere artista" (*Sul banco dei cattivi*, cit., pp.12-3). All'interno del volume vengono "scoronati" altri autori fortunati: Niffoi, Scarpa, Erri De Luca.

Novecento, la caduta di un quadro dalla parete. Si tratta dello iato che si apre tra il prima e il dopo dell'esperienza "estetica" caratterizzata da una durata lampante ma equivoca. L'esempio del quadro rinvia comunque a un'immagine, nella fattispecie a un'immagine appesa alla parete, e nel contempo a una funzione che *de-cade*, mostrando la natura provvisoria e slittando nella parodia di se stessa. Il riferimento a Pirandello e al teatro risulta doveroso, dato il carattere di monologo di *Novecento*, quindi nella possibilità che la drammaturgia prevede di inserire la parola nella cornice della scena, così come l'immagine si situa nel quadro, acquisendo il valore aggiunto di surrealtà che crea le condizioni della rilettura parodistica e ne conferma una vitalità ignota all'immagine. Marionette, maschere, manichini e miti letterari accedono all'atemporalità che è stata oggetto della pittura metafisica, in cui spesso ricorrono frammenti di cornici e di quadri dispersi perché staccati dalla parete, su cui si apre normalmente una finestra che non guarda fuori, bensì all'interno e verso l'osservatore. Il rapporto tra temporalità e destino si esprime nel registro eroico o nel gesto tragico: nel primo caso l'individuo si sacrifica per la collettività, nel secondo agendo contro se stesso afferma dei valori trascendenti sia all'individuo sia alla collettività. Il sacrificio di *Novecento* consiste nel non abbandonare la nave a costo di morire all'interno di essa: "una decisione figlia di una presa di coscienza, che consegna retrospettivamente – aggiunge Zangirolami – alla caduta del quadro il suo esatto significato proprio nel momento in cui tale caduta sembra annullarsi nel gesto contrario che aveva prodotto". Interzona di contatto provvisorio, la nave è la terra di nessuno in cui la durata si distribuisce nelle unità discrete della partenza e dell'arrivo: uno spazio iniziatico, contenitore di riti e di sacri auspici.

Il primato dello sguardo nella costruzione della scena ("Se Novecento guarda nei loro occhi, si diceva, vede il loro futuro") coglie adeguatamente la matrice lacaniana e fantasmatica della scena intesa quale processo di spazializzazione dallo sguardo determinato e collocato nel dominio dell'immaginario che destabilizza l'oggettività messa esclusivamente in relazione alla percezione visiva. Nell'intersoggettività si gioca il narcisismo radicale di Novecento, così come la sua passività da ricondurre al piacere che egli trae dalla coscienza di essere guardato, in quanto fenomeno e individuo eccezionale. Analogamente lacaniana l'attenzione di Zangirolami sul padre nero di Novecento come presenza-assenza dell'altro e principio di autocoscienza troppo debole per non generare la risposta del delirio. La conseguenza è il distacco dalla realtà fondato sull'illusione dell'esperienza che, all'interno di un non-luogo, assume i tratti di una conoscenza finita e onnipotente: questo comportamento esprime angoscia e adattamento, però non risolve il conflitto che si ripropone ogni qualvolta che la realtà fa prepotente irruzione nel dominio estetico del quale Novecento è divenuto padrone incontrastato. Il momento dello specchio scatta allorché l'io ideale di Novecento indugia, scendendo verso il reale, sulla scaletta del transatlantico, ma l'autoidentificazione resta incompiuta nel volo di un cappello lanciato verso l'incognito della metropoli che si apre ai suoi piedi. Il mondo "gli rientrava, come per travaso violento, nello spirito"⁸, si legge – su suggerimento di Zangirolami – in una novella di Pirandello, punto di snodo già oltre il proprio tempo, in piena

⁸ *Il treno ha fischiato*, in Luigi Pirandello, *L'uomo solo* (1922), Milano, Mondadori, 1974, p.41.

estetica della seconda metà del secolo.⁹ E si tratta di un parallelismo acutissimo, dal momento che Novecento, rispetto all'eroe pirandelliano, è invece fin dal principio dentro il treno (nella fattispecie) "dei desideri" per dirla con Paolo Conte o se si preferisce, lacanianamente, del *desiderio*.

Fran: onomatopea che tradisce il carattere prossemico dello stile di Baricco e l'intersezione tra prosa, ora narrativa ora saggistica, e monologo teatrale, secondo una tendenza che si rinviene anche nella prosa saggistica dei *Barbari*: "Pum [...] Voilà [...] oh yes [...] Applausi [...] Bingo"¹⁰, ecc. La segmentazione del testo ne deve favorire l'esecuzione da parte di un solista. Anche *Questa storia* (2006) conferma nella sua struttura la priorità di una voce sola, che può essere quella di Baricco, come quella di Marco Paolini. Zangirolami non sbaglia dunque a insistere su questa figura, essenziale alla definizione della scrittura di Baricco in quanto cifra scaturita dall'impellenza del mutamento e al cospetto di un processo poderoso di metamorfosi culturale.

A proposito di *Castelli di rabbia*, Zangirolami indaga sulle suggestioni del paratesto, in Baricco tendenzialmente duale, ma mai dualistico, dall'immagine del castello presente nel titolo – *gothic*, nella sua corrispondenza a un'epoca storica che aveva reso il castello simbolo dell'*Ancien régime*; alla presenza generativa dei versi di Rilke, quindi

⁹ Per la centralità di Pirandello, cfr. Ulla Musarra-Schroder, *Narciso e lo specchio. Il romanzo moderno in prima persona*, Roma, Bulzoni, 1989, da integrare, a distanza di un ventennio di ubriacatura post-moderna, con le convergenti indicazioni di Romano Luperini, *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Bari-Roma, Laterza, 2007.

¹⁰ Cfr. *I Barbari*, cit., rispettivamente, pp. 35, 98, 107, 108, 173. Sull'indeterminazione della "voce fuori campo" e la lingua di Baricco, cfr. Maurizio Dardano, *Leggere i romanzi. Lingua e strutture testuali da Verga a Veronesi*, Roma, Carocci, 2008, pp.194-7.

allo spostamento su un piano metastorico e ontologico dei valori della narrazione. Per cui la rabbia è la conseguenza della fragilità dell'esserci e, nel contempo, sintomo di mancanza: "Quando crolla, non è sabbia quella che ti rimane fra le mani: è rabbia". Opportunamente i prodromi di un registro polifonico e sincopato, al quale Baricco resterà fedele nel tempo, fino a *Questa storia* (2006)¹¹, sono ricondotti all'ideologia letteraria dell'autore e alle sue letture formative: Montale, Calvino.

Le riprese dal primo all'ultimo romanzo sono evidenti e bruciano il medesimo rapporto tra la determinazione di ogni singolo tracciato umano nel decreto dell'istante e l'indeterminazione del suo compiersi all'interno di una durata storica, indicando altresì nella tecnologia un possibile strumento di previsione e nelle macchine un mezzo di controllo della velocità. Quest'ultimo elemento traduce puntualmente le macchine in icone della modernità e quindi in emblemi di interi capitoli di storia dell'umanità. Rilevante da parte di Zangirolami il recupero di una riflessione di Debenedetti sulla rottura, nel romanzo moderno, del rapporto tra personaggio e destino: per cui *ogni cosa corre sulle rotaie* – singolare la metafora ferroviaria nel grande critico – finché non interviene un fattore evolutivo asimmetrico ed estraniante. Al contrario Baricco si riapproprierebbe del concetto di destino¹², senza né cadere nel fatalismo, né nell'arbitrarietà della propria strategia autoriale, dal momento che – osserva Zangirolami – "la compresenza di una linearità del destino e una

¹¹ Per un'interpretazione comparatistica e la descrizione avveduta delle tecniche narrative impiegate da Baricco nel suo ultimo romanzo, cfr. Mariarosaria Olivieri, *Narrare l'immagine. L'invasione dell'immagine nel romanzo moderno e postmoderno*, Roma, Lithos, 2006, pp. 149-64.

¹² Vedi le glosse di Casadei relative al movimento di Baricco dal *novel* al *romance* (Alberto Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino, 2007, p. 69).

mancata facilità nel corso della sua evoluzione non permette l'apparente banalità tautologica di sostenere che ogni personaggio riceve ed esplica nella sua funzione letteraria il destino che l'autore gli ha assegnato. Non lo permette prima di tutto perché il soggetto – il personaggio; il lettore – non lo conosce”.

Quindi il grado di apertura della narrazione e delle sue potenzialità di sviluppo sembra delineare dei mondi possibili indifferenti, in qualche modo, alla traduzione della possibilità esistenziale messa effettivamente in atto. Lettore e autore sono così posti sullo stesso scalino del personaggio e si ha l'impressione che Baricco potrebbe apprezzare questa ipotesi di lettura di Zangirolami, che sembra aver percepito la forza musicale dell'impianto narrativo di Baricco, il cui scopo è sequestrare il tempo del lettore in un'onda ritmica del tutto particolare. Per quanto concerne la carta mistica, essa verrebbe rifiutata da Baricco considerando la morte di Dio, quindi il trionfo del caso (nella finzione beninteso dei suoi personaggi romanzeschi) come un dato contemporaneamente oggettivo e una libera scelta, da Dio consentita e quindi tale da rendere l'umanità, ancora una volta “moderna”, un soggetto innocente per uno scrittore, come Baricco, programmaticamente senz'anima.

L'attraversamento da parte di Zangirolami dello specchio d'acqua steso dalla produzione di Baricco può, con la bussola dei presupposti ermeneutici che si è cercato di enucleare, procedere a questo punto con notevole sicurezza, orientandosi verso lo studio delle fonti che diviene sempre più preciso nelle sue puntualizzazioni. Si pensi all'analisi di *Oceano mare*, ancora tra Montale (magari via Debussy) e Calvino, con l'individuazione ulteriore di riscritture può sostanziose, come il *Naufnage de la frégate la Méduse* (1821) di Corréard e Savigny, assolutamente precedenti il dipinto di Géricault.

Man mano che si procede nello spoglio dei singoli testi riemerge così quasi inaspettatamente, fino all'approdo all'intertestualità totale di *Iliade*, *Omero*, quel tratto di originaria letterarietà messo già dallo stesso autore meticolosamente tra parentesi, ma con uno zelo troppo affrettato per non risultare in definitiva sospetto.

Alessandro Scarsella

Daniele Zangirolami

ALESSANDRO BARICCO

**Il destino e le sue traiettorie
Come quando cade un quadro**

C A F O
S C A R I
I N A -

Daniele Zangirolami, *Alessandro Baricco. Il destino e le sue
traiettorie. Come quando cade un quadro*

© 2008 Daniele Zangirolami

ISBN 978-88-7543-214-0

Disegno di copertina di Giorgio Schirato

Libreria Editrice Cafoscarina S.r.l.
Calle Foscari 3259, 30123 Venezia
www.cafoscarina.it

Tutti i diritti riservati.
Prima edizione Novembre 2008

Indice

Introduzione di Ricciarda Ricorda	11
1 Novecento	17
1.1 Forza di gravità	17
1.2 Negli occhi della gente	21
1.3 Thanks Danny	26
1.4 <i>Fran</i>	30
1.5 Perché non scendi?	36
1.6 Quando cade un quadro	40
2 Castelli di rabbia	43
2.1 Sabbia che cade	43
2.2 Il pacco, il gioiello...	51
2.3 ...il segreto dei coniugi Rail	54
2.4 Traiettorie	57
2.5 Giacca da uomo	69
2.6 Figli di Dio	75
2.7 Ostaggi del caso	80
2.8 Per caso	83
3 Oceano mare	89
3.0 Il mare era tutto	89
3.1 Sentinella	96
3.2 L'inizio del mare	100
3.3 Spaventata a morte	105
3.4 Sarebbe <i>dolce</i> la vita	110
3.5 La fine del mare	113
3.6 Davanti alla vita	117
3.7 Padre Pluche	122

3.8 La Zattera	127
3.9 I quadri non cadono	133
4 Seta	137
4.1 Le vie della seta	137
5 City	147
5.1 Gould la biglia	147
5.2 Congedo	155
5.3 Veranda	159
5.4 Ho cambiato treno	163
5.5 Senza tempo	169
6 Senza sangue	173
6.1 La guerra infinita	173
7 Partita spagnola	181
7.1 La partita, la vita	181
7.2 Pedone immobile	185
7.3 Scacco matto	193
8 Omero, Iliade	197
8.1 Umanità colpevole	197
8.2 Una nuova estetica	200
Postfazione di Alessandro Scarsella	205
Indice dei nomi	217
Bibliografia di Alessandro Baricco	219