



*Ministero dell'Istruzione
dell'Università e Ricerca*

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SASSARI

FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

DIPARTIMENTO DI TEORIE E RICERCHE DEI SISTEMI CULTURALI

Scuola di Dottorato In Scienze dei Sistemi Culturali
Indirizzo Teoria e Storia delle Letterature Comparete
Ciclo XXII

Direttore: Prof. Aldo Maria Morace

IL MERAVIGLIOSO METROPOLITANO E GLI SPAZI-TEMPI INCANTATI DELLA CITTÀ

Tutors:

Stefano Brugnolo

Pierfrancesco Fiorato

Dottorando:

Alessandro Pilo

Anno accademico 2009/2010

INDICE

Introduzione	p. 3
Capitolo 1: L'esperienza metropolitana moderna e la letteratura come opposizione della realtà.	8
Capitolo 2: Il meraviglioso quotidiano tra ironia e ideologia: Luis Aragon e André Breton.	28
Capitolo 3: Julio Cortázar: la meraviglia tra incontri e disincontri.	49
Capitolo 4: Spazi banali e incanto: George Perec.	79
Capitolo 5: Gli spazi-tempo incantati della periferia.	96
Bibliografia.	123

Introduzione

Basta leggere qualche autore ottocentesco come Jane Austen o Thomas Hardy per rendersi conto che ancora fino alla seconda metà del XIX secolo l'esperienza urbana non era al centro delle trame romanzesche. La città era uno spazio fuori dal "vero" mondo, quello rurale. Eppure sarebbe bastati solo cinquant'anni e una vertiginosa spinta modernizzatrice avrebbe reso quell'esperienza talmente scontata da apparire banale. Il mondo stesso stava diventando, e in parte lo era già diventato, essenzialmente urbano e metropolitano.

La letteratura non tarderà a esprimere le ansie, i timori e i desideri derivanti dai mutamenti in atto nel modo di vivere urbano. La metropoli appariva contemporaneamente come luogo di eccitante avventura, ma anche come luogo minaccioso e di perdita. La frase di Balzac, «Parigi, a noi due», racchiude in fondo questa ambivalenza. La metropoli può essere ostile e nemica, ma può anche offrire infinite possibilità per chi ha la capacità di coglierle.

La letteratura dell'epoca ci reca testimonianza di questi vissuti ambivalenti largamente condivisi. Tuttavia essa non lo farà mantenendosi fedele alla realtà, ma al contrario prendendo spesso altre forme, trasposte, reinventate e trasfigurate. Questa funzione contrastiva delle immagini letterarie metropolitane sarà uno dei fili conduttori della tesi: pur diverse tra loro per forme e tempi, le opere analizzate esprimeranno istanze esattamente contrarie a quelle di funzionalità e razionalità che andavano affermandosi nello spazio urbano moderno e occidentale. Sarà infatti il desiderio di reincantare lo spazio urbano o immaginarlo diversamente a caratterizzare i testi presi in esame.

Nelle opere analizzate non sarà solo il modo di vivere metropolitano a essere immaginato diversamente. Gli stessi spazi urbani verranno osservati e valorizzati con occhi diversi. Se la metropoli tendeva sempre più a cancellare ciò che non era moderno e al passo coi tempi, al contrario alcuni testi letterari recupereranno e valorizzeranno quegli spazi che andavano scartati. In altre parole non sarà l'efficiente stile di vita metropolitano al centro dell'attenzione in queste opere: questi testi recupereranno quegli spazi e quei comportamenti urbani che sempre più diventavano inadatti e in perdita di funzionalità.

Questa tesi è certo profondamente debitrice di alcuni lavori di critica tematica. Sarà evidente l'influenza del saggio di Francesco Orlando *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, e più in generale la sua concezione della letteratura come ritorno del

represso. Con altri lavori di critica tematica questa tesi avrà varie cose in comune: di certo una ripetuta attenzione per le costanti e le varianti esistenti tra i testi analizzati, ma soprattutto la proposta di un sistema interpretativo generale a cui ricondurre l'analisi di ogni testo. Questa tesi infatti avrà alla base una impostazione teorica, e di volta in volta farà uno zoom su degli autori che possono essere considerati paradigmatici ed esemplificativi delle teorie enunciate.

Ma a differenza di altri lavori di critica tematica, la tesi non ambirà a creare una griglia interpretativa all'interno della quale inserire tutti i possibili modi e casi del meraviglioso metropolitano. Questo lavoro si soffermerà solo su alcune tendenze del surreal-meraviglioso urbano, mostrandone affinità e discordanze.

La tesi si soffermerà inizialmente su alcune immagini letterarie tratte da alcuni autori del XIX secolo: coi loro testi Balzac, Poe e Baudelaire colsero perfettamente i conflitti e le ambivalenze del proprio tempo, tipici di chi si trova sulla soglia della modernità, tra il vecchio mondo premoderno e il nuovo mondo metropolitano e industriale. Nelle loro immagini verrà dato atto dei cambiamenti che andavano modificando irreparabilmente l'esperienza di vita dell'essere umano moderno e verrà messa in evidenza la difficoltà di restare immuni davanti al fascino della modernità.

L'elemento surreal-meraviglioso presente nelle immagini letterarie di Balzac e Poe mostrerà come elementi fantastici tradizionali, si pensi al patto con le forze oscure o al mito dell'ebreo errante, privi ormai di efficacia e credito, vengono rimotivati e iniziano a ad esprimere paure e fascinazioni moderne. Certe immagini di Baudelaire metteranno in evidenza come nella letteratura iniziava ad affermarsi un desiderio di antifunzionalità. Da qua nasce quel gusto per la flânerie e per la fruizione della metropoli prettamente antiutilitaristica che si ritroverà costantemente in molti dei testi analizzati.

La tesi farà poi un salto temporale, e ci si ritroverà intorno agli anni '20 del XX secolo, davanti a due opere la cui attuale importanza è forse un po' offuscata, ma che di certo all'epoca marcarono notevolmente l'immaginario metropolitano letterario, ma soprattutto portarono a una nuova visione dello spazio urbano: *Le paysan de Paris* e *Nadja*. Se già Baudelaire aveva iniziato a portare alla luce la bellezza di spazi che normalmente venivano considerati privi d'incanto, in queste due opere l'attenzione sarà rivolta ancor più verso quegli spazi metropolitani rifiutati e sorpassati, quegli spazi che la metropoli con sempre maggiore velocità fagocitava e cancellava. Nella città stratificata gli spazi urbani privilegiati dai surrealisti saranno quelli dal respiro più lento, quelli che

davanti alla modernità in atto sembrano ignari se non addirittura indifferenti. Sarà all'interno di questi spazi che più si farà sentire quel senso del meraviglioso.

Se Aragon con il suo *Le paysan de Paris* trasformò in mito uno spazio ormai sorpassato come i *passages*, André Breton nel suo *Nadja* immaginò come portatori di una inspiegabile carica di mistero luoghi metropolitani convenzionali e normalmente privi d'interesse. Aragon e Breton realizzarono infatti un vero e proprio capovolgimento assiologico: i *passages*, i *marché aux puces* e tutti quegli spazi che sfuggono allo sguardo diventeranno portatori di un'aura affascinante.

L'immaginario surrealista sarà potentissimo e creerà un nuovo modo di immaginare e vivere la metropoli, seppure con forme sempre originali e diverse. Ciò sarà ben evidente in due autori. Il primo è uno degli scrittori sudamericani più europei, l'argentino Julio Cortázar. In *Rayuela* aleggia spesso il fantasma di *Nadja*. Simile è infatti il piacere di percorrere quegli spazi parigini in perdita di funzionalità, ma soprattutto simile è l'importanza dell'incontro casuale, topos ricorrente del meraviglioso metropolitano. Ma allo stesso tempo nella Parigi cortazariana ci si trova davanti ai dubbi esistenziali di chi tenta di vivere la vita con rinnovata meraviglia, senza ricorrere a quella componente tipicamente surrealista di evasione dalla realtà. In altre parole i personaggi cortazariani vanno alla ricerca dello spazio incantato della città, pur consapevoli di vivere dentro una modernità produttrice di disincanto. La meraviglia metropolitana di Cortázar sarà dunque più articolata e ambivalente: se da un lato si tenta di chiamarsi fuori da uno spazio urbano razionalizzante e funzionale, dall'altro si è consapevoli dell'impossibilità di evadere da quella metropoli tanto rifuggita.

L'importanza della componente e dell'immaginario surrealista sarà presente, seppure non immediatamente, anche nello scrittore francese George Perec. Anche Perec, come Breton e Aragon, sceglie spesso spazi urbani privilegiati destinati a sparire. Certo a prima vista le sue descrizioni quasi banali sembrano non avere molto in comune con quella esaltazione incantata di ciò che si mantiene ai margini della modernità. Nella quotidianità di *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, descrizione di ciò che banalmente succede nella Place Saint Sulpice a Parigi in diverse ore del giorno, non c'è effettivamente niente di eccezionale. Ma la grazia di Perec sta proprio nella capacità di osservare ciò che succede tutti i giorni e a cui lo sguardo ormai disattento dell'abitante urbano non dà più importanza. Nel rumore di fondo della quotidianità e dietro momenti e gesti banali che la metropoli apparirà davvero incantata.

La componente metropolitana surrealista esprimerà le istanze di chi vive in una modernità pienamente realizzata di tipo borghese e occidentale, tuttavia sarà interessante soffermarsi su alcune varianti che traspongono ugualmente lo spazio urbano in modo fantastico, pur esprimendo istanze differenti. Il quarto capitolo appunto mostrerà come l'interesse per la sfera del non funzionale sarà possibile solo in autori che vivono all'interno di una modernità compiuta ed eccessivamente razionalizzata. In altre parole, solo quegli autori che daranno per scontato il loro mondo efficiente e funzionale potranno allontanarsene e fantasticare su spazi pre-moderni. Al contrario quegli scrittori che vivranno una modernità incompiuta o che sentono ancora i nodi irrisolti di un passato non ancora superato trasporranno quello spazio metropolitano cadente e poco funzionale in modo sostanzialmente differente, con un accento sul perturbante e fantastico.

Sarà il caso di Franz Kafka, la cui opera sembra esprimere le istanze di chi non ha ancora risolto i nodi e i conflitti derivanti dall'ingresso nella modernità: Per lui sarà molto più difficile accostarsi alla metropoli con incanto e meraviglia. Lo spazio urbano diventerà spesso uno spazio perturbante. E quella dimensione pre-moderna e in perdita di funzionalità, in altri autori incantata e innocua proprio perché destinata a esaurirsi e scomparire, verrà trasposta come terribilmente soffocante e velenosa.

Ma se in questa tesi si è parlato di esperienza della modernità dando per sottintesa una modernità figlia del progetto modernista borghese e capitalista, non bisogna dimenticare che nel corso del '900 si affermò una variante del progetto modernista occidentale con significative affinità e differenze: il progetto modernista socialista. Anche in questo caso ci si soffermerà dunque su un singolo testo, comunque ampiamente esemplificativo delle istanze espresse dalla letteratura di fronte a quella particolare modernità: *Il Maestro e Margherita* di Michail Bulgakov. Proprio perché imposta da un sistema totalitario, nella Russia socialista si verificherà una razionalizzazione e funzionalizzazione del vivere metropolitano ancora più accentuata. Per questo anche in Bulgakov sarà forte un ritorno del represso irrazionale e anti-funzionale. La comparsa a Mosca di Satana e il suo seguito va di certo in questa direzione: è l'espressione di un desiderio di libertà represso, quello di immaginare o tornare a credere a proprio piacimento all'esistenza di un ordine divino soprannaturale.

Il maestro e Margherita esprimerà il modo ambivalente con cui viene recepita la modernità capitalista occidentale: se grande è la capacità di seduzione da parte di quel mondo pieno di oggetti tanto affascinanti quanto proibiti, allo stesso tempo verrà

mostrato come dietro quell'attraente modernità si nasconde un mondo che stimola la superficialità e la vanità dell'essere umano.

CAPITOLO 1

L'ESPERIENZA METROPOLITANA MODERNA E LA LETTERATURA COME OPPOSIZIONE DELLA REALTÀ

1. Nel 1631 René Descartes risponde a una lettera scrittagli da Guez de Balzac. Balzac aveva fatto al filosofo che viveva ad Amsterdam l'elogio delle bellezze della vita solitaria in campagna. Descartes risponde invece evocando una esperienza di solitudine completamente nuova: quella dell'osservatore che si mescola nella folla di una grande città straniera, dove ognuno è preoccupato unicamente dalle sue attività e i suoi interessi:

...au lieu qu'en cette grande ville où je suis, n'y ayant aucun homme, excepté moi, qui n'exerce la marchandise, chacun y est tellement attentif à son profit, que j'y pourrais demeurer toute ma vie sans être jamais vu de personne. Je me vais promener tous les jours parmi la confusion d'un grand peuple, avec autant de liberté et de repos que vous sauriez faire dans vos allées, et je n'y considère pas autrement les hommes que j'y vois, que je ferais les arbres qui se rencontrent en vos forêts, ou les animaux qui y paissent¹.

Se già nel Medioevo l'aria della città sembrava rendere liberi, in quanto offriva un'alternativa alla vita opprimente all'interno di un sistema feudale, Descartes dà testimonianza di una nuova esperienza metropolitana: stare in mezzo alla folla garantisce un senso di anonimato decisamente piacevole. Ognuno è talmente impegnato nel badare ai propri affari, che non c'è rischio di essere disturbati dal prossimo. Insomma, la metropoli garantisce una solitudine rassicurante oltreché inedita: si può stare soli e ugualmente in compagnia. È una forma d'isolamento completamente differente da quella che Descartes conosceva finora. Se la solitudine campestre riduceva gli stimoli, quella metropolitana al contrario li moltiplicava.

Va detto subito, l'esperienza di Descartes è connotata ideologicamente di un fiducioso razionalismo. Inoltre, la repubblica commerciale olandese garantiva al filosofo una vita basata sull'individualismo sicuramente piacevole e sostanzialmente differente da quella sperimentata nella Francia dell'*Ancien régime*.

Descartes collega dunque senza esitazioni la sua esaltante esperienza metropolitana con l'attività del commercio: la maggiore libertà sperimentata ad Amsterdam non era

¹ R. Descartes, *Œuvres et lettres*, Bibliothèque de la Pléiade, 1953, pp. 941-43. Citato e tradotto in F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1993, p. 503: «Mentre in questa grande città dove sono, non essendovi alcun uomo, tranne me, che non eserciti il commercio, ognuno è talmente attento al suo profitto che ci potrei restare tutta la vita senza essere mai visto da nessuno. Me ne vado a passeggio tutti i giorni in mezzo alla confusione d'una grande folla, con tanta libertà e calma come voi potreste fare nei vostri viali, e non considero altrimenti gli uomini che vedo, da come farei con gli alberi che s'incontrano o con gli animali che pascolano nelle vostre foreste».

Alcune osservazioni sulle traduzioni: Le citazioni da testi scritti in francese, inglese e spagnolo verranno citati in originale e poi tradotti in nota basandosi su traduzioni già edite in italiano. Nel caso di citazioni di testi originali in lingue a me sconosciute, vedi tedesco, russo e ceco, verranno tradotti direttamente in italiano. Qualora non altrimenti specificato le traduzioni sono di chi scrive.

affatto estranea allo spirito capitalista, anzi quel modo di vivere così positivo si doveva proprio all'applicarsi alla vita quotidiana di valori fino a quel momento fundamentalmente economici, l'uso funzionale del proprio tempo su tutti.

Non bisognerà attendere molto affinché quel modello di sviluppo inizi a diffondersi e a caratterizzare ogni esperienza urbana. Nel Sette-Ottocento si verificherà infatti una svolta epocale: grazie a due diverse rivoluzioni, quella industriale inglese e quella politica francese, si affermeranno in gran parte dell'Europa i modelli maturi di una razionalizzazione laica che in altri due secoli avrebbe cambiato la faccia della terra, ma soprattutto della città, fino a renderla irriconoscibile.

Non è un caso che, leggendo le osservazioni di Engels riguardanti un'altra città, questa volta la Londra della metà del XIX secolo, alcuni di quegli aspetti decantati da Descartes si presentano di colpo assiologicamente invertiti:

Una città come Londra, dove si può camminare per ore senza vedere neppure l'inizio della fine, senza incontrare il benché minimo segno che faccia supporre la vicinanza dell'aperta campagna, è certo qualcosa di singolare [...] Ma è solo in seguito che si scopre quanti sacrifici sia costato tutto ciò. Dopo aver calcato per qualche giorno il selciato delle strade provinciali... soltanto allora si rileva che questi londinesi hanno dovuto sacrificare la parte migliore della loro umanità per compiere tutti quei miracoli di civiltà... Già il traffico delle strade ha qualcosa di repellente, qualcosa contro cui la natura umana si ribella. Le centinaia di migliaia di individui di tutte le classi e di tutti i ceti che si urtano tra loro non sono tutti esseri umani con le stesse qualità e capacità, e con lo stesso desiderio di essere felici? E non devono forse tutti, alla fine, ricercare la felicità per le stesse vie e con gli stessi mezzi? Eppure si passano accanto in fretta come se non avessero nulla in comune, nulla a che fare l'uno con l'altro, e tra loro vi è solo il tacito accordo per cui ciascuno sul marciapiede tiene la destra, affinché le due correnti della calca, che si precipitano in direzioni opposte, non si ostacolino a vicenda il cammino; eppure nessuno pensa di degnare gli altri di uno sguardo. La brutale indifferenza, l'insensibile isolamento di ciascuno nel suo interesse personale emerge in modo tanto più ripugnante e offensivo, quanto maggiore è il numero di questi singoli individui che sono ammassati in uno spazio ristretto; e anche se sappiamo che questo isolamento del singolo, questo angusto egoismo è dappertutto il principio fondamentale della nostra odierna società, pure in nessun luogo esso si rivela in modo così sfrontato e aperto, così consapevole come qui, nella calca della grande città².

In seguito alla prima rivoluzione industriale lo spazio urbano sarebbe stato stravolto dall'insediarsi di una gran quantità di attività industriali, ma soprattutto dal riversarsi di una gran massa di diseredati in cerca di lavoro presso queste fabbriche. Massa di diseredati che entrava a contatto con quella vita cittadina osservata secondo una prospettiva tutta positiva da Descartes. Ma i ritmi del progresso e il modello di sviluppo funzionale avevano assunto un'accelerazione come mai si era vista prima, e l'esperienza metropolitana avrebbe iniziato a diventare ben diversa: la metropoli, che fino alla soglia della rivoluzione industriale veniva percepita con fiducioso razionalismo come un luogo capace di garantire all'individuo degli innegabili vantaggi sia di ordine materiale che

² F. Engels, dati opera . Citato in W. Benjamin, *Parigi capitale del XIX secolo*, Torino, Einaudi, 1986, p. 558.

Alessandro Pilo, *Il meraviglioso metropolitano e gli spazi-tempi incantati della città*, Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Letterature Comparete, Università degli Studi di Sassari.

spirituale, sembrava ora richiedere un altissimo prezzo da pagare in termini di disumanizzazione. In quell'indifferenza metropolitana che Descartes interpretava positivamente, Engels coglieva invece un allarmante sintomo della spersonalizzante vita quotidiana.

Descartes ed Engels mettono l'accento su aspetti diversi dello stesso processo storico-sociale: l'affermarsi di un sistema economico capitalista e le sue ripercussioni all'interno della vita quotidiana metropolitana. Se Descartes mette in evidenza quanto l'essere umano si può sentire libero nella città, emancipato com'è da tutta una serie di legami pre-moderni, d'altro canto da parte di Engels c'è un'evidente preoccupazione per quel *modus vivendi* caratterizzato dalla disuguaglianza e da una funzionalità che priva le relazioni umane della loro sfera affettiva, riducendole a semplici relazioni di denaro. Quindi nei suoi aspetti positivi e negativi, nella modernità si afferma come dominante il pensiero borghese occidentale, e con esso l'idea che il raggiungimento dei propri scopi e obiettivi avviene attraverso il controllo e il sacrificio dei propri istinti e impulsi. Non a caso Francesco Orlando definisce questa svolta come lo storicizzarsi nella sua versione moderna e capitalistica del freudiano principio di realtà³. Eppure è innegabile che la modernità capitalista occidentale, soprattutto nella sua versione metropolitana, ha moltiplicato le possibilità di sperimentare piacere e maggiori libertà. Quindi non sembrerebbe azzardato affermare che con questo passaggio storico si verifica anche lo storicizzarsi nella sua versione moderna e capitalistica del freudiano principio di piacere. Da questo punto di vista la virata verso il progressivo di Descartes e quelle all'insegna della negatività di Engels possono essere osservate alla luce di una dialettica costante tra repressione e represso: se mai come nello spazio urbano l'uomo ha dovuto sacrificare la parte più autentica di sé stesso, allo stesso tempo mai come nella metropoli l'uomo ha desiderato e si è sentito libero di poter desiderare. E da questo punto di vista, la letteratura si è dimostrata un medium formidabile di espressione delle ansie, dei timori e dei desideri legati al vivere metropolitano.

Le modalità di rappresentazione letteraria dello spazio metropolitano sono certo debitorie del clima culturale e delle varianti storico-sociali in atto. Guadagnando sempre più importanza nella realtà, va da sé che la metropoli iniziò a guadagnarne sempre di più anche nella letteratura. Le comunità chiuse dei romanzi di Richardson infatti non rappresentavano più la forma di vita moderna, che ora era data dallo spazio urbano e dal

³ F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, cit., p. 10.

Alessandro Pilo, *Il meraviglioso metropolitano e gli spazi-tempi incantati della città*, Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Letterature Comparate, Università degli Studi di Sassari.

caotico e casuale interagire di individui estranei tra loro. Come osserva Steven Johnson⁴, i lettori di Jane Austen sarebbero rimasti di certo sconcertati nel leggere delle opere in cui ogni evento accadeva a causa della strada e non per via della volontà dei personaggi. Dunque molti autori a cavallo dell'Ottocento e del Novecento sentiranno l'esigenza di rappresentare in modo verosimile, se non addirittura mimetico, la realtà o i cambiamenti in corso nello spazio urbano del tempo. Non a caso Reuter definisce quest'epoca letteraria «le triomphe du modèle représentatif»⁵.

Tuttavia già nel corso del XIX secolo, davanti a una realtà che si presentava sempre più frammentata e multiforme, molte volte deludente e ingannevole, alcuni testi iniziarono a mettere da parte quella visione della metropoli verosimile e oggettiva, o perlomeno iniziarono ad associarla a un'altra obliqua ed eminentemente anti-realista: la metropoli iniziava a essere reinventata attraverso immagini letterarie che potevano essere anche antitetiche rispetto alla realtà. Non è di certo un caso infatti che, davanti all'uniformarsi e al razionalizzarsi dello spazio metropolitano, varie immagini letterarie ottocentesche e novecentesche saranno unite da un filo rosso: la rappresentazione dello spazio urbano come spazio del possibile e del meraviglioso.

Il nostro discorso sulla rappresentazione letteraria della metropoli è indubbiamente debitore di un concetto mutuato da Francesco Orlando: la letteratura come ritorno del represso. Secondo Orlando la letteratura non esprimerebbe le istanze accettate e dominanti nella società, o quanto meno non solo; al contrario la letteratura si farebbe spesso portatrice di ciò che è sotterraneo, di ciò che in ogni società di volta in volta resiste, è rifiutato o temuto. Orlando chiama in causa Freud e cita un suo paragone tra il regno psichico della fantasia e le riserve per la protezione della natura.

Tanto nella fantasia -e quindi in una delle sue forme espressive che è la letteratura-, tanto nei parchi naturali consacrati a preservare uno stato di cose originario, tipici di una società che quella natura tende ad addomesticarla e a distruggerla, «tutto vi può crescere e proliferare come vuole, anche l'inutile, perfino il nocivo»⁶.

Pertanto, la letteratura opererebbe spesso per opposizione, rappresentando e dando voce a ciò che è normalmente bandito dalla realtà. In altre parole la letteratura spesso reinventerebbe il mondo reale mostrando come predominanti e prevalenti tutti

⁴ S. Johnson, "Complessità urbana e intreccio romanzesco", contenuto in Franco Moretti, *Il romanzo*, Torino, Einaudi, data, p. 727, vol. I.

⁵ Y. Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Bordas, 1991, p. 26. Conteso in M.T. Zubiaurre, *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas, perspectivas*, México, D.F, Fondo de cultura económica, 2000, p. 18: «il trionfo del modello rappresentativo».

⁶ F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, cit., p. 17.

Alessandro Pilo, *Il meraviglioso metropolitano e gli spazi-tempi incantati della città*, Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Letterature Comparete, Università degli Studi di Sassari.

quegli elementi che vengono solitamente scartati, rifiutati e censurati dal pensiero imperante.

Questo lavoro, sarà ormai evidente, parte da delle premesse affini a quelle dell'opera di Mario Praz *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, e a quella del già citato Francesco Orlando *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*. Nell'opera di Praz viene messo in evidenza che, a fronte di un XIX secolo caratterizzato da una rigida morale sessuale e un maggiore controllo delle pulsioni erotiche, nella letteratura del tempo iniziarono al contrario a comparire con sempre maggiore frequenza immagini cariche di erotismo.

Ma è il saggio di Orlando che introduce una intuizione fondamentale per il nostro lavoro. Il teorico della letteratura suppone infatti che, se la letteratura accoglie un ritorno del represso immorale da cui è contraddetta una repressione morale, e un ritorno del represso irrazionale da cui è contraddetta una repressione razionale, allo stesso modo la letteratura accoglierebbe un ritorno del represso antifunzionale da cui è contraddetta una repressione funzionale⁷. Se quindi il pensiero dominante del mondo reale scartava e rifiutava ciò che andava contro il dominio delle proprie pulsioni erotiche e un corretto pensiero razionale, allo stesso modo a partire dalla rivoluzione industriale le sempre più imperanti istanze modernizzatrici avrebbero iniziato a censurare e rifiutare tutto ciò che non si conformava al valore dell'utile e del nuovo.

A questo punto Orlando osserva che proprio a partire dalla svolta storica del Sette-Ottocento, a fronte dello sviluppo della modernità capitalistica e in seguito a una maggiore e sempre più veloce immissione di nuove merci nella vita quotidiana, all'interno della letteratura iniziarono ad apparire con sempre più frequenza oggetti scartati, inutili e invecchiati, oggetti caratterizzati dunque dal valore della poca funzionalità. La letteratura si faceva portatrice di un ritorno del represso anti-funzionale.

Per quanto riguarda invece l'ambito urbano, sembrerebbe che i testi letterari abbiano spesso reinventato la metropoli cogliendo il rovescio della realtà: se mai come prima i ritmi del progresso subivano un'accelerazione, e la metropoli veniva sentita sempre più come luogo dell'alienazione e del grigiore quotidiano, per opposizione alcune opere rappresentarono la metropoli in modo sostanzialmente opposto, soffermandosi soprattutto su luoghi e spazi non funzionali.

Se in un contesto di crescente e incombente modernità la sfera del presente e del funzionale appariva dunque ormai prevedibile e priva d'interesse, al contrario quei pezzi

⁷ *Ibid.*, p. 10.

Alessandro Pilo, *Il meraviglioso metropolitano e gli spazi-tempi incantati della città*, Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Letterature Comparate, Università degli Studi di Sassari.

di città caratterizzati dalla poca o scarsa modernità, o appartenenti a parti di modernità precedenti apparivano invece ancora portatrici di fascino e mistero. Spesso saranno questi i luoghi prediletti da alcuni autori, e le loro immagini letterarie avranno per l'appunto come spazio privilegiato questa dimensione in perdita di funzionalità. È come se, per reazione davanti a una modernità sentita sempre più come problematica, l'inattuale acquistasse nella letteratura un'evidente ed esemplare attualità.

Come afferma Ernst Bloch⁸, quasi sempre gli uomini hanno visto la felicità là dove essi non sono. La realtà data e il presente non appagano mai pienamente l'individuo. Egli immagina e brama quel che gli manca. E ciò che in seguito all'avvio del progetto modernista sembrò mancare, fu un modo di vivere basato su principi non utilitaristici. La metropoli si stava rapidamente trasformando in uno spazio omologato e uniformato, e i suoi abitanti sentivano e vivevano con sempre più disagio il peso della razionalizzazione urbana. Ma come osserva sempre Bloch, il moderno e la razionalizzazione non fanno tabula rasa del passato. Al contrario, il moderno s'intreccia con residui delle modernità precedenti. Bloch, a questo proposito, usa l'espressione stratificazioni di modernità. Se infatti una moltitudine di persone vive nello stesso tempo cronologico e nello stesso spazio metropolitano, tuttavia quel tempo e quello spazio non sarà omogeneo e uguale per tutti. In altre parole, la città si presenta come una condensazione di spazi e tempi storici differenti, e spesso le esperienze che si possono vivere al suo interno sono estremamente diversificate. Pertanto le immagini letterarie osservate in questo lavoro non traspongono la metropoli in modo univoco, ma al contrario la mostrano multi planare. Questo corto circuito tra spazi urbani prettamente funzionali e spazi urbani in perdita di funzionalità sarà uno degli elementi alla base del fantastico e del meraviglioso metropolitano.

Molti autori inizieranno quindi a trovare incantevole e piacevole tutto ciò che fa eccezione alla modernità e si caratterizza per la minore efficienza. È come se negli spazi metropolitani appartenenti a strati di modernità precedenti fosse ancora possibile vivere senza il peso delle forze razionalizzanti, lontani dai valori utilitaristici alla base del *modus vivendi* della metropoli moderna. Non a caso, Davanti alla metropoli razionalizzata, lo spazio non funzionale spesso diventerà simbolicamente uno spazio felice, uno spazio rifugio, uno di quegli spazi che, come ha messo in evidenza Zubiaurre a proposito di Bachelard, accompagnano persistentemente l'immaginazione umana e di conseguenza

⁸ E. Bloch, *Eredità del nostro tempo*, Milano, Il saggiatore, 1992, p. 107.

Alessandro Pilo, *Il meraviglioso metropolitano e gli spazi-tempi incantati della città*, Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Letterature Comparate, Università degli Studi di Sassari.

le manifestazioni letterarie dell'uomo⁹. Per quanto, come si vedrà più avanti, il meraviglioso non si assocerà solo a una sfera del bello e del positivo, ma anche a un certo senso del perturbante. Ad ogni modo, certe immagini letterarie mostreranno la metropoli come estranea agli imperativi funzionali e razionali, e proprio per questa ragione come un luogo in cui sono ancora possibili circostanze fantastiche o esperienze imprevedibili.

Ambientazione o luoghi privilegiati per queste opere saranno spesso quartieri dal fascino malfamato, mercatini delle pulci, bistrot, cinema da due soldi, insomma tutti quei luoghi metropolitani che rappresentano idealmente una modernità "zoppa", superata, oppure che simboleggiano un lato inquietante della grande città: il meraviglioso metropolitano si manifesterà quindi tra le pieghe della modernità, costituendone anzi una sorta di contrappunto. Infatti non è un caso che un certo tipo di fantastico ha come ambientazione ideale luoghi eccentrici o estranei all'ordine vigente nel resto della metropoli. La finzione letteraria non è nuova a meccanismi di spostamento di questo tipo. Si pensi infatti al romanzo gotico inglese e alle sue vicende perturbanti d'ambientazioni italiana o spagnola. Come osserva Orlando¹⁰, gli scrittori e i lettori del paese più avanzato d'Europa proiettavano in un altrove, per l'appunto nel meridione cattolico, superstizioso e passionale il loro stesso passato superato. Allo stesso modo, alcuni autori sembrerebbero localizzare il soprannaturale e il perturbante in spazi metropolitani "altri", semiperiferici o ben delimitati spazialmente, spazi all'interno dei quali è possibile e permesso che succeda ciò che nella metropoli funzionale e razionale non è più immaginabile. Questi spazi si fanno dunque portatori non solo di un ritorno del represso antifunzionale, ma anche di un ritorno del represso irrazionale.

Georg Simmel, partendo dall'osservazione della vita nella Berlino dei primi del '900, formula nel suo *La metropoli e la vita dello spirito* delle osservazioni in gran parte ancora attuali. Simmel nota che la vita nervosa dell'abitante metropolitano, a causa delle continue stimolazioni provenienti dall'ambiente circostante, viene sottoposta a una intensificazione fino a quel momento inedita. Ma davanti a queste continue stimolazioni ogni individuo si vede costretto a reagire con una selezione intellettuale degli stimoli esterni. Simmel parla a questo proposito di condotta *blasé*: costantemente sottoposto a nuove sollecitazioni, l'individuo metropolitano smette di reagire davanti agli input

⁹ M.T. Zubiaurre, *El espacio en la novela realista, op. cit.*, p. 18.

¹⁰ F. Orlando, "Statuti del soprannaturale nella narrativa", contenuto in Franco Moretti, *Il romanzo*, Torino, Einaudi, 2001, p. 14, vol. I.

Alessandro Pilo, *Il meraviglioso metropolitano e gli spazi-tempi incantati della città*, Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Letterature Comparate, Università degli Studi di Sassari.

provenienti dall'ambiente circostante e diviene meno recettivo: «Al *blasé* tutto appare di un colore uniforme, grigio, opaco, incapace di suscitare preferenze»¹¹.

È interessante notare che numerose immagini letterarie prese in esame avranno per oggetto un rovesciamento di questa condotta metropolitana: i personaggi non metteranno nessun freno tra loro e gli incessanti stimoli offerti dalla metropoli, anzi spesso attirerà la loro attenzione proprio ciò che si rivela superfluo e inutile. In altre parole, il meraviglioso metropolitano non si manifesterà solo attraverso la reinvenzione dello spazio urbano, ma anche del modo di vivere e rapportarsi con la grande città. Non a caso una delle figure letterarie più ricorrenti nelle opere analizzate sarà quella del *flâneur*. Nel passeggiare senza meta, perdendosi all'interno della folla e godendo senza limiti di tempo degli stimoli che essa offre, il *flâneur* manifesta una condotta decisamente contraria ai valori e ai *modus vivendi* che andavano affermandosi nella metropoli.

2. Walter Benjamin nota che non c'è mai stata un'epoca che non si sia sentita moderna e non abbia creduto che quella modernità stesse conducendo immediatamente davanti a un abisso: «la lucida e disperata consapevolezza di essere nel mezzo di una crisi decisiva è qualcosa di cronico nell'umanità. Ogni epoca percepisce sé stessa come irrimediabilmente moderna»¹². Eppure, verrebbe da aggiungere che il modo in cui si osserva quell'abisso varia a seconda delle aspettative e della fiducia che si ripone nella modernità.

Non bisognerà quindi sottovalutare le funzioni ambivalenti nella percezione letteraria della città: contemporaneamente alle tendenze regressive che percepiscono positivamente una serie di elementi anacronistici, antifunzionali e pre-moderni, sembrerebbe esserci un aspetto progressivo che trae suggestioni dalla modernità e dal nuovo. Si può infatti notare che l'elogio e il biasimo del moderno dipendono in una certa misura dalla realtà dentro cui l'autore scrive: a seconda che egli si trovi in una condizione di perifericità, che si trovi sulla soglia della modernità, oppure che appartenga a una modernità compiuta, le sue istanze davanti alla sfera del funzionale cambieranno notevolmente.

Una delle forme di rappresentazione metropolitana, estranea al *topos* della città fredda e ostile, è quindi progressiva ed esplora il modernariato urbano. Queste trasposizioni metropolitane saranno ricorrenti tra quegli scrittori che sperimentano una

¹¹ G. Simmel, *La metropoli e la vita dello spirito*, Roma, Armando, 1995, p. 42.

¹² W. Benjamin, *I Passages*, vol. IX, Torino, Einaudi, 2000, p. 610.

Alessandro Pilo, *Il meraviglioso metropolitano e gli spazi-tempi incantati della città*, Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Letterature Comparete, Università degli Studi di Sassari.

qualche forma di modernità ma hanno ancora coscienza, per averlo vissuto, di un modo di vivere in parte estraneo al progresso. L'attenzione affascinata di questi autori verrà attirata da quegli aspetti e mutamenti della vita moderna che si vanno prepotentemente affermando. Si pensi alla creazione dei boulevards o a quelle innovazioni tecnologiche come la metropolitana, che creano uno spazio urbano tutto loro. Ma va subito chiarito che queste suggestioni moderniste raramente si manifesteranno attraverso la modernolatria e l'esaltazione tecnicista del progresso, alla maniera futurista. Non saranno i vantaggi funzionali apportati dalla tecnica a creare meraviglia, bensì la sensazione di far parte della modernità. La modernità apparirà spesso defunzionalizzata e completamente slegata dal progetto modernista che vi sta dietro. Non verrà messo in evidenza il legame esistente tra i due. Nelle opere più prossime alla svolta storica, la letteratura esprimerà dunque le istanze di chi si trova sulla soglia della modernità, a cavallo di due epoche; in questo caso, quest'ultima sarà temuta e ambita allo stesso tempo. Ecco perché gli scrittori e gli artisti del XIX secolo, si pensi a Dickens e Balzac, si riveleranno allo stesso tempo nemici ed entusiasti della vita moderna. Quel nuovo modo di vivere sarà ostile e farà paura, ma sarà anche tremendamente affascinante e libererà possibilità e desideri fino a quel momento inespressi.

In modo analogo, anche gli scrittori provenienti da realtà metropolitane periferiche, da realtà in cui ancora le istanze progressiste sono ambite ma incompiute, saranno meno rivolti verso il passato, e al contrario esprimeranno con maggiore forza l'ansia di modernità e le suggestioni provenienti dal progresso. Nelle loro immagini letterarie lo spazio urbano si caratterizzerà per una serie di elementi onirici e utopici.

Al contrario, il progresso visto dalla metropoli moderna perde il suo carattere favoloso. Infatti dentro la piena modernità c'è già la piena consapevolezza che il progresso non dà senza prendere: ciò che regala in termini di libertà individuali, sembra riscuoterlo in termini di omologazione e mancanza di spontaneità. La letteratura esprimerà a questo punto le istanze di chi sente la vita quotidiana sempre più programmata e uniforme, e inizia perciò a immaginare come possibile ciò che la metropoli non riesce più a dargli: spazi urbani misteriosi, incontri casuali riusciti, ma soprattutto la possibilità di provare ancora stupore.

Dunque, è proprio perché nelle loro società di appartenenza si è già pienamente affermato un progetto modernista che appaga istanze di progresso, libertà e cultura, che quegli autori possono guardare al passato e vedervi forme di vita più autentiche. In altre parole il fascino di ciò che nella metropoli è sorpassato e fuori moda sarebbe così

forte quando è possibile entrare e uscire a proprio piacimento da quelle stratificazioni metropolitane in perdita di funzionalità. Ad ogni modo va detto che anche negli autori della piena modernità ricorrerà lo spazio urbano moderno, ma si tratterà soprattutto di un reincanto ironico che gioca a reinventare e immaginare nuove forme e nuovi usi per l'ormai razionalizzato e prevedibile spazio urbano.

In conclusione, le immagini letterarie delle metropoli moderne sono spesso bifronti e funzionano come vere e proprie formazioni di compromesso: se la modernità sta dalla parte del conscio e del progresso, l'inconscio e il rimosso esprimono invece un desiderio di resistenza alla modernizzazione. Nelle metropoli letterarie prese in esame troveremo dunque sia alcuni luoghi meravigliosi creati dal progresso, sia mondi condannati a scomparire in cui c'è ancora spazio per curiosità e stupore. Li chiameremo gli spazi-tempi ancora incantati della metropoli.

3. La metropoli finzionale, fino alla svolta storica del Sei-Settecento, aveva forme che Stierle definisce preletterarie¹³. Stierle si riferisce soprattutto alle immagini letterarie di Parigi, che in quella fase si basavano su un particolare genere chiamato *tableau*: una osservazione e descrizione oggettiva della realtà metropolitana che informava sui costumi e i tipi umani che iniziavano a percorrere gli spazi urbani. Se questi quadri urbani permettevano di avere una conoscenza molto completa sulla realtà metropolitana, tuttavia non coglievano i timori, le angosce o i desideri derivanti da essa. Da questo punto di vista, sarà la forma romanzesca a esprimere queste istanze finora inesprese. È probabilmente ai primi dell'Ottocento, con E.T Hoffmann, che l'ambientazione urbana inizia a ospitare narrazioni fantastiche. Se infatti fino a quel momento esso veniva solitamente relegato a siti remoti, poco a poco lo spazio urbano diventa un luogo ugualmente adatto a ospitare eventi irreali e meravigliosi. Ma è sicuramente Balzac, con *La peau de chagrin*, colui che dà al fantastico metropolitano una profondità di vedute. Per quanto si tratti di un romanzo dalla forte componente realista, Balzac inserisce in una cornice urbana la tradizione romantica del patto con le forze oscure: come in *Faust*, o *Peter Schlemil*, al protagonista verrà proposto l'esaudimento dei propri desideri, ma ciò comporterà un altissimo prezzo da pagare.

¹³ K. Stierle, *La capitale des signes. Paris et son discours*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2001, p. 451.

Alessandro Pilo, *Il meraviglioso metropolitano e gli spazi-tempi incantati della città*, Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Letterature Comparate, Università degli Studi di Sassari.

Il soprannaturale fa quindi irruzione nella metropoli, mettendo il lettore davanti al paradosso di due mondi che si negano: quello moderno e desacralizzato e quello non moderno in cui sono ancora possibili elementi e ambientazioni fantastiche tradizionali.

Il giovane Raphael, protagonista del romanzo, non potrebbe rappresentare meglio la soglia tra *ancien régime* e le prime forme del capitalismo moderno. Raphael è il rampollo di una nobile famiglia decaduta che decide di suicidarsi nella Senna dopo aver perso i suoi ultimi averi in una bisca. Orfano dell'agiatezza di cui avrebbe goduto nell'*ancien régime*, allo stesso tempo si sente tradito da quel pensiero borghese che offriva a tutti una possibilità di affermazione. Aspettando che calino le tenebre e la sua morte possa essere più dignitosa, Raphael entra nella bottega di un antiquario per ingannare il tempo, e inizia a passeggiarvi dentro. Questo passaggio fondamentale nell'economia del romanzo mette in evidenza come la rappresentazione letteraria della metropoli in questa fase sia per certi versi ancora incerta: se nell'opera di Balzac gli spazi aperti fanno da sfondo a incontri estremamente teatrali, nei momenti davvero importanti la narrazione ha bisogno di ritornare in uno spazio chiuso¹⁴.

Una volta entrati, quella bottega si rivela essere di una grandezza smisurata, stipa e accumula dentro di sé oggetti e tesori come se ogni parte del mondo e tutte le epoche vi fossero rappresentate. Stierle nota acutamente che con quella bottega in cui sembrano accumularsi «le ossa di venti mondi»¹⁵, Balzac anticipa il misterioso oggetto o luogo chiamato Aleph, contenuto in uno scantinato di Buenos Aires, «donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos de todos los ángulos»¹⁶. L'antiquario, un misterioso commerciante ebreo, prototipo del personaggio di Hoffmann Gobseck, proporrà a Raphael di portare via con sé una pelle di zigrino intarsiata con caratteri arabi che ne localizzano l'origine in un lontano ed esotico Oriente, capace di esaudire tutti i desideri, ma che all'esaudirli si rimpicciolisce sempre più, così come la quantità di vita concessa a colui che ha stretto il patto.

Il narratore lo fa presente esplicitamente: nella capitale francese non c'è più spazio per il fantastico: «Questa visione aveva luogo a Parigi, sul *quai* Voltaire, nel diciannovesimo secolo, tempo e luogo in cui la magia avrebbe dovuto essere impossibile»¹⁷. E infatti è interessante notare che l'elemento fantastico viene conservato in una bottega che accoglie tutto ciò che non appartiene al presente e al moderno;

¹⁴ S. Johnson, "Complessità urbana e intreccio romanzesco", contenuto in F. Moretti, *op.cit.*, p. 727, Vol. I.

¹⁵ H. de Balzac, *La pelle di zigrino*, Milano, Sonzogno, 1931, p.17.

¹⁶ J. L. Borges, "El Aleph", contenuto in J.M. Oviedo, *Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XX (1920-1980)*, Madrid, Alianza, 1992, p. 280, Vol. I.

¹⁷ H. De Balzac, *op. cit.*, p. 39.

l'elemento misterioso della pelle di zigrino sembrerebbe riconducibile a quello che Orlando definisce uno statuto del soprannaturale di trasposizione. In altre parole, In un Ottocento ormai disincantato gli elementi fantastici tradizionali, privi ormai di efficacia e credito, vengono rimotivati e iniziano a significare qualcosa d'altro. In questo caso, la pelle di zigrino sembra aprire le porte all'appagamento dei desideri e all'accumulazione di merci caratteristiche della modernità capitalistica. Il protagonista userà infatti la pelle magica in questo modo, appagando i propri sogni. Ma quando Raphael si renderà conto che questi vengono esauditi per davvero, inizierà a terrorizzarsi per l'accorciarsi sempre più della sua vita. Ma allo stesso tempo, il protagonista è ormai diventato schiavo dei desideri e del lusso, di cui non riesce più a fare a meno. Se per un certo periodo Raphael deciderà di sacrificare tutti i suoi desideri, allo stesso tempo sente che privata di quell'appagamento la sua vita diventa di colpo insignificante. Non è possibile resistere al desiderio a Parigi, ma soprattutto all'interno della modernità capitalista.

Parigi, nell'opera di Balzac, è un luogo dove lo scatenamento vitale può essere condotto al suo grado massimo. Ma questa felicità derivante dal godimento eccessivo della vita richiede il suo prezzo. Raphael, personaggio sulla soglia della modernità, viene accolto all'interno della modernità capitalista. Ma quei piaceri, una volta provati, diventano fondamentali. Senza, la vita metropolitana diventa di colpo insignificante. Attraverso un oggetto magico, trasposizione del capitalismo, Raphael riesce a superare la soglia della modernità e a viverla pienamente. Essa permette di liberare energie insospettite ed esaudire desideri. Ma per chi inizia a godere della modernità, non è semplice capire che ha un caro prezzo da pagare. Come detto in precedenza, l'abitante metropolitano che si trova sulla soglia della modernità, spesso l'ambisce e la desidera. Per lui il capitalismo ha ancora la capacità d'incantare. Ma in quel mondo moderno, c'è qualcosa di affascinante e maledetto allo stesso tempo.

Un altro testo che mette bene in evidenza l'attrazione e il turbamento esercitato dalla metropoli su colui che si trova sulla soglia della modernità, è il racconto "The man of the crowd"¹⁸ di E.A. Poe. E in un certo qual modo, anche in questo racconto si verifica la trasposizione di un elemento fantastico tradizionale all'interno di uno scenario urbano moderno. Il racconto porta un'epigrafe tratta da La Bruyère: «ce grand malheur, de ne pouvoir être seul». Quella sventura, nella Londra di Poe, sembra ormai diventata inevitabile. Ma allo stesso tempo, in una potentissima ambivalenza, sembrerebbe una sventura ambitissima, di cui non si può più fare a meno. Il racconto, seppure ambientato

¹⁸ "L'uomo della folla"

a Londra, inizia come un tipico tableau parigino. Il protagonista, seduto in un caffè su una delle strade più animate di Londra, guarda attentamente lo scenario urbano. Il suo è lo sguardo di un convalescente che, dopo una lunga malattia, s'imbatte per la prima volta dopo molto tempo nella vita metropolitana e ne resta affascinato. Per colui che torna da una lunga degenza, la folla diventa uno spettacolo affascinante. L'osservatore non ha alcuna difficoltà a riconoscere da piccoli particolari esteriori il gruppo sociale d'appartenenza di ogni passante. E come se obbedisse a una sollecitazione interiore, l'attenzione inizia a concentrarsi su strati sociali sempre più bassi. Intanto cala la notte e lo sguardo è sempre più attirato dall'esterno, dove le masse umane passano e si urtano. Come osserva Stierle¹⁹, inizia ad apparire una parola che farà da leitmotiv al resto della narrazione: *wild*. Parola che starebbe a significare il lato inquietante del mondo civilizzato. È questo che affascina l'osservatore convalescente. Di fatto, più aumenta l'oscurità, più aumenta la speculazione sul mondo circostante. È a questo punto che la "ricerca" ha finalmente trovato il suo scopo. Un vecchio uomo decrepito appare davanti al narratore e lo affascina potentemente per la sua aria strana e fantastica:

My first thought, upon beholding it, was that Retsch, had he viewed it, would have greatly preferred it to his own pictural incarnations of the fiend. As I endeavored, during the brief minute of my original survey, to form some analysis of the meaning conveyed, there arose confusedly and paradoxically within my mind, the ideas of vast mental power, of caution, of penuriousness, of avarice, of coolness, of malice, of blood-thirstiness, of triumph, of merriment, of excessive terror, of intense-of supreme despair. I felt singularly aroused, startled, fascinated. "How wild a history," I said to myself, "is written within that bosom!" Then came a craving desire to keep the man in view-to know more of him²⁰

A quel punto, come se rispondesse a una spinta interiore, il narratore abbandona il suo posto d'osservatore dietro il vetro e inizia a seguire lo straniero nella folla. Ma il percorso del vecchio sembra enigmatico e senza scopo, guidato da un'agitazione misteriosa. Dopo una tranquilla passeggiata in città si tuffa nel mondo della miseria e del crimine, prima di ritrovarsi al mattino, alle prime luci dell'alba, di nuovo in città per riprendere il giro. Alla sera, l'inseguitore ormai stremato rinuncia all'inseguimento. L'enigma dello straniero non ha soluzione per lui. L'unica cosa che scopre, è che lo straniero non ha che uno scopo, trovarsi in mezzo alla folla: egli viene preso da fremiti di

¹⁹ K. Stierle, *op. cit.*, p. 343.

²⁰ E.A Poe, *Selected stories*, Genova, Cideb editrice, 1994, p. 117: «Se Retsch l'avesse mai visto, l'avrebbe e di gran lunga preferito alle sue pittoriche incarnazioni del diavolo. Mentre tentavo, durante la mia prima rapida indagine, di analizzarne il significato, si affacciavano confuse, paradossali, alla mia mente, immagini di una grande potenza intellettuale, e insieme cautela, penuria, avarizia, freddezza, malizia, sete di sangue, esultanza, ilarità e terrore estremo, profonda, irreparabile disperazione. Mi sentii stranamente eccitato, scosso, affascinato. «Quale storia di follia, -mi dissi,- è scritta in quel petto» E provai il desiderio di non perdere di vista quell'uomo, di sapere di più su di lui», *I racconti*, Torino, Einaudi, 1990, p. 214.

violenta irrequietezza ogniqualvolta si ritrova da solo, fremiti che si placano solo quando l'uomo misterioso si ritrova circondato dalla moltitudine. L'uomo della folla infatti sembrerebbe esprimere un dramma, quello di non poter fare altrimenti, di dover vagare continuamente per la città. L'uomo della folla di Poe ricorda certo i dannati dell'inferno di Dante, condannati a compiere in perpetuo una determinata azione come tormento interiore, ma sembrerebbe anche una rimotivazione della figura dell'ebreo errante, la cui punizione consiste nel non poter trovare riposo e dover camminare fino alla fine dei tempi. Ma a differenza dei personaggi appena menzionati, per l'uomo della folla moderna vagare ininterrottamente non è più solo una penitenza, ma è anche una necessità.

Non a caso, l'agitazione febbrile dello straniero ha uno strano potere perturbante sul protagonista: egli infatti decide di lasciare l'osservazione della città protetto dal rassicurante vetro di un caffè e andare alla conoscenza di una città e un mondo diverso da quello in cui ha imparato a vivere. È certo qualcosa che si vedrà a breve in Baudelaire: la città moderna permette di vedere e venire a conoscenza di mondi che fino a quel momento vivevano esclusi o autoesclusi dalla modernità. Entrare a contatto con quei quartieri malfamati è un'esperienza forte e ambivalente, carica di un fascino proibito. E l'inquietante stranezza dello straniero, è in fondo quella della città.

L'uomo della folla aiuta a liberare delle energie represses. Grazie a lui, il protagonista abbandona la metropoli rasserene e rassicurante, per andare avidamente a caccia di sensazioni. L'uomo della folla, in altre parole, sembra essersi insinuato dentro ogni abitante metropolitano.

4. Come si è appena detto, è sicuramente Baudelaire colui che riesce a esprimere maggiormente il senso della grande città che cambia. Baudelaire riesce a dare l'idea della molteplicità metropolitana. Per lui non esiste più una esperienza della modernità, ma tante diverse, parallele eppure differenti le une dalle altre. L'autore stesso è incapace di avere una posizione chiara di fronte al tempo in cui vive. Baudelaire, come Balzac, appartiene a una generazione che vide Parigi cambiare sotto i propri occhi in modo tanto radicale quanto incessante. Una generazione che dall'esperienza metropolitana non poté trarre un senso di solidità, ma che al contrario si trovò a osservare in modo straniato il mutare della città a ritmi sempre più rapidi: le sue osservazioni metropolitane mettono infatti in evidenza costanti contraddizioni. Fascino per le novità metropolitane, ma anche disagio e insofferenza per l'eccessiva antropizzazione e modernizzazione dello spazio urbano.

In una fase storica in cui lo spazio urbano tende a essere sempre più razionalizzato, Baudelaire è uno dei primi a sentire che la metropoli può anche essere un luogo meraviglioso in un senso totalmente nuovo. Infatti fino a quel momento l'elemento più affascinante e spaventevole della metropoli stava nei suoi bassifondi, non a caso scelti da Sue come ambientazione per i suoi misteri parigini, oppure descritti da Balzac come delle esotiche giungle impenetrabili. I bassifondi rappresentavano uno spazio nocivo che non si faceva conoscere dall'esterno. Ma una volta minacciati di sparizione, certi spazi metropolitani s'invertono di topos: quei quartieri non sono più pericolosi e insondabili, ma ci si può accostare con affetto. Quei mondi premoderni in via d'estinzione acquistano il fascino proprio di un po' tutti gli sconfitti.

Come osserva Berman citando Banville, Baudelaire è uno dei primi a cogliere bellezza e incanto in spazi metropolitani che finora nessuno prima di lui avrebbe considerato tali²¹. La poesia può crescere altrettanto bene in ambienti squallidi e può avere benissimo per oggetto della gente umile. E infatti tra le molteplici visioni metropolitane di Baudelaire, c'è spazio anche per la meraviglia con cui i poveri provenienti da quei bassifondi osservano la modernità. È il caso del poema in prosa "Les yeux des pauvres"²². In un viale appena costruito sulle macerie della città vecchia, ancora ingombro di calcinacci, il narratore siede al tavolino di un caffè con la sua fidanzata, quando a un certo punto sente su di sé degli occhi estranei. Un padre di famiglia con i suoi due figli, ognuno vestito di stracci, osservano fuori dalle vetrine con occhi incantati il lussuoso caffè appena inaugurato. Quel lusso a loro proibito, talmente esagerato e ostentato da essere kitsch, ha per loro un che di meraviglioso: «Les yeux du père disaient: "Que c'est beau! Que c'est beau! On dirait que tout l'or du pauvre monde est venu se porter sur ces murs" – Les yeux du petit garçon: "Que c'est beau! Que c'est beau! Mais c'est une maison où peuvent seuls entrer les gens qui ne sont pas comme nous" – Quant aux yeux du plus petit, ils étaient trop fascinés pour exprimer autre chose qu'une joie stupide et profonde»²³. I poveri di Baudelaire non possiedono la modernità nel loro bagaglio di esperienze, per questo ai loro occhi il caffè quasi s'imparenta col fantastico. Per descriverlo si può ricorrere solo alla figura della catacresi, che riconduce il

²¹ M. Berman, *L'esperienza della modernità*, Bologna, Il Mulino, 1999, p. 172. Berman cita qui una parafrasi da Banville apparsa sul quotidiano parigino "L'Étandard" il 4 settembre 1867, a sua volta citata in E. Starkie, *Baudelaire*, New York, New Directions, 1958.

²² "Gli occhi dei poveri".

²³ C. Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1975, p. 318: «Gli occhi del padre dicevano: "Com'è bello! Com'è bello! Tutto l'oro di questa povera terra sembra approdare su queste pareti". E gli occhi del ragazzino: "Com'è bello! Com'è bello! Ma è un castello dove possono entrare solo quelli diversi da noi". E gli occhi del piccolo erano troppo incantati per esprimere altro che una felicità ebete e profonda», *Opere*, Milano, Mondadori, 1996, p. 428.

Alessandro Pilo, *Il meraviglioso metropolitano e gli spazi-tempi incantati della città*, Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Letterature Comparate, Università degli Studi di Sassari.

nuovo al noto: per via del suo sfavillio e il suo sfarzo, il caffè può spiegarsi agli occhi del bambino solo come una specie di castello.

In quegli sguardi ingenui c'è tutto lo stupore di chi per la prima volta s'imbatte in un lussuoso spazio moderno, pur sapendo di esserne escluso. Precisamente agli occhi degli esclusi quegli spazi possono apparire quasi magici. Ma anche noi che leggiamo quel testo in fondo proviamo una sorta di reincanto: attraverso gli occhi dei poveri proviamo un senso di meraviglia ormai perduto.

A leggere questo poema in prosa, vengono subito alla mente le parole di Ernst Bloch: «L'esperienza dell'attualità non è la stessa per tutti. Alcuni vivono il presente solo esteriormente, per il semplice fatto che li si può vedere oggi. Ma ciò non vuole dire che essi vivano nello stesso tempo degli altri. Essi portano invece con sé qualcosa di anteriore che viene a mescolarsi con il presente»²⁴. Ci si trova davanti alla contemporaneità del non contemporaneo: al tempo presente appartengono pure coloro i quali, per il loro *modus vivendi*, di fatto ne sono lontani ed estranei. I poveri descritti da Baudelaire rappresentano uno strato di umanità in via di sparizione. Sono esseri umani che pur vivendo nella metropoli parigina, sono ancora estranei alla vita urbana che si andava consolidando e ai mutamenti comportamentali dovuti all'affermarsi dello spirito capitalista. Nel venire a contatto con la modernità, quei poveri non potranno più vivere come prima. La modernizzazione della città ispira e impone a sua volta la modernizzazione delle anime dei suoi cittadini.

La vecchia Parigi che accoglieva e nascondeva quei poveri stava infatti sparendo: con i lavori avviati dal barone Haussmann, Parigi diventava città utilitaria e funzionale. Haussmann, che non a caso si definiva un artista demolitore, ridusse in macerie il dedalo di viuzze e strade strette della città vecchia, lasciò senza tetto migliaia di persone e costruì quei boulevards che avrebbero creato un nuovo e rivoluzionario modo di vivere la città. Ma come nota Berman, quei lavori di razionalizzazione creano un palese paradosso: i mondi fino ad ora autoesclusi dei vecchi quartieri rasi al suolo non spariscono, ma al contrario, in una città che amplia il campo visuale, diventano più visibili di prima. Strappati dai loro angoli nascosti, i poveri ora sono visibili, ma soprattutto loro stessi possono vedere le luci brillanti della città moderna.

Ma un non secondario paradosso che riguarda i boulevards sta nel fatto che essi, frutto di una esigenza di razionalizzazione degli spazi e dei flussi dei passanti, vengono spesso defunzionalizzati e usati in modo diverso da quello previsto. I boulevards

²⁴ E. Bloch, *op. cit.*, p. 82.

crearono infatti uno scenario urbano completamente nuovo, uno spazio in cui si potevano realizzare comunemente azioni che fino a quel momento appartenevano alla sfera del privato, si pensi per esempio al chiacchierare circondati dalla folla in un caffè. Infatti i boulevards divennero uno spazio in cui una moltitudine socialmente diversificata si riversava a passeggiare, a osservare ed essere osservata. E all'interno di questo scenario appare quindi una nuova figura metropolitana, di cui Baudelaire sarà considerato uno dei più illustri rappresentanti: il già citato *flâneur*.

Il *flâneur*, così come lo concepiva Benjamin, è colui che, osservando in maniera distaccata la scena urbana, traduce il caos e la frammentarietà della città in uno spazio familiare e comprensibile. In altre parole *flâneur* è chi, dal passeggiare solitario tra la folla, osservando senza essere osservato, raccoglie ed elabora gli stimoli che gli derivano dall'immersione nella moltitudine:

Chi cammina a lungo per le strade senza meta viene colto da un'ebbrezza. A ogni passo l'andatura acquista una forza crescente; la seduzione dei negozi, dei bistrot, delle donne sorridenti diminuisce sempre più e sempre più irresistibile si fa, invece, il magnetismo del prossimo angolo della strada, di un lontano mucchio di foglie, del nome di una strada²⁵.

La *flânerie* è ovviamente un'attività antifunzionale estranea ai valori borghesi di funzionalità e quindi a una "giusta" condotta metropolitana. Infatti il *flâneur* eccede molti di quei comportamenti metropolitani osservati da Simmel e riguardanti la normale condotta dell'abitante della grande città. Se per difendersi dalle tante e incessanti emozioni gli abitanti metropolitani adottano una strategia di "raffreddamento" dei rapporti sociali e degli stimoli esterni, al contrario il *flâneur* abbandona quella condotta funzionale per lasciarsi trascinare da tutto ciò che la metropoli ha da offrire. In altre parole la corrispondenza delle proprie attività al principio dell'utile viene meno: come osserva Benjamin, alla base della *flânerie* c'è l'idea che il profitto dell'ozio ha più valore di quello del lavoro.

In qualche modo ci si ricollega a ciò che si è detto in precedenza: se davanti a una sempre più invadente presenza di merci sul mercato e a una sempre più stringente morale sessuale la letteratura rispondeva con sempre più frequenti immagini letterarie aventi per oggetto oggetti desueti o condotte sessuali cariche di erotismo, allo stesso modo davanti a condotte metropolitane sempre più controllate aumentavano nella letteratura immagini aventi per oggetto comportamenti anti-urbani.

²⁵ W. Benjamin, *I Passages*, cit., p. 466.

Alessandro Pilo, *Il meraviglioso metropolitano e gli spazi-tempi incantati della città*, Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Letterature Comparete, Università degli Studi di Sassari.

Il *flâneur* desidera godere dello spettacolo delle vite altrui, bloccando in qualche modo lo scorrere della propria; tuttavia gli è impossibile reagire agli stimoli metropolitani con atteggiamento *blasé*. La folla non è solo massa indistinta, ma è fatta di individui. E come già in Poe, all'interno di quella folla certi visi possono attirare l'attenzione e impressionare particolarmente. La folla e la metropoli offrono quindi degli stimoli da cui non è facile restare immuni. Ma il fascino e il paradosso dell'affollamento metropolitano sta proprio in ciò: nella metropoli moderna ci si sfiora e finalmente ci si vede, ma si va talmente in fretta e le regole di condotta che regolano il vivere metropolitano sono tali da rendere di fatto l'incontro difficile e irrealizzabile. Se nello spazio urbano moderno si è tutti più vicini e a contatto l'uno con l'altro, allo stesso tempo aumentano le regole che ci impediscono di entrare nell'intimità altrui. La poetica di Baudelaire tende dunque a immaginare modi diversi di vivere la metropoli, ed esprime il proprio disagio davanti a certe tendenze in corso nel vivere metropolitano.

Si può dire senza dubbio che l'incontro casuale con uno sconosciuto all'interno di una folla è sicuramente un topos della letteratura metropolitana. Lo incontreremo più volte nel corso di questa tesi, con numerose variazioni sul tema. Ma sicuramente, una delle immagini letterarie più note e intense viene proprio da Baudelaire: ci si riferisce al poema in prosa "A une passante"²⁶. Secondo Luperini, questo testo è una sorta di archetipo del tema moderno dell'incontro²⁷. Mentre passeggia per un boulevard circondato dalla folla, il narratore resta fulminato dall'apparizione di una donna portatrice di una inquietante seduzione erotica. Si tratta di un'apparizione casuale, non voluta né aspettata, legata all'ininterrotto e fortuito scorrimento dei passanti. Ma il tempo di un gioco di sguardi, e la donna scompare nuovamente tra la gente. È una visione istantanea ed epifanica che, come nota di nuovo Luperini, in un istante rivela la possibilità dell'incontro ma anche la sua negazione²⁸:

La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet;

[...] Un éclair...puis la nuit! – Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?

Ailleurs, bien loin d'ici! Trop tard! *Jamais* peut être!

²⁶ "A una passante"

²⁷ R. Luperini, *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Bari, Laterza, 2007, p. 25.

²⁸ *Ibid.*

Alessandro Pilo, *Il meraviglioso metropolitano e gli spazi-tempi incantati della città*, Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Letterature Comparate, Università degli Studi di Sassari.

Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!²⁹

La promiscuità della folla, la donna che alza la veste per attraversare la strada e il gioco di sguardi con il narratore rendono quegli istanti carichi di un sottile erotismo. Ma a causa della sua natura del tutto precaria e irrealizzata, l'incontro sembra trasmettere un sentore di lutto e di morte. Se dunque la folla permette di fantasticare su incontri possibili con sconosciuti, allo stesso tempo l'incontro stesso sempre più raramente modifica la sorte dell'individuo, e sempre più spesso corrisponde a un accadimento fortuito, indipendente dalla volontà del soggetto, in cui egli manifesta tutta la propria passività. Infatti di fronte al moltiplicarsi delle possibilità d'incontro, allo stesso tempo l'uomo moderno apparirà sempre meno capace di determinare il proprio destino e sempre più dipendente dal potere del caso.

²⁹ C. Baudelaire, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 92: «Ero per strada, in mezzo al suo clamore. Esile e alta, in lutto, maestà di dolore, una donna è passata. Con un gesto sovrano l'orlo della sua veste sollevò con la mano [...] Un lampo... e poi il buio! – Bellezza fuggitiva che con un solo sguardo m'hai chiamato da morte, non ti vedrò più dunque che al di là della vita, che altrove, là, lontano – e tardi, e forse *mai?* Tu ignori dove vado, io dove sei sparita; so che t'avrei amata, e so che tu lo sai!», p. 191.
Alessandro Pilo, *Il meraviglioso metropolitano e gli spazi-tempi incantati della città*, Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Letterature Comparate, Università degli Studi di Sassari.

CAPITOLO 2

IL MERAVIGLIOSO QUOTIDIANO TRA IRONIA E IDEOLOGIA: LUIS ARAGON E ANDRÉ BRETON

1. Il meraviglioso quotidiano surrealista di André Breton e Luis Aragon ha sicuramente influenzato un certo modo di reinventare letterariamente la metropoli. Come si vedrà nei prossimi capitoli, anche in altri autori sembrerebbe ricorrente un certo immaginario di luoghi e situazioni riconducibile direttamente alla loro poetica. Ma allo stesso tempo, il modo in cui i due autori analizzati reinventano la metropoli parigina è sostanzialmente peculiare.

Nadja e *Le paysan de Paris* di Aragon sono due testi letterari che rappresentano in modo esemplare quel rovescio assiologico che si verifica in seguito alla prima rivoluzione industriale: il biasimo del funzionale inizia a sostituirne l'esaltazione, e iniziano a trovarsi motivi di fascino in tutto ciò che fa eccezione alla piena modernità. Ma forse, più che di biasimo, nel caso del meraviglioso metropolitano surrealista bisognerebbe parlare piuttosto di contestazione. Una contestazione quasi esclusivamente estetica ad ogni modo. La modernità viene criticata per avere tra i suoi valori fondanti un'etica del lavoro che limita e censura sempre più l'uso improduttivo del proprio tempo, ma soprattutto un razionalismo che porta a osservare la realtà in modo totalmente disincantato.

L'opposizione surrealista al progresso culturale occidentale si manifesta quindi attraverso un espresso elogio dell'irrazionale e del poco funzionale. La metropoli moderna, al contrario verrà valorizzata positivamente e apertamente quando i tratti del kitsch, della poca funzionalità o del fuori moda diverranno preminenti. Come mette in evidenza Walter Benjamin a proposito di André Breton e della sua opera *Nadja*, «esso per primo si imbatté nelle energie rivoluzionarie che appaiono nelle cose "invecchiate", nelle prime costruzioni in acciaio, negli edifici delle prime fabbriche, nelle prime fotografie, negli oggetti in via d'estinzione, nei pianoforti a coda dei salotti, negli abiti vecchi più di 5 anni, nei ritrovi mondani quando cominciano a passare di moda»³⁰. Se nel capitolo precedente si è visto che la meraviglia metropolitana è ambivalente, non è cioè esente da suggestioni moderniste, nel caso della meraviglia surrealista ci si troverà davanti a un atteggiamento quasi militante, che porta a osservare la metropoli in una sola, incantata e ideologica maniera.

Quella surrealista non è ovviamente una letteratura memorialista. Pur se testimoni di cambi epocali e di un tempo presente che, nei suoi sempre più rapidi mutamenti, sembrava rinnovarsi in continuazione a ritmi sempre più accelerati, gli autori surrealisti non cadono nella celebrazione nostalgica del passato. Al contrario, certi luoghi metropolitani esercitano il loro fascino su Breton e Aragon proprio perché stavano

³⁰ W. Benjamin, *I Passages*, Torino, Einaudi, 1993, p. 463.

Alessandro Pilo, *Il meraviglioso metropolitano e gli spazi-tempi incantati della città*, Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Letterature Comparate, Università degli Studi di Sassari.

diventando sempre meno al passo coi tempi. Infatti in una metropoli che tendeva sempre più a uniformarsi, gli spazi urbani non omologati potevano essere percepiti come parti di città meno condizionate dall'imperativo funzionale. Proprio per aver perso la propria componente utile o alla moda, quei luoghi diventavano ideali portatori di un ritorno del represso antifunzionale e irrazionale. Nell'andare a caccia di quegli spazi meno moderni, Aragon e Breton dimostrano dunque la loro appartenenza alla sfera più propriamente moderna della città. Infatti a trovare elementi positivi nella perifericità sembrerebbe proprio chi vi soddisfa istanze normalmente inappagate. O in altre parole, chi ammette di aver perso l'innocenza di una vita meno moderna, e cerca e pensa di recuperarne degli elementi in certi strati metropolitani meno funzionali.

Proprio perché il godimento di ciò che è fuori moda o in perdita di funzionalità avviene in modo consapevole, senza quindi il tratto d'inferiorità normalmente associato col suo consumo, nel caso surrealista si può parlare di gusto del kitsch. Il piacere surrealista derivante dal kitsch valorizza sempre come positivi quei luoghi caratterizzati dall'arretratezza o dalla poca modernità. Sarà subito evidente osservando i *passages* parigini attraverso gli occhi di Aragon: quella che poteva essere considerata cadente e sorpassata archeologia urbana, diventa un mondo di sogno dove è possibile trovare numerose ragioni d'incanto.

2. L'opera di Aragon sembrerebbe riflettere l'approccio vigente al tempo in una certa letteratura d'avanguardia: rifiutare lo psicologismo degli autori del XIX secolo, manifestazione del moribondo realismo piccolo borghese, e al contrario dare testimonianza di una realtà che metta in evidenza l'elemento magico nascosto nella vita di tutti i giorni. Le parole di Massimo Bontempelli sono un illuminante manifesto d'intenti: «Questa è l'arte pura del XX secolo, che rifiuta tanto la realtà per la realtà quanto la fantasia per la fantasia, e vive del senso magico scoperto nella vita quotidiana degli uomini e delle cose»³¹.

Le paysan de Paris mostra le peregrinazioni del narratore per una Parigi insolita e bizzarra, una Parigi che regala momenti d'incontenibile meraviglia. Ma in modo inconsapevole, Aragon è un testimone del progressivo disincanto metropolitano. Infatti nel momento in cui Aragon individua il fascino metropolitano in certi spazi urbani e in un certo modo di viverli, implicitamente fa un'ammissione: nella quasi totalità della metropoli

³¹ *Letteratura italiana*, Milano, Marzorati editore, 1969. Citato in S. Menton, *Historia verdadera del realismo mágico*, DF, Fondo de cultura económica, 1998, p. 213.
Alessandro Pilo, *Il meraviglioso metropolitano e gli spazi-tempi incantati della città*, Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Letterature Comparete, Università degli Studi di Sassari.

parigina la meraviglia è diventata difficile da incontrare. Tutto è diventato un po' più uguale e omologato. Proprio per questo motivo, il rovesciamento della realtà di cui si è parlato nel precedente capitolo calza a pennello per *Le paysan de Paris*. Il romanzo di Aragon sembrerebbe la perfetta riprova di quella che Orlando considera una non secondaria tendenza della letteratura: la contraddizione nel suo spazio immaginario dell'ordinamento reale³². La Parigi reinventata da Aragon è infatti una città dove è possibile non sentire il peso di istanze lavorative e funzionali, per quanto nella realtà queste si facessero sempre più stringenti, ma soprattutto sempre più accettate:

Aurai-je longtemps le sentiment du merveilleux quotidien? Je le vois qui se perd dans chaque homme qui avance dans sa propre vie comme dans un chemin de mieux en mieux pavé, qui avance dans l'habitude du monde avec une aisance croissante, qui se défait progressivement du goût et de la perception de l'insolite³³.

Seppur convinto che all'interno della metropoli è possibile trovare in abbondanza elementi insoliti e affascinanti, Aragon stesso deve ammettere che il piacere per l'ignoto sta diventando, sotto i colpi inferti dal pensiero razionalista, una caratteristica sempre più rara. Infatti, il personale approccio alla metropoli moderna immaginato nel suo testo sembra in controtendenza con quello che si stava invece affermando nella realtà. L'abitante metropolitano iniziava a cogliere nella noiosa ma rassicurante sicurezza della routine una conquista. Nel suo *Usi del disordine*³⁴ Richard Sennett spiega in modo esemplare questo cambiamento sociale: se nella quotidianità la gente in possesso di una visione meravigliosa della realtà è sempre così poca rispetto a quella che vive in modo abitudinario e senza grossi sconvolgimenti, è perché la routine si rivela essere uno stato delle cose estremamente piacevole. La routine e l'ordine garantiscono uno stato di tranquillità molto maggiore del disordine. Tra la stimolante insicurezza del disordine e la comoda schiavitù della routine, la gente preferisce di gran lunga quest'ultima. Quindi, più nella moderna vita metropolitana l'abitudine e la routine venivano viste come una conquista, più si affermava in Aragon il desiderio di eventi inaspettati e privi di abitudine. Aragon localizza fin da subito nei *passages* parigini uno dei pochi spazi metropolitani dove valga ancora la pena passare il proprio tempo:

³² F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, cit., p. 10.

³³ L. Aragon, *Le paysan de Paris*, sl, Gallimard, 1993, p. 16: «Avrò ancora per molto il sentimento del meraviglioso quotidiano? Lo vedo smarrirsi in ogni uomo, che avanza nella propria vita come in un cammino sempre meglio lastricato, che avanza nell'abitudine con crescente disinvoltura, che man mano si libera del gusto e della percezione dell'insolito», *Il paesano di Parigi*, Milano, Il saggiatore, 1996, p. 17.

³⁴ R. Sennett, *Usi del disordine. Identità personale e vita nelle metropoli*, Ancona-Milano, Costa & Nolan, 1999, p. 163.

Alessandro Pilo, *Il meraviglioso metropolitano e gli spazi-tempi incantati della città*, Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Letterature Comparete, Università degli Studi di Sassari.

Ces sortes de galeries couvertes qui sont nombreuses à Paris aux alentours des grands boulevards et que l'on nomme d'une façon troublante *des passages*, comme si dans ces couloirs dérobes au jour, il n'était permis à personne de s'arrêter plus d'un instant. Leur glauque, en quelque manière abyssale, qui tient de la clarté soudaine sous une jupe qu'on relève d'une jambe qui se découvre. Le grand instinct américain, importé dans la capitale par un préfet du second Empire qui tend à recouper au cordeau le plan de Paris, va bientôt rendre impossible le maintien de ces aquariums humains déjà morts à leur vie primitive, et qui méritent pourtant d'être regardés comme les recéleurs de plusieurs mythes modernes, car c'est aujourd'hui seulement que la pioche les menace, qu'ils sont effectivement devenus les sanctuaires d'un culte de l'éphémère, qu'ils sont devenus le paysage fantomatique des plaisirs et des professions maudites, incompréhensibles hier et que demain ne connaîtra jamais³⁵.

I *passages*, gallerie coperte dentro cui trovavano spazio attività commerciali delle più svariate, apparvero tra gli anni '20 e '50 del XIX secolo come la quint'essenza della modernità. Via via che il sistema economico capitalista sviluppava tecniche di produzione sempre più efficienti, le merci prodotte diventavano sempre più abbondanti e a basso costo, e iniziavano ora a invecchiare sempre più rapidamente e a essere sostituite da altre più nuove e recenti. Come afferma Codeluppi³⁶, già intorno agli anni '50 del XIX secolo i *passages* si rivelarono inadatti alla rapidità con cui le fabbriche immettevano sul mercato le sempre più numerose merci. I grandi magazzini nacquero in questo periodo proprio con l'esigenza di fare circolare il più rapidamente possibile grandi quantità di prodotti, in modo da mantenere bassi i prezzi, ma soprattutto di accogliere fisicamente le grandi folle che dovevano acquistarle. L'ingresso in questa nuova fase del consumo di massa provocò pertanto l'inizio di una crisi dei piccoli *passages*. Nel Novecento le gallerie entrarono definitivamente in crisi, dato che non erano più in grado di reggere la forte concorrenza esercitata dai grandi magazzini e dalle grandi strade commerciali. I *passages*, un tempo pienamente moderni, erano perciò diventati ai tempi di Aragon luoghi in perdita di funzionalità, destinati a scomparire per via della razionalizzazione urbanistica parigina iniziata con i lavori del barone Haussmann, ma soprattutto per l'interesse che le grandi ditte commerciali rivolgevano verso lo sventramento delle gallerie e il conseguente intensificarsi del traffico pedonale.

³⁵ L. Aragon, *Le paysan de Paris*, *op. cit.*, p. 20: «Quella specie di gallerie coperte, frequenti a Parigi nei dintorni dei grandi boulevards, che si chiamano in modo inquietante *passages*, come se in questi corridoi sottratti al giorno non fosse permesso a nessuno sostare più di un istante. Luminosità glauca, quasi abissale, che evoca il risalto improvviso d'una gamba che la gonna scopre. Il grande istinto americano importato nella capitale da un prefetto del secondo Impero, che tende a squadrare la pianta di Parigi, renderà ben presto impossibile conservare questi acquari già morti alla loro vita primitiva e tuttavia meritevoli d'esser considerati ricettacolo di parecchi miti moderni, poiché solo oggi che il piccone li minaccia sono davvero divenuti il santuario d'un culto dell'effimero e costituiscono il paesaggio fantomatico di piaceri e professioni maledette, incomprensibili ieri e certo ignote al domani», *op. cit.*, p. 22.

³⁶ V. Codeluppi, *Lo spettacolo della merce. I luoghi del consumo dai passages a Disney World*, Milano, Bompiani, 2001.

Alessandro Pilo, *Il meraviglioso metropolitano e gli spazi-tempi incantati della città*, Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Letterature Comparete, Università degli Studi di Sassari.

Stierle³⁷ nota che il centro della città di Parigi è stato collocato di volta in volta in punti sempre diversi: Victor Hugo aveva fatto del mondo pacifico della cattedrale di Notre-Dame il centro immaginario della città; Zola per reazione, aveva fatto di *Les Halles* il centro della Parigi moderna, e l'ingegnere Eiffel aveva regalato un nuovo centro alla città con la sua torre. Aragon lo localizza in un centro vuoto, in quel *Passage de l'Opéra* minacciato dai lavori del Boulevard Haussmann. Prima ancora di Benjamin, Aragon capisce che una nuova soglia della modernità è capace di relegare la modernità passata del XIX secolo nel mondo dell'"aura" o del mito. Infatti a rendere i *passages* così interessanti sembrerebbe essere la loro trasformazione in spazi urbani sorpassati e in pericolo, dove le vecchie pratiche di vita iniziano a essere minacciate: «nous allons sans doute assister à un bouleversement des modes de la flânerie»³⁸. La meraviglia metropolitana in Aragon nasce quindi da ciò che un tempo moderno, ha nel frattempo perso la propria funzionalità. Più che attrazione verso ciò che resiste alla modernità, si tratta semmai di affetto e fascino per ciò che sta regressivamente diventando archeologia delle merci, e in fondo del capitalismo. Per Aragon, la modernità inizia quindi a diventare attraente solo quando non è più tale, quando sta perdendo quei tratti che la rendevano odiosamente efficiente.

Ma se poco a poco i *passages* diventavano sempre più anacronistici, bisogna anche dire che allo stesso tempo andavano incontro a quella che Francesco Orlando definirebbe una funzionalità di recupero³⁹: se le piccole gallerie commerciali non rappresentavano più la quint'essenza della modernità, va detto che nuove attività commerciali, diverse da quelle originarie, si sistemavano in questi spazi. Si pensi all'accenno che fa Aragon a «une bizarre institution de laquelle m'avait jadis entretenu Paul Valéry: une agence qui se chargeait de faire parvenir à toute adresse des lettres venues de n'importe quel point du globe, ce qui permettait de feindre un voyage en Extrême-Orient, par exemple, sans quitter d'une semelle l'extrême-occident d'une aventure secrète»⁴⁰. Insomma, una variopinta fauna umana iniziò a popolare i *passages*, trasformandoli così in un luogo dell'insolito e del bizzarro.

³⁷ K. Stierle, *La capital des signes. Paris et son discours*, op. cit., p. 12.

³⁸ L. Aragon, op. cit., p. 22: «stiamo senza dubbio per assistere a un rivolgimento dei modi del bighellonaggio», op. cit., p. 23.

³⁹ F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, cit., p. 233.

⁴⁰ Luis Aragon, *Le paysan de Paris*, op. cit., p. 29: «una bizzarra istituzione sulla quale m'aveva un giorno intrattenuto Paul Valéry: un'agenzia che s'incaricava di far pervenire ad ogni indirizzo lettere provenienti da qualunque parte del globo, il che permetteva di simulare un viaggio in Estremo Oriente, per esempio, senza lasciare d'un passo l'estremo occidente di un'avventura segreta», op. cit., p. 27.

Alessandro Pilo, *Il meraviglioso metropolitano e gli spazi-tempi incantati della città*, Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Letterature Comparete, Università degli Studi di Sassari.

Nei *passages* di Aragon le merci, le antimerci e tutto ciò che si rivela liberato dal valore d'uso trova degli estimatori. Queste merci "imperfette" diventano oggetto d'interesse per una nuova figura urbana, l'amatore o collezionista. Aragon si sofferma sulla forma di collezionismo più classica, la filatelia, quando si trova davanti al negoziante di francobolli:

O philatélie, philatélie: tu es une bien étrange déesse, une fée un peu folle, et c'est toi qui prends par la main l'enfant qui sort de la forêt enchantée où se sont finalement endormis côte a côte le Petit Pucet, l'Oiseau Bleu, le Chaperon Rouge et le Loup, c'est toi qui illustres alors Jules Verne et qui transportes par-delà les mers avec tes papillons de couleur les cœurs les moins préparés au voyage. Que ceux qui comme moi se sont fait une idée du Soudan devant un petit rectangle bordé de carmin où chemine sur fond bistre un blanc burnous monté sur un méhari, que ceux qui furent familiers de l'empereur du Brésil prisonnier de son cadre ovale, des girafes du Nyassaland, des cygnes australiens, de Christophe Colomb découvrant l'Amérique en violet, à demi-mot me comprennent!⁴¹

Il francobollo è in effetti un oggetto un po' atipico: per le stampe disegnatavi sopra, si presta a essere privato della sua funzionalità, e ad acquistare valore per ciò che in fondo era solo elemento decorativo e secondario. Il francobollo non è più un prodotto funzionale all'invio di una lettera, diventa invece un oggetto capace di far volare la fantasia ed evocare avvenimenti e luoghi lontani. Un'altra delle attività commerciali su cui Aragon si sofferma, è la bottega del parrucchiere_Gélis-Gaubert. Già nell'endiadi con cui descrive «ses moustaches magnifiques qui tiennent du sable, du poivre et du coton-poudre»⁴², l'autore francese manifesta la propria simpatia per un luogo dove «tout est resté fidèle aux façons du passé»⁴³. La bottega di Gélis-Gaubert rappresenta un vecchio modo di esercitare il mestiere del barbiere, dato che Gélis-Gaubert non appartiene a quella che viene definita la nuova scuola «qui a inventé mille façons de vivre aux dépens des clients»⁴⁴. Con l'introduzione nel mercato di prodotti per la cosmesi dell'uomo, fino a quel momento destinati a un pubblico prettamente femminile, si allargava per i barbieri la gamma di servizi e prodotti offribili, e fare il parrucchiere iniziava a diventare un mestiere vantaggioso. La bottega di Gélis-Gaubert sembrerebbe invece una bottega ancora all'antica, che propone un modo quasi pioneristico di svolgere quel lavoro, fedele a quei tempi in cui, piuttosto che lavorare come parrucchiere, «il aurait mieux valu se faire va-

⁴¹ *Ibid.*, p. 89: «O filatelia, filatelia: sei una ben strana dea, una fata un po' folle, sei tu che prendi per mano il fanciullo che esce dalla foresta incantata in cui si sono finalmente addormentati fianco a fianco Pollicino, l'Uccello azzurro, Cappuccetto rosso e il Lupo, sei tu che illustri allora Jules Verne e che trasporti oltre i mari con le tue farfalle colorate i cuori meno preparati al viaggio. Quelli che come me si sono fatti una idea del Sudan con un piccolo rettangolo orlato di carminio in cui cammina su fondo bistro un meharista incappucciato di bianco, quelli che ebbero dimestichezza con l'imperatore del Brasile prigioniero della sua cornice ovale, delle giraffe del Nyassaland, dei cigni australiani, di Cristoforo Colombo scoprente l'America in violetto, come mi comprenderanno al volo!», *Ibid.*, p. 71.

⁴² *Ibid.*, p. 116: «i suoi magnifici baffoni che ricordano la sabbia, il pepe e il fulmicotone», *Ibid.*, p. 90.

⁴³ *Ibid.*: «tutto è rimasto fedele ai modi del passato», *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*: «che ha inventato mille modi di vivere alle spalle del cliente», *Ibid.*

nu-pieds ou tout au moins voleur, ou balayeur des rues»⁴⁵. I prodotti per la cosmesi maschile il cui consumo solo in seguito sarebbe diventato alla moda, ai tempi in cui Gélis-Gaubert rappresentava la modernità bisognava essere abili nel venderli. Ad ogni modo Aragon non sembra immune al fascino di queste lozioni. Così parla del *Glykis*, «un liquide dulcifiant que l'on emploie après qu'on s'est rasé, on m'en a mis ici, et je déclare que c'est une merveille. Thym et lavande, l'odeur même des montagnes, et non pas de ces montagnes arrogantes qui ne portent que des glaces et des plantes vénéneuses, mais de celles qui sont résine et myrtille»⁴⁶. Si ha quindi l'impressione che ciò che è nuovo o all'ultima moda, se diretto alla sfera del superfluo e dell'inutile, esercita su Aragon una notevole attrazione. È un po' il caso della bottega del lustrascarpe. Per l'autore francese l'attività del lustrascarpe è portatrice d'incanto per una semplice ragione: nel rendere la scarpa più splendente e pulita, non offre un'attività funzionale, ma esercita un'arte: «Toute la politesse du monde, une façon de vous faire attendre un temps infini, tandis qu'ils frottent inexplicablement des souliers déjà aveuglants de reflets, emportés sans doute par la passion de leur art. Art mineur je le concède, mais art art art»⁴⁷. Ciò è evidente leggendo quelli che Aragon immagina come suoi probabili clienti: non scienziati, inadatti a suo parere a cogliere la bellezza dell'effimero per via della propria razionalità. Al contrario Aragon immagina un surreale elenco di professioni e persone che, non si sa bene per quale motivo, si potrebbe ipotizzare che ad accomunarle sia una presunta eccentricità o l'estraneità alla routine moderna, sarebbero adatte al lucidamento della scarpa:

Si les savants se faisaient cirer les souliers, quelles magnifiques machines, quelles conceptions grandioses de l'univers sortiraient des bras des fauteuils des cireurs! Mais voilà bien le malheur: les savants gardent des chaussures sales, et des ongles douteux. Ce ne sont donc pas des savants, ces passagers d'un navire immobile, ces promeneurs qui viennent ici se dépouiller de la boue et de la poussière pour accéder à la méditation, et qui sans doute ont le cœur tout occupé d'un grand amour. Des poètes? Qui sait, des officiers en retraite, des escrocs, des boursiers, des courtiers, des placiers, des chanteurs, des danseurs, des déments précoces, des persecutes, jamais des prêtres, mais des cœurs élégiaques, des camelots millionnaires, des espions, des conspirateurs, des politiciens pervertis par les conseils d'administration, des policies en bourgeois, des garçons de café a leur jour de sortie, des journalists et des protestants, des étrangers, des assassins, des employés au ministère des Colonies, des maquereaux, des book-makers et des fantômes⁴⁸.

⁴⁵ *Ibid.*: «sarebbe stato più conveniente diventare mendicante o almeno ladro, o spazzino», *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*, p. 117: «un liquido rinfrescante da adoperarsi dopo la rasatura, me ne hanno messo qui, e dichiaro che è una meraviglia. Timo e lavanda, l'odore autentico delle montagne, e non di quelle montagne arroganti che hanno solo ghiacci e piante velenose, ma di quelle che sono resina e mirtillo», *Ibid.*, p. 91.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 86: «tutta la cortesia del mondo, un modo di farti aspettare un tempo infinito, mentre strofinano inesplicabilmente delle scarpe già accecanti di riflessi, trascinati senza dubbio dalla passione della loro arte. Arte minore, lo concedo, ma arte arte arte», *Ibid.*, p. 69.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 87: «Se gli scienziati si facessero lucidare le scarpe, quali magnifiche macchine, quali concezioni grandiose dell'universo verrebbero fuori dai braccioli delle poltrone dei lustrascarpe! Ma ecco il guaio: gli scienziati hanno le scarpe sporche e le unghie dubbie. Non son dunque degli scienziati questi passeggeri Alessandro Pilo, *Il meraviglioso metropolitano e gli spazi-tempi incantati della città*, Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Letterature Comparete, Università degli Studi di Sassari.

3. Ne *Le paysan de Paris* l'interesse per ciò che esula dalla piena modernità si applica non solo a luoghi e spazi, ma anche a quelli che potrebbero definirsi strati di umanità in perdita di funzionalità. Persone o individui che, pur vivendo nella metropoli, non sembrano farne parte a tutti gli effetti. Se già Baudelaire aveva notato che la modernizzazione della città ispira e impone a sua volta la modernizzazione delle anime dei suoi cittadini⁴⁹, è altrettanto vero che, come si è già visto nel precedente capitolo, all'interno della metropoli sono presenti dislivelli spaziali e temporali, e quindi modi di vivere totalmente differenti tra loro.

Aragon descrive una coppia di portinai del *Passage de l'Opéra* che personificano perfettamente l'inadeguatezza al presente del luogo in cui vivono:

La porte de l'immeuble n. 2, qui donne accès à l'escalier du meublé, permet d'apercevoir en retrait de celui-ci la loge vitrée du concierge du passage. Dire que derrière ces carreaux se confine une double existence passive, aux limites de l'inconnu et de l'aventure! Depuis des années et des années le couple des portiers se tient dans cette taupinière à voir passer des bas de robes et des pantalons grimant à l'échelle des rendez-vous. Depuis des années ils sont astreints à la forme de ce lieu absurde, en marge des galeries, ces deux vieillards qu'on aperçoit, usant leur vie, lui à fumer et elle à coudre, à coudre encore, inlassablement coudre, comme si, de cette couture, dépendait le sort de l'univers⁵⁰.

I due custodi è come se non vivessero nel presente. Le loro esistenze sembrano rimaste ferme in modo inconsapevole e noncurante a un tempo anteriore. In ciò Aragon vede qualcosa di esaltante, al punto da definire le loro vite «aux limites de l'inconnu et de l'aventure»⁵¹. Ad affascinare Aragon è l'essenza centripeta di quel mondo, infatti i custodi del *passage* non sembrano interessati a correre dietro alla modernità, o addirittura non sono coscienti della propria condizione periferica. Una dimostrazione ulteriore d'indifferenza di fronte al moderno è dato dall'aspetto fuori moda della negoziante dei fazzoletti:

di una nave immobile, questi passanti che vengono qui a spogliarsi del fango e della polvere per accedere alla meditazione, e che senza dubbio hanno il cuore tutto preso da un grande amore. Dei poeti? Chissà, magari degli ufficiali in pensione, dei truffatori, dei borsisti, dei sensali, dei cantanti, dei piazzisti, dei ballerini, dei dementi precoci, dei perseguitati, mai preti, ma cuori elegiaci, dei merciaioli milionari, delle spie, dei cospiratori, dei politici pervertiti dai consigli d'amministrazione, dei poliziotti in borghese, dei camerieri di caffè nel loro giorno d'uscita, dei giornalisti e dei protestanti, degli stranieri, degli assassini, degli impiegati al ministero delle Colonie, dei protettori, dei bookmakers e dei fantasmi», *Ibid.*, p. 69.

⁴⁹ M. Berman, *L'esperienza della modernità*, *op. cit.*, p. 188.

⁵⁰ L. Aragon, *op. cit.*, p. 27: «La porta dell'immobile n. 2, che dà accesso alla scala dell'*ammobiliato*, permette di scorgere, rientrando da questo, lo stanzino vetrato del portinaio del *passage*. E dire che dietro a questi vetri si confina una doppia esistenza passiva, ai limiti dell'ignoto e dell'avventura! Da anni e anni la coppia dei custodi rimane in questa topaia a veder calze da signora e pantaloni salire la scala degli appuntamenti. Da anni sono legati alla forma di questo luogo assurdo, in margine alle gallerie, questi due vegliardi che si scorgono passare la vita lui a fumare e lei a cucire, a cucire ancora, infaticabilmente a cucire, come se da questa cucitura dipendessero le sorti dell'universo», *op. cit.*, p. 26.

⁵¹ *Ibid.*, «ai limiti dell'ignoto e dell'avventura», *Ibid.*

Les cheveux mériteraient un paragraphe, avec leur façon de ne pas se plier à la mode, d'être teints discrètement, de ne pas s'échafauder trop haut comme chez les caissières, de ne pas s'aplatir trop bas comme chez les nurses, la marchande pose doucement son ouvrage et s'avance vers moi. Je suis alors de son habillement. La jupe est large, et plus courte qu'on ne les fait aujourd'hui, au goût de 1917 environ, coupée en forme, faisant la taille ronde. Tout le vêtement est dans une demi-teinte criarde (arrangez-vous): c'est une sorte de quetsche rouge, un ton de vinaigre, qui donne l'idée des diamants. Cela tire sur la groseille agonisante, sur la cerise becquetée, cela ressemble à ces rubans des palmes académiques qui virent acide à la clarté⁵².

La negoziante dei fazzoletti procura un effettivo piacere estetico ad Aragon. Un godimento tanto più puro, giacché può essere scaricato senza inibizioni o dispendi affettivi. Descrivendola come noncurante del suo aspetto, Aragon può lasciarsi andare al godimento di ciò che è in perdita di funzionalità, senza che a quella condizione di inadeguatezza possa essere associata una situazione di marginalità. Questo piacere, come è già stato anticipato in precedenza, può ricondursi al puro gusto surrealista per il kitsch. Bisogna osservare che il piacere surrealista per il kitsch è aproblematico; in altre parole mitizza e reinventa sempre come affascinanti spazi e situazioni potenzialmente capaci di comportare un dispendio affettivo. La meraviglia metropolitana surrealista non ha mai cedimenti o titubanze, insomma non si verifica un dispendio di energia emotiva verso chi manifesta la sua inadeguatezza alla modernità. Alla vista di persone così lontane dalla modernità metropolitana, quasi venissero da un'altra epoca, è possibile provare un effettivo piacere. In queste anacronistiche esistenze non ancora compromesse dalla modernità metropolitana e dall'imperativo funzionale Aragon vede un modello positivo, e per un momento è quasi possibile identificarsi. Per alcuni versi, l'atteggiamento di Aragon ricorda quello di certi artisti che, verso la fine del XIX secolo e i primi del XX, manifestavano il proprio disagio verso lo sviluppo occidentale andando alla ricerca di "altrove" geografici in cui fossero ancora possibili forme di vita più autentiche. Certo artisti quali Gauguin e Lawrence ambivano a incontrare luoghi non ancora contaminati dal progresso o dalla cultura occidentale. Non è ovviamente il caso dei *passages*, che al massimo potevano essere considerati, all'interno della metropoli parigina, un luogo di minore funzionalità. Tuttavia il desiderio di spostarsi dal centro alla periferia della modernità sembrerebbe lo stesso. Tanto più se, come già si è visto in precedenza parlando di Bloch, anche le metropoli, nella loro stratificazione disomogenea,

⁵² *Ibid.*, p. 107: «I capelli meriterebbero un paragrafo per il loro non piegarsi alla moda, per essere tinti discretamente, per l'acconciatura non troppo alta come quella delle cassiere, né troppo piatta come quella delle balie, la negoziante ripone dolcemente il suo lavoro e avanza verso di me. Godo allora del suo abbigliamento. La gonna è larga, e più corta di quanto non si facciano oggi, secondo il gusto del 1917 circa, tagliata in forma, con la vita rotonda. Tutto il vestito è in una mezza tinta stridula (arrangiatevi): è una specie di quetsch rosso, una tonalità di aceto, che dà l'idea del color vivo, come i fondi di bottiglia delle straniere danno l'idea dei diamanti. Tutto ciò dà sul ribes agonizzante, sulla ciliegia becchettata, e assomiglia a quei nastri dei riconoscimenti accademici che inaspriscono alla luce», *Ibid.*, p. 83.

permettono che le esperienze vivibili al loro interno siano molto diverse a seconda che ci si sposti spazialmente. Dunque Aragon nell' "altrove" metropolitano tenta di sfuggire, seppure per dei momenti, alla metropoli eccessivamente modernizzata. Sono questi i luoghi, considerati più consoni al suo spirito che glielo permettono.

Ma Aragon vive, nella Parigi del tempo, in una condizione di piena modernità culturale e sociale, estranea alla condizione di arretratezza e semiperifericità con cui ama venire a contatto. Sembrerebbe questo un importante comune denominatore di tutte le ansie di spazi meno moderni: il metropolitano fa parte di una società economicamente avanzata che ha già permesso l'appagamento dei suoi fabbisogni primari. Solo a questo punto può emergere un desiderio di rottura con quell' *establishment* che ha consentito la sua emancipazione da tutta una serie di limitanti vincoli sociali. Godere di luoghi poco moderni o periferici può diventare piacevole solo quando si è consapevoli di non farne parte, e si ha la possibilità di poterne uscire a proprio piacimento. Quindi se da un lato Aragon prova insofferenza per un modello di progresso che tendeva sempre più a spianare differenze e diversità, dall'altro il suo atteggiamento è chiaramente espressione di quella piena modernità. E come spesso avviene in quegli scrittori che vanno a caccia di "altrove", la realtà descritta sembra più una proiezione dei desideri dell'autore e di ciò che gli piacerebbe incontrare.

4. Horkheimer e Adorno nella loro opera *Dialettica dell'illuminismo*⁵³ fissano il mito fondativo dell'uomo occidentale in Ulisse e nella sua resistenza al principio di piacere. Odisseo rappresenta l'uomo che decide di non sottomettersi alle potenze divine e ai mostri mitici, degradandoli a superstizioni. Ma come è ben evidente dal passaggio davanti alle Sirene e dalle cime con cui Ulisse ordina di farsi legare, alla maledizione mitica non si sfugge se non sottoponendosi ad altre forme, magari autoimposte, di sottomissione o di auto coercizione. Affermare la propria autonomia contro le superstizioni e le millenarie consuetudini richiede quindi un caro prezzo da pagare. Ulisse deve infatti sopprimere, dentro di sé, tutti quegli impulsi, debolezze o tentazioni che lo porterebbero a deviare da quello che è il suo comportamento di individuo razionale ed emancipato. Per emanciparsi dal dominio delle potenze mitiche e del

⁵³ M. Horkheimer, T.W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, Torino, Einaudi, 1997.

Alessandro Pilo, *Il meraviglioso metropolitano e gli spazi-tempi incantati della città*, Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Letterature Comparate, Università degli Studi di Sassari.

destino, Odisseo deve perciò sottostare a nuove e non meno avvolgenti forme di dominio: il dominio del sé sulla propria istintività e sui propri impulsi. Questa lunga digressione serve a mettere in evidenza come il surrealismo gioca a proporre modelli oppositivi a quelli imperanti e non si riconosce affatto in quel modello di uomo occidentale: se Ulisse può quindi essere visto come il paradigma di una razionalità moderna che, liberatasi dal mito, allo stesso tempo s'incatena con la società, al contrario Aragon sembrerebbe esaltare qualsiasi scelta che comporti l'abbandono al puro principio di piacere. Ad affascinare Aragon è semmai una condotta da anti-Odisseo. L'attitudine dell'autore francese è quella di chi prova piacere nell'indugiare su tutto ciò che la modernità occidentale avrebbe superato, cancellato o controllato. Sembra fuori dubbio che ci si trova davanti a un ritorno del represso sia razionale che morale. Se Ulisse resiste ai miti e alle superstizioni del suo tempo, Aragon al contrario indugia con piacere su una visione della realtà compenetrata di magia e incanto, in cui è possibile immaginare ciò che l'ordine imperante, assolutamente razionale, proibisce perché irragionevole. Ma è soprattutto davanti a impulsi e istinti sensuali che Aragon sembra manifestare maggiormente l'abbandono. Non è un caso che ne *Le paysan de Paris* Aragon parli in termini decisamente positivi della prostituzione. I *passages*, nella loro rifunzionalizzazione, iniziarono a essere considerati dal cittadino comune luoghi equivoci e pericolosi proprio per via di una delle varie attività che al loro interno continuava a esercitarsi senza crisi: il meretricio. I *passages* rappresentavano un "altrove" morale dove i propri impulsi erotici e libidinosi potevano trovare una soddisfazione impensabile in altri piani metropolitani. Aragon sembrerebbe valorizzare come positiva una professione normalmente censurata dal pensiero perbenista borghese. L'alone di equivocità che circonda il mondo della prostituzione diventa motivo d'attrazione: «Dans tout ce qui est bas, il y a quelque chose de merveilleux qui me dispose au plaisir. Avec ces dames, il s'y mêle un certain goût du danger»⁵⁴. Aragon stesso non nasconde l'accusa spesso rivoltagli di mostrare la prostituzione sotto una luce troppo positiva: «On m'accuse assez volontiers d'exalter la prostitution, et même, car on m'accorde certains pouvoirs sur le monde, d'en favoriser les voies»⁵⁵. Certo Aragon, nell'osservare il mondo della prostituzione, sembrerebbe filtrarlo da tutto ciò che ha di degradante. Ciò è evidente quando per esempio minimizza e coglie senza troppa pena l'inadeguatezza di alcune di

⁵⁴ L. Aragon, *op. cit.*, p. 48: «In tutto ciò che è basso, vi è qualcosa di meraviglioso che mi dispone al piacere. Con quelle signore, vi si mescola un certo gusto per il pericolo», p. 42.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 128: «Mi s'accusa abbastanza volentieri di esaltare la prostituzione e persino, poiché mi s'accorda a volte un curioso potere sulla gente, di favorirne le vie», p. 99.

Alessandro Pilo, *Il meraviglioso metropolitano e gli spazi-tempi incantati della città*, Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Letterature Comparete, Università degli Studi di Sassari.

loro, che pur di apparire ancora desiderabili e continuare così a lavorare, sono costrette a mascherare in modo ridicolo il proprio sfiorito aspetto fisico:

Pas une qui frôle l'air comme l'autre. Ce qu'elles laissent derrière elles, leur sillage de sensualité, ce n'est jamais le même regret, le même parfum. Et s'il en est qui font monter en moi très doucement le rire par la disproportion qui règne entre leur physique médiocre ou burlesque et le goût infini qu'elles ont de plaire, elles participent encore de cette atmosphère de la lascivité qui est comme le bruissement des feuilles vertes.

Vieilles putains, pièces montées, mécaniques momies, j'aime que vous figuriez dans le décor habituel, car vous êtes encore de vivantes lueurs au prix de ces mères de famille que l'on rencontre dans les promenades publiques⁵⁶.

Pur se alcune appaiono ridicole e grottesche, agli occhi di Aragon le prostitute dei *passages* sono donne che conducono una vita libera e avventurosa, immuni a tutti i condizionamenti imposti dalla vita borghese. Aragon vede in esse un positivo modello femminile, sensuale e dalla forte personalità, antitetico a quello per lui insopportabile della madre di famiglia angelo del focolare. Va detto certo che anche la prostituzione descritta da Aragon non era immune a tratti poco moderni. La prostituta aveva ancora una funzione sociale, era una piacevole compagnia con cui intrattenersi a chiacchierare in un caffè. Funzione sociale che di lì a poco sarebbe stata destinata a scomparire. Come nota Sennett⁵⁷, i clienti avrebbero perso l'abitudine di rimanere per tutta la sera a parlare e bere con le ragazze. La prostituzione si sarebbe ridotta al consumo di una prestazione sessuale a pagamento rapida e privata. L'attività della prostituzione avrebbe perso così quel gioioso carattere sociale che tanto affascinava Aragon.

5. Se Luis Aragon mitizza degli spazi metropolitani in perdita di funzionalità come i *passages*, anche André Breton sembrerebbe prediligere dei luoghi in cui è presente una componente di poca modernità. Pure nel suo caso la frequentazione di particolari spazi urbani offrirebbe esperienze che, nel piano della metropoli efficiente e funzionale, sono impensabili. Uno dei luoghi che attrae Breton è per esempio il *marché aux puches* di Saint-Ouen, dove è possibile incontrare oggetti «qu'on ne trouve nulle part ailleurs, démodés, fragmentés, inutilisables, presque incompréhensibles, pervers enfin au senso

⁵⁶ *Ibid.*, p.46: «Non una che sfiori l'aria come l'altra. Ciò che lasciano dietro di sé, la loro scia di sensualità, non è mai lo stesso rimpianto, lo stesso profumo. E se ce n'è di quelle che mi suscitano dolcemente il riso per la sproporzione che regna tra il loro fisico mediocre e burlesco e il gusto infinito che hanno di piacere, esse partecipano tuttavia a questa atmosfera di lascivia che è come il fruscio delle foglie verdi. Vecchie puttane, meccanismi montati, mummie automatiche, mi piace che figuriate nello scenario abituale, poiché siete ancora raggi di vita in confronto a quelle madri di famiglia che s'incontrano nelle passeggiate pubbliche», p. 40.

⁵⁷ R. Sennett, *Usi del disordine. Identità personale e vita nelle metropoli*, cit., p.77. Alessandro Pilo, *Il meraviglioso metropolitano e gli spazi-tempi incantati della città*, Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Letterature Comparete, Università degli Studi di Sassari.

où je l'entends et où je l'aime»⁵⁸. Nel mercato delle pulci vengono vendute merci usate di seconda e di terza mano, merci estratte dalla loro realtà originaria, private della loro serialità e rimescolate. Da questo punto di vista, il *marché aux puces* può essere considerato una riserva per la sfera del poco funzionale, un luogo dove le merci che hanno perso la loro attualità, altrimenti destinate a essere scartate, vengono rifunzionalizzate e riacquistano un valore. Valore che molto spesso sembra direttamente proporzionale alla loro capacità straniante. Infatti nell'immaginario surrealista, l'oggetto sarà interessante tanto più è inutile e misterioso:

Cette sorte de demi-cylindre blanc irrégulier, verni, présentant des reliefs et des dépressions sans signification pour moi, strié d'horizontales et de verticales rouges et vertes, précieusement contenu dans un écrin, sous une devise en langue italienne que j'ai ramené chez moi et dont à bien l'examiner j'ai fini par admettre qu'il ne correspond qu'à la statistique, établie dans les trois dimensions, de la population d'une ville de telle à telle année, ce qui pour cela ne me la rend pas plus lisible⁵⁹.

Come è ben evidente, per Breton non solo l'oggetto comprato non ha alcuna utilità, ma addirittura il suo fascino dipende proprio dal non sapere e capire il suo uso nella precedente vita merceologica.

Nella frequentazione del *marché aux puces* non parrebbe secondaria una certa componente ludica e antifunzionale. Prima di tutto sembra evidente l'assenza di quella che Simmel chiama monetizzazione del tempo⁶⁰: nel frugare e rovistare alla ricerca di oggetti interessanti, c'è tutto il piacere di un uso poco produttivo del proprio tempo. Ma un elemento ludico non secondario sembrerebbe stare nelle modalità di compravendita: nel *marché aux puces* non esistono prezzi fissi e non trattabili. Questa elasticità, tipica di un mondo mercantile che stava scomparendo, permette di mercanteggiare il prezzo in quello che sembra un gioco di strategia tra venditore e acquirente. Questa relazione così singolare tra venditore e acquirente, fa sì che spesso il venditore decida anche di non voler cedere le sue merci:

Notre attention s'est portée simultanément sur un exemplaire très frais des *Œuvres complètes* de Rimbaud, perdu dans un très mince étalage de chiffons, de photographies jaunies du siècle dernier, de livres sans valeur et de cuillers en fer. Bien m'en prend de le feuilleter, le temps d'y découvrir deux feuillets intercalés: l'un copie à la machine d'un poème de forme libre, l'autre notation au crayon de réflexions sur

⁵⁸ A. Breton, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1988, p. 676: «non si trovano in nessun altro posto, fuori moda, frantumati, inutilizzabili, quasi incomprensibili, perversi nel senso che intendo io e che mi piace», Nadja, Torino, Einaudi, p. 46.

⁵⁹ Ibid., p. 676: «Quella specie di mezzo cilindro bianco irregolare, verniciato, con rilievi e depressioni privi di significato per me, striato da linee orizzontali e verticali rosse e verdi, preziosamente contenuto in uno scrigno, sotto una didascalia in lingua italiana, oggetto che mi sono portato a casa, e che dopo attento esame ho finito per ammettere che non altro vuole designare se non la statistica, riportata su tre dimensioni, della popolazione di una città da un certo anno a un certo altro: il che d'altronde non me lo rende più leggibile», *Ibid.*, p. 46.

⁶⁰ G. Simmel, *op. cit.*, p. 42.

Nietzsche. Mais celle qui veille assez distraitemment tout près ne me laisse pas le temps d'en apprendre davantage. L'ouvrage n'est pas à vendre, les documents qu'il abrite lui appartiennent [...] Très volontiers, elle me confie le poème d'elle que j'avais entrevu et y joint quelques autres de non moindre intérêt⁶¹.

Le merci in vendita nel *marché aux puces* hanno già avuto solitamente uno o più proprietari. Ciò compromette di sicuro quello che Marx definirebbe il loro valore di scambio⁶². Ma per lo stesso motivo, le merci si caricano di un valore aggiunto non di tipo funzionale, bensì affettivo, che le rende agli occhi dell'acquirente ancora più preziose. Ma questo valore affettivo, al momento della transazione economica, può renderle invendibili, o comunque impossibili da sminuire con un valore monetario. Da questo punto di vista, il mercatino delle pulci favorirebbe un ingente ritorno del represso anti-funzionale: in questo spazio metropolitano il commercio è immune alla monetizzazione imperante che dà un prezzo a ogni cosa. Se nella metropoli, secondo Simmel, i rapporti economici si basano esclusivamente sull'intellettualità, e sono rapporti interessati solo per il loro rendimento oggettivamente calcolabile⁶³, al contrario nel mercatino delle pulci invece la relazione di compravendita non è ancora intrisa di quell'efficiente intellettualità. C'è ancora spazio per una colorazione affettiva che va aldilà della relazione commerciale.

In alcuni casi, c'è da parte di Breton anche un certo piacere nella frequentazione di spazi metropolitani sostanzialmente moderni. Così si potrebbe definire il cinematografo ai tempi dell'autore francese. Ma anche in questo caso, si tratterà di una fruizione dello spazio "perversa". In altre parole, a Breton interessa usare il cinema in modo diverso da quello che dovrebbe essere il suo normale godimento, ossia vedere silenziosamente un buon film. Al contrario il cinematografo diventa un luogo dove mettere in pratica il vivere surrealista. Andare al cinema si trasformerà quindi in un gioco con l'imprevisto e con le possibilità: prima di tutto Breton preferisce entrare in sala senza sapere che film si proietterà. Ma come se non bastasse una tale fruizione defunzionalizzata del cinematografo, Breton ha una predilezione per quelle sale di

⁶¹ A. Breton, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 676: «La nostra attenzione è stata attratta simultaneamente da un esemplare in ottimo stato delle Oeuvres complete di Rimbaud, sperduto in un mucchietto di stracci, di fotografie ingiallite del secolo scorso, di libri senza valore e di cucchiai di ferro. Fortuna vuole che io mi metta a sfogliarlo, giusto il tempo di scoprirci dentro due foglietti intercalati al testo: sul primo è battuto a macchina un componimento poetico di forma libera, sull'altro sono riportate a matita delle riflessioni su Nietzsche. Ma la persona che vigila piuttosto distrattamente nei paraggi non mi lascia il tempo di approfondire la cosa. Il volume non è in vendita, i fogli che vi sono conservati le appartengono [...] Molto volentieri mi dà la poesia, composta da lei, che io avevo intravista e ne aggiunge altre di interesse non minore», p. 49.

⁶² K. Marx, *Il capitale*, Bari, Laterza.

⁶³ G. Simmel, *op. cit.*, p. 43

seconda categoria dove è possibile mancare senza grossi problemi alle più elementari regole di condotta dentro una sala:

Certaines salles de cinéma du dixième arrondissement me paraissent être des endroits particulièrement indiqués pour que je m’y tienne, comme au temps où, avec Jacques Vaché, à l’orchestre de l’ancienne salle des «Folies-Dramatiques», nous nous installions pour dîner, ouvrons des boîtes, taillions du pain, débouchions des bouteilles et parlions haut comme à table, à la grande stupéfaction des spectateurs qui n’osaient rien dire⁶⁴.

Se uno spettacolo cinematografico ha come regola base il silenzio in sala, la possibilità di infrangere questa regola senza venir censurati dai pur stupefatti spettatori, sembra offrire a Breton e Vaché un effettivo piacere.

6. Se si è visto all’inizio del capitolo che André Breton e Luis Aragon sono accomunati dalla predilezione per luoghi poco funzionali, bisogna anche mettere in evidenza le notevoli differenze. André Breton sembrerebbe infatti convinto che in ogni spazio metropolitano, anche nel più banale, può cogliersi potenzialmente della meraviglia. Osservati con altri occhi, molti luoghi metropolitani, convenzionali e normalmente privi d’interesse, diventano di colpo portatori di una inspiegabile carica di mistero. Di certo viene in mente Freud quando ne *Il perturbante*⁶⁵ sostiene esista un nesso profondo tra ciò che è strano e spaventoso e «le cose conosciute da tempo e da sempre familiari». Negli spazi abituali e consueti possono dunque trovarsi misteri nascosti e segreti. La stranezza più inquietante degli spazi urbani di Breton sembrerebbe risiedere dunque in uno spazio abituale che riappare travestito in altra veste. Dunque per Breton qualsiasi spazio metropolitano può essere meraviglioso e la flânerie metropolitana molto più eterogenea. Infatti dall’osservazione di ogni bighellonaggio può saltare fuori una topografia sempre differente, fatta di spazi esercitanti forza attrattiva o repulsiva:

Les pas qui, sans nécessité extérieure, des années durant, nous ramènent aux mêmes points d’une ville attestent notre sensibilisation croissante à certains de ses aspects, qui se présentent obscurément sous un jour favorable ou hostile. Le parcours d’une seule rue un peu longue et de déroulement assez varié – la rue de Richelieu par exemple – pour peu qu’on y prenne garde, livre, dans l’intervalle de numero qu’on porrai precise, des zones alternantes de bien-être et de malaise. Une carte sans doute très significative demanderait *pour chacun* à être dressée, faisant apparaître en blanc les lieux qu’il hante et en noir ceux qu’il évite, le reste en fonction de l’attraction ou de la répulsion moindre se répartissant la gamme des gris⁶⁶.

⁶⁴ A. Breton, *op. cit.*, p. 663: «Certe sale cinematografiche del decimo arrondissement mi sembrano luoghi particolarmente indicati per starci, come quando, con Jacques Vaché, ci sistemavamo per cenare nella platea della vecchia sala delle «Folies-Dramatiques», aprivamo delle scatole, tagliavamo il pane, stappavamo bottiglie e parlavamo ad alta voce come a tavola, con gran meraviglia degli spettatori che non osavano fiatare», p. 31.

⁶⁵ S. Freud, *L’io e l’es e altri scritti, 1917-1923*, Torino, Bollati Boringhieri, 1977, p. 232.

⁶⁶ A. Breton, *op. cit.*, p. 889: «I passi che per anni e anni, senza necessità apparente, ci riportano sempre sugli stessi punti di una città, attestano la nostra crescente sensibilità di fronte a certi suoi aspetti che si Alessandro Pilo, *Il meraviglioso metropolitano e gli spazi-tempi incantati della città*, Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Letterature Comparete, Università degli Studi di Sassari.

Secondo Breton la scelta dei luoghi in cui camminiamo, gli itinerari che decidiamo di seguire, ciò che evocano in noi i nomi delle strade, tutto ciò avrebbe origine in inconsapevoli e inconsce preferenze e repulsioni:

On peut, en attendant, être sûr de me rencontrer dans Paris, de ne pas passer plus de trois jours sans me voir aller et venir, vers la fin de l'après-midi, boulevard Bonne-Nouvelle entre l'imprimerie du *Matin* et le boulevard de Strasbourg. Je ne sais pourquoi c'est là, en effet, que mes pas me portent, que je me rends presque toujours sans but déterminé, sans rien de décidant que cette donnée obscure, à savoir que c'est là que se passera *cela* (?)⁶⁷.

Come nota Gabellone⁶⁸ di fronte alla città doppia, attrattiva e repulsiva, Breton suggerisce di agire in due modi: vivere entrambi gli spazi in una alternanza incessante di risposte emotive o affettive, oppure stabilire una divisione tra luoghi attrattivi e luoghi repulsivi, frequentando i primi ed evitando i secondi. Certo, non tutti sembrerebbero in grado di percepire la presenza di queste energie misteriose. Così Breton scrive dell'oscura forza di seduzione che esercita su di lui uno spazio metropolitano parigino, Place Dauphine:

Cette place Dauphine est bien un des lieux les plus profondément retirés que je connaisse, un des pires terrains vagues qui soient à Paris. Chaque fois que je m'y suis trouvé, j'ai senti m'abandonner peu à peu l'envie d'aller ailleurs, il m'a fallu argumenter avec moi-même pour me dégager d'une étreinte très douce, trop agréablement insistante et, à tout prendre, brisante⁶⁹.

Proprio perché incapace di spiegarsi l'attrazione per pezzi di città così anonimi, che Breton sembra restarne affascinato. Sembrerebbe quindi che nel caso di Breton il senso del meraviglioso metropolitano può provarsi e trovarsi ovunque, proprio perché nasce da motivazioni istintive e totalmente arbitrarie. Se la metropoli è il luogo che più censura ogni superstizione e ogni credenza fantastica, Breton immagina invece una

presentano oscuramente in una luce favorevole oppure ostile. Basta percorrere una sola strada abbastanza lunga e d'aspetto un po' vario, per esempio la Rue Richelieu, per riconoscere, prestando un minimo d'attenzione, zone alternanti di benessere e di malessere, di cui si potrebbe precisare la lunghezza. Per ogni individuo ci sarebbe una carta, probabilmente molto significativa, sulla quale i luoghi che frequenta sarebbero in bianco, e quelli che evita in nero, mentre al resto sarebbe riservata la gamma dei grigi, ripartita in funzione della più o meno grande attrazione o repulsione».

⁶⁷ A. Breton, *op. cit.*, p. 661: «Si può, intanto, esser certi di incontrarmi a Parigi, che non trascorreranno più di tre giorni senza che mi si veda andare e venire, verso la fine del pomeriggio, a Boulevard Bonne Nouvelle tra la tipografia del «*Matin*» e il Boulevard de Strasbourg. Non so perché sia proprio là che mi portano i miei passi, là che mi reco quasi sempre senza uno scopo preciso, senza alcun motivo determinante salvo l'oscura sensazione che è in quel luogo che *ciò* (?) accadrà», p. 28.

⁶⁸ L. Gabellone, *L'oggetto surrealista*, Torino, Einaudi, p. 61.

⁶⁹ A. Breton, *op. cit.*, p. 695: «Questa Place Dauphine è senz'altro uno dei luoghi più profondamente appartati che conosca, una delle più squallide lande che ci siano a Parigi. Ogni volta che mi ci son trovato, ho sentito che poco a poco mi abbandonava il desiderio di andare altrove, ho avuto bisogno di discutere con me stesso per liberarmi da una stretta dolcissima, troppo gradevolmente insistente, e in definitiva, sfiante», p. 68.

Alessandro Pilo, *Il meraviglioso metropolitano e gli spazi-tempi incantati della città*, Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Letterature Comparete, Università degli Studi di Sassari.

metropoli in cui sia ancora possibile perdere il controllo di sé. Da questo punto di vista è sicuramente Nadja, protagonista femminile del testo omonimo di Breton, colei che incarna alla perfezione il vivere surrealista e un modo ideale di vivere la metropoli.

Nadja è colei che più di chiunque altro riesce ad avvertire istintivamente quelle forze metropolitane. Nadja è infatti una giovane marginale che passa gran parte del suo tempo per le strade di Parigi. Ciò le permette una conoscenza dei segreti e del lato insolito della metropoli, una conoscenza che allo stesso Breton suona misteriosa e incredibile:

«Vois-tu, là-bas, cette fenêtre? Elle est noire, comme toutes les autres. Regarde bien. Dans une minute elle va s'éclairer. Elle sera rouge». La minute passe. La fenêtre s'éclaire. Il y a, en effet, des rideaux rouges (Je regrette, mais je n'y puis rien, que ceci passe peut-être les limites de la crédibilité. Cependant, à pareil sujet, je m'en voudrais de prendre parti: je me borne à *convenir* que de noire, cette fenêtre est alors devenue rouge, c'est tout)⁷⁰.

L'atteggiamento di Breton di fronte a Nadja e alle sue eccentricità è ambivalente, sospeso tra incredulità e allettamento. In quella disposizione visionaria, in quella capacità di avvertire forze a lui ignote, Breton vede una dote di cui è sprovvisto. Per quanto anche lui avverta all'interno della metropoli la presenza di campi di forze, non riesce a farlo con la spontaneità e l'intensità di Nadja. Con certe forze, riesce a venire a contatto solo attraverso di lei. Ma allo stesso tempo, Breton avverte che la ragazza, nelle sue visioni, ha dei problemi di adattamento con la realtà. Breton, quando si trova in compagnia di Nadja, deve adattarsi a una metropoli che nasconde pericoli e minacce invisibili percepite solo da lei:

Vois-tu ce qui se passe dans les arbres? Le bleu et le vent, le vent bleu. Une seule autre fois j'ai vu sur ces mêmes arbres passer ce vent bleu. C'était là, d'une fenêtre de l'hôtel Henri-IV, et mon ami, le second dont je t'ai parlé, allait partir. Il y avait aussi une voix qui disait: Tu mourras, tu mourras. Je ne voulais pas mourir mais j'éprouvais un tel vertige...⁷¹

Nadja avverte segnali in cose fondamentalmente normali e quotidiane che per chiunque altro passerebbero inosservate.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 695: «“Vedi, là in fondo, quella finestra? È buia, come tutte le altre. Guarda bene. Tra un minuto s'illuminerà. Sarà rossa”. Passa il minuto. La finestra si illumina. Vi sono, effettivamente, delle tende rosse. (Mi dispiace, ma non so che farci, se questo, forse passa i limiti del credibile. D'altra parte, su un argomento del genere non vorrei certo pronunciarmi: mi limito a *convenire* che da nera, quella finestra divenne rossa, questo è tutto)», p. 70.

⁷¹ *Ibid.*, p. 697: «Vedi quella cosa che passa tra gli alberi? Il turchino e il vento, il vento turchino. Solo un'altra volta ho visto su questi stessi alberi passare questo vento turchino. Era là, da una finestra dell'Hôtel Henri IV; il mio amico, il secondo di cui ti ho parlato, stava per partire. C'era anche una voce che diceva: morrai, morrai. Non volevo morire ma provavo una tale vertigine....», p. 72.

Alessandro Pilo, *Il meraviglioso metropolitano e gli spazi-tempi incantati della città*, Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Letterature Comparate, Università degli Studi di Sassari.

Nous longeons de nouveau la grille quand tout à coup Nadja refuse d'aller plus loin. Il y a là, à droite, une fenêtre en contrebas qui donne sur le fosse, de la vue de laquelle il ne lui est possible de se détacher. C'est devant cette fenêtre qui a l'air condamnée qu'il faut absolument attendre, elle le sait. C'est de là que tout peut venir. C'est là que tout commence. Elle tient des deux mains la grille pour que je ne l'entraîne pas⁷².

Breton, per quanto vada alla ricerca di un *modus vivendi* anticonformista, sembrerebbe allo stesso tempo incapace di liberarsi completamente delle proprie abitudini. Al contrario Nadja, in modo totalmente istintivo, dimostra di mettere in pratica il vivere surrealista alla perfezione. Se Breton gioca a immaginare come incantati alcuni luoghi parigini, Nadja nella sua visionarietà sembra cogliere invisibili segnali di pericolo e forze attrattive.

7. L'incontro casuale, come si è visto nel primo capitolo, è portatore di fascinazione ma anche di frustrazione. Ma anche in questo caso è evidente che la poetica surrealista tende a non problematizzare la vita metropolitana e a rendere quelle ansie inesistenti. Al contrario la poetica surrealista tende a reinventarsi come priva di complessità: Se come si è visto nel poema in prosa "A une passante" di Baudelaire la metropoli facilita e frustra allo stesso tempo l'incontro con il prossimo, la metropoli surrealista sembrerebbe invece capace di produrre incontri perfettamente riusciti. Nel caso surrealista la metropoli permette unicamente maggiori possibilità d'incontro. Incontrare e conoscere l'altro nello spazio metropolitano non sembra affatto difficile. Tra l'altro, sembrerebbe riduttivo nella poetica surrealista parlare d'incontri casuali. Sembrerebbe esserci piuttosto un desiderio cosciente di moltiplicare la frequenza degli eventi insoliti e imprevisi. La meraviglia surrealista è infatti portatrice di una tipica indifferenza blasé davanti agli stimoli esterni. Se come si è visto in precedenza, chi viene dalla periferia o da una realtà urbana periferica si entusiasma davanti a ogni minimo e nuovo stimolo esterno, il metropolitano ha già visto tanto, e ogni nuovo input viene presto sostituito da altri. Quindi ogni carica di meraviglia è momentanea e ininfluyente. Per questo gli incontri e gli eventi insoliti che sembrano capitare correntemente nei testi surrealisti non hanno conseguenze. Anche gli

⁷² *Ibid.*, p. 697: «Passiamo di nuovo lungo la cancellata quando tutto a un tratto Nadja si rifiuta di andare avanti. C'è a destra, più in basso, una finestra verso il fossato, dalla quale non le riesce più staccare gli occhi. Davanti a questa finestra che sembra sbarrata, bisogna assolutamente restare in attesa, lei lo sa. È di là che tutto può venire. È là che tutto comincia. Si stringe con entrambe le mani alla cancellata perché io non possa trascinarla via», p. 72.

Alessandro Pilo, *Il meraviglioso metropolitano e gli spazi-tempi incantati della città*, Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Letterature Comparate, Università degli Studi di Sassari.

eventi descritti come più sensazionali e rivelatori, non sembrano comportare evoluzioni nella vita dei personaggi o essere essenziali ai fini dell'intreccio del testo letterario. Questo atteggiamento sembrerebbe una risposta alla sovra stimolazione sensoriale metropolitana: nell'immaginare come eccezionali e rivelatori piccoli eventi quotidiani che tali non sono, sembra nascondersi il desiderio di poter continuare a stupirsi nella metropoli.

Probabilmente l'opera che maggiormente esemplifica questa tendenza della meraviglia metropolitana surrealista è *Nadja* di Breton. Durante una delle sue *flâneries* parigine Breton s'imbatte nella giovane Nadja:

Le 4 octobre dernier, à la fin d'un de ces après-midi tout à fait désœuvrés et très mornes, comme j'ai le secret d'en passer, je me trouvais rue Lafayette [...] Je venais de traverser ce carrefour dont j'oublie ou ignore le nom, là, devant une église. Tout à coup, alors qu'elle est peut-être encore à dix pas de moi, venant en sens inverse, je vois une jeune femme, très pauvrement vêtue, qui, elle aussi, me voit ou m'a vu. Elle va la tête haute, contrairement à tous les autres passants. Si frêle qu'elle se pose à peine en marchant. Un sourire imperceptible erre peut-être sur son visage. Curieusement fardée, comme quelqu'un qui, ayant commencé par les yeux, n'a pas eu le temps de finir⁷³.

Come si può vedere da queste poche righe, il *modus vivendi* di Breton si caratterizza per una antifunzionalità orgogliosamente dichiarata. Non c'è traccia di preoccupazioni lavorative nel suo passeggiare per Parigi.

Ma soprattutto, nel comportamento di Breton è evidente la rottura di quelle regole di comportamento a cui ognuno, nella metropoli, dovrebbe conformarsi. La comunicazione vietata con l'estraneo, il divieto di irrompere nella privacy altrui, viene qua superato. Invece di seguire una condotta controllata, tipicamente metropolitana, Breton ferma la donna per la strada. Anche se è interessante notare che Breton stesso sembra sentire la forza di quelle regole di rispetto dell'intimità altrui: «Sans hésitation j'adresse la parole à l'inconnue, tout en m'attendant, j'en conviens du reste, au pire»⁷⁴. Nadja è una giovane emarginata che, per la sua capacità di sentire e vedere le cose circostanti in modo istintivo e visionario, affascina fin dal primo istante Breton. Nadja mette in qualche modo in pratica il vivere surrealista, senza però esserne cosciente. Questa sua appartenenza al mondo marginale è evidente anche nel maggiore dispendio emotivo verso quell'umanità ai margini o sfruttata:

⁷³ *Ibid.*, p. 683: «Il 4 Ottobre scorso, alla fine di uno di quei pomeriggi completamente inoperosi e piuttosto tetri di cui ho il segreto, mi trovo in Rue Lafayette [...] Avevo attraversato un incrocio di cui ho dimenticato o ignoro il nome, là, davanti a una chiesa. Tutto a un tratto, mentre è ancora a forse dieci passi da me, venendo in senso inverso, vedo una donna giovane, vestita molto poveramente, che a sua volta mi vede o mi ha visto. Va a testa alta, al contrario di tutti gli altri passanti. Così fragile che, camminando pare appena poggiare sul terreno. Un sorriso impercettibile erra forse sul suo volto. Curiosamente truccata, come qualcuno che, avendo cominciato dagli occhi, non ha avuto il tempo di finire», p. 55.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 685: «Senza esitazione rivolgo la parola alla sconosciuta, pur attendendomi, ne convengo, il peggio», p. 56.

Alessandro Pilo, *Il meraviglioso metropolitano e gli spazi-tempi incantati della città*, Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Letterature Comparete, Università degli Studi di Sassari.

Ce que Nadja fait à Paris, mais elle se le demande. Oui, le soir, vers sept heures, elle aime à se trouver dans un compartiment de seconde du metro. La plupart des voyageurs sont des gens qui ont fini leur travail. Elle s'assied parmi eux, elle cherche à surprendre sur leurs visages ce qui peut bien faire l'objet de leur préoccupation. Il pensent forcément à ce qu'ils viennent de laisser jusqu'à demain, seulement jusqu'à demain, et aussi à ce qui les attend ce soir, qui les déride ou les rend encore plus soucieux. Nadja fixe quelque chose en l'air: «Il y a de braves gens»⁷⁵.

Elemento questo totalmente assente in Breton invece:

Plus ému que je ne veux le paraître, cette fois je me fache: «Mais non. Il ne s'agit d'ailleurs pas de cela. Ces gens ne sauraient être intéressants dans la mesure où ils supportent le travail, avec ou non toutes les autres misères. Comment cela les élèverait-il si la révolte n'est pas en eux la plus forte. À cet instant, vous les voyez, du reste, ils ne vous voient pas. Je hais, moi, de toutes mes forces, cet asservissement qu'on veut me faire valoir. Je plains l'homme d'y être condamné, de ne pouvoir en general s'y soustraire, mais ce n'est pas la dureté de sa peine qui me dispose en sa faveur, c'est et ce ne saurait être que la vigueur de sa protestation»⁷⁶

Nadja potrebbe essere descritta come una emarginata, una ragazza incapace di adattarsi alla vita quotidiana. Nadja contesta il sistema più nella vita quotidiana che a parole, le sue istanze anti-omologanti sono istintive e con minori formazioni di compromesso. Nadja è una persone innocente e intuitiva che ignora la logica e la ragione. Le costa captare nozioni astratte, tuttavia sa comunicare con la meraviglia nella realtà concreta. Nadja rappresenta un modo di vivere antifunzionale ed estraneo alla produttività moderna, e per questo sembrerebbe affascinare Breton.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 687: «Che cosa Nadja faccia a Parigi, lei stessa se lo domanda. Sì, a sera, verso le sette, le piace trovarsi nel metrò in uno scompartimento di seconda classe. La maggior parte dei viaggiatori sono persone che tornano dal lavoro. Si siede fra loro, cerca di sorprendere su quei volti ciò che li può preoccupare. Pensano certo a ciò che hanno lasciato fino all'indomani, solo fino all'indomani, e anche a quanto li attende la sera, motivo di distensione o di inquietudine ancora più grande. Nadja fissa qualcosa a mezz'aria. "C'è della brava gente"», p. 59.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 687: *Ibid.*, p. 69: «Turbato più di quanto non voglia apparire, questa volta mi impunto: «Ma no. E poi non è questo il problema. È gente che non può avere nulla di interessante dal momento che sopporta il lavoro, con o senza tutte le altre miserie. Che cosa li potrebbe innalzare se la rivolta non è in loro la più forte? In quei momenti lei li vede, del resto e loro non la vedono. Io odio, con tutte le mie forze, questo asservimento che mi si vuole far accettare come un valore. Compiango l'uomo per esservi condannato, per non potere in generale sottrarsi, ma non è la durezza della sua sofferenza che mi dispone in suo favore, è e non può essere altro che il vigore della sua protesta. So che davanti alla fornace di una officina, o davanti ad una di quelle macchine inesorabili che impongono tutto il giorno, a intervalli di pochi secondi, la ripetizione dello stesso gesto...», *Ibid.*, p. 45

CAPITOLO 3

JULIO CORTÁZAR: LA MERAVIGLIA TRA INCONTRI E DISINCONTRI

1. L'opera di Julio Cortázar permette ora di affrontare il tema degli spazi incantati metropolitani da una prospettiva differente. Va detto che nei racconti e nei romanzi dello scrittore argentino le affinità con *Nadja* e *Le paysan de Paris* sono di sicuro notevoli, in primis per la comune ricerca di luoghi e spazi meno contaminati dalla modernità, o per il senso di fascino davanti a tutto ciò che è fuori moda o esime dal valore della funzionalità. Altresì non sembra lontana dal sentire surrealista l'apertura di fronte alle possibilità e alla casualità offerta dalla metropoli che si respira nelle opere dello scrittore argentino. Ma d'altro canto il rapporto di Cortázar con la metropoli è decisamente più complesso: manca totalmente l'avventurosa e rilassata nonchalance con cui in *Nadja* o in *Le paysan de Paris* si vive Parigi. I personaggi cortazariani, sradicati o incapaci di conformarsi con la realtà, hanno invece un rapporto conflittuale con la città in cui vivono. La loro attitudine davanti alla vita metropolitana è disincantata e meravigliosa alla volta. Rispetto a Breton e Aragon, che reinventano una Parigi onirica e distaccata dall'ambito storico, una città a misura di *flâneur* in cui i personaggi non avvertono il peso di istanze lavorative e funzionali, Cortázar reinventa invece una metropoli in cui le istanze al potere sono le stesse istanze omologanti e uniformanti presenti nel mondo reale. Ciò che interessa davvero a Cortázar è mettere in evidenza la difficoltà di vivere in modo autentico nella razionalizzante società moderna, conservando una visione meravigliosa: rispetto all'appagante solitudine del flâneur surrealista, per cui la comunicazione sembra più una eventualità che una necessità, i personaggi cortazariani sono spesso mossi da un desiderio autentico di comunicare e rapportarsi con il prossimo.

Nei racconti dello scrittore argentino in parte si supera la paralisi comunicativa tipica della realtà urbana: all'interno del caos metropolitano è possibile relazionarsi con l'altro, addirittura in modo intimo. Ciononostante, nelle opere dello scrittore argentino è evidente la paradossalità della vita nell'agglomerato urbano moderno: più aumentano gli spazi pubblici e d'incontro, più la comunicazione tra gli individui diventa incerta e difficile. Ma a parte la difficoltà e l'incertezza, sarà la casualità uno degli aspetti salienti della vita metropolitana nell'opera cortazariana. Casualità che nel caso di Cortázar è totalmente ambivalente: se da un lato è causa di disorientamento dell'individuo e incapacità di controllo sulla propria esistenza, dall'altro è risorsa preziosa visto che, come si vedrà, consente spazi inediti al gioco e all'eros.

2. È forse in *Rayuela*, non a caso romanzo rientrante secondo Franco Moretti nella categoria di opera mondo⁷⁷, che si ritrova sviluppato nella maniera più sistematica il personale approccio cortazariano alla vita metropolitana. Come si è visto nel precedente capitolo, nei mondi finzionali di *Le paysan de Paris* e *Nadja* il peso della modernità è meno stringente e in una certa misura meno drammatico. Nella Parigi reinventata di *Rayuela* invece, pur ricca d'incanto, i protagonisti avvertono maggiormente il peso delle istanze razionalizzanti al potere: se nella letteratura surrealista ci si approssima agli spazi incantati con un atteggiamento che è in parte di evasione dalla realtà, e Parigi può sembrare in toto città meravigliosa, nella Parigi cortazariana ci si trova invece davanti ai dubbi esistenziali di chi tenta vivere la vita con rinnovata meraviglia, senza però ricorrere a formule escapiste. In altre parole i personaggi cortazariani si concentrano sull'aspetto magico della città, pur coscienti di trovarsi dentro uno spazio urbano che tende invece a cancellare ogni forma di meraviglia.

Il protagonista del romanzo, l'argentino trapiantato a Parigi Horacio Oliveira, prova disagio davanti all'omologante vita quotidiana, ma soprattutto sente che il mondo è retto da regole e comportamenti in cui non si riconosce: «Oliveira es patológicamente sensible a la imposición de lo que lo rodea, del mundo en que se vive, de lo que le ha tocado en suerte, para decirlo amablemente. En una palabra, le revienta la circunstancia. Más brevemente, le duele el mundo»⁷⁸. Nell'osservazione della vita quotidiana, Oliveira trova la dimostrazione pratica di ciò che pensa: la gente vive senza mettere in discussione le abitudini e i comportamenti che regolano la propria vita, accettando di fatto una routine fatta d'incomunicabilità:

Oliveira se había puesto a mirar lo que ocurría en torno y que como cualquier esquina de cualquier ciudad era la ilustración perfecta de lo que estaba pensando y casi le evitaba el trabajo. En el café, protegidos del frío (iba a ser cosa de entrar y beberse un vaso de vino), un grupo de albañiles charlaba con el patrón del mostrador. Dos estudiantes leían y escribían en una mesa, y Oliveira los veía alzar la vista y mirar hacia el grupo de los albañiles, volver al libro o al cuaderno, mirar de nuevo. De una caja de cristal a otra, mirarse, aislarse, mirarse: eso era todo⁷⁹.

⁷⁷ F. Moretti, *Opere mondo*, Torino, Einaudi: spiegare cosa intende Moretti con opera mondo.

⁷⁸ J. Cortázar, *Rayuela*, Editorial sudamericana, 1963, p. 21: «Oliveira è patologicamente sensibile all'imposizione di ciò che lo attorna, del mondo in cui vive, di ciò che gli è toccato in sorte, per dirla gentilmente. In una parola, gli fa schifo la circostanza. Per farla breve, il mondo gli fa male», trad. Torino, Einaudi, 2002, p. 73.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 61: «Oliveira si era messo a guardarsi intorno e a pensare che qualsiasi angolo di una qualsiasi città era l'immagine perfetta di ciò che stava pensando e che quasi gli evitava tanta fatica. Nel caffè, al riparo dal freddo (magari era il caso di entrare e di bere un Bicchiere di vino), un gruppo di muratori chiacchierava con il padrone al banco. Due studenti leggevano e scrivevano a un tavolo, e Oliveira li vedeva alzare gli occhi e guardare il gruppo dei muratori, tornare al libro o al quaderno, guardare di nuovo. Da una scatola di vetro ad un'altra, guardarsi, isolarsi, guardarsi: era tutto lì», *Ibid.*, p. 103. Alessandro Pilo, *Il meraviglioso metropolitano e gli spazi-tempi incantati della città*, Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Letterature Comparete, Università degli Studi di Sassari.

Al contrario, Oliveira ha una percezione della realtà differente dal normale: che nel quotidiano possano capitare eventi eccezionali è qualcosa che accetta senza scandalo e senza proteste:

Por mi parte ya me había acostumbrado a que me pasaran cosas modestamente excepcionales, y no encontraba demasiado horrible que al entrar en un cuarto a oscuras para recoger un álbum de discos, sintiera bullir en la palma de la mano el cuerpo vivo de un ciempiés gigante que había elegido dormir en el lomo del álbum. Eso, y encontrar grandes pelusas grises o verdes dentro de un paquete de cigarrillos, u oír el silbato de una locomotora exactamente en el momento y el tono necesarios para incorporarse ex officio a un pasaje de una sinfonía de Ludwig van, o entrar a una pissotière de la rue de Médicis y ver a un hombre que orinaba aplicadamente hasta el momento en que, apartándose de su compartimento, giraba hacia mí y me mostraba, sosteniéndolo en la palma de la mano como un objeto litúrgico y precioso, un miembro de dimensiones y colores increíbles, y en el mismo instante darme cuenta de que ese hombre era exactamente igual a otro (aunque no era el otro) que veinticuatro horas antes, en la Salle de Géographie, había disertado sobre tótems y tabúes⁸⁰.

Il protagonista del romanzo è convinto che nella vita di tutti i giorni accadono eventi non spiegabili logicamente. Ma allo stesso tempo è consapevole che per il pensiero occidentale qualsiasi evento eccezionale è una inammissibile minaccia alla ragione: tutto ciò che non è in grado di spiegarsi viene ridotto e sminuito a coincidenza o casualità. Ma il fantastico-meraviglioso di *Rayuela* non va limitato all'opposizione tra una visione meravigliosa del quotidiano e una realtà produttrice di disincanto che invece la censura. Certo Oliveira prova disagio dinanzi a una vita quotidiana sempre più razionale e funzionale e per questo sempre meno autentica; ma il protagonista del romanzo è tuttavia consapevole, cosa inedita nel meraviglioso metropolitano surrealista, di stare dentro quella modernità produttrice di disincanto e di riprodurla attraverso i propri schemi mentali, senza riuscire a chiamarsene totalmente fuori.

Rispetto al reincanto surrealista, molto più onirico e istintivo, in Oliveira la ricerca del meraviglioso avviene attraverso l'intelletto e un pensiero razionale. Oliveira non vuole disfarsi della ragione, ma usarla in modo diverso. In altre parole Oliveira tenta, attraverso un pensiero logico, di spiegare eventi che razionali non sono. Proprio per

⁸⁰ *Ibid.*, p. 8: «Da parte mia, mi ero ormai abituato al fatto che mi capitassero cose modestamente eccezionali, e non trovavo troppo orribile che entrando in una stanza al buio per prendere un 33 giri, sentissi brulicare nel palmo della mano il corpo vivo d'un centopiedi gigante che aveva scelto di dormire sulla copertina del disco. Questo, e trovare dei pelacci grigi o verdi in un pacchetto di sigarette, o sentire il fischio di una locomotrice esattamente nel momento e con il tono necessario per incorporarsi ex officio in un passaggio di una sinfonia di Ludwig van, o entrare in una pissotière di rue de Médicis e vedere un uomo intento ad urinare diligentemente fino al momento in cui, allontanandosi dal suo settore, si girava verso di me e mi mostrava, sostenendolo con il palmo della mano, come un oggetto liturgico e prezioso, un membro di dimensioni e colori incredibili, e nello stesso attimo accorgermi che quell'uomo era esattamente uguale a un altro (anche se non era quell'altro) che ventiquattro ore prima, nella Salle de Géographie, aveva dissertato su totem e tabù», *Ibid.*, p. 19.

questa ragione, Oliveira prova una «ternura rencorosa»⁸¹ nei confronti della Maga, anche lei una trapiantata sudamericana a Parigi. La Maga ha una capacità naturale di cogliere in modo spontaneo la bellezza che si annida per la metropoli, di vivere le ricorrenti eccezioni e casualità della sua vita senza porsi troppe domande o cercare delle spiegazioni. Proprio perché meno imbevuta di cultura razionalizzante, la Maga è esente dalle inquietudini di Oliveira ed è capace di arrivare a quell'autenticità in modo istintivo:

Solamente Oliveira se daba cuenta de que la Maga se asomaba a cada rato a esas grandes terrazas sin tiempo que todos ellos buscaban dialécticamente⁸².

¿Pero qué tenía ella en la cabeza? Aire o gofio, algo poco receptivo. No era en la cabeza donde tenía el centro. «Cierra los ojos y da en el blanco», pensaba Oliveira. «Exactamente el sistema Zen de tirar al arco. Pero da en el blanco simplemente porque no sabe que ése es el sistema»⁸³.

L'atteggiamento di Oliveira nei confronti della Maga è totalmente ambivalente. Se da un lato censura il suo approccio incantato privo di metodo, dall'altro è palese un ingente ritorno del represso: la capacità della Maga di vivere o sentire le cose in modo diverso dalla gente comune è considerata da Oliveira un affascinante dono naturale di cui lui è a malincuore sprovvisto:

De nada le servía irritarse porque a la Maga se le volcaban casi siempre los vasos de cerveza o sacaba el pie de debajo de una mesa justo para que el mozo tropezara y se pusiera a maldecir; era feliz a pesar de estar todo el tiempo exasperado por esa manera de no hacer las cosas como hay que hacerlas, de ignorar resueltamente las grandes cifras de la cuenta y quedarse en cambio arrobada delante de la cola de un modesto 3, o parada en medio de la calle (el Renault negro frenaba a dos metros y el conductor sacaba la cabeza y puteaba con el acento de Picardía), parada como si tal cosa para mirar desde el medio de la calle una vista del Panteón a lo lejos, siempre mucho mejor que la vista que se tenía desde la vereda. Y cosas por el estilo⁸⁴.

Si ripete in qualche modo uno schema già visto in *Nadja*: il protagonista maschile, per quanto critico verso la realtà razionalizzante, è allo stesso tempo incapace di liberarsi

⁸¹ *Ibid.*, p. 24: «tenerezza astiosa», *Ibid.*, p. 46.

⁸² *Ibid.*, p. 18: «Soltanto Oliveira si accorgeva che la Maga si affacciava ad ogni istante a quelle grandi terrazze senza tempo che tutti loro cercavano dialetticamente», *Ibid.*, p. 36.

⁸³ *Ibid.*: «Ma lei, cosa aveva nella testa? Aria o farina, qualcosa di poco ricettivo. Non era nella testa che aveva il suo centro. “Chiude gli occhi, -pensava Oliveira, - e fa centro. Esattamente il sistema zen per tirare con l'arco. Ma fa centro semplicemente perché non sa che quello è il sistema” », *Ibid.*, p. 35.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 17: «Non gli serviva a niente irritarsi perché la Maga quasi sempre rovesciava i bicchieri di birra o tirava fuori il piede da sotto il tavolino esattamente in modo che il cameriere vi inciampasse e si mettesse a bestemmiare; era felice pur sentendosi costantemente esasperato da quel modo di non fare le cose come dovrebbero essere fatte, di ignorare deliberatamente le grosse cifre del conto e invece sentirsi rapita davanti alla coda di un modesto 3, o ferma in mezzo alla strada (la Renault nera frenava a due metri e l'autista tirava fuori la testa e insultava con accento piccardo), ferma come se niente fosse per guardare dal centro della via la vista sul Panteon in lontananza, sempre meglio della vista che se ne aveva dal marciapiede. E cose simili», *Ibid.*, p. 33.

Alessandro Pilo, *Il meraviglioso metropolitano e gli spazi-tempi incantati della città*, Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Letterature Comparete, Università degli Studi di Sassari.

completamente delle proprie abitudini. Ma attraverso un personaggio femminile, quasi questo fungesse da medium, viene a contatto con un modo differente di vedere la realtà:

Sé que un día llegué a París, sé que estuve un tiempo viviendo de prestado, haciendo lo que otros hacen y viendo lo que otros ven. Sé que salías de un café de la rue du Cherche-Midi y que nos hablamos. Esa tarde todo anduvo mal, porque mis costumbres argentinas me prohibían cruzar continuamente de una vereda a otra para mirar las cosas más insignificantes en las vitrinas apenas iluminadas de unas calles que ya no recuerdo⁸⁵.

3. L'incontro tra Oliveira e la Maga avviene in modo casuale per le vie di Parigi, come risultato di una serie di circostanze fortuite. Ma la cosa interessante è che all'occasionalità dell'incontro non segue una frequentazione basata su appuntamenti e incontri prefissati; al contrario i protagonisti di *Rayuela* decidono di mantenere fortuiti anche i loro successivi incontri:

Ahora la Maga no estaba en mi camino, y aunque conocíamos nuestros domicilios, cada hueco de nuestras dos habitaciones de falsos estudiantes en París, cada tarjeta postal abriendo una ventanita Braque o Ghirlandaio o Max Ernst contra las molduras baratas y los papeles chillones, aun así no nos buscaríamos en nuestras casas. Preferíamos encontrarnos en el puente, en la terraza de un café, en un cine-club o agachados junto a un gato en cualquier patio del barrio latino. Andábamos sin buscarnos pero sabiendo que andábamos para encontrarnos⁸⁶.

La técnica consistía en citarse vagamente en un barrio a cierta hora. Les gustaba desafiar el peligro de no encontrarse, de pasar el día solos, enfurruñados en un café o en un banco de plaza, leyendo-un-libro-más⁸⁷.

La sicurezza dell'incontro non solo ai due protagonisti non interessa, addirittura s'ironizza su chi non la mette in discussione: «la gente que se da citas precisas es la misma que necesita papel rayado para escribirse o que aprieta desde abajo el tubo de

⁸⁵ *Ibid.*, p. 6: «So che un giorno arrivai a Parigi, so che per un certo periodo vissi vite altrui, facendo quel che fanno gli altri e vedendo quel che gli altri vedono. So che uscivi da un caffè di rue du Cherche-Midi e che ci parliamo. Quel pomeriggio tutto andò male, perché le mie abitudini mi vietavano di passare continuamente da un marciapiede all'altro per guardare le cose più insignificanti nelle vetrine debolmente illuminate di non ricordo più quali strade», *Ibid.*, p. 17.

⁸⁶ *Ibid.*: «Adesso la Maga non era neppure sulla mia strada, e per quanto conoscessimo i nostri indirizzi, ogni vuoto delle nostre due stanze di falsi studenti a Parigi, ogni cartolina come una finestrella Braque o Ghirlandaio o Max Ernst stretta tra le povere modanature e la tappezzeria chiassosa, nonostante questo non saremmo andati a cercarci in casa. Preferivamo incontrarci sul ponte, al tavolino di un caffè, in un cineforum o curvi su un gatto in un qualsiasi cortile del quartiere latino. Camminavamo senza cercarci pur sapendo che camminavamo per incontrarci», *Ibid.*, p. 15.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 21: «La tecnica consisteva nel darsi vagamente appuntamento in un quartiere e a una certa ora. A loro piaceva sfidare il pericolo di non incontrarsi, di trascorrere la giornata soli, avendo il muso in un caffè o sulla panchina di una piazza, leggendo-un-libro-in-più», *Ibid.*, p. 40.

Alessandro Pilo, *Il meraviglioso metropolitano e gli spazi-tempi incantati della città*, Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Letterature Comparete, Università degli Studi di Sassari.

dentifricio»⁸⁸. Sembra dunque evidente che nel reinventare la realtà metropolitana *Rayuela* si fa portatrice d'istanze anti-funzionali esattamente opposte a quelle che in realtà regolano la moderna vita urbana. Se l'abitante della metropoli tende infatti a una condotta *blasé*, ma soprattutto a ottimizzare il proprio tempo evitandone la dispersione nei tanti e continui stimoli provenienti dal sempre più complesso mondo esterno, nei due protagonisti del romanzo non sembra esserci traccia alcuna di ciò. Al contrario la quotidianità della Maga e di Oliveira è retta da un *modus vivendi* in cui è possibile fare un uso del proprio tempo non produttivo e proprio per questo estraneo a valori come la puntualità e la precisione. Che in *Rayuela* l'incontro desiderato non avvenga infatti è tutt'altro che grave: la caoticità e la sovrastimolazione metropolitana sono piuttosto una risorsa, dato che introducono nella quotidianità nuove possibilità. Possibilità che possono essere considerate d'impiccio solo da chi tenta di ottimizzare il proprio tempo e regolare la propria vita quotidiana secondo un principio d'utilità: nella logica del romanzo, il mancato incontro con la persona desiderata verrà comunque sostituito da altre attività o altri incontri non previsti ma non per questo meno interessanti. Se ciò da un lato sminuisce l'incontro desiderato, dato che lo rende rimpiazzabile con altri accadimenti inaspettati, dall'altro il suo realizzarsi nonostante l'assenza di un luogo e un'ora precisa dà la sensazione di trovarsi davanti a un evento magico impossibile da spiegare razionalmente:

De acuerdo en que en ese terreno no lo estarían nunca, se citaban por ahí y casi siempre se encontraban. Los encuentros eran a veces tan increíbles que Oliveira se planteaba una vez más el problema de las probabilidades y le daba vuelta por todos lados, desconfiadamente. No podía ser que la Maga decidiera doblar en esa esquina de la rue de Vaugirard exactamente en el momento en que él, cinco cuadras más abajo, renunciaba a subir por la rue de Buci y se orientaba hacia la rue Monsieur le Prince sin razón alguna, dejándose llevar hasta distinguirla de golpe, parada delante de una vidriera, absorta en la contemplación de un mono embalsamado. Sentados en un café reconstruían minuciosamente los itinerarios, los bruscos cambios, procurando explicarlos telepáticamente, fracasando siempre, y sin embargo se habían encontrado en pleno laberinto de calles, casi siempre acababan por encontrarse y se reían como locos, seguros de un poder que los enriquecía⁸⁹.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 6: «La gente che si dà appuntamenti precisi è la medesima che ha bisogno del foglio a righe per scriversi o che preme dal basso il tubetto del dentifricio», *Ibid.*, p. 15.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 21: «D'accordo che in quel campo non sarebbero mai stati d'accordo si davano appuntamento lì intorno e quasi sempre si incontravano. Gli incontri erano qualche volta così incredibili che Oliveira si proponeva ancora una volta il problema del calcolo delle probabilità e lo rigirava da tutti i lati, con diffidenza. Era impossibile che la Maga decidesse di svoltare quell'angolo di rue de Vaugirard esattamente nel momento in cui lui, cinque isolati più giù, rinunciava di risalire rue de Buci e si orientava verso rue Monsieur le Prince senza alcuna ragione, lasciandosi trasportare fin quando la scorgeva all'improvviso, ferma davanti a una vetrina, assorta nella contemplazione di una scimmia imbalsamata. Seduti in un caffè ricostruivano minuziosamente gli itinerari, i cambiamenti improvvisi, cercando di spiegarli telepaticamente, fallendo sempre, eppure si erano incontrati in pieno labirinto di strade, quasi sempre finivano per incontrarsi e ridevano come pazzi, certi di un potere che li arricchiva», *Ibid.*, p. 40

Alessandro Pilo, *Il meraviglioso metropolitano e gli spazi-tempi incantati della città*, Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Letterature Comparete, Università degli Studi di Sassari.

Y era tan natural cruzar la calle, subir los peldaños del puente, entrar en su delgada cintura y acercarme a la Maga que sonreía sin sorpresa, convencida como yo de que un encuentro casual era lo menos casual en nuestras vidas⁹⁰.

Come si vede da questi due passaggi, ci si trova davanti a una formazione di compromesso fra reale e irreale. Davanti a degli incontri che avvengono in un dedalo di vie pur senza un appuntamento fisso, da un lato si cerca una spiegazione logica a questi incontri fortuiti così frequenti. Ma dall'altro si prova un istintivo ritorno del represso nel non sapersele spiegare razionalmente: lo spazio urbano può ancora riservare sorprese. Ad ogni modo sarebbe sbagliato pensare che le istanze antifunzionali di *Rayuela* si traducono in una esaltazione dell'ozio. In questo romanzo e più in generale in tutta l'opera di Cortázar ci si può permettere di spendere enormi energie in modo improduttivo. Ma si tratta ad ogni modo di una personalissima antifunzionalità, affatto priva di meticolosità: la flanerie cortazariana si distingue infatti per un rigore assente ad esempio in Aragon o Breton. Se nei due scrittori appena citati la *flânerie* è un'attività prettamente oziosa, al contrario il *flâneur* cortazariano spesso si applica al bighellonaggio con un dispendio di energia, ma soprattutto una meticolosità pari, se non addirittura maggiore, a quella necessaria per qualsiasi attività cosiddetta "seria". La *flânerie* cortazariana si trasforma a volte in un'attività tanto, se non più faticosa, di un'attività produttiva:

En fin, no es fácil hablar de la Maga que a esta hora anda seguramente por Belleville o Pantin, mirando aplicadamente el suelo hasta encontrar un pedazo de género rojo. Si no lo encuentra seguirá así toda la noche, revolverá en los tachos de basura, los ojos vidriosos, convencida de que algo horrible le va a ocurrir si no encuentra esa prenda de rescate, la señal del perdón o del aplazamiento⁹¹.

4. Come si è visto nel primo capitolo di questo lavoro, il *flâneur*, così come lo concepisce Benjamin, è un esperto osservatore della scena urbana, data la sua capacità di tradurre il caos e la frammentarietà della città in uno spazio familiare e comprensibile. Il *flâneur* compie rispetto a un qualsiasi cittadino metropolitano una selezione differente degli stimoli urbani, infatti conosce e si sofferma più di chiunque altro su spazi e persone che possiedono qualche qualità che li distingue all'interno della moltitudine. Si tratta in altre parole di una selezione differente degli stimoli sensoriali offerti dalla metropoli.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 6: «Ed era così naturale attraversare la strada, salire i gradini del ponte, penetrare nella sua sottile vita ed avvicinarmi alla Maga, che sorrideva senza sorpresa, convinta quanto me che incontrarsi per caso non era un caso nelle nostre vite», *Ibid.*, p. 15.

⁹¹ *Ibid.*, p. 8: «Insomma, non è facile parlare della Maga che a quest'ora sta certamente girando per Belleville o per Pantin, intenta a guardare per terra fin quando non abbia trovato qualcosa di rosso. Se non lo troverà continuerà così per tutta la notte, frugherà nei secchi della spazzatura, gli occhi vitrei, convinta che qualcosa d'orrendo le capiterà se non troverà quel pegno del riscatto, indice di perdono o di rinvio», *Ibid.*, p. 20.

Alessandro Pilo, *Il meraviglioso metropolitano e gli spazi-tempi incantati della città*, Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Letterature Comparete, Università degli Studi di Sassari.

Da questo punto di vista, Oliveira e la Maga si rivelano dei perfetti *flâneur*, profondi conoscitori di strati di metropoli sconosciuti a chi invece con lo spazio urbano ha un approccio prettamente funzionale:

Pero otras veces seguíamos hasta la Porte d'Orléans, conocíamos cada vez mejor la zona de terrenos baldíos que hay más allá del Boulevard Jourdan, donde a veces a medianoche se reunían los del Club de la Serpiente para hablar con un vidente ciego, paradoja estimulante. Dejábamos las bicicletas en la calle y nos internábamos de a poco, parándonos a mirar el cielo porque ésa es una de las pocas zonas de París donde el cielo vale más que la tierra. Sentados en un montón de basuras fumábamos un rato, y la Maga me acariciaba el pelo o canturreaba melodías ni siquiera inventadas, melopeas absurdas cortadas por suspiros o recuerdos. Yo aprovechaba para pensar en cosas inútiles, método que había empezado a practicar años atrás en un hospital y que cada vez me parecía más fecundo y necesario⁹².

Quelle che compiono Oliveira e la Maga sembrano quindi delle vere e proprie immersioni in uno spazio urbano totalmente estraneo alla razionalità imperante nel resto della metropoli. Un esempio su tutti è offerto dal mercatino degli animali nel Quai de la Mégisserie, visitato spesso dai due protagonisti. Passeggiare per il mercatino non ha ovviamente il fine di acquistare una merce, bensì è pretesto per immergersi in un luogo che l'immaginazione dei due protagonisti rende estremamente poetico:

Íbamos por las tardes a ver los peces del Quai de la Mégisserie, en marzo del mes leopardo, el agazapado pero ya con un sol amarillo donde el rojo entraba un poco más cada día. Desde la acera que daba al río, indiferentes a los bouquinistes que nada iban a darnos sin dinero, esperábamos el momento en que veríamos las peceras (andábamos despacio, demorando el encuentro), todas las peceras al sol, y como suspendidos en el aire cientos de peces rosa y negro, pájaros quietos en su aire redondo. Una alegría absurda nos tomaba de la cintura, y vos cantabas arrastrándome a cruzar la calle, a entrar en el mundo de los peces colgados del aire⁹³.

⁹² J. Cortázar, Rayuela, *Ibid.*, p. 7: «Altre volte però, proseguivamo fino alla Porte d'Orléans, conoscevamo sempre meglio la zona di terreni incolti oltre il boulevard Jourdan, dove qualche volta a mezzanotte si riunivano quelli del Club del Serpente per parlare con un veggente ci eco, paradosso stimolante. Lasciavamo le biciclette per strada e c'inoltravamo un pochino fermanosi a guardare il cielo perché quella è una delle poche zone di Parigi dove il cielo vale più della terra. Seduti su un mucchio di rifiuti ci mettevamo a fumare, e la Maga mi carezzava i capelli o canticchiava motivi neppure inventati, assurde melopee interrotte da sospiri o da ricordi. Io ne profittavo per pensare a cose inutili, metodo che avevo cominciato ad adottare anni addietro in un ospedale e che mi sembrava sempre più fecondo e necessario», *Ibid.*, p. 18.

⁹³ *Ibid.*, p. 23: «Andavamo i pomeriggi a vedere i pesci del quai de la Mégisserie, di marzo, il mese leopardo, quello acquattato, ma ormai con un sole giallo in cui il rosso ogni giorno entrava un pò di più. Dal marciapiede che seguiva il fiume, indifferenti ai *bouquinistes* che non ci avrebbero dato niente senza denaro, aspettavamo il momento in cui avremmo visto le vasche (camminavamo lentamente, rimandando l'incontro), tutte le vasche al sole, e come sospesi in aria centinaia di pesci rosa e neri, uccelli fermi nella loro aria rotonda. Un'allegria assurda ci prendeva cingendoci la vita, e tu cantavi trascinandomi ad attraversare la strada, ad entrare nel mondo dei pesci appesi in aria», *Ibid.*, p. 43.
Alessandro Pilo, *Il meraviglioso metropolitano e gli spazi-tempi incantati della città*, Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Letterature Comparete, Università degli Studi di Sassari.

Ovviamente, in spazi metropolitani come questi, è facile per i due protagonisti lasciarsi andare a pensieri delicati o incontrare persone che condividono una visione poetica della realtà:

Franqueábamos las peceras y estábamos tan cerca como nuestra amiga, la vendedora de la segunda tienda viniendo del Pont-Neuf, que te dijo: «El agua fría los mata, es triste el agua fría...» Y yo pensaba en la mucama del hotel que me daba consejos sobre un helecho: «No lo riegue, ponga un plato con agua debajo de la maceta, entonces cuando él quiere beber, bebe, y cuando no quiere no bebe...» Y pensábamos en esa cosa increíble que habíamos leído, que un pez solo en su pecera se entristece y entonces basta ponerle un espejo y el pez vuelve a estar contento...⁹⁴

Un po' come ne *Le paysan de Paris*, anche in *Rayuela* l'attenzione e l'interesse per ciò che esula dalla piena modernità si applica non solo a luoghi e spazi, ma anche alle persone che popolano quella sfera urbana. Per esempio nel romanzo di Cortázar ricorre con insistenza una figura totalmente estranea ai ritmi e ai tempi della metropoli: il clochard. Se il clochard rappresenta una forma di marginalità urbana, d'altro canto si vede spesso nel suo *modus vivendi* una inconsapevole resistenza alla forza conformante della funzionalità. Nell'opera non sembra esserci infatti traccia di pena o commiserazione per la sua situazione d'indigenza. Al contrario, quel mondo produce un piacere indulgente. La Maga si sofferma spesso a chiacchierare con Madame Léonie, una clocharde di cui conosce abitudini e amori, e con Oliveira si sofferma spesso a osservare uno spettacolo che per loro ha qualcosa di seducente:

Tiens, la clocharde qui s'amène. Che, pero está deslumbrante. Bajando la escalinata, tambaleándose bajo el peso de un enorme fardo de donde sobresalían mangas de sobretodos deshilachados, bufandas rotas, pantalones recogidos en los tachos de basura, pedazos de género y hasta un rollo de alambre ennegrecido, la clocharde llegó al nivel del muelle más bajo y soltó una exclamación entre berrido y suspiro. Sobre un fondo indescifrable donde se acumularían camisones pegados a la piel, blusas regaladas y algún corpiño capaz de contener unos senos ominosos, se iban sumando, dos, tres, quizá cuatro vestidos, el guardarropas completo, y por encima un saco de hombre con una manga casi arrancada, una bufanda sostenida por un broche de latón con una piedra verde y otra roja, y en el pelo increíblemente teñido de rubio una especie de vincha verde de gasa, colgando de un lado.

– Está maravillosa — dijo Oliveira— . Viene a seducir a los del puente.

– Se ve que está enamorada — dijo la Maga— . Y cómo se ha pintado, mirale los labios. Y el rimmel, se ha puesto todo lo que tenía.

– Parece Grock en peor. O algunas figuras de Ensor. Es sublime. ¿Cómo se las arreglarán para hacer el amor esos dos? Porque no me vas a decir que se aman a distancia.

– Conozco un rincón cerca del hotel de Sens donde los clochards se juntan para eso. La policía los deja. Madame Léonie me dijo que siempre hay algún soplón de la policía entre ellos, a esa hora aflojan los secretos⁹⁵.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 23: «Attraversavamo le vasche e arrivavamo vicino come la nostra amica, la venditrice del secondo negozio venendo dal Pont-Neuf, che ti disse: "L'acqua fredda li uccide, è triste l'acqua fredda..." E io pensavo alla cameriera dell'albergo che mi dava consigli per una felce: "Non la innaffi, metta un piatto pieno d'acqua sotto il vaso, così quando vuol bere, beve, e quando non vuole non beve..." E pensavamo a quella cosa incredibile che avevamo letto, che un pesce solo nella vaschetta diventa triste e allora basta mettergli un specchio e il pesce ridiventa contento"», *Ibid.*, p. 43.

⁹⁵ J. Cortázar, *Ibid.*, p. 275: «Tiens, la clocharde qui s'amène. Cavolo, ma è spettacolare. Scendendo la scalinata, barcollando sotto il peso di un enorme fardello da cui emergevano maniche di soprabiti Alessandro Pilo, *Il meraviglioso metropolitano e gli spazi-tempi incantati della città*, Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Letterature Comparate, Università degli Studi di Sassari.

Certo nel suo tentativo di farsi bella e di sedurre altri clochards, Madame Léonie ottiene un effetto quanto meno grottesco, addirittura Oliveira la paragona ad alcune figure del pittore belga Ensor, nelle cui opere ricorrono spesso volti deformati con sembianze di clown e scheletri. Ma allo stesso tempo, non possono non venire in mente le parole di Francesco Orlando:

Certe immagini, a incontrarle fuori dalla letteratura, risulterebbero spiacevoli senza riserve. In letteratura invece, l'indugio su simili immagini può perfettamente produrre piacere: come riconoscerà chiunque abbia qualche reminiscenza istintiva di testi adeguati, non è che un aspetto particolare di un problema fra i più antichi dell'estetica: il riscatto in euforia estetica del penoso e del brutto⁹⁶.

L'abbruttita e logora esistenza dei clochards può quindi tingersi d'incanto e farsi portatrice di un ritorno del represso antifunzionale. In quelle esistenze scese dal treno in corsa della modernità, per niente interessate a ciò che succede fuori dal proprio mondo, ci si può per un momento anche rispecchiare. Ma soprattutto, si può provare un effettivo piacere nel vedere che le istanze razionalizzanti della vita moderna nulla possono per correggere quel modo di vivere: « – A veces los meten presos – dijo Oliveira –. Para despiojarlos, supongo, o para que la ciudad duerma tranquila a orillas de su río impassible. Un clochard es más escándalo que un ladrón, es sabido; en el fondo no pueden contra ellos, tienen que dejarlos en paz»⁹⁷. Ma il fascino e l'allettamento provocato da questi strati di umanità in perdita di funzionalità sembrerebbe possibile solo quando si ha a che fare con chi si rivela indifferente all'inserimento nella modernità. L'operazione di reincanto non sembra al contrario possibile quando una vita basata su aspetti antifunzionali, piuttosto che esprimere una maniera di vivere meno razionalizzata,

sfilacciati, scarpe rotte, calzoni raccolti nei secchi della spazzatura, pezzi di stoffa e persino un rotolo di fil di ferro annerito, la clocharde giunse alla banchina più in basso e mandò un'esclamazione fra il muggito e il sospiro. Sopra un fondo indecifrabile sul quale si accumulavano camicie incollate alla pelle, camicette regalate e magari qualche reggipetto capace di contenere dei seni ominosi, si andavano sommando due, tre, forse quattro vestiti, il guardaroba completo, e sopra una giacca da uomo con una manica quasi staccata, una sciarpa trattenuta da una spilla di latta con una pietra verde e un'altra rossa, e sui capelli incredibilmente tinti in biondo una specie di fascia verde di tulle, pendente da un lato.

- È stupenda, – disse Oliveira. – Viene a sedurre quelli del ponte.
- Si vede che è innamorata, – disse la Maga. – E come si è truccata, guardale le labbra. E il rimmel, si è messo tutto quello che aveva.
- Ricorda Grock in peggio. O qualche figura di Ensor. È sublime. Come faranno a fare l'amore quei due? Perché non mi dirai che si amano a distanza.
- Conosco un posto vicino all'Hotel des sens dove i clochards si riuniscono per quello scopo. La polizia li lascia. Madame Léonie mi disse che c'è sempre qualche informatore della polizia tra loro, e in quei momenti mollano i segreti», *Ibid.*, p. 434.

⁹⁶ F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, cit., p. 14.

⁹⁷ J. Cortázar, *Rayuela*, cit., p. 274: « – Qualche volta li mettono in prigione, – disse Oliveira. – Per togliergli i pidocchi, immagino, o perché la città dorma tranquilla sulle rive del suo fiume impassibile. Un clochard è più scandaloso di un ladro, si sa; in fondo non possono far loro niente, devono lasciarli stare», p. 434. Alessandro Pilo, *Il meraviglioso metropolitano e gli spazi-tempi incantati della città*, Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Letterature Comparete, Università degli Studi di Sassari.

manifesta invece l'inadeguatezza ai tempi moderni. In questo caso, il piacere indotto dal sorpassato viene inibito da un profondo senso di pena. Se in Breton il piacere derivante dal *kitsch* è aproblematico, rivaluta sempre in modo positivo spazi e situazioni esteticamente di cattivo gusto, al contrario in *Rayuela* spesso il *kitsch* produrrà in modo ambivalente piacere e angustia. Esempio, a questo proposito, uno degli episodi più riusciti di *Rayuela*, il concerto di Berthe Trepát. Rifugiatisi in uno spazio multiculturale di quartiere per sfuggire alla pioggia, Oliveira decide di assistere a un concerto tenuto dalla sconosciuta pianista Berthe Trepát:

Le tocó la fila diez, por pura maldad de la vieja ya que el concierto iba a empezar y no había casi nadie aparte de algunos ancianos calvos, otros barbudos y otros las dos cosas, con aire de ser del barrio o de la familia, dos mujeres entre cuarenta y cuarenta y cinco con abrigos vetustos y paraguas chorreantes, unos pocos jóvenes, parejas en su mayoría y discutiendo violentemente entre empujones, ruido de caramelos y crujidos de las pésimas sillas de Viena. En total veinte personas. Olía a tarde de lluvia, la gran sala estaba helada y húmeda, se oía hablar confusamente detrás del telón de fondo⁹⁸.

La pianista sembra inserirsi perfettamente nell'ambiente della sala: vestita in maniera imbarazzante, Berthe Trepát palesa fin da subito tutta la sua inconsapevole inadeguatezza:

Antes de verle bien la cara lo paralizaron los zapatos, unos zapatos tan de hombre que ninguna falda podía disimularlos. Cuadrados y sin tacos, un cintas inútilmente femeninas. Lo que seguía era rígido y ancho a la vez, una especie de gorda metida en un corsé implacable. Pero Berthe Trépat no era gorda, apenas si podía definírsela como robusta. Debía tener ciática o lumbago, algo que la obligaba a moverse en bloque, ahora frontalmente, saludando con trabajo, y después de perfil, deslizándose entre el taburete y el piano y plegándose geométricamente hasta quedar sentada. Desde allí la artista giró bruscamente la cabeza y saludó otra vez, aunque ya nadie aplaudía⁹⁹.

Agli occhi di Oliveira Berthe Trepát appare da subito quasi caricaturale, ad ogni modo inadeguata alla situazione: « "Arriba debe de haber alguien tirando de los hilos",

⁹⁸ *Ibid.*, p. 62: «Gli toccò la decima fila, per pura cattiveria della vecchia dato che il concerto stava per incominciare e non c'era quasi nessuno a parte alcuni anziani signori calvi, altri barbuti e altri entrambe le cose, tutti apparentemente del quartiere o della famiglia, due donne tra i quaranta e i quarantacinque anni con abiti vetusti e ombrelli sgocciolanti, alcuni giovani, quasi tutte coppie che discutevano con animazione fra spintoni, rumore di caramelle e scricchiolii delle pessime sedie di Vienna. In tutto, una ventina di persone. C'era odore di pomeriggio piovoso, il salone era gelido ed umido, si udiva parlottare dietro il tendone in fondo», p. 104.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 63: «Prima di vederla bene in volto fu paralizzato dalle scarpe, delle scarpe talmente da uomo che nessuna gonna poteva nascondere. Quadrate e senza tacco, con nastri inutilmente femminili. Il resto poi era rigido e anche ampio, una specie di grassona infilata in un busto implacabile. Però Madame Trépat non era grassa, si poteva sì e no definirla robusta. Doveva avere la sciatica o la lombaggine, qualcosa che l'obbligava a muoversi in blocco, adesso frontalmente, salutando con fatica, e poi di profilo, scivolando fra lo sgabello e il piano e piegandosi geometricamente fino a trovarsi seduta. Di là l'artista girò di colpo la testa e salutò di nuovo, sebbene nessuno applaudisse», p. 106.
Alessandro Pilo, *Il meraviglioso metropolitano e gli spazi-tempi incantati della città*, Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Letterature Comparete, Università degli Studi di Sassari.

pensó Oliveira»¹⁰⁰. A differenza della clocharde che vive in un mondo centripeto e autosufficiente, indifferente a valori come la modernità e l'eleganza, Berthe Trepap rappresenta invece un'umanità che davanti al presente si rivela invece indifesa e inadeguata. Durante il concerto, davanti alla pessima esecuzione di composizioni quasi avanguardiste, decisamente fuori luogo in uno spazio di quartiere, il pubblico, già scarso, abbandona la sala. Oliveira resta incantato dalla surreale situazione di cui è spettatore. Il protagonista del romanzo la trova tanto patetica e irrealista da provare un effettivo piacere: «Por un lado era cosa de irse, pero en todo ese concierto había una atmósfera que encantaba a Oliveira»¹⁰¹. Anche qua, come nel caso surrealista, si prova un ironico piacere davanti a uno spettacolo *kitsch*: Oliveira apprezza quel pessimo concerto proprio per la totale e inconsapevole disconformità rispetto a quelli che sono i canoni musicali di gradevolezza.

Ciò che rende affascinante la performance di Berthe Trepap è proprio l'assenza totale di tutti quei requisiti che caratterizzano un buon concerto. Ma allo stesso tempo Oliveira non può non sentire un malessere davanti alla pianista e alla sua inconsapevolmente patetica pretenziosità, al suo desiderio di apparire artisticamente credibile: «Era casi un capítulo para Céline, y Oliveira se sabía incapaz de imaginar más allá de la atmósfera general, de la derrotada e inútil sobrevivencia de esas actividades artísticas para grupos igualmente derrotados e inútiles»¹⁰². Il piacere che Oliveira ha provato finora davanti al concerto di Berthe Trepap lascia spazio a un senso di pena per la pianista, tale da esercitare su di lui un senso di rifiuto e amarezza a tratti feroce:

Todo lo que decía en alta voz hubiera podido decirselo a sí misma, París estaba lleno de gentes que hablaban solas por la calle, el mismo Oliveira no era una excepción, en realidad lo único excepcional era que estuviese haciendo el cretino al lado de la vieja, acompañando a su casa a esa muñeca desteñida, a ese pobre globo inflado donde la estupidez y la locura bailaban la verdadera pavana de la noche. "Es repugnante, habría que tirarla contra un escalón y meterle el pie en la cara, aplastarla como a una vinchuca, reventarla como un piano que se cae del décimo piso. La verdadera caridad sería sacarla del medio, impedirle que siga sufriendo como un perro metida en sus ilusiones que ni siquiera cree, que fabrica para no sentir el agua en los zapatos, la casa vacía o con ese viejo inmundo del pelo blanco"¹⁰³.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 63: «Sopra ci deve essere qualcuno che tira i fili», p. 107.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 64: «Da un lato era il caso di andar via, eppure quel concerto aveva un sapore che incantava Oliveira», p. 108.

¹⁰² *Ibid.*, p. 64: «Era quasi un capitolo per Céline, e Oliveira si sentiva incapace d'immaginare ancor altro oltre l'atmosfera generale, la disfatta e l'inutile sopravvivenza di quelle attività artistiche per gruppi parimenti vinti ed inutili», p. 109.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 67: Tutto quello che diceva ad alta voce avrebbe potuto dirlo a se stessa, Parigi era piena di gente che parlava da sola per la strada, lo stesso Oliveira non faceva eccezione, in realtà l'unico fatto eccezionale era che stesse facendo il cretino accanto alla vecchia, accompagnando a casa quella bambola sbiadita, quel povero pallone gonfiato nel quale la stupidità e la follia danzavano la vera pavana della notte. "È ripugnante, dovrei gettarla contro uno scalino e metterle il piede sulla faccia, schiacciarla come una cimice, farla scoppiare come un pianoforte che cada dal decimo piano. Vera carità sarebbe toglierla di mezzo, impedirle di continuare a soffrire come un cane prigioniera delle sue illusioni alle quali neppure Alessandro Pilo, *Il meraviglioso metropolitano e gli spazi-tempi incantati della città*, Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Letterature Comparete, Università degli Studi di Sassari.

Se quindi nell'episodio in questione l'incanto è riconducibile all'affascinante inadeguatezza della situazione e del personaggio, d'altro canto il fascino per quei mondi in perdita di funzionalità non riesce a prevalere sul senso di pena per una umanità per cui non inizia più a esserci posto. La Parigi di *Rayuela* quindi, a differenza delle reinvenzioni metropolitane surrealiste, è ambivalente: se anche in *Rayuela* si va alla ricerca o ci si rifugia all'interno di quegli spazi meno artificiali della metropoli, descrivendoli come carichi di meraviglia, allo stesso tempo è ben presente e visibile nel romanzo come lo spazio metropolitano, fondamentalmente omologante, tenti di razionalizzare modi di vita o spazi indifferenti alla modernità, mettendo palesemente in evidenza l'inadeguatezza di tutto ciò che non è stato ancora conformato.

5. Come si è visto finora, la ricerca del meraviglioso metropolitano di Julio Cortázar spesso non si discosta da quella propriamente surrealista. Notevoli sono infatti le similitudini nell'uso dello spazio urbano, ma soprattutto nella ricorrenza di certi topos. Ma allo stesso tempo, nell'opera dello scrittore argentino ricorre con insistenza uno spazio urbano prettamente moderno: il metrò. Ciò non sembra mettere in discussione quanto detto finora sugli spazi incantati cortazariani. Infatti il metrò non appare mai nella sua funzionalità, al contrario lo scrittore argentino ne resta affascinato per tutt'altre ragioni: i sotterranei della metropolitana appaiono un "altrove" carico di suggestioni. La discesa nel metrò fa entrare, per chi riesce a rendersene conto, in una percezione del tempo differente da quella esistente in superficie. Ma soprattutto, nel metrò è possibile immaginare incontri casuali. Certo va ribadito nuovamente che in Cortázar la percezione della meraviglia è individuale; così come in *Rayuela* la sensazione d'incanto data da alcuni luoghi parigini viene colta soltanto dai due protagonisti, ugualmente nei racconti cortazariani ambientati nel metrò il resto dei passeggeri non sembra rendersi conto di stare in un luogo "altro" rispetto a quello in superficie. Al contrario chi si trova nei suoi sotterranei o nei suoi vagoni lo fa per ragioni esclusivamente funzionali.

È Johnny Carter, protagonista del racconto "El perseguidor"¹⁰⁴, a rendersi conto di come lo stato di coscienza possa mutare semplicemente scendendo le scale del metrò. Johnny Carter, personaggio ispirato al jazzista Charlie Parker, un po' come la Maga, è

crede, che fabbrica per non sentire l'acqua nelle scarpe, la casa vuota o quel vecchio immondo dai capelli bianchi", p. 114.

¹⁰⁴ "Il persecutore".

Alessandro Pilo, *Il meraviglioso metropolitano e gli spazi-tempi incantati della città*, Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Letterature Comparate, Università degli Studi di Sassari.

uno di quei personaggi ricorrenti nei mondi cortazariani: individui dalla cultura limitata ma dalle enormi capacità intuitive; capacità che gli permettono di cogliere o avvertire la realtà in modo differente dalla gente comune:

El *metrò* es un gran invento, Bruno. Un día empecé a sentir algo en el *metrò*, después me olvidé...Y entonces se repitió, dos o tre días después. Y al final me di cuenta. Es fácil de explicar, sabes, pero es fácil porque en realidad no es la verdadera explicación. La verdadera explicación sencillamente no se puede explicar. Tendrías que tomar el *metrò* y esperar a que te ocurra, aunque me parece que eso solamente me ocurre a mí¹⁰⁵.

Johnny si trova spesso in uno stato confusionale. Ma tra i suoi vaneggiamenti il musicista riesce a cogliere delle realtà più profonde che il giornalista Bruno, amico del jazzista, sente irraggiungibili per chi come lui vive in maniera razionale ed equilibrata. In un passaggio del racconto il sassofonista racconta di essersi lasciato andare nel *metrò* a interminabili fantasie, quasi dimenticandosi del mondo circostante, per rendersi poi conto di aver percorso nel frattempo solo una stazione di un minuto e mezzo. Che nel *metrò* si verifichi questa dilatazione del tempo per Johnny non è casuale: quello della metropolitana è uno spazio in cui la temporalità e la razionalità diventano più elastiche. Ma l'ingresso in questa realtà alternativa, questo è il cruccio del jazzista, è possibile appunto solo nel *metrò*. Raggiungere quello stato coscientemente e nella vita quotidiana in superficie, rivoluzionerebbe infatti la vita di ogni essere umano:

Bruno, si yo pudiera solamente vivir como en esos momentos, o como cuando estoy tocando y también el tiempo cambia... Te das cuenta de lo que podría pasar en un minuto y medio... Entonces un hombre, no solamente yo sino ésa y tú y todos los muchachos, podrían vivir cientos de años, si encontráramos la manera podríamos vivir mil veces más de lo que estamos viviendo por culpa de los relojes, de esa manía de minutos y de pasado mañana...¹⁰⁶

Nel racconto "El perseguidor", come in *Rayuela*, si verifica il confronto tra personaggi capaci di una razionalità differente dal normale e personaggi che, pur sentendo tutto il fascino di una logica meno stringente, non riescono a rompere completamente con una quotidianità e una razionalità sentita come asfissiante. Nei

¹⁰⁵ J. Cortázar, *Las armas secretas*, Buenos Aires, Editorial sudamericana, 1996, p. 6: «Il metro è una grande invenzione, Bruno. Un giorno ho cominciato a sentir qualcosa nel metro, poi me ne sono dimenticato...E allora si è ripetuta, due o tre giorni dopo. E alla fine me ne sono reso conto. Spiegarlo è facile, sai, ma è facile perché in fondo non è la spiegazione vera. La vera spiegazione non si può spiegare, semplicemente. Dovresti prendere il metro e aspettare che ti succeda, anche che mi sembra che una cosa del genere succede solamente a me», *I racconti*, Torino, Einaudi-Gallimard, 1994, p. 295.

¹⁰⁶ *Ibid*, p. 43: «- Bruno, se io potessi solo vivere come in quei momenti, o come quando sto suonando e anche il tempo cambia...Ti rendi conto di quello che potrebbe succedere in un minuto e mezzo...Allora un uomo, non solo io ma anche quella lì, e tu, e tutti i ragazzi, potrebbero vivere centinaia d'anni, se trovassimo il modo potremmo vivere mille volte di più di quel che viviamo adesso per colpa degli orologi, di quella mania dei minuti e di dopodomani...» *Ibid*, p. 298.

Alessandro Pilo, *Il meraviglioso metropolitano e gli spazi-tempi incantati della città*, Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Letterature Comparete, Università degli Studi di Sassari.

discorsi di Johnny, pur se cosparsi di vaneggiamenti, il giornalista Bruno sente una recondita ragionevolezza:

Sonrío lo mejor que puedo, comprendiendo vagamente que tiene razón, pero que lo que él sospecha y lo que yo presiento de su sospecha se va a borrar como siempre apenas esté en la calle y me meta en mi vida de todos los días. En ese momento estoy seguro de que Johnny dice algo que no nace solamente de que está medio loco, de que la realidad se le escapa y le deja en cambio una especie de parodia que él convierte en una esperanza. Todo lo que Johnny me dice en momentos así (y hace más de cinco años que Johnny me dice y les dice a todos cosas parecidas) no se puede escuchar prometiéndose volver a pensarlo más tarde. Apenas se está en la calle, apenas es el recuerdo y no Johnny quien repite las palabras, todo se vuelve un fantaseo de la marihuana, un manotear monótono (por que hay otros que dicen cosas parecidas, a cada rato se sabe de testimonios parecidos) y después de la maravilla nace la irritación, y a mí por lo menos me pasa que siento como si Johnny me hubiera estado tomando el pelo. Pero esto ocurre siempre al otro día, no cuando Johnny me lo está diciendo, porque entonces siento que hay algo que quiere ceder en alguna parte, una luz que busca encenderse, o más bien como si fuera necesario quebrar alguna cosa, quebrarla de arriba abajo como un tronco metiéndole una cuña y martillando hasta el final. Y Johnny ya no tiene fuerzas para martillar nada, y yo ni siquiera sé qué martillo haría falta para meter una cuña que tampoco me imagino¹⁰⁷.

Bruno sa che ha di fronte una persona a cui la realtà scappa di mano. I discorsi di Johnny sono ascoltati con l'indulgenza di chi ha ben chiara quale sia la differenza tra razionalità e irragionevolezza. Ma allo stesso tempo, in Bruno si verifica una ingente formazione di compromesso: davanti a quei discorsi, una parte di Bruno vorrebbe cedere, lasciarsi andare a una vita meno controllata. Nelle parole di Johnny, Bruno avverte la ricerca di un'affascinante quanto pericolosa libertà dalle restrizioni logico-funzionali imposte dalla vita moderna. Ma come nota il giornalista in modo disincantato, quella ricerca s'infrange nel momento in cui si passa dalle intenzioni alle esigenze della vita reale.

6. Nel racconto "Texto en una libreta"¹⁰⁸ il metrò diventa l'ambientazione ideale per un mistero metropolitano. Il protagonista del racconto in questione viene a sapere che

¹⁰⁷ *Ibid*, p. ...: «Sorrído meglio che posso, comprendendo vagamente che ha ragione, ma che quello che lui sospetta e quello che io intuisco del suo sospetto si cancellerà immediatamente, come sempre, non appena mi ritroverò in strada e rientrerò nella mia vita quotidiana. In questo momento sono sicuro che Johnny dice qualcosa che non nasce soltanto dal fatto che è mezzo matto, che la realtà gli sfugge e gli lascia in cambio una specie di parodia che lui tramuta in una speranza. Tutto quello che Johnny mi dice in simili momenti (e sono più di cinque anni che Johnny mi dice e dice a tutti cose del genere) non si può ascoltarlo con l'idea di ripensarci più tardi. Appena ci si ritrova in strada, appena è il ricordo e non più Johnny che ripete quelle parole, tutto diventa un fantasticare di marihuana, un monotono farneticare (perché ci sono anche altri che dicono cose simili, ad ogni momento si ha notizia di testimonianze del genere), e dopo la meraviglia nasce l'irritazione, e a me almeno capita di sentirmi come se Johnny avesse voluto prendermi in giro. Ma questo succede sempre il giorno appresso, non mentre Jonny me lo sta dicendo, perché allora sento che c'è qualcosa che vuol cedere da qualche parte, una luce che cerca di accendersi, o piuttosto come se fosse necessario qualcosa, spaccarla dall'alto in basso come un tronco piazzandogli dentro un cuneo e martellando fino alla fine. E Johnny non ha più forza per martellare niente ormai, e io non so neppure quale martello ci vorrebbe per far penetrare un cuneo che nemmeno so immaginarmi» *Ibid*, p. 298.

¹⁰⁸ "Testo in un taccuino".

durante delle rilevazioni effettuate nella metropolitana di Buenos Aires è stata riscontrata una anomalia che si è preferito mantenere segreta: il numero delle persone entrate nei sotterranei è stato maggiore di quelle successivamente uscite. Viaggiando nel metrò, un giorno il protagonista ha l'impressione che alcuni passeggeri non si trovino nel vagone, come tutti gli altri viaggiatori, per spostarsi da un punto all'altro della metropoli: «Dos veces, en la estación José María Moreno, me pareció irrazonablemente que algunas gentes (un hombre, más tarde dos mujeres viejas) no eran simples pasajeros como los demás»¹⁰⁹. Il protagonista inizia ad avere il sospetto che un gruppo di persone abbia abbandonato il mondo in superficie e viva senza mai abbandonare i sotterranei del metrò. Decide quindi d'investigare. Ma per farlo deve calarsi nel ventre della metropoli, non solo fisicamente ma passando a una vera e propria percezione dei sotterranei del metrò come uno spazio "altro": «Un descenso progresivo y cauteloso al subte entendido como otra cosa, como una lenta respiración diferente, un pulso que de alguna manera casi impensable no latía para la ciudad, no era ya solamente uno de los transportes de la ciudad»¹¹⁰. Il protagonista scopre che gli abitanti del metrò non solo si mescolano quotidianamente con la gente che lo usa per spostarsi, ma addirittura che alcuni treni vengono guidati da questi transfughi del mondo in superficie. In un puro stile cortazariano, basta pensare all'impeccabile agire della famiglia di Calle Humboldt di *Historias de cronopios y de famas*, l'organizzazione che si sta impadronendo del metrò è infatti meticolosa e ben coordinata: ogni abitante segue un percorso ben definito stabilito settimanalmente dai vertici dell'organizzazione, spostandosi continuamente in modo da minimizzare i rischi che un passeggero comune si insospettisca.

Tra gli statuti del soprannaturale teorizzati da Francesco Orlando, il fantastico cortazariano sembra rientrare a tutti gli effetti in quello d'imposizione¹¹¹: gli strappi con la realtà non hanno una spiegazione, ma al contrario sono imposti come un dato di fatto e vengono accettati per lo più senza gran stupore. Se il protagonista riesce infatti a scoprire alcune importanti informazioni sull'organizzazione segreta, da come il primo abitante sia riuscito a impadronirsi del primo treno, al modo in cui i vari membri si alimentano o vengono riforniti di abiti puliti, alla domanda tutto sommato fondamentale,

¹⁰⁹ J. Cortázar, *Queremos tanto a Glenda*, Madrid, Alfaguara, 1996, p. 47: «Due volte, alla stazione José María Moreno, mi parve irragionevolmente che alcune persone (un uomo, più tardi due donne anziane) non fossero dei semplici passeggeri come gli altri», *Ibid.*, p. 1015.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 48: «Una discesa progressiva e cauta alla sotterranea, intesa come altra cosa, come un lento respiro differente, un polso che in un certo modo quasi impensabile non batteva per la città, non era più soltanto uno dei mezzi di trasporto della città», *Ibid.*, p. 1016.

¹¹¹ F. Orlando, *Statuti del soprannaturale nella narrativa*, contenuto in Franco Moretti, *Il romanzo*, cit., p. 21, vol. I.

Alessandro Pilo, *Il meraviglioso metropolitano e gli spazi-tempi incantati della città*, Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Letterature Comparete, Università degli Studi di Sassari.

perché delle persone abbiano deciso volontariamente di abbandonare il mondo in superficie, non verrà data una risposta. Risposta tanto più necessaria, dato che la vita dei membri dell'organizzazione non è una idilliaca comune lontana dalle degenerazioni della vita metropolitana. Al contrario, la loro quotidianità è fatta di disagi e privazioni: «Son tan pálidos, proceden con tan manifiesta eficiencia; son tan pálidos y están tan tristes, casi todos están tan tristes»¹¹². Qualunque sia la ragione che spinge delle persone a rifugiarsi nei sotterranei del metrò, è evidente in loro una violenta nostalgia del mondo in superficie:

Nunca han podido resolver en paz el problema de la alimentación en común, cuántas veces tendrán mucha hambre, y el dulce les repugnarà y el recuerdo de la sal como un golpe de ola cruda en la boca los llenará de horrible delicia, y con la sal el gusto del asado inalcanzable, la sopa oliendo a perejil y a apio¹¹³.

Che vivano una vita frustrata e di rinunce è infatti evidente. La precedente vita in superficie non viene repressa, ma al contrario viene sublimata con piaceri sostitutivi:

Como tienen dinero de sobra y ambicionan gastarlo (pienso que en las cárceles de costumbres amables es lo mismo) satisfacen caprichos inofensivos con una violencia que me conmueve. Yo seguía entonces a un muchacho rubio, lo veía siempre con el mismo traje marrón; sólo le cambiaba la corbata, dos o tres veces al día entraba en los lavatorios para eso. Un mediodía se bajó en Lima para comprar una corbata en el puesto del andén; estuvo largo rato eligiendo, sin decidirse; era su gran escapada, su farra de los sábados. Yo le veía en los bolsillos del saco el bulto de las otras corbatas, y sentí algo que no estaba por debajo del horror¹¹⁴.

Se il racconto è ambientato nella Buenos Aires degli anni '40, va ricordato che Cortázar lo scrisse negli anni '80, un periodo in cui la sua opera spesso e volentieri si tinge di sfumature politiche. E non bisogna dimenticare che in quegli anni era attiva in Argentina una delle dittature più violente del continente. Se si applicano al racconto le categorie mattheblanchiane di classi generali di significato. Si potrebbe dire che i transfughi del mondo in superficie ricordano tutte quelle persone che sono costrette a lasciare qualcosa di caro contro la propria volontà. Non si può quindi non pensare al dramma di coloro che, costretti a scappare dal proprio paese per proteggere la propria

¹¹² J. Cortázar, *Queremos tanto a Glenda*, cit., p. 50: «Sono così pallidi, così tristi, quasi tutti sono così tristi», *Ibid*, p. 1017.

¹¹³ *Ibid.*, p. 57: «Non hanno mai potuto risolvere davvero il problema dell'alimentazione in comune, quante volte avranno molta fame e il dolce gli sarà ripugnante e il ricordo del sale come un colpo d'onda crudo nella bocca li colmerà di orribile delizia, e col sale il sapore dell'arrosto irraggiungibile, la zuppa che profuma di sedano e di prezzemolo», *Ibid*, p. 1022.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 59: «Siccome hanno soldi in abbondanza e desiderano spenderli (penso che in certe carceri accoglienti sia lo stesso) soddisfano capricci inoffensivi con una violenza che mi commuove. Io seguivo allora un ragazzo biondo, lo vedevo sempre con lo stesso vestito marrone; cambiava solo la cravatta, due o tre volte al giorno entrava ai servizi per questo. Una volta, verso mezzogiorno, scese a Lima per comprarsi una cravatta a un banco del marciapiede; stette un bel pezzo a scegliere, senza decidersi; era il suo momento di lusso, la sua baldoria del sabato. Gli vedevo nelle tasche della giacchetta il rigonfio delle altre cravatte, e sentii qualcosa che era poco meno che orrore», *Ibid*, p. 1024.

Alessandro Pilo, *Il meraviglioso metropolitano e gli spazi-tempi incantati della città*, Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Letterature Comparete, Università degli Studi di Sassari.

incolumità fisica, si condannano a vivere straziati nella nostalgia e nel ricordo di tutto ciò che hanno lasciato nella propria terra, o nel “proprio mondo in superficie”.

7. Per certi versi la metropolitana è la rappresentazione perfetta del movimento accelerato del progresso: la gente che affolla il metrò cambia così rapidamente che i visi percepiti spariscono immediatamente dalla memoria. Per questa ragione, tra gli spazi urbani moderni il metrò sembra quello dove più è presente l’atteggiamento d’indifferenza tipicamente *blasè*, ma è anche quello dove più è presente quell’elemento che secondo Richard Sennett¹¹⁵ segna un cambio radicale nella fruizione del mezzo di trasporto: il silenzio utilizzato come protezione dell’intimità individuale, o in altre parole il diritto a non vedersi rivolta la parola da estranei. Il metrò sembrerebbe quindi riprodurre più che mai quel paradosso della vita metropolitana di cui si è parlato al principio del capitolo: più il luogo pubblico porta gli abitanti della metropoli a incontrarsi e incrociarsi, più si fanno stringenti quelle regole che impongono divieti e impedimenti alla libera comunicazione. Ciò sembra implicare nei personaggi cortazariani una condizione ambivalente: se da un lato c’è un forte desiderio di contatto umano, dall’altro quell’incomunicabilità permette al protagonista-flâneur di poter guardare senza essere visto, o come dice Bauman «giocare a una sorta di solitario, di meta-gioco in cui non esistono contendenti ma soltanto le regole fissate dal flâneur stesso»¹¹⁶. Sembrerebbe proprio il caso del protagonista del racconto “Manuscrito hallado en un bolsillo”¹¹⁷. Egli, come Johnny Carter nel racconto visto in precedenza, sembra essere l’unico a rendersi conto che il metrò è uno spazio urbano che permette uno stato di coscienza impossibile in superficie:

Aquí donde todo ocurre bajo el signo de la más implacable ruptura, dentro de un tiempo bajo tierra que un trayecto entre estaciones dibuja y limita así, inapelablemente abajo. [...] Rebasar la ruptura que la gente no parece advertir aunque vaya a saber lo que piensa esa gente agobiada que sube y baja de los vagones del metro, lo que busca además del transporte esa gente que sube antes o después para bajar después o antes¹¹⁸.

¹¹⁵ R. Sennett, *Carne y piedra. El cuerpo, el mundo y la historia*, Madrid, Anagrama, 1997.

¹¹⁶ Z. Bauman, *Desert Spectacular*, in K. Tester (a cura di), *The Flâneur*, London, Routledge, pp. 138-157, citato in G. Nuvolati, *Lo sguardo vagabondo. Il flâneur e la città da Baudelaire ai postmoderni*, Bologna, Il mulino, sd, p. 26.

¹¹⁷ “Manoscritto trovato in una tasca”.

¹¹⁸ J. Cortázar, *Los relatos*, Madrid, Alianza, 1994, p. 75: «Qui dove tutto avviene sotto il segno della più implacabile rottura, entro un tempo sotto terra che un tragitto fra stazione e stazione disegna e limita così, inappellabilmente sotto [...] Superare la rottura che la gente non sembra avvertire sebbene vai a sapere che cosa pensa questa gente affaticata che sale e scende dai vagoni del metro, quel che cerca oltre il trasporto questa gente che sale prima o dopo per scendere dopo o prima», p. 677. Alessandro Pilo, *Il meraviglioso metropolitano e gli spazi-tempi incantati della città*, Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Letterature Comparete, Università degli Studi di Sassari.

Los ojos perdidos en el hastío de ese interregno en el que todo el mundo parece consultar una zona de visión que no es la circundante, salvo los niños que miran fijo y de lleno en las cosas hasta el día en que les enseñan a situarse también en los intersticios, a mirar sin ver con esa ignorancia civil de toda apariencia vecina, de todo contacto sensible, cada uno instalado en su burbuja, alineado entre paréntesis, cuidando la vigencia del mínimo aire libre entre rodillas y codos ajenos, refugiándose en France-Soir o en libros de bolsillo¹¹⁹.

Per il protagonista del racconto il metrò perde totalmente la sua funzione di mezzo di trasporto. Se normalmente il passeggero della metropolitana tenta di ridurre i tempi morti della distanza che deve percorrere e fa prova d'impazienza di fronte a ogni ritardo, il personaggio del racconto sembra immune alla legge sociale dell'accelerazione. La struttura del metrò, fatta di cambi e snodi, verrà defunzionalizzata e utilizzata per organizzare un gioco personalissimo: approfittando del continuo viavai dei passeggeri, il protagonista sceglie una ragazza che abbia ricambiato un suo sorriso, e si concede la libertà di seguirla per avvicinarla e conoscerla, ma solo a patto che segua un percorso, totalmente arbitrario, stabilito da lui in precedenza:

Mi regla del juego era maniáticamente simple, era bella, estúpida y tiránica, si me gustaba una mujer, si me gustaba una mujer sentada frente a mí, si me gustaba una mujer sentada frente a mí junto a la ventanilla, si su reflejo en la ventanilla cruzaba la mirada con mi reflejo en la ventanilla, si mi sonrisa en el reflejo de la ventanilla turbaba o complacía o repelía al reflejo de la mujer en la ventanilla, si Margrit me veía sonreír y entonces Ana bajaba la cabeza y empezaba a examinar aplicadamente el cierre de su bolso rojo, entonces había juego, daba exactamente lo mismo que la sonrisa fuera acatada o respondida o ignorada, el primer tiempo de la ceremonia no iba más allá de eso, una sonrisa registrada por quien la había merecido¹²⁰.

La regla del juego era ésa, una sonrisa en el cristal de la ventanilla y el derecho de seguir a una mujer y esperar desesperadamente que su combinación coincidiera con la decidida por mí antes de cada viaje; y entonces -siempre, hasta ahora- verla tomar otro pasillo y no poder seguirla, obligado a volver al mundo de arriba y entrar en un café y seguir viviendo hasta que poco a poco, horas o días o semanas, la sed de nuevo reclamando la posibilidad de que todo coincidiera alguna vez, mujer y cristal de ventanilla, sonrisa aceptada o repelida, combinación de trenes y entonces por fin sí, entonces el derecho de acercarme y decir la primera palabra, espesa de estancado tiempo, de inacabable merodeo en el fondo del pozo entre las arañas del calambre¹²¹.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 76: «Lo sguardo smarrito nella noia di quell'interregno in cui tutti paiono consultare una zona di visione che non è quella circostante, eccetto i bambini che fissano e in pieno le cose fino al giorno in cui gli viene insegnato a collocarsi anch'essi negli interstizi, a guardare senza vedere con quell'ignoranza civile di ogni vicina apparenza, di ogni possibile contatto, ognuno installato nella propria bolla d'aria, allineato fra parentesi, preoccupato del perdurare della minima aria libera fra ginocchia e gomiti altrui, rifugiandosi in "France soir" o in libri tascabili», p. 678.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 78: «La mia regola del gioco era maniacalmente semplice, era bella, stupida e tirannica, se mi piaceva una donna, se mi piaceva una donna seduta di fronte a me, se mi piaceva una donna seduta di fronte a me vicino al finestrino, se il suo riflesso nel finestrino incrociava lo sguardo con il mio riflesso nel finestrino, se il mio sorriso nel riflesso del finestrino turbava o lusingava o respingeva il riflesso della donna nel finestrino, se Margrit mi vedeva sorridere e Ana chinava la testa e cominciava a esaminare scrupolosamente la chiusura della sua borsa rossa, allora c'era gioco, non aveva importanza che il sorriso fosse o non fosse colto o corrisposto o ignorato, il primo tempo della cerimonia non andava oltre, un sorriso registrato da chi lo aveva meritato», p. 680.

¹²¹ *Ibid.*, p. 78: «La regola del gioco era questa, un sorriso nel vetro del finestrino e il diritto di seguire una donna e sperare disperatamente che la sua linea coincidesse con quella che avevo deciso io prima di ogni viaggio; e allora -sempre, finora -, vederla prendere una diversa direzione e non poterla seguire, obbligato Alessandro Pilo, *Il meraviglioso metropolitano e gli spazi-tempi incantati della città*, Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Letterature Comparete, Università degli Studi di Sassari.

Le regole del gioco sono stringenti: le probabilità che le ragazze prescelte compiano tutte le azioni necessarie per dare il via libera all'incontro sono minime. Di fatto il protagonista le ha sempre viste allontanarsi senza poterle mai avvicinare. Ma come si è già visto in *Rayuela*, il protagonista è convinto che l'incontro non dipenda da una serie di circostanze favorevoli, bensì sia la prova dell'esistenza di un destino non spiegabile razionalmente. Proprio l'improbabilità della combinazione rende l'ipotetico incontro profondo e potente. Il protagonista si sentirebbe unito a quella donna da qualcosa di segreto e assoluto. Vale quindi la pena seguire le ferree regole del gioco, anche a costo di provare ricorrentemente la delusione di veder andare via donne per cui si è provata una fulminea attrazione. Tentare di conoscere delle ragazze in altro modo per il protagonista non avrebbe lo stesso fascino, sarebbe privo di quella che il protagonista stesso definisce «*esperanza de una convergencia*»¹²². Ciò che egli cerca è quindi la sicurezza che l'incontro non sia uno dei tanti, uno tra mille. Il protagonista ha bisogno di qualcosa che lo ratifichi e lo confermi. Ammettendo indirettamente la sua fallibilità, dato che non trova dentro di sé le conferme e le risposte necessarie, il protagonista le cerca paradossalmente nel caso: è da esso che sente di trarre delle certezze. Per il protagonista cortazariano sarebbe quindi privo di fascino l'incontro fulmineo, visto in uno dei capitoli precedenti, tra Baudelaire e la passante. Il personaggio del racconto "Manuscrito hallado en un bolsillo" non si fida e soprattutto non si accontenta della carica sensuale di una sconosciuta incontrata casualmente: la mancanza di segnali che confermino la giustezza dell'incontro lo renderebbero ben poco interessante, ma soprattutto immotivato. Ma stanco di non vedere realizzati gli incontri desiderati, il personaggio cortazariano decide d'infrangere per una volta le regole e conoscere ugualmente una donna che ha mancato le prove stabilite. A far sì che egli metta per un attimo da parte il proprio gioco sembra esserci un'urgenza di sentimenti, che il gioco mascherava dietro la sua rigida disciplina. Se finora il protagonista provava a liberarsi dalla schiavitù delle regole sociali sostituendole con altre personali, prova adesso a farne a meno completamente. L'incontro con lo sconosciuto è davvero possibile. Ma il reincanto metropolitano di Cortázar è spesso crudele e ambivalente: se egli mostra la

a tornare nel mondo di sopra e entrare in un caffè e continuare a vivere finché poco a poco, ore o giorni o settimane, la sete reclamando di nuovo la possibilità che tutto coincidesse finalmente, donna e vetro di finestrino, sorriso accettato e rifiutato, coincidenze di treni e allora finalmente sì, allora il diritto di avvicinarmi e di pronunciare la prima parola, spesso di tempo ristagnante, di interminabile vagare nel fondo del pozzo fra i ragni del crampo», p. 680.

¹²² Speranza di convergenza.

facilità con cui sarebbe possibile rompere l'abitudine, allo stesso tempo la frustra continuamente. Il desiderio impellente di un rapporto coincidente nuovamente con le regole lo costringe a confessare ad Ana l'esistenza del gioco, consapevole che ciò potrebbe mettere probabilmente fine alla relazione. Il rapporto con la donna, se estraneo all'esaurimento delle norme, sarebbe insignificante e vissuto come colpa. La necessità che l'incontro segua le norme prestabilite è più forte del rischio di non incontrarsi mai più. Il protagonista propone quindi ad Ana che per quindici giorni tutti e due viaggino costantemente nel metrò, sperando che i loro itinerari s'incontrino nuovamente, questa volta rispettando quelle regole di cui il protagonista non può fare a meno. Effettivamente i due protagonisti s'incontrano, ma Cortázar lascia il lettore di fronte a un finale aperto: i due personaggi negli istanti decisivi dell'ultima combinazione, quella che potrebbe decidere le sorti della relazione. Ad ogni modo il titolo del racconto, "Manuscrito hallado en un bolsillo", fa sospettare che ciò che legge il lettore non siano altro che le memorie del protagonista, scritte prima che si suicidi a causa di quest'ennesimo e ultimo disincontro. C'è qualcosa di straziante in queste pagine: l'urgenza di contatti umani e l'aspirazione all'«encuentro con una felicidad»¹²³ convivono con il rischio di mancarsi e l'incapacità di fare altrimenti. L'incontro ha perso significato e il desiderio d'intimità dimostra e manifesta l'isolamento del personaggio. Ma allo stesso tempo la modalità con cui il protagonista decide d'incontrare l'altro, con quello che potrebbe sembrare un gioco, e all'interno di un mezzo di trasporto in cui la comunicazione con il prossimo è normalmente assente, esprime in qualche modo una chiara anti-funzionalità.

L'incomunicabilità non è data da delle regole sociali, bensì da un gioco con regole arbitrarie decise dal protagonista. Il gioco potrebbe sembrare paradossale, ma alla fine che differenza c'è tra una incomunicabilità dettata da norme di convenienza sociale e una totalmente arbitraria? Mostrando l'assurdità di una, in qualche modo Cortázar sembra allo stesso tempo parlare dell'altra. Per quanto dietro il protagonista cortazariano ci sia una psicologia tormentata, nel racconto di Cortázar, seppure per un momento, c'è la speranza che sia possibile comunicare con un estraneo, rompere le barriere comunicative e realizzare quello che nel mondo reale sembra sempre più difficile.

8. Le ambientazioni dei testi di Julio Cortázar visti finora mettono in evidenza le contraddizioni di una sfera tipicamente metropolitana e moderna. Quella modernità certo garantisce all'essere umano la maggiore libertà possibile: libertà che deriva dal riserbo,

¹²³ Ibid., p. 75: «incontro con una sorta di felicità», p. 677.

l'indifferenza e il distacco che caratterizzano i rapporti interpersonali metropolitani. Ma l'altra faccia di quella maggior libertà è che pesa terribilmente: nella folla metropolitana ci si sente soli e sperduti come non mai. La libertà dell'uomo non garantisce necessariamente una vita emotiva confortevole. O per dirla in modo ancora più chiaro, la maggiore libertà offerta dalla metropoli e la vita moderna non corrisponde a una maggiore felicità. Non è quindi un caso che personaggi come Oliveira o il protagonista del racconto "Manuscrito hallado en un bolsillo" vadano alla ricerca, all'interno della metropoli, di spiragli nell'incomunicabilità quotidiana, o di luoghi in cui resista ancora un ritmo di vita differente. Solo chi conosce le contraddizioni del progresso può provare, nel percorrere strati di metropoli non ancora uniformati, un ritorno del represso e un conseguente piacere. Ma questa ricerca sembrerebbe possibile solo per chi, integrato nella modernità ed emancipatosi da tutti gli impedimenti alla espressione della propria individualità, tipici delle realtà preurbane, può osservare con nostalgia quelle realtà e andare così alla ricerca di spazi meno corrotti, o quanto meno immaginarli come tali.

Come si è già visto nel primo capitolo spesso gli scrittori vissuti a cavallo tra due tempi, proprio perché non ancora assuefatti alla modernità, riescono a coglierne meglio le contraddizioni. In modo simile, gli scrittori provenienti da realtà maggiormente periferiche riescono a vedere con molta più efficacia ciò che ha di negativo una modernità non pienamente compiuta: nel loro caso, lo spazio del desiderio e la meraviglia è dato da istanze di progresso e cultura, ma soprattutto da quei luoghi in cui s'immagina quelle istanze siano appagate. Da questo punto di vista, Julio Cortázar si rivela un ponte tra due mondi. Vissuto a lungo a Parigi, manterrà sempre un legame ambivalente con la sua città natale Buenos Aires. Soprattutto nella sua opera prima, *Bestiario*, scritta quando l'autore viveva ancora in Argentina, il fantastico cortazariano esprime istanze sostanzialmente opposte a quelle viste finora: nei racconti raccolti in quest'opera, ci si trova davanti a uno scrittore radicato in una realtà che sente scomoda. Pur europeizzante e all'avanguardia rispetto a tutte le altre capitali sudamericane del tempo, La Buenos Aires degli anni '50 appare agli occhi di Cortázar come una città provinciale, ancora diffidente verso le innovazioni e i cambiamenti in atto. Se in "Manuscrito hallado en un bolsillo" il protagonista, immerso nella spersonalizzante metropoli parigina, utilizzava il metrò nel tentativo di comunicare con il prossimo, nel racconto "Omnibus"¹²⁴ viene infatti mostrato in modo esemplare il lato asfissiante e inglobante della premodernità urbana, ma soprattutto quanto l'essere umano possa sentirsi limitato in una piccola città dai giudizi

¹²⁴ "Omnibus".

Alessandro Pilo, *Il meraviglioso metropolitano e gli spazi-tempi incantati della città*, Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Letterature Comparete, Università degli Studi di Sassari.

altrui. È evidente il desiderio della protagonista di soddisfare istanze individualiste di emancipazione sostanzialmente opposte a quelle viste finora.

Clara, la protagonista del racconto, sale a bordo di un omnibus che passa per il cimitero porteño di Chacarita. Sistematasi a bordo, inizia a sentire insistentemente delle occhiate di disapprovazione da parte degli altri passeggeri. Si rende conto che tutti eccetto lei portano con sé dei fiori, e questa sua diversità la rende vittima di un tanto impalpabile quanto inquietante rifiuto collettivo:

En el fondo del ómnibus, instalados en el largo asiento verde, todos los pasajeros miraron hacia Clara, parecían criticar alguna cosa en Clara que sostuvo sus miradas con un esfuerzo creciente, sintiendo que cada vez era más difícil, no por la coincidencia de los ojos en ella ni por los ramos que llevaban los pasajeros; más bien porque había esperado un desenlace amable, una razón de risa como tener un tizne en la nariz (pero no lo tenía); y sobre su comienzo de risa se posaban helándola esas miradas atentas y continuas, como si los ramos la estuvieran mirando¹²⁵.

Calzano di certo a pennello le parole di Ernst Bloch a proposito della vita in una piccola città: «Un vecchio tram sferraglia dalla stazione alla piazza del mercato; la sua luce, all'interno, illumina visi stanchi, che non divengono più distesi per il fatto che tutti si conoscono»¹²⁶. Nella piccola città non sembra esserci traccia di comunanza alcuna.

La protagonista vorrebbe utilizzare il mezzo di trasporto in modo esclusivamente funzionale, aspirando a quella riservatezza e a quell'anonimato che un omnibus a Buenos Aires al contrario non concede. Nella Buenos Aires di *Bestiario* non si è ancora affermata quell'indifferenza verso il prossimo tipica della vita metropolitana: la comunità censura ancora qualsiasi individualismo. La surreale aggressione di cui è vittima la protagonista difficilmente potrebbe avvenire in una metropoli i cui abitanti, sovraccarichi di stimolazioni sensoriali, si rivelano indifferenti, o meno attenti ai comportamenti degli altri concittadini. Sull'omnibus sale intanto un nuovo passeggero, anch'egli sprovvisto di fiori. La minaccia di un'aggressione continua adesso verso entrambi i passeggeri, aggressione che esprime perfettamente il fantastico cortazariano: come nota acutamente Mario Benedetti, la tensione e l'inquietudine del racconto non è data da ciò che succede bensì da una ipotetica e inespressa minaccia: «lo fantástico no es lo que ocurre sino lo

¹²⁵ J. Cortázar, *Bestiario*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1996, p. 19: «In fondo all'omnibus, sistemati sul lungo sedile verde, tutti i passeggeri guardarono verso Clara, che sostenne i loro sguardi con uno sforzo crescente, sentendo che ogni volta diventava sempre più difficile, non tanto per quel convergere di occhi su di lei né per i mazzi di fiori che avevano con sé i passeggeri; piuttosto perché aveva sperato in una soluzione amena, motivo di risate, come avere il naso nero di fumo (ma non era così); e sul suo inizio di risata si posavano, raggelandolo, quegli sguardi attenti e continui, come se i mazzi di fiori la stessero guardando», p. 62.

¹²⁶ E. Bloch, *Kleine Stadt*, in *Erbschaft dieser Zeit*, Bd. 4 della *Gesamtausgabe*, Frankfurt a.M 1962-1977, citato in R. Bodei, *Multiversum. Tempo e storia in Ernst Bloch*, Napoli, Bibliopolis, 1979, p. 13. Alessandro Pilo, *Il meraviglioso metropolitano e gli spazi-tempi incantati della città*, Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Letterature Comparete, Università degli Studi di Sassari.

que amenaza ocurrir»¹²⁷. Davanti a questa minaccia, i due protagonisti provano l'uno per l'altra un senso di comunità e solidarietà. Ma se la solidarietà tra i due giovani nasce proprio perché entrambi si sentono diversi e discriminati, non viene dissimulato il loro desiderio di passare inosservati. Così parla Clara: «–Tengo miedo –dijo, sencillamente–. Si por lo menos me hubiera puesto unas violetas en la blusa»¹²⁸. La forza repressiva della collettività porta quindi la protagonista ad accettare la censura della propria individualità, ma soprattutto a sentire come colpevoli le proprie istanze d'indipendenza dalla massa: l'attitudine aggressiva dei passeggeri, che impone di conformarsi ai suoi comportamenti, viene di fatto accettata: non a caso, una volta scesi dall'omnibus la prima cosa che faranno Clara e il giovane sarà comprare dei fiori. L'atteggiamento dei passeggeri ha indirettamente ottenuto il suo scopo: li ha uniformati alla moltitudine. E una volta cancellata la loro diversità, la complicità che finora li univa non ha più ragione di esistere:

Él la tomó del brazo y caminaron rápidamente por la plaza llena de chicos y vendedores de helados. No se dijeron nada, pero temblaban como de felicidad y sin mirarse. Clara se dejaba guiar, notando vagamente el césped, los canteros, oliendo un aire de río que crecía de frente. El florista estaba a un lado de la plaza, y él fue a pararse ante el canasto montado en caballetes y eligió dos ramos de pensamientos. Alcanzó uno a Clara, después le hizo tener los dos mientras sacaba la billetera y pagaba. Pero cuando siguieron andando (él no volvió a tomarla del brazo) cada uno llevaba su ramo, cada uno iba con el suyo y estaba contento¹²⁹.

9. La seconda parte di *Rayuela* stessa, che vede Oliveira di ritorno a Buenos Aires, sembra esprimere l'insostenibile insoddisfazione che provoca vivere nella capitale argentina: è forte la malinconia per una vita sentita come poco interessante, in cui capitano solo cose di seconda mano, ma soprattutto in cui l'imprevedibilità offerta dalla caoticità metropolitana è inesistente: «Claro que mi país es un puro refrito, hay que decirlo con todo cariño»¹³⁰. Nella seconda parte del romanzo entra in scena il

¹²⁷ M. Benedetti, *Julio Cortázar, un narrador para lectores cómplices*, p.32, contenuto in AA/VV, *Letras del continente mestizo*, Montevideo, Arca, 1972: «Il fantastico non è ciò che succede ma ciò che minaccia di succedere».

¹²⁸ J. Cortázar, *Bestiario*, cit., p. 21: «Ho paura, – disse semplicemente. – Se almeno mi fossi messa delle violette sulla camicetta», p. 33.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 23: «Lui la prese a braccetto e percorsero rapidamente la piazza piena di bambini e di venditori di gelati. Non si dissero nulla, ma tremavano come di felicità e non si guardavano. Clara si lasciava guidare, notando vagamente il prato, le aiuole, fiutando l'aria del fiume che nasceva di fronte a loro. Il fioraio era su un lato della piazza, e lui andò a fermarsi davanti al cesto montato su un cavalletto e scelse due mazzi di viole del pensiero. Ne porse uno a Clara, poi glieli fece tenere tutti e due mentre prendeva il portafogli e pagava. Ma quando ripresero a camminare (lui non la prese più a braccetto) ciascuno aveva il suo mazzo di fiori, ciascuno camminava con il suo ed era contento», p. 36.

¹³⁰ J. Cortázar, *Rayuela*, cit., p. 33: «Il fatto è che tutto il mio paese è un rifrittume, bisogna dirlo, proprio, con tutto l'affetto», p. 60.

personaggio di Traveler, vecchio amico di Oliveira, quasi un suo doppio. In Traveler Oliveira vede sé stesso, sente che sarebbe diventato come lui se non fosse mai partito a Parigi. Traveler non ha mai avuto l'opportunità di viaggiare e uscire dal paese: «Le daba rabia llamarse Traveler, él que nunca se había movido de la Argentina como no fuera para cruzar a Montevideo y una vez a Asunción del Paraguay, metrópolis recordadas con soberana indiferencia»¹³¹. Viene di certo in mente un'altra memorabile frase di Ernst Bloch: la piccola città «amareggia inutilmente gli uomini che vi sono internati»¹³². Traveler cerca di dissimulare la sua insoddisfazione, cercando di auto convincersi che in fondo in fondo, a casa propria si sta bene: «Cuando Talita, lectora de enciclopedias, se interesaba por los pueblos nómadas y las culturas trashumantes, Traveler gruñía y hacía un elogio insincero del patio con geranios, el catre y el no te salgás del rincón donde empezó tu existencia»¹³³. Ma in fondo, Traveler è assetato di altrove: tutto ciò che è estraneo alla monotonia di Buenos Aires sembra affascinarlo e incuriosirlo. Anche per questo motivo Traveler ha un rapporto ambivalente con Oliveira. Traveler lo invidia per essere venuto a contatto con il gran mondo fuori dall'Argentina e vorrebbe conoscerlo dalle sue parole, quasi queste potessero regalargli un ingresso nella modernità, seppure fatto di luce riflessa. Oliveira, dal canto suo, tormenta Traveler nel negarglielo:

— Nunca hablás de aquello — decía a veces Traveler, sin mirar a Oliveira. Era más fuerte que él; cuando se decidía a interrogarlo tenía que desviar los ojos y tampoco sabía por qué pero no podía nombrar a la capital de Francia, decía «aquello» como una madre que se pela el coco inventando nombre inofensivos para las partes pudendas de los nenes, cositas de Dios.

— Ningún interés — contestaba Oliveira—. Andá a ver si no me crees. Era la mejor manera de hacer rabiar a Traveler, nómade fracasado¹³⁴.

Dal canto suo Oliveira, venuto a contatto con la *bohème* parigina, prova ora insofferenza per la sua corrispettiva argentina: se la prima è un vero e proprio modo di vivere, la seconda è più che altro una breve parentesi che ogni giovane abbandona non

¹³¹ *Ibid.*, p. 128: «Gli faceva rabbia chiamarsi Traveler, lui che non si era mai mosso dall'Argentina se non per attraversare Montevideo e una volta ad Asunción del Paraguay, metropoli ricordata con somma indifferenza», p. 211.

¹³² R. Bodei, *op. cit.*, p. 13.

¹³³ *Ibid.*, p. 128: «Quando Talita, lettrice di enciclopedie, s'interessava dei popoli nomadi e delle culture transumanti, Traveler grugniva e tesseva un insincero elogio del cortile con gerani, della branda e del non mettere il naso fuori dall'angolo dove sei nato», p. 211.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 135: — Non parli mai di lì, — diceva qualche volta Traveler, senza guardare Oliveira. Era più forte di lui, quando si decideva a fargli domande era costretto a distogliere lo sguardo, e non sapeva neppure perché era incapace di nominare la capitale della Francia, diceva «lì» come una madre che si gratta il capo e inventa nomi inoffensivi per le “vergogne” dei bambini, robina di Dio. — Non c'è niente d'interessante, — rispondeva Oliveira. — Và a vedere, se non mi credi. Era il miglior modo per fare stizzare Traveler, nomade mancato», p. 211.

appena i doveri sociali e gli imperativi conformisti gli imporranno altre scelte di vita. Se a Parigi Oliveira si trovava immerso in un circolo di giovani immigrati spiantati ma pieni di vita, ritrovarsi nei caffè di Buenos Aires è al contrario un modo per fuggire dalle preoccupazioni quotidiane e da vite predestinate a vecchi schemi da cui non è possibile chiamarsi fuori. Ognuno torna poi alla propria vita, piena di obbligazioni morali e sociali:

Me acuerdo, con una nitidez fuera del tiempo, de los cafés porteños en que por unas horas conseguimos librarnos de la familia y las obligaciones, entramos en un territorio de humo y confianza en nosotros y en los amigos, accedimos a algo que nos confortaba en lo precario, nos prometía una especie de inmortalidad.

Y ahí, a los veinte años, dijimos nuestra palabra más lúcida, supimos de nuestros afectos más profundos, fuimos como dioses del medio litro cristal y del cubano seco. Cielito del café, cielito lindo. La calle, después, era como una expulsión, siempre, el ángel con la espada flamígera dirigiendo el tráfico en Corrientes y San Martín. A casa que es tarde, a los expedientes, a la cama conyugal, al té de tilo para la vieja, al examen de pasado mañana, a la novia ridícula que lee a Vicki Baum y con la que nos casaremos, no hay remedio¹³⁵.

10. In Cortázar Buenos Aires sembrerebbe quindi una città che non consente istanze individualiste di libertà; al contrario nel suo spazio urbano sono ancora forti quei valori borghesi che obbligano l'individuo a conformarsi a una vita moralmente e socialmente conveniente. Proprio per questo motivo, quasi a sognare di trovarsi da un'altra parte, Buenos Aires potrà condensarsi con un altro spazio urbano e un altro tempo, la Parigi del XIX secolo: è il caso del racconto "El otro cielo". Il racconto inizia con la rievocazione da parte del protagonista delle gallerie coperte del porteño Pasaje Güemes negli anni '30 del XX secolo, spazi considerati come malfamati e scandalosi e proprio per questo così sensuali e misteriosi. Il Pasaje Güemes è il luogo dove i languori adolescenziali del protagonista trovano soddisfazione:

Aquí, por ejemplo, el Pasaje Güemes, territorio ambiguo donde ya hace tanto tiempo fui a quitarme la infancia como un traje usado. Hacia el año veintiocho, el Pasaje Güemes era la caverna del tesoro en que deliciosamente se mezclaban la entrevisión del pecado y las pastillas de menta, donde se voceaban las ediciones vespertinas con crímenes a toda página y ardían las luces de la sala del subsuelo donde pasaban inalcanzables películas realistas [...] recuerdo sobre todo olores y sonidos, algo como una expectativa y una ansiedad, el quiosco donde se podían comprar revistas con mujeres desnudas y

¹³⁵ *Ibid.*, p. 226: «Rammento, con nitidezza senza tempo, i caffè portegni nei quali per alcune ore riuscimmo a liberarci della famiglia, e dei doveri, entrammo in una zona di fumo e di fiducia verso noi stessi e verso gli amici, varcammo la soglia di un qualcosa che ci dava conforto nel precario, ci prometteva una sorta di immortalità. E lì, a vent'anni, pronunciammo la nostra parola più lucida, sapemmo i nostri affetti più profondi, fummo quasi gli dei del mezzo litro di birra e del mezzo avana. Soffitto del caffè, piccolo cielo. La strada, poi, era come un'espulsione, sempre l'angelo con la spada fiammeggiante ecco dirigeva il traffico fra via Corrientes e il corso San Martín. A casa, che è tardi, agli affari, al letto coniugale, all'infuso di tiglio per la vecchia, all'esame di dopodomani, alla ridicola fidanzatina che legge Vicki Baum e che sposeremo, non c'è scampo», p. 369.

Alessandro Pilo, *Il meraviglioso metropolitano e gli spazi-tempi incantati della città*, Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Letterature Comparete, Università degli Studi di Sassari.

anuncios de falsas manicuras, y ya entonces era sensible a ese falso cielo de estucos y claraboyas sucias, a esa noche artificial que ignoraba la estupidez del día y del sol ahí afuera¹³⁶.

Anche Buenos Aires sembrerebbe quindi offrire luoghi metropolitani incantati straordinariamente simili a quelli parigini descritti da Aragon. Ma una volta cresciuto, il protagonista è destinato a conformarsi a una virtuosa condotta borghese. Egli deve così abbandonare la *flânerie* per quella scandalosa e poco funzionale Buenos Aires, per entrare suo malgrado in un'altra città, una Buenos Aires moralmente esemplare:

Mi novia Irma, encuentra inexplicable que me guste vagar de noche por el centro o por los barrios del sur, y si supiera por mi predilección por el Pasaje Güemes no dejaría de escandalizarse. Para ella, como para mi madre, no hay mejor actividad social que el sofá de la sala donde ocurre eso que llaman la conversación, el café y el anisado. Irma es la más buena y generosa de las mujeres, jamás se me ocurriría hablarle de lo que verdaderamente cuenta para mí, y en esa forma llegaré alguna vez a ser un buen marido y un padre cuyos hijos serán de paso los tan anhelados nietos de mi madre¹³⁷.

Il protagonista non è quindi in grado di compiere delle personali scelte di vita, dato che è troppo forte il peso dei doveri e delle aspettative che incombono su di lui. Per questo motivo, entra in gioco lo spazio immaginario di Parigi negli anni '70 del XIX secolo, che si sovrappone e condensa su Buenos Aires come in un sogno. Nel racconto si crea infatti un corto circuito, e il protagonista sembra condurre due vite completamente opposte in due tempi e due spazi differenti. Se Buenos Aires rappresenta lo spazio reale in cui scorre la sua vita monotona di giovane agente di borsa inesorabilmente destinato al matrimonio con la fidanzata Irma, nello spazio immaginario di Parigi, città del desiderio e del represso, è possibile sfuggire dalle responsabilità familiari e lavorative, e insieme alla prostituta Josiane sotto l'altro cielo dei *passages* parigini vivere una vita che appaga totalmente il principio di piacere. Anche in questo caso, com'è spesso ricorrente nei racconti cortazariani, ci si trova davanti a una denegazione: i personaggi non affrontano mai i loro problemi in modo diretto, al contrario vengono cercate soluzioni trasversali

¹³⁶ J. Cortázar, *Todos los fuegos el fuego*, Buenos Aires, Alfaguara, 1995, p. 208: «Qui, per esempio, il Pasaje Güemes, territorio ambiguo dove molto tempo fa venni a togliermi di dosso l'infanzia come un abito usato. Verso il '28, il Pasaje Güemes era la grotta del tesoro dove deliziosamente si mescolavano intravisioni del peccato e pastiglie alla menta, dove si strillavano le edizioni della sera con delitti a piena pagina e ardevano le luci della sala del sottosuolo dove venivano proiettati inarrivabili film realisti [...] Ricordo soprattutto odori e suoni, qualcosa come un'attesa e un'ansia, l'edicola dove si potevano comprare riviste con donne nude e annunci di false manicure, e già allora ero sensibile a quel falso cielo di stucchi e di lucernari sporchi, a quella notte artificiale che ignorava la stupidità del giorno e del sole là fuori», p. 566.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 211: «La mia fidanzata, Irma, trova inspiegabile che mi piaccia vagare di notte per il centro o nei quartieri del sud, e se sapesse della mia predilezione per il Pasaje Güemes si scandalizzerebbe senz'altro. Per lei, come per mia madre, la migliore attività sociale consiste nel sofá del salotto dove avviene quel che è detto la conversazione, il caffè e l'anisette. Irma è la donna più buona e più generosa che conosca, mai mi verrebbe in mente di parlarle di quel che veramente conta per me, e in tal modo riuscirò a essere, una volta o l'altra, un buon marito e un buon padre i cui figli saranno fra l'altro i tanto desiderati nipotini di mia madre», p. 566.

molto più complicate che di fatto non risolvono il problema, solo lo negano o cercano di ignorarlo. Anche a Buenos Aires si potrebbe vivere una vita differente, ma piuttosto che emanciparsi dal tipo di vita in cui si sente intrappolato, per il protagonista di “El otro cielo” è più facile fantasticare una vita stimolante a Parigi, soddisfacendo così, anche se solo nella propria immaginazione, il desiderio inconscio di qualsiasi abitante periferico: mettere in discussione il proprio contesto originario e spostarsi spazialmente o geograficamente all’inseguimento della centralità spazio-temporale.

CAPITOLO 4

SPAZI BANALI E INCANTO: GEORGE PEREC.

1. Anche l'opera dello scrittore George Perec è certamente ispirata da una sensibilità surrealista: la sua appartenenza all'officina di letteratura potenziale chiamata Oulipo mette subito in chiaro l'interesse per una letteratura che declina variazioni sul tema della realtà e della vita quotidiana, che gioca con le tante possibilità offerte ma spesso non colte della metropoli. In altre parole Perec cerca differenti prospettive di osservazione dello spazio urbano. Da questo punto di vista, lo scrittore francese ha notevoli affinità con l'opera di Julio Cortázar, ma anche con quella di Luis Aragon e André Breton: con questi ultimi Perec sembrerebbe condividere l'interesse per quella dimensione fatta di luoghi o cose banali e in perdita di funzionalità. Eppure, sembrerebbero esserci anche significative differenze: nei due autori surrealisti l'oggetto o il luogo ordinario attraggono in quanto portatori di elementi perturbanti. Il quotidiano si rivela affascinante nella misura in cui nasconde un mistero. Al contrario in Perec il quotidiano non ha niente che lo renda eccezionale o insolito. Ma dall'osservazione attenta di gesti e spazi ordinari emergono una grande quantità di dettagli e particolari sorprendenti.

Ma ciò che differenzia maggiormente Perec dagli altri autori d'ispirazione surrealista analizzati finora, è che il piacere di avvicinarsi alla sfera del superato e del poco funzionale s'intreccia spesso e volentieri con le proprie vicende personali. È questo un punto di partenza per la visione metropolitana dello scrittore George Perec: i luoghi sembrerebbero dare un'identità alla propria esistenza. Infatti se in altri autori l'attaccamento agli oggetti e ai luoghi del passato può essere interpretato come piacere per una dimensione poco moderna, nel caso di Perec si tratta quasi di una necessità: la frequenza con cui egli ritorna su luoghi e spazi a lui noti non lascia spazio a dubbi.

Da parte dello scrittore francese sembrerebbe esserci a tutti gli effetti una fobia del dimenticare. Certo le sue vicende biografiche non sembrerebbero estranee al desiderio di fissare e bloccare fermamente ciò che lo circonda, per evitare che scompaia e si perda. Perec, di origine ebraica, perse infatti entrambi i genitori durante la seconda guerra mondiale, il padre nel 1940 allo scoppio del conflitto, mentre la madre, internata nel campo di concentramento di Auschwitz, non fece mai più ritorno. Per sua stessa ammissione, la cancellazione delle tracce familiari lo segnò profondamente, e ciò sembra manifestarsi in modo evidente nella sua opera. Perec nei suoi testi esprime il bisogno di un presente fisso, che non risenta dello scorrere del tempo ma soprattutto che offra un senso di sicurezza:

Vorrei esistessero luoghi stabili, immobili, intangibili, mai toccati e quasi intoccabili, immutabili, radicati; luoghi che sarebbero punti di riferimento e di partenza, delle fonti: [...] tali luoghi non esistono, ed è perché non esistono che lo spazio diventa problematico, cessa di essere evidenza, cessa di essere incorporato, Alessandro Pilo, *Il meraviglioso metropolitano e gli spazi-tempi incantati della città*, Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Letterature Comparete, Università degli Studi di Sassari.

cessa di essere appropriato. Lo spazio è un dubbio: devo continuamente individuarlo, designarlo. Non è mai mio, mai mi viene dato, devo conquistarlo.

I miei spazi sono fragili: il tempo li consumerà, li distruggerà: niente somiglierà più a quel che era, i miei ricordi mi tradiranno, l'oblio s'infiltrerà nella mia memoria, guarderò senza riconoscerle alcune foto ingiallite dal bordo tutto strappato [...] Come la sabbia scorre tra le dita, così fonde lo spazio. Il tempo lo porta via con sé e non me ne lascia che brandelli informi¹³⁸.

La letteratura, a questo punto, è come una terapia che permette di riempire il vuoto da cui è stata inghiottita la sua storia. La letteratura offre la possibilità di un territorio familiare: «Scrivere: cercare meticolosamente di trattenere qualcosa, di far sopravvivere qualcosa: strappare qualche briciola precisa al vuoto che si scava, lasciare, da qualche parte, un solco, una traccia, un marchio o qualche segno»¹³⁹. Per Perec sembra quindi di capitale importanza salvare gli eventi dalla sparizione e dall'oblio. E ricordare, in questo senso, diventa un modo per conservare il presente e non vederlo svanire. Sembrerebbe che, come nel fantastico paese di Tlön immaginato da Borges, le cose e i luoghi tendono a cancellarsi e a perdere i dettagli quando la gente le dimentica: «Es clásico el ejemplo de un umbral que perduró mientras lo visitaba un mendigo y que se perdió de vista a su muerte. A veces unos pájaros, un caballo, han salvado las ruinas de un anfiteatro»¹⁴⁰. La citazione da Borges non è casuale. Sia lo scrittore argentino che Perec vedono nella letteratura un modo per ridurre la complessità del mondo e il suo caos in materie maneggevoli e controllabili. Certo è che nel caso di Borges quest'ansia si manifesta attraverso costruzioni metafisiche e universi fantastici. Nel caso di Perec invece ci troviamo piuttosto su un piano quotidiano e metropolitano.

Lo spazio, così come lo desidera Perec, ricorda la calviniana città invisibile di Zora: una città che vista una volta non è più possibile dimenticare e cancellare dalla mente. Infatti «Zora ha la capacità di restare nella mente punto per punto, nella successione delle vie, e delle case lungo le vie, e delle porte e delle finestre nelle case, pur non mostrando in esse bellezze particolari. Il suo segreto è il modo in cui la vista scorre su figure che si succedono come in una partitura musicale nella quale non si può cambiare o spostare nessuna nota»¹⁴¹.

¹³⁸ G. Perec, *Specie di spazi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008, p.110.

¹³⁹ H. Mathews, "Il catalogo di una vita", contenuto in A. Borsari (curatore), *George Perec*, Milano, Marcos y Marcos, 1991, p. 128.

¹⁴⁰ J. L. Borges, *Ficciones*, Madrid, Alianza, 2005, p. 33: «È classico l'esempio di un'antica soglia, che perdurò finché un mendicante venne a visitarla, e che alla morte di colui fu perduta di vista. Talvolta pochi uccelli, un cavallo, salvarono le rovine di un anfiteatro», *Finzioni*, Torino, Einaudi, 1985, p. 22.

¹⁴¹ I. Calvino, *Le città invisibili*, Milano, Mondadori, 2002, p. 16.

Alessandro Pilo, *Il meraviglioso metropolitano e gli spazi-tempi incantati della città*, Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Letterature Comparete, Università degli Studi di Sassari.

Perec è comunque consapevole che le città cambiano continuamente, ma soprattutto che i suoi spazi sono fragili e destinati a essere distrutti. Esempio, a questo proposito, quest'immagine contenuta nel romanzo *La vie mode d'emploi*:

Qui, en face d'un immeuble parisien, n'a jamais pensé qu'il était indestructible? Une bombe, un incendie, un tremblement de terre peuvent certes l'abattre, mais sinon? Au regard d'un individu, d'une famille, ou même d'une dynastie, une ville, une rue, une maison, semblent inaltérables, inaccessibles au temps, aux accidents de la vie humaine, à tel point que l'on croit pouvoir confronter et opposer la fragilité de notre condition à l'invulnérabilité de la pierre. Mais la même fièvre qui, vers mille huit cent cinquante, aux Batignolles comme à Clichy, à Ménilmontant comme à la Butte-aux-Cailles, à Balard comme au Pré-Saint-Gervais, a fait surgir de terre ces immeubles, s'acharnera désormais à les détruire.

Les démolisseurs viendront et leurs masses feront éclater les crépis et les carrelages, défonceront les cloisons, tordront les ferrures, disloqueront les poutres et les chevrons, arracheront les moellons et les pierres: images grotesques d'un immeuble jeté à bas, ramené à ses matières premières dont des ferrailleurs à gros gants viendront se disputer les tas: le plomb des tuyauteries, le marbre des cheminées, le bois des charpentes et des parquets, des portes et des plinthes, le cuivre et le laiton des poignées et des robinets, les grands miroirs et les ors de leurs cadres, les pierres d'évier, les baignoires, le fer forgé des rampes d'escalier...

Les bulldozers infatigables des niveleurs viendront charrier le reste: des tonnes et des tonnes de gravats et de poussières¹⁴².

Lo stabile protagonista del romanzo potrebbe considerarsi quasi una sinecdoche della metropoli. Il succedersi di eventi e cambiamenti, fino al deperimento dell'edificio, esprime perfettamente lo scavare del tempo sul presente, ma soprattutto il senso di perdita davanti a pezzi di Parigi costretti a scomparire in modo poco decoroso. I resti dell'appartamento, come una carcassa animale, verranno predati dagli sciacalli che vengono a disputarsi quel poco che ne resta. Come inizia a essere evidente, è forte e ricorrente nell'opera dello scrittore francese il senso di vuoto lasciato dal dissolversi di luoghi, spazi o persone. Da questo punto di vista sembra aver ragione Orlando quando afferma, a proposito de *La vie mode d'emploi*, che l'eccesso di elenchi ammuccia talmente tanta realtà al solo fine di denunciarne troppo poca¹⁴³. L'opera di Perec si basa per l'appunto su questa formazione di compromesso: accumulare il presente attraverso il

¹⁴² G. Perec, *La vie mode d'emploi*, Hachette, 1978, p. 173: «Chi, di fronte a uno stabile parigino, ha mai pensato che non fosse indistruttibile? Una bomba, un incendio, un terremoto possono abbatterlo certo, ma che altro? Agli occhi di un individuo, di una famiglia, di una dinastia perfino, una città, una via, una casa, sembrano inalterabili, inaccessibili al tempo, agli accidenti della vita umana. Tanto da farci credere di poter confrontare e opporre la fragilità della nostra condizione all'invulnerabilità della pietra. Ma la stessa febbre che, verso il milleottocentocinquanta, alle Batignolles come a Clichy, a Ménilmontant come alla Butte-aux-Cailles, a Balard come a Pré-Saint-Gervais, ha cavato su dalla terra tutti quei casamenti, si accanirà adesso a distruggerli. Verranno i demolitori e con le loro mazze schianteranno intonaci e ammattonati, sfonderanno pareti, torceranno serramenti, sfasceranno travi e capriate, strapperanno via pietre e lastroni: immagini grottesche di una casa crollata, ricondotta alle materie prime di cui i ferraioli dai grossi guanti verranno a disputarsi il mucchio: piombo di tubature, marmo di caminetti, legno di armature e parquet, di porte e plinti, rame e ottone di maniglie e rubinetti, specchiere e dorature delle loro cornici, lavandini vasche, il ferro battuto delle tante ringhiere...I bulldozer instancabili si porteranno via il resto: tonnellate e tonnellate di calcinacci e briciole», *La vita istruzioni per l'uso*, Milano, Rizzoli, 2005, p. 140.

¹⁴³ F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robbaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, cit., p. 493.

Alessandro Pilo, *Il meraviglioso metropolitano e gli spazi-tempi incantati della città*, Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Letterature Comparate, Università degli Studi di Sassari.

ricordo e la descrizione sarà sia un tentativo di conquistare e salvaguardare lo spazio, sia una testimonianza dell'inesorabile scorrere del tempo.

2. La memoria di Perec abbraccia soprattutto ciò che è ordinario e senza splendore. Infatti si può accennare fin da ora che sono i luoghi o gesti banali ad attirarne l'attenzione. Se spesso il presente deve rivelarsi attraverso ciò che è spettacolare e insolito, al contrario Perec cerca di rendere conto di ciò che succede e si ripete ogni giorno. Come si è detto all'inizio, l'interesse da parte di Perec per il lato ordinario dei luoghi metropolitani passa attraverso il filtro della sfera personale. È interessante a questo proposito l'esperienza di un'osservazione urbana che Perec fece su commissione, estranea dunque a coordinate di quel tipo. Perec, già noto per le sue sperimentazioni letterarie aventi per oggetto l'osservazione di spazi metropolitani, ricevette una proposta da parte di un professore di architettura di un'università parigina; gli veniva chiesto di visitare un isolato parigino e dare un proprio apporto attraverso delle esplorazioni sul posto a un progetto di riqualificazione. Perec, dopo aver visitato due volte il quartiere a lui sconosciuto, stenderà una relazione in cui si dichiara incapace di dare alcun apporto. Infatti la sua capacità di vedere e descrivere non può partire solo e unicamente dalla sua volontà: «Il mio sentimento più tenace era che lì non avevo niente di particolare da fare. Ciò significava che quel luogo per me era senza significato, inagibile [...] Nessuna di queste vie ha per me un valore speciale, nessuna si lega a un ricordo o a un itinerario»¹⁴⁴. Niente in quel quartiere sembra comunicargli qualcosa, per questo motivo il suo sguardo è privo di una direzione. In Perec la volontà di descrivere scatta dunque quando ci si trova davanti a qualcosa che si conosce o si riconosce: «C'è un certo numero di cose che si sanno, che ci si aspetta di vedere, o che si riconoscono o che si inventano, perché si inventano a partire da qualcosa che vi è dato. Quando non vi è dato niente, un isolato assomiglia a qualsiasi altro isolato»¹⁴⁵. Se all'interno della sua opera questa tendenza si rivelerà cospicua, è tuttavia sbagliato pensare che nella descrizione perecchiana manca la volontà di guardare e vedere ex-novo. Anzi, come si vedrà più avanti, questa tendenza è spesso non secondaria.

L'esperimento più ambizioso di Perec ebbe per oggetto la descrizione lungo dodici anni di dodici diversi «luoghi, vie, piazze, incroci legati a ricordi, ad avvenimenti o

¹⁴⁴ G. Perec, "A proposito della descrizione", contenuto in A. Borsari, op. cit., p. 68.

¹⁴⁵ *Ibid*, p. 71.

a momenti importanti della mia esistenza»¹⁴⁶. Spazi urbani che, nei suoi piani, avrebbe dovuto descrivere due volte l'anno ciascuno: una volta sul posto, osservandoli nel modo più neutro possibile, l'altra descrivendoli a memoria e rievocando i ricordi ad esso legati.

A proposito dei risultati finali Perec dice:

Non ho un'idea molto chiara del risultato finale, ma penso che vi si scorgerà contemporaneamente l'invecchiamento dei luoghi, l'invecchiamento della mia scrittura, l'invecchiamento dei miei ricordi: il tempo ritrovato si confonde col tempo perduto; il tempo si aggrappa a questo progetto, ne costituisce la struttura e la costruzione; il libro non è più restituzione d'un tempo passato, ma misura del tempo che scorre; il tempo della scrittura, che fino ad oggi era un tempo per niente, un tempo morto, che si fingeva di ignorare o che si restituiva solo arbitrariamente (*L'Emploi du temps*), che rimaneva sempre accanto al libro (perfino in Proust), qui diventerà l'asse essenziale¹⁴⁷.

Ci si ricollega a ciò che si è già detto in precedenza: gli esperimenti di Perec si muovono su un doppio binario temporale; se ricordare porta inevitabilmente a salvare e riportare alla luce ciò che si stava dimenticando, descrivere un luogo nel corso degli anni porta invece a prendere atto e testimoniare del tempo che scorre, ma soprattutto di ciò che è andato perduto. Se dunque in Perec è forte il desiderio di catturare e fermare il tempo, allo stesso modo i suoi testi danno atto di un tempo che inevitabilmente non si ferma. Perec morirà prima e non riuscirà a portare a termine il progetto a cui si è appena accennato, ma all'interno delle sue opere son raccolte in modo sparso molte delle descrizioni di luoghi parigini scritte nel corso degli anni. È il caso della descrizione di Rue Vilin, inserita all'interno dell'opera postuma *L'infra-ordinaire*. In rue Vilin vissero i genitori di sua madre, ma soprattutto lo stesso scrittore visse qua i primi anni della sua vita dal 1936 al 1942¹⁴⁸. Rue Vilin viene descritta analiticamente in 6 occasioni diverse, in un arco di tempo che va dal 1969 al 1975. Ad ogni occasione Perec appunta i cambiamenti, ma soprattutto lo scorrere del tempo sui luoghi e gli edifici. Ciò che emerge dalla sua descrizione è la progressiva perdita di funzionalità della via. Anno dopo anno si accumula il senso di abbandono: Le serrande abbassate, le finestre murate e le tante attività commerciali chiuse danno perfettamente conto dello scorrere del tempo.

E intanto dietro le tante abitazioni demolite si profila la costruzione di nuovi edifici, spettacolo emblematico di una modernità che si rinnova continuamente cancellando ciò che è fragile e precario:

Au croisement de la rue Vilin et de la rue Julien-Lacroix, il n'y a plus de debout que Selibter, Pantalons; les trois autres coins sont occupés, deux par des terrains vagues, l'autre par un immeuble entièrement muré.

¹⁴⁶ G. Perec, *Sono nato*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992, p. 51.

¹⁴⁷ *Ibid*, p. 52.

¹⁴⁸ A. Borsari, *op.cit.*, p. 43.

Le 18 et le 22 sont des cafés hôtels encore debout, ainsi que le 20 et le 24.

Du côté impair, le 21 est en démolition (on voit des bulldozers, des excavatrices, des feux), le 23 et le 25 sont éventrés. Après le 25 plus rien.

A la place du 26, une petite remorque aménagée en cabane. Des carcasses de voitures.

Tas d'ordures non ramassées (rue Julien-Lacroix, des soldats du contingent remplacent les éboueurs en grève).

Un moineau mort au milieu de la chaussée¹⁴⁹.

A leggere questa descrizione possono venire in mente i versi della poesia "Le cygne"¹⁵⁰ di Baudelaire:

Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville
Change plus vite, hélas! que le cœur d'un mortel)
[...] Paris change! Mais rien dans ma mélancolie
N'a bougé! palais neufs, échafaudages, blocs,
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie,
Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs¹⁵¹.

Baudelaire, più di un secolo prima, è testimone di un'esperienza più o meno simile: Parigi, attraverso la demolizione dei vecchi quartieri, si trasformava infatti in una metropoli moderna. Ma se nel poeta francese la trasformazione del presente, ma soprattutto la cancellazione del passato si tinge di una intollerabile malinconia, nel caso di Perec quel cambiamento perpetuo è privo di drammaticità ed è implicitamente accettato.

Tuttavia proprio evitando un coinvolgimento emotivo e grazie a un atteggiamento apparentemente distaccato, Perec riesce a creare un potentissimo pathos del deperimento e del vuoto.

3. All'interno del testo letterario la descrizione è solitamente un elemento funzionale, ed è tanto più efficace quanto più seleziona il suo materiale. Certo anche nel caso di Perec la descrizione ha una valenza funzionale, seppure in un modo decisamente

¹⁴⁹ G. Perec, *L'infra-ordinaire*, Luogo?, Éditions du seuil, 1989, p. 30: «All'incrocio tra la rue Villin e la Rue Julien-Lacroix, non resta in piedi che Selibter, Pantalons; gli altri tre angoli sono occupati, due da terreni non edificati, l'altro da uno stabile completamente murato. Il 18 e il 22 sono caffè-hôtel ancora in piedi, come pure il 20 e il 24. Sul lato dispari, il 21 è in demolizione (si vedono bulldozer, scavatrici, fuochi), il 23 e il 25 sono sventrati. Dopo il 25 più niente. Al posto del 26, un piccolo rimorchio trasformato in baracca. Carcasse di automobili. Mucchi di rifiuti abbandonati (nella rue Julien-Lacroix, soldati di leva sostituiscono i netturbini in sciopero). Un passerotto morto in mezzo alla strada», *L'infraordinario*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994, p. 27.

¹⁵⁰ "Il cigno".

¹⁵¹ C. Baudelaire, *Œuvres complete*, op. cit., p. 85: «La vecchia Parigi è sparita (più veloce d'un cuore, ahimè, cambia la forma d'una città); [...] Parigi cambia! Ma niente, nella mia melancolia, s'è spostato: palazzi rifatti, impalcature, case, vecchi sobborghi, tutto m'è allegoria; pesano come rocce i ricordi che amo», op. cit., p. 175.

differente. Infatti nello scrittore francese descrivere si rivela un personalissimo modo per dire delle cose sulla realtà che ha davanti:

Detesto ciò che chiamano psicologia, soprattutto nel romanzo. Preferisco i libri in cui i personaggi sono descritti dalle loro azioni, dai loro gesti e da quanto li circonda. Voglio dire che descrivere un personaggio attraverso l'orologio che lo porta è per me, in un certo modo, molto più interessante che dire che è un uomo che sa questo, pensa quest'altro. È qualcosa che appartiene alla grande tradizione del realismo nel romanzo inglese e tedesco del XIX secolo e che ho un po' esagerato, quasi fino all'iperrealismo, descrivendo gli oggetti, andando ancora più lontano nei dettagli¹⁵².

Dall'osservazione di un altro luogo parigino a lui caro, Place Saint-Sulpice, Perec trae l'opera *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. Leggendo questo testo, diventa più chiara la funzione della descrizione nella sua narrativa. Le descrizioni in presa diretta di questo testo avvengono in tre giorni diversi dell'Ottobre del 1974. L'autore francese offre una testimonianza statica da cui non traspare lo scorrere del tempo: in queste pagine non c'è alcun tentativo d'interpretare o attribuire un senso a ciò che si vede, anzi l'obiettivo è proprio quello di registrare quanto accade in un modo solo apparentemente neutro. Infatti come si è già visto nella descrizione di Rue Villin le descrizioni appaiono decisamente impersonali. Ma quella presunta oggettività, a guardarla bene, sembrerebbe essere solo uno schermo che protegge dall'elemento patetico. Davanti al dissolversi del mondo che lo circonda, quello schermo nasconde da uno straziante senso di vuoto. In *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* non c'è nessuna selezione dei contenuti; ciò che si manifesta da questa esercitazione è il tentativo di descrivere e interrogarsi su gesti e avvenimenti metropolitani su cui solitamente non ci si sofferma: «personne ne voit jamais passer les autobus, sauf s'il en attend un, ou s'il attend quelqu'un qui va en descendre»¹⁵³. Per Perec si tratta di un modo di addestrare l'attenzione a vedere ciò che non è immediatamente pertinente o degno d'interesse. L'opera inizia così: «Il y a beaucoup de choses place Saint-Sulpice, par exemple: une mairie, un hôtel des finances, un commissariat de police, trois cafés dont un fait tabac»¹⁵⁴, e via così per un'altra decina di righe. Ma Perec precisa subito:

Un grand nombre, sinon la plupart, de ces choses ont été décrites, inventoriées, photographiées, racontées ou recensées. Mon propos dans les pages qui suivent a plutôt été de décrire le reste: ce que l'on

¹⁵² G. Perec, "Conversazione con Ewa Pawlikowska", in A. Borsari, o. cit., p. 99.

¹⁵³ G. Perec, *Tentativo di esaurire un luogo parigino*, Bologna, Baskerville, 1989, p. 108: «nessuno vede mai passare gli autobus a meno che non ne aspetti uno, o non aspetti qualcuno che deve scenderne», traduzione a fronte, p. 109..

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 8: «ci sono molte cose in Place Saint-Sulpice, ad esempio: un municipio, un ufficio delle tasse, un commissariato di polizia, tre bar di cui uno è anche tabaccheria», *Ibid.*, p. 9. Alessandro Pilo, *Il meraviglioso metropolitano e gli spazi-tempi incantati della città*, Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Letterature Comparate, Università degli Studi di Sassari.

ne note généralement pas, ce qui se passe quand il ne se passe rien, sinon du temps, des gens, des voitures et des nuages¹⁵⁵.

Per Perec ciò che succede ogni giorno, il banale e l'ordinario, passa inosservato. Lo scrittore francese cerca di dare importanza proprio a ciò che definisce il rumore di fondo della quotidianità. Perec si propone di tornare a sorprendersi davanti a ciò che si conosce o si pensa di conoscere già troppo bene: «Interroger ce qui semble tellement aller de soi que nous en avons oublié l'origine. Retrouver quelque chose de l'étonnement que pouvaient éprouver Jules Verne ou ses lecteurs en face d'un appareil capable de reproduire et de transporter les sons. Car il a existé, cet étonnement, et des milliers d'autres, et ce son eux qui nous ont modelés»¹⁵⁶. In questo senso Perec si concentra su quelli che definisce microavvenimenti, fatti e momenti secondari e quotidiani, se non addirittura banali, tenuti solitamente in nessun conto:

Un homme s'arrête une seconde pour dire bonjour au gros chien du café, paisiblement étendu devant la porte¹⁵⁷.

Une vieille femme met sa main en visière pour voir quel est le numéro de l'autobus qui arrive (je peux déduire de son air déçu qu'elle voudrait prendre le 70)¹⁵⁸.

Le varie immagini registrate da Perec nella piazza parigina non hanno alcun valore particolare, non sono né epifaniche né esemplari: tuttavia, nella loro essenzialità e mancanza di pathos, queste immagini hanno la capacità di mettere in evidenza quanto sia fitta la rete di cose ed eventi che accadono ogni istante senza che ce ne rendiamo conto. Le descrizioni perecchiane fanno uscire per un momento dal senso di anestesia sensoriale a cui la metropoli porta spesso¹⁵⁹. *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien va*

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 10: «Molte, se non la maggior parte di queste cose, sono state descritte, inventariate, fotografate, raccontate o censite. Il mio proposito nelle pagine che seguono è stato piuttosto quello di descrivere il resto: ciò che generalmente non si nota, non viene ricordato, ciò che non ha importanza: quello che accade quando non accade niente, se non il passare del tempo, delle persone, delle macchine e delle nuvole», p.11.

¹⁵⁶ G. Perec, *L'infra-ordinaire*, cit., p. 12: «Interrogare quello che ci sembra talmente evidente da averne dimenticata l'origine. Ritrovare qualcosa dello stupore che potevano provare Jules Verne o i suoi lettori di fronte a un apparecchio capace di riprodurre e trasportare i suoni. Perché è esistito questo stupore, e con esso, migliaia d'altri, che ci hanno plasmato», cit., p. 13.

¹⁵⁷ G. Perec, *Tentativo di esaurire un luogo parigino*, cit., p. 46: «Un uomo si ferma per un attimo a salutare il grosso cane del bar, placidamente allungato davanti alla porta», p. 47.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 54: «Una vecchia signora si fa schermo con la mano per vedere il numero dell'autobus in arrivo (posso dedurre dalla sua faccia delusa che vorrebbe prendere un 70)», p. 55.

¹⁵⁹ È interessante notare come Sigmund Freud nel suo saggio "Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci" si soffermi sul diario dell'artista, nel quale è possibile trovare riassunti in brevi frasi alcuni avvenimenti minimi della sua giornata. Freud riconosce in questo atteggiamento la deformazione di una manifestazione affettiva tipica delle nevrosi ossessive. In questi casi dei sentimenti intensi divenuti inconsci attraverso la rimozione vengono spostati su attività insignificanti. Dunque secondo Freud emozioni intense possono Alessandro Pilo, *Il meraviglioso metropolitano e gli spazi-tempi incantati della città*, Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Letterature Comparete, Università degli Studi di Sassari.

dunque in questa direzione: si osserva con rinnovata attenzione tutto ciò a cui si crede di essere ormai troppo abituati, ciò che egli definisce il rumore di fondo della quotidianità. Perec indaga dunque ciò che è sempre uguale, ciò che nella quotidianità non cambia. Ciò lo distingue pertanto da autori come Cortázar, Aragon o Breton, per i quali è degno d'interesse ciò che inserisce una nota d'insolito nella quotidianità metropolitana.

4. Nel catalogare e inventariare con dovizia di particolari ciò che è banale e ordinario, sembrerebbe esserci un altro elemento degno di nota: il piacere di compiere un'azione prettamente antifunzionale. Come già si è visto nel primo capitolo parlando di Simmel, la vita metropolitana non sarebbe neppure immaginabile se tutte le attività e le stimolazioni esterne non fossero regolate in modo estremamente puntuale, o come direbbe Simmel, «in uno schema temporale rigido e sovra individuale»¹⁶⁰. Infatti, davanti al rapido e ininterrotto avvicinarsi di impressioni esteriori e interiori, l'abitante metropolitano non ha altra scelta che selezionare i continui input che provengono dalla realtà circostante. Limitare gli stimoli metropolitani è quindi necessario, oltretutto liberatorio.

Al contrario, gli esperimenti descrittivi perecchiani hanno come requisito fondamentale proprio l'eliminazione di quel filtro. Nell'osservazione metodica e regolare della quotidianità metropolitana tutto diventa ugualmente meritevole d'attenzione. Così facendo, viene messo per un momento da parte l'atteggiamento indifferente verso il prossimo tipico dell'abitante della grande città. Ma ciò che è più importante, ci si lascia andare a un piacere che la modernità metropolitana tende a rendere un lusso: spendere liberamente molte energie in un'attività non produttiva, spogliandosi così di un approccio pragmatico verso la vita quotidiana. In altre parole ci si trova davanti al piacere di realizzare delle attività per il semplice gusto di realizzarle il meglio possibile.

Come già si è visto in precedenza, nelle proprie flânerie metropolitane alcuni autori fanno un uso perverso del proprio tempo e dedicano un'attenzione smisurata a tutto ciò che normalmente passerebbe inosservato. Al pari di Cortázar, anche in Perec l'antifunzionalità è estremamente rigorosa e precisa. Infatti le operazioni descrittive viste finora hanno a monte un ordine rigorosissimo. Tuttavia, diversamente da Aragon o Breton, in Perec non viene esaltato un *modus vivendi* antifunzionale. All'interno della sua opera si eccelsa a una corretta condotta metropolitana nel caso di una sola e ben circostanziata azione. Si tratta di un'antifunzionalità monomaniaca. Si trovano tracce

rivelarsi per contrappunto in note molto scarse (S. Freud, *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991, p. 117).

¹⁶⁰ G. Simmel, op cit., p. 41.

evidenti di questa tendenza in quello che è forse il suo testo più famoso: il romanzo *La vie mode d'emploi*. *La vie mode d'emploi* è un testo che parla della passione della gente per azioni e gesti inutili.

Ovviamente, il pensiero va subito al miliardario Bartlebooth e al suo progetto, perfetto esempio di autoreferenzialità artistica. Bartlebooth progetta infatti la sua vita in questi termini: dopo dieci anni passati a prendere lezioni d'acquerello egli trascorrerà vent'anni a dipingere paesaggi marini in giro per il mondo, infine destinerà altri vent'anni a risolvere dei puzzle, costruiti su sua commissione, che avranno per soggetto i paesaggi da lui dipinti. Ogni puzzle, una volta completato, verrà bagnato in una soluzione da cui uscirà, bianco e immacolato, il foglio su cui venne dipinto l'acquerello: «il voulait que le projet tout entier se referme sur un homme qui se noie, il voulait que rien, absolument rien n'en subsiste, qu'il n'en sorte rien que le vide, la blancheur immaculée du rien, la perfection gratuite de l'inutil»¹⁶¹. Di fronte all'incoerenza del mondo Bartlebooth si propone di portare fino in fondo un programma, ristretto sì, ma intero, intatto, irriducibile. In altre parole decide di organizzare tutta la sua vita intorno a un progetto la cui ragion d'essere sta esclusivamente nella sua volontà: com'è evidente, nel progetto di Bartlebooth tutta l'attenzione è rivolta verso il processo, al contrario l'oggetto, il contenuto, è secondario e minimo, addirittura destinato a sparire.

Anche Cinoc, un altro inquilino dello stabile, porta avanti un progetto all'insegna di una monomaniaca antifunzionalità:

Cinoc, qui avait alors une cinquantaine d'années, exerçait un curieux métier. Comme il le disait lui-même, il était "tueur de mots": il travaillait à la mise à jour des dictionnaires Larousse. Mais alors que d'autres rédacteurs étaient à la recherche de mots et de sens nouveaux, lui devait, pour leur faire de la place, éliminer tous les mots et tous les sens tombés en désuétude¹⁶².

Una volta andato in pensione, Cinoc inizia a percorrere le bancarelle del lungosenna e a raccogliere libri usati, vecchie guide turistiche e vecchi manuali, con l'idea di annotarne le parole rare. Cinoc decide infatti di realizzare un dizionario delle parole dimenticate e ormai in disuso. Ma non bisogna credere che Cinoc sia guidato dal desiderio di perpetuare il ricordo di tradizioni, usanze o popolazioni ormai estinte. Il suo

¹⁶¹ G. Perec, *La vie mode d'emploi*, cit., p. 481: «Voleva che l'intero progetto si chiudesse su se stesso senza lasciare tracce, come un mare d'olio che si chiuda sopra un uomo che annega, voleva che non ne rimanesse niente, assolutamente niente, che non ne uscisse che il vuoto, il candore immacolato del nulla, la perfezione gratuita dell'inutile», *La vita istruzioni per l'uso*, cit., p. 401.

¹⁶² *Ibid.*, p. 361: «Cinoc, che era allora sulla cinquantina, esercitava uno strano mestiere. Come diceva lui stesso, faceva l'"ammazzaparole": lavorava all'aggiornamento dei dizionari Larousse. Ma mentre altri redattori erano sempre alla ricerca di parole e significati nuovi, lui per fargli posto, doveva eliminare tutte le parole e i significati caduti in disuso», *Ibid.*, p. 301.

Alessandro Pilo, *Il meraviglioso metropolitano e gli spazi-tempi incantati della città*, Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Letterature Comparate, Università degli Studi di Sassari.

scopo è semplicemente «sauver des mots simples qui continuaient encore à lui parler»¹⁶³.

Le opere di Bartlebooth e Cinoc sono dei perfetti esempi di monomaniaca antifunzionalità. E certo in questi personaggi c'è qualcosa del loro creatore: davanti all'incapacità di cogliere e afferrare il mondo che lo circonda, anche Perec sceglie di limitarsi a un piccolissimo compito, l'osservazione o la descrizione di uno spazio metropolitano, e tenta di portarlo a termine con una meticolosa dedizione monomaniaca. Ma dietro quelle azioni apparentemente autoreferenziali sembra presente un fortissimo pathos del dissolversi.

5. Se finora si è visto che il rapporto di Perec con lo spazio è fortemente ancorato a una sfera personale, è ora il caso d'introdurre un altro filone della sua opera a cui finora si è solo accennato: la trasformazione della metropoli in uno spazio semi-ludico, dentro il quale è possibile immaginare e fantasticare una serie di variazioni sul tema del vivere urbano. È certo questo uno dei filoni dell'opera di Perec più influenzato dall'Oulipo. Ma lo scrittore francese sembra avere qualcosa in comune anche con Cortázar: entrambi sembrerebbero condividere la convinzione che il testo può diventare un esercizio d'immaginazione e fantasia.

In alcuni dei suoi testi Perec ricorda molto da vicino il "Manual de instrucciones" contenuto in *Historias de cronopios y de famas*. In questi brevi racconti Cortázar dà delle surreali istruzioni che dovrebbero insegnare a compiere gesti naturali e abituali come salire le scale o piangere:

El llanto medio u ordinario consiste en una contracción general del rostro y un sonido espasmódico acompañado de lágrimas y mocos, estos últimos al final, pues el llanto se acaba en el momento en que uno se suena enérgicamente¹⁶⁴.

Las escaleras se suben de frente, pues hacia atrás o de costado resultan particularmente incómodas. La actitud natural consiste en mantenerse de pie, los brazos colgando sin esfuerzo, la cabeza erguida aunque no tanto que los ojos dejen de ver los peldaños inmediatamente superiores al que se pisa, y respirando lenta y regularmente¹⁶⁵.

In modo non poi così diverso, Perec scompone spazi quotidiani assodati e già abbondantemente conosciuti, spesso mettendone umoristicamente in evidenza dettagli e

¹⁶³ *Ibid.*, p. 363: «salvare parole semplici che a lui continuavano a parlare», *Ibid.*, p. 302.

¹⁶⁴ J. Cortázar, *Historias de cronopios y de famas*, Madrid, Alfaguara, 1996, p. 15.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 25.

Alessandro Pilo, *Il meraviglioso metropolitano e gli spazi-tempi incantati della città*, Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Letterature Comparete, Università degli Studi di Sassari.

particolari. Un caso evidente è il testo “Le vrai petit bistrot”¹⁶⁶. Perec in questo testo dà delle istruzioni per riconoscere un luogo tipicamente parigino come il bistrot, soffermandosi sulle qualità che dovrebbero caratterizzarlo e garantirne l'autenticità.

Il bistrot di Perec si caratterizza per un divertente rovesciamento: tutto ciò che in un normale ristorante sarebbe considerato come un difetto, nel bistrot diventa un necessario requisito:

Se la cucina è allo stesso piano della sala, siamo a buon punto, se consiste in tutto e per tutto di un vecchio forno che ha l'aria di essere sopravvissuto alla guerra russo-giapponese, è ancora meglio¹⁶⁷.

I muri: devono essere dipinti in marrone o verde-giallastro con molte tracce di fumo e, se possibile (ma non chiedete troppo), delle macchie di umidità sul soffitto¹⁶⁸.

Il bistrot deve trovarsi in zone parigine periferiche e popolari, deve essere gestito alla buona da un padrone burbero e poco accomodante e la clientela deve avere un atteggiamento poco accogliente verso gli estranei. Insomma, il bistrot deve rivelarsi immune a quella cordialità spesso un po' falsa presente in tanti esercizi commerciali, ma soprattutto indifferente ai minimi standard d'efficienza. Al contrario l'aria insalubre e l'atmosfera poco accogliente diventano sinonimo di autenticità e genuinità, e si connotano quindi positivamente. Il piccolo bistrot è un'attività che resiste incolume alla modernità e per questo merita di essere salvaguardato. Da questo punto di vista, siamo vicini al fascino per i luoghi poco funzionali di Aragon o Breton. Quando si osserva la quotidianità per Perec niente sembra degno di nota: «annotare quello che si vede. Quello che succede di notevole. Sappiamo vedere quello che è notevole? C'è qualcosa che ci colpisce? Niente ci colpisce. Non sappiamo vedere»¹⁶⁹. A questo proposito, quasi delle istruzioni per superare questo problema, Perec prescrive di iniziare annotando le cose più ovvie e prive d'interesse: «non dire, non scrivere “ecc”. Sforzarsi di esaurire l'argomento, anche se sembra grottesco, o futile, o stupido»¹⁷⁰. Si arriva perciò a risultati come il seguente:

Descrivere il numero di operazioni a cui attende il conducente di un'automobile quando posteggia al solo scopo di andare a comprare cento grammi di gelatine di frutta:

- posteggiare mediante un certo numero di manovre
- spegnere il motore
- togliere la chiave, mettendo così in funzione un primo dispositivo antifurto

¹⁶⁶ G. Perec, *Le vrai petit bistrot*, in “Arts-Loisirs”, n. 58, 2-8 novembre 1966, p. 12, in G. Perec, “Lo spirito delle cose”, contenuto in A. Borsari, *op. cit.*, p. 29.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 29.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 29.

¹⁶⁹ G. Perec, *Espèces d'espaces*, cit., p. 13.

¹⁷⁰ *Ibid.*

- estrarsi dal veicolo
 - tirar su il finestrino della portiera anteriore sinistra
 - chiuderla a chiave
 - verificare che la portiera posteriore sinistra sia chiusa bene; se no: aprirla.
- mettere la sicura
sbattere la portiera
verificare se è effettivamente chiusa bene
- fare un giro intorno alla macchina; se necessario, verificare che il bagagliaio sia ben chiuso a chiave
 - verificare che la portiera destra sia chiusa bene; se no, ricominciare l'insieme delle operazioni già effettuate sulla portiera posteriore sinistra
 - tirar su il finestrino della portiera anteriore destra
 - sbattere la portiera anteriore destra
 - chiuderla a chiave
 - prima di allontanarsi, gettare uno sguardo circolare come per assicurarsi che la macchina è ancora lì e che nessuno se la porterà via¹⁷¹.

Perec descrive le operazioni che vengono compiute da un automobilista che parcheggia per pochi minuti per una breve commissione. Quella che dovrebbe essere un'azione frettolosa e senza particolare interesse, viene smontata nei suoi più piccoli e meccanici passaggi. Ne emerge una complessità inaspettata, e certo anche umoristicamente sproporzionata rispetto allo scopo. Si può quindi affermare che alla base di alcuni testi perecchiani c'è un meccanismo non poi così diverso dalle istruzioni per l'uso cortazariane: luoghi o azioni ben noti a tutti vengono umoristicamente scomposti con dovizia di particolari, rivelando sorprendentemente quante cose passano normalmente inosservate davanti ai nostri occhi. Ciò che fino a quel momento appariva banale, si rivela complesso e ricco di dettagli.

Lo spazio urbano, da questo punto di vista, non sembra essere da meno. Per l'appunto nel testo *Espèces d'espaces* Perec mostra come esso possa essere osservato o immaginato anche in modo straniante. Lo scrittore francese ricorda che in origine lo spazio non era che estensione inarticolata, un non luogo indifferenziato. Quanto è venuto dopo, città, campagne, strade, case, è il frutto di un'operazione di segmentazione e valorizzazione interamente ordita dall'uomo. Lo spazio urbano quindi non è già dato e immutabile, piuttosto è qualcosa in perpetua trasformazione. I testi letterari di Perec giocano dunque a inventare nuove possibilità e declinazioni del quotidiano: visto che lo spazio e il modo di servirsene che conosciamo è solo una delle tante varianti del possibile, perché non immaginarne di diverse? È in questi casi che l'opera di Perec dimostra di essere una letteratura al cubo. Per l'ennesima volta torna in mente Borges e un uso della scrittura come variazione sul tema del possibile. A questo punto si può immaginare, come avviene ne *La vie mode d'emploi*, che nelle cantine sottostanti lo

¹⁷¹ *Ibid.*

stabile s'estenda un mondo sotterraneo popolato da cose e persone elencate e accumulate in un ordine totalmente defunzionalizzato e surreale. Ma spesso Perec immagina diversamente lo spazio urbano a partire da una restrizione o un obbligo: in altre parole lo scrittore francese gioca a inserire un ostacolo che impedisca di vivere lo spazio urbano come sempre. A questo punto si è obbligati a trovare nuove soluzioni che facciano uscire dalla routine e a vivere esperienze differenti. Per esempio Perec immagina di percorrere Parigi vietandosi di passare per alcune strade: «Se ne avessi il tempo, mi piacerebbe ideare e risolvere problemi analoghi a quello dei ponti di Koenigsberg, o, per esempio, trovare un itinerario che, attraversando tutta Parigi, passi soltanto per strade che cominciano con la lettera C»¹⁷². Vietandosi invece di vivere in un luogo che concentra tutte le stanze in un unico appartamento, Perec immagina di attribuire ogni funzione domestica a una diversa parte della città:

Perché non privilegiare la dispersione? Invece di vivere in un luogo unico, cercando invano di concentrarsi, non si potrebbero avere, sparse dentro Parigi, cinque o sei stanze? Andrei a dormire a Denfert, scriverei a Place Voltaire, ascolterei musica a Place Clichy, farei l'amore alla poterne des Peupliers, mangerei in rue de la Tombe-Issoire, leggerei vicino al Parc Monceau, ecc¹⁷³.

Queste varianti ai modi soliti di passeggiare o vivere a Parigi hanno ovviamente una sfumatura umoristica, vista la palese rinuncia ai requisiti minimi di funzionalità e razionalità. Tuttavia Perec dimostra che i vincoli e le restrizioni portano paradossalmente a una straordinaria inventiva e aprono un universo di possibilità.

Al contrario, quando si è liberi di vivere lo spazio urbano senza restrizioni, ogni abitante metropolitano si ritrova spesso a fare le cose nel modo più funzionale possibile, imponendosi così, più o meno allo stesso modo, un vincolo: quello di compiere le proprie azioni nello stesso efficiente ma monotono modo di sempre. Ad ogni modo, non sempre il modo in cui si vive lo spazio metropolitano è sempre così funzionale come appare. Perec lo fa notare quando immagina un appartamento in cui le stanze siano ripartite per giorni della settimana: «ne risulterebbero appartamenti di sette stanze, chiamate rispettivamente: il lunedorio, il martedorio, il mercoledorio, il giovedorio, il venerdorio, il sabatorio e il domenicatorio»¹⁷⁴. Ma se questa divisione appare demenziale, Perec mette in evidenza come la realtà non sia da meno: «queste due ultime stanze esistono già, abbondantemente commercializzate sotto il nome di "seconda casa" o di "casa per il

¹⁷² *Ibid*, trad., p. 76.

¹⁷³ *Ibid*, trad., p. 71.

¹⁷⁴ Specie di spazi, p. 41.

week-end". Immaginare una stanza interamente consacrata al lunedì non è certo più stupido che costruire ville che *servono* solo sessanta giorni all'anno»¹⁷⁵.

Come si è appena visto in *Espèces d'espaces* lo spazio urbano, nelle forme e nelle abitudini che conosciamo, è solo una delle tante varianti possibili. Tuttavia a volte è possibile vivere concretamente delle esperienze diverse nello spazio metropolitano, non solo immaginarle. Spostandosi geograficamente, si viene infatti a contatto con spazi urbani in cui esistono piccole regole stranianti: è un po' quello che nota Perec nel testo "Promenades dans Londres"¹⁷⁶ all'interno di *L'infra-ordinaire*. Per lo scrittore francese la prima differenza che si percepisce a Londra è data dalla direzione di marcia:

Deux surprises attendent le voyageur venu du continent quand il se trouve pour la première fois a Londres. La première tient à ses réflexes: avant de traverser une rue, il regardera instinctivement sur sa gauche, alors que les véhicules viendront de sa droite; il faudra quelque temps pour que les muscles de son cou s'adaptent à cette situation nouvelle; mais c'est dans doute à cette toute petite différence que Londres doit de paraître comme une ville tellement «étrangère»¹⁷⁷.

Ma sono gli autobus a offrire l'esperienza più inedita: una volta ancora sono le cose banali quelle che danno il senso della diversità, che fanno vedere le cose da un'altra prospettiva:

La seconde surprise viendra des autobus, de ces fameux autobus rouges à étage; le voyager étranger sera sans doute d'abord déconcerté par l'apparente complexité du réseau [...] s'il se décide à les emprunter, ce qui constitue une des manières les plus agréables de parcourir la ville, et si, comme je l'espère, il choisit de voyager à l'impériale, il aura la surprise rare de découvrir une ville de la hauteur d'un premier étage de maison; là encore, la différence semble minime, mais, pourtant, tout ce que nous sommes habitués à voir apparaîtra ici d'une manière un tout petit peu nouvelle, dépaysante pour le regard et pour l'esprit¹⁷⁸.

Visitando una città straniera si dà importanza a stimoli esterni che nel giro di pochi giorni passeranno inosservati. Nella città che non si conosce inizialmente non avviene una selezione sensoriale. Proprio perché tutto è nuovo, le città che non si conoscono sono così stancanti e ubriacanti.

¹⁷⁵ *Ibid*, p. 41.

¹⁷⁶ "Passeggiate londinesi".

¹⁷⁷ G. Perec, *L'infra-ordinaire*, cit., p. 79: «Due sorprese attendono il viaggiatore arrivato dal continente quando si trova per la prima volta a Londra. La prima è legata ai riflessi: prima di attraversare una strada, guarderà istintivamente a sinistra, mentre invece i veicoli arriveranno da destra; ci vorrà qualche tempo perché i muscoli del collo si abituino a questa nuova situazione; ma è probabilmente quest'infima differenza che fa di Londra una città così "straniera"». *L'infraordinario*, cit., p. 76.

¹⁷⁸ *Ibid*, p. 80: «La seconda sorpresa verrà dagli autobus, da quei famosi autobus rossi a due piani; il viaggiatore straniero sarà innanzitutto sconcertato dall'apparente complessità della rete [...] ma se si decide a utilizzarli, ed è questo uno dei modi più piacevoli per percorrere la città, e se, come spero, sceglie di viaggiare in alto, avrà la singolare sorpresa di scoprire una città dall'altezza del primo piano di una casa; ancora una volta la differenza sembra minima, eppure tutto quello che siamo abituati a vedere, apparirà qui in un modo quasi nuovo, che disorienta lo sguardo e la mente», *Ibid*. p. 76.

Alessandro Pilo, *Il meraviglioso metropolitano e gli spazi-tempi incantati della città*, Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Letterature Comparete, Università degli Studi di Sassari.

CAPITOLO 5

GLI SPAZI-TEMPO INCANTATI DELLA PERIFERIA

1. Come si è visto nel primo capitolo, nell'artista sulla soglia di due epoche l'affermarsi della modernità provoca un effetto ambivalente, di fascino e timore allo stesso tempo. Tuttavia gli esempi visti finora da Poe, Balzac e in un certo qual modo da Baudelaire ci parlano di una realtà ben precisa: l'ingresso nella modernità capitalista da parte di chi appartiene già a realtà sociali e a paesi capofila del progresso.

Appare invece ben diverso il caso di quegli autori che, vivendo fino a quel momento in una condizione di perifericità e arretratezza, si ritrovarono a sperimentare più o meno improvvisamente l'esperienza della modernità o sostanziali trasformazioni culturali o politiche. Si può dire fin da ora che sarà la letteratura russa a offrire molti degli spunti per questo capitolo: la modernizzazione forzata del XIX secolo e le vicende politiche dell'ultimo cinquantennio del XX secolo hanno reso questo paese uno scenario originale e per lungo tempo estraneo all'evoluzione borghese e capitalista dei paesi europei. Da questo punto di vista alcuni autori sembrano aver espresso istanze differenti rispetto a quelle viste finora. Ci si soffermerà in queste pagine anche su Franz Kafka. Si è convinti infatti che per certi versi anch'egli possa essere considerato un autore a cavallo tra due epoche, ma soprattutto tra due mondi. Figlio del processo di emancipazione ebraica del XIX secolo, Kafka si fa portatore di una forte formazione di compromesso tra la sua appartenenza all'establishment culturale tedesco e la componente culturale ebraica, verso cui proverà un forte conflitto. Come si metterà in evidenza, ciò si fa piuttosto evidente nell'ambientazione urbana di uno dei suoi testi più famosi: *Il processo*.

2. Nel XIX secolo la letteratura russa è riuscita a esprimere grandiosamente i timori e le lacerazioni dell'epoca moderna. Se apparentemente sembra paradossale che autori come Gogol o Dostoevskij siano riusciti a cogliere e capire così bene le ansie della modernità pur non facendone parte, allo stesso tempo ciò sembra abbastanza comprensibile: proprio perché la modernità in Russia era molto più problematica, veniva anche avvertita in modo più bruciante.

Una prima ed evidente differenza tra la realtà russa e i paesi propulsori dell'economia borghese moderna sta proprio nella funzione dello spazio urbano; se infatti lo sviluppo delle grandi capitali europee era frutto dell'affermarsi del paradigma capitalista, e quindi le modificazioni in atto nella metropoli andavano di pari passo con nuovi modus vivendi ed effettive esigenze di ordine sociale ed economico, al contrario la capitale zarista Pietroburgo era un caso a sé. La Russia non poteva considerarsi ancora parte dell'Occidente, tuttavia iniziava a subirne i condizionamenti culturali, ma ancor di

più quelli provenienti dal mercato mondiale in espansione. A Pietroburgo ci si trovava dunque davanti alla volontà di costruire uno spazio urbano moderno senza che ce ne fosse una effettiva esigenza. In altre parole la Russia del tempo desiderava apparire moderna pur essendo priva di un sistema economico che la rendesse propriamente tale. Nel saggio *L'esperienza della modernità* Marshall Berman si sofferma a lungo sulla Russia dello zar Nicola, modello di quello che egli definisce il “modernismo del sottosviluppo”. Berman osserva infatti che «uno degli elementi cruciali della storia russa moderna è il fatto che l'economia di quell'Impero attraversò una fase di stasi e in un certo senso persino di regresso, proprio nel momento in cui le economie delle nazioni occidentali stavano decollando per assumere prepotentemente una posizione di vantaggio»¹⁷⁹. Di conseguenza, osserva Berman, i russi del diciannovesimo secolo vissero l'esperienza della modernizzazione essenzialmente come qualcosa che *non* si stava verificando, oppure come qualcosa che si stava verificando molto lontano, in luoghi che i russi, anche quando ebbero occasione di visitarli, percepirono sempre come antimondi fantastici piuttosto che come vere e proprie realtà sociali. Se quindi il sistema zarista tendeva a mantenere la società assolutamente gerarchizzata, allo stesso tempo all'interno di una società così conservatrice venivano inserite forme e simboli di una modernizzazione forzata. L'esempio più chiaro è dato dalla città di Pietroburgo, città la cui stessa esistenza doveva simboleggiare il dinamismo della Russia e la sua ambizione ad apparire moderna.

Pietroburgo nacque ufficialmente nel 1703 e venne costruita praticamente dal nulla. Pietro I trasformò infatti delle paludi acquitrinose in una delle maggiori metropoli europee nel giro di soli vent'anni. Una grande quantità di architetti, urbanisti e artisti contribuirono alla sua edificazione, ma soprattutto a farne un importante centro della cultura europea. Ma per molti aspetti questa immensa impresa di modernizzazione, più che alle opere urbanistiche volute in quegli anni da altri sovrani assoluti occidentali, faceva venire in mente le imprese di despoti orientali o quelle dei faraoni alle prese con la costruzione delle piramidi: riporta Berman che nel giro di soli tre anni i lavori di edificazione della città divorarono un esercito di 150.000 lavoratori¹⁸⁰.

Rispetto a Mosca, luogo della tradizione e del potere religioso, Pietroburgo rappresentava l'inizio di una nuova cultura secolare e di una nuova stagione per l'impero russo. Tuttavia dietro quelle forme di modernizzazione e progresso forzate si

¹⁷⁹ M. Berman, op. cit., p. 221.

¹⁸⁰ M. Berman, op. cit., p. 225.

Alessandro Pilo, *Il meraviglioso metropolitano e gli spazi-tempi incantati della città*, Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Letterature Comparate, Università degli Studi di Sassari.

nascondeva in fondo un'operazione politica che legittimava il regime di turno, lasciando la realtà del paese quasi intatta. Definire di facciata quella modernizzazione è in questo caso decisamente appropriato: «dietro esterni imponenti potevano nascondersi tuguri infetti: “involucri di civilizzazione” secondo Peter Chadaev a proposito della Russia in generale, civilizzata soltanto all'esterno»¹⁸¹. Dunque se già questa modernizzazione forzata creava all'interno della metropoli una strana dialettica tra spazi modernissimi e forme e modi di vivere ancora arcaici, si può immaginare come fosse ancora maggiore lo scarto tra Pietroburgo e il panorama nazionale. Ciò rendeva la nuova capitale una città quasi irreale, un'isola incantata di modernità. Ma che quella modernità fosse comunque debole, frutto più dei voleri di un sovrano che di un modello economico, è ben evidente. Pietro I e i sovrani suoi successori incentivarono la crescita economica e industriale del paese, pur controllando tutti i cambiamenti e sconvolgimenti che quel sistema aveva portato nel resto d'Europa, l'affermarsi di una borghesia e un proletariato industriale su tutti. Ma altri zar non si limitarono a tenere sotto controllo le energie connaturate al modello di sviluppo economico che andavano applicando: è il caso dello zar Nicola I, che vide in quel modello di progresso un pericolo per il sistema e tentò volutamente di bloccare e ritardare quelle spinte europeiste, seppure da *ancien régime*. Per queste ragioni la città di Pietroburgo iniziò ad assumere contorni fantastici: città simbolo del dinamismo russo proprio perché costruita dal nulla, Pietroburgo divenne però anche il simbolo di una modernità incongruente, incompleta e irrealizzata. Lo spazio che certamente più rappresentava questa dicotomia fu quello della prospettiva Nevskij, l'equivalente pietroburghese dei boulevards parigini. La Nevskij consentiva esperienze totalmente inedite ma contemporaneamente ospitava forme di vita pre-moderne: essa nasceva infatti da un progresso imposto dall'alto, ma allo stesso tempo era l'unico luogo di Pietroburgo che si sviluppasse indipendentemente dallo Stato e in cui fosse meno stringente il controllo poliziesco ¹⁸².

Nella Nevskij confluivano e si incrociavano tutte le classi esistenti, e questo suo carattere apolitico dava ai pietroburghesi istruiti ma privi di status sociale la sensazione di sentirsi individui liberi. Infatti in una società gerarchizzata come quella della Russia zarista la possibilità di far incontrare sullo stesso marciapiede classi ed estrazioni sociali differenti aveva un sapore inedito. Per questo motivo la Nevskij incarnava un ideale di libertà molto più dei boulevards parigini. E agli abitanti di Pietroburgo la Nevskij piaceva

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 226.

¹⁸² *Ibid.*, p. 244.

perché apriva loro, nel cuore di un paese sottosviluppato, la prospettiva di tutte le sbalorditive promesse del mondo moderno. Ma se la gente nella Nevskij poteva finalmente mescolarsi, persisteva ancora quella divisione per classi tipica della società russa. Lo spazio urbano sarà libero solo in apparenza. Pietroburgo e la Prospettiva Nevskij esprimeranno dunque appieno quest'ambivalenza: da un lato la Nevskij permette dei modi di vivere impensabili nel resto del paese, o addirittura all'interno della stessa città, e per questo viene avvertita come uno spazio urbano irrazionalmente incantato. Qua qualsiasi desiderio sembra sia esaudibile. Ma allo stesso tempo si farà in fretta a restare delusi e scoprire che le cose non sono così come si erano fantasticate: l'incanto sparirà per lasciare spazio alla dura realtà.

Il racconto "La prospettiva Nevskij" di Gogol mostra perfettamente il fascino ma anche le false promesse del boulevard di Pietroburgo, e in fondo del modello di modernità russo. In questo racconto la strada è portatrice di quei valori già visti finora nei boulevards parigini del primo capitolo; la sua valenza funzionale passa infatti in secondo piano, e la strada diventa soprattutto luogo d'incontro. La Prospettiva Nevskij appare un ennesimo spazio urbano estraneo alla sfera dell'utile:

Non appena imbocchi la prospettiva Nevskij, non senti altro che odore di passeggio. Anche se hai un affare importante e improrogabile da sbrigare, ecco che, dopo aver messo piede qui, te ne dimentichi subito. Questo è l'unico luogo dove la gente non si fa vedere perché spinta dal bisogno e dall'interesse che coinvolge l'intera Pietroburgo¹⁸³.

Dalla descrizione iniziale del viale la Prospettiva appare uno spazio dalle dinamiche assolutamente moderne. Anche nella Nevskij sembra presente quel paradosso dello spazio urbano metropolitano già visto negli altri capitoli: il boulevard pietroburghese mette le persone faccia a faccia, le fa incontrare, ma la velocità e l'intensità della calca rendono difficile percepire l'altro. Dopo aver ricreato e descritto la realtà frammentata della Prospettiva, il racconto di Gogol prosegue con le vicende di due giovani a passeggio per il boulevard, il timido e povero artista Piskarev e il vanaglorioso funzionario Pirogov. Queste due storie danno elementi preziosi per capire meglio il valore dello spazio pietroburghese. Camminando per la Nevskij, i due giovani incrociano improvvisamente due affascinanti ragazze. Potrebbe trattarsi di un incontro rapido e fulmineo come quello di Baudelaire con la misteriosa passante. Ma tale è la forza della Prospettiva: tutto sembra possibile. I due giovani decidono dunque di andare all'inseguimento delle due giovani. Piskarev inizia a inseguire la ragazza con una

¹⁸³ N. V. Gogol, I racconti di Pietroburgo, luogo, Garzanti, 1999, p. 3.

Alessandro Pilo, *Il meraviglioso metropolitano e gli spazi-tempi incantati della città*, Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Letterature Comparate, Università degli Studi di Sassari.

trepidazione quasi rassegnata. Come artista, egli gode nella Russia zarista di uno status sociale infimo. Per questo la segue senza troppa convinzione, sicuro che una ragazza così bella non possa degnarlo delle sue grazie: «Non osava nemmeno pensare di poter ottenere qualche diritto all'attenzione della bella donna che svolazzava lontano [...] voleva soltanto vedere la casa, osservare dove abitava quella deliziosa creatura che pareva esser caduta direttamente dal cielo sulla Prospettiva Nevskij e sicuramente sarebbe poi volata chissà dove»¹⁸⁴. Ma a un tratto succede ciò che nemmeno egli si aspetta. Inizialmente infastidita dal suo inseguimento, la giovane invita ora Piskarev a seguirla, e arrivati davanti casa sua lo invita a salire. Lo stupore del giovane è ovviamente smisurato. Ma al colmo della meraviglia, si prospetta per il giovane artista una cocente delusione: quella che egli fantasticava come una donna angelicata, è in realtà una prostituta: «Lei dischiuse le sue graziose labbra e si mise a dire qualcosa, ma tutto ciò che diceva era così stupido, così volgare...»¹⁸⁵. Certo viene in mente la riflessione di Walter Benjamin, che a proposito del poema "A une passante" di Baudelaire si chiede se in fondo non conoscere quella donna non sia stata una fortuna. A questo punto il pittore scapperà via disperato e inizierà a rinchiudersi in un mondo di sogno, dove sarà libero d'incontrare la ragazza e immaginarla come una giovane candida e gentile. Ma portato allo stremo da questi sogni e dalle continue fantasticherie, Piskarev decide di tornare alla casa di tolleranza per convincere la giovane a cambiare vita. Ma i suoi tentativi si rivelano così ingenui che la realtà questa volta gli darà un colpo così forte da portarlo a uccidersi.

Piskarev, dall'animo sensibile e fantasioso, tende a lasciarsi andare a fantasticherie e a vivere la realtà in modo incantato. E di certo nelle sue fantasie, la Nevskij non è priva di colpe. Essa infatti porta a illudersi che al suo interno tutto sia possibile. Ma se Piskarev può fantasticare grazie alla Nevskij, allo stesso tempo né è vittima: il giovane artista si rivela totalmente inadatto a vivere nella grande città moderna, dato che non è in grado di distinguere tra la luminosa vita da sogno della Nevskij e ciò che sta in agguato ai suoi margini¹⁸⁶. L'errore di Piskarev non è infatti quello di passeggiare per la Nevskij, ma al contrario uscirne: è solo nel momento in cui confonde la luminosa vita da sogno della Nevskij con la vita reale, ombrosa e mondana delle vie laterali, che resta perduto. Comunque è interessante notare che se nei capitoli precedenti gli spazi d'ombra delle vie laterali apparivano come spazi incantati, da una

¹⁸⁴ *Ibid*, p. 10.

¹⁸⁵ *Ibid*, p. 15.

¹⁸⁶ M. Berman, op. cit., p. 250.

prospettiva periferica appaiono invece come pezzi di città che tradiscono le aspettative offerte dal mondo luccicante e moderno della Nevskij.

La Nevskij può dunque arricchire la vita degli abitanti di Pietroburgo in modo spettacolare, sempre che essi siano in grado di entrare e uscire in modo indolore dal mondo reale. Ma chi non riesce a integrare e destreggiarsi attraverso i due piani della città perderà probabilmente il controllo sulla sua vita. Per chi vive in una realtà periferica, il passaggio tra questi due mondi può essere molto più traumatico e doloroso, e il racconto di Gogol lo mostra alla perfezione: maggiori sono le aspettative e i sogni che la metropoli riesce a provocare, ma maggiori sono anche le possibilità di restare delusi. Che la metropoli promette più di ciò che concede, ciò sembra ben evidente.

Il racconto di Gogol continua con le vicende dell'altro personaggio, il giovane ufficiale Pirogov. Se il personaggio di Piskarev non è esente da sfumature tragiche, quello di Pirogov tende sicuramente al comico. Il giovane ufficiale è infatti un tipico rappresentante di quella élite classista composta da individui tanto vanitosi quanto inetti. Se Pietroburgo era la città russa in cui era possibile sentir meno il peso del sistema di casta, allo stesso tempo era latente e pronta a diventare evidente quella stratificazione sociale e quella disparità esistente tra i vari cittadini russi. Infatti, a proposito di Pirogov, Gogol dice:

Era molto soddisfatto del suo grado, al quale era stato promosso assai di recente, e, quantunque certe volte nello sdraiarsi su un divano dicesse: "Oh, oh! Vanità, tutto è vanità! Che ne viene dal fatto che sia tenente?" questa dignità in segreto lo lusingava molto; nelle conversazioni cercava spesso di accennarvi di sfuggita, e una volta che gli capitò per strada un certo scrivano che gli sembrò irrispettoso, immediatamente lo fermò e, con poche ma brusche parole, gli fece notare che aveva di fronte un tenente e non un qualsiasi ufficiale. E espose la cosa nel modo più eloquente in quanto gli stavano passando vicino due signore per nulla brutte¹⁸⁷.

Proprio per questa fiducia nella sua posizione, il giovane ufficiale non demorde dal suo tentativo di seduzione anche quando scopre che la giovane è sposata con il calzolaio tedesco Schiller. Pirogov affiderà dei lavori al calzolaio in modo da continuare a vedere la giovane e tentare così di conquistarla. Un giorno, trovandola sola a casa, Pirogov crede sia arrivato il suo momento. Ma il marito, di ritorno a casa ubriaco, gli darà una lezione. Dunque anche Pirogov, a suo modo, resterà ingannato: convinto dai suoi gradi e dal fascino della Prospettiva Nevskij che tutto sembri possibile e a portata di mano, uscirà da quello spazio incantato in cui può muoversi fiducioso dei suoi mezzi per entrare in uno più appartato, dove sarà costretto a confrontarsi con un'altra realtà. Pirogov, umiliato e furioso per l'affronto ricevuto, medita e progetta di vendicarsi in modo

¹⁸⁷ N.V. Gogol, *op. cit.*, p. 29.

esemplare. Venir picchiato da un ciabattino, per un ufficiale come lui, è una cosa inammissibile: «il solo pensare a una così spaventosa offesa lo rendeva idrofobo. La Siberia e la fustigazione erano secondo lui una piccola punizione per Schiller»¹⁸⁸. Lo stesso Schiller, dopo essersi reso conto del suo gesto inaudito, aver infranto quella regola che impone di chinare la testa di fronte ai superiori di grado, inizia a temere il peggio: «Schiller dovette cader preda di una violenta febbre, e tremò come una foglia aspettando da un momento all'altro l'arrivo della polizia; che solo Dio sa che cosa non avrebbe dato affinché tutto ciò che era accaduto il giorno prima fosse stato solo un sogno»¹⁸⁹. Ma la vicenda prenderà un'altra piega. Una volta di ritorno in strada, a Pirogov passerà per incanto tutta la rabbia. La città ha la capacità di far dimenticare i problemi: «Strada facendo, egli entrò in una pasticceria, si mangiò due pasticcini di pasta sfoglia, leggiucchiò qualcosa sull'*Ape del nord*, e ne uscì che non era più così furioso. Per giunta, la sera fresca e piuttosto gradevole lo indusse a passeggiare un poco per la Prospettiva Nevskij»¹⁹⁰. Nel caso di Pirogov la Prospettiva diventa dunque paradossalmente la causa e il rimedio alle proprie delusioni. Se la Nevskij porta a illudersi che ogni proprio desiderio può avverarsi, allo stesso tempo guarirà dalle delusioni che essa stessa ha provocato con le sue false aspettative.

Gogol concluderà il racconto invitando a diffidare della Prospettiva Nevskij, ma quanto più l'autore mette ironicamente in guardia da Pietroburgo, tanto più la rende attraente. E quanto più se ne dissocia, tanto più si identifica con essa: «Oh, non credete alla Prospettiva Nevskij! Quando l'attraverso, sempre io m'avvolgo quanto più posso nel mio mantello e cerco di non guardare affatto gli oggetti che mi cadono sotto gli occhi. Tutto è inganno, tutto è sogno, nulla è ciò che sembra!»¹⁹¹.

3. Nel mito di Praga realtà e finzione s'influenzano reciprocamente: ci si trova davanti a un altro esempio di città che suggestiona l'immaginario artistico, ma che allo stesso tempo deve parte del suo fascino alla letteratura e al cinema. Se la storia e le leggende praguesi hanno spesso trovato posto in molti testi letterari, è anche vero che la letteratura ha contribuito a creare nuove figure e nuove immagini che hanno alimentato potentemente il mito della città boema.

¹⁸⁸ *Ibid*, p. 37.

¹⁸⁹ *Ibid*, p. 37.

¹⁹⁰ *Ibid*, p. 38.

¹⁹¹ *Ibid*, p. 38.

Come già si è detto nel primo capitolo, immaginare fuori dai confini nazionali i luoghi perturbanti è in qualche modo rassicurante: così facendo si spostano altrove le ansie e si assicura così la vera civiltà entro i propri confini. Se gli scrittori e i lettori inglesi proiettavano nel meridione cattolico il loro stesso passato superato, c'è da dire che un ulteriore spostamento geografico del perturbante ha come meta privilegiata l'est europeo e Praga, considerata come ancora più periferica, se non addirittura ai limiti della civiltà europea e cristiana, per via della componente culturale slava ma soprattutto della nutrita comunità ebraica che risiedeva in Boemia. Il ghetto ebraico di Praga ha enormemente influito nella formazione di un topos letterario praghese. Anzi, si può anticipare fin da ora che in certi casi la città boema verrà reinventata letterariamente o cinematograficamente proprio a partire da elementi peculiari della componente ebraica boema. Ad ogni modo, è interessante notare che non è meno perturbante la trasposizione della città praghese da parte di quegli scrittori che l'hanno reinventata dall'interno dei suoi confini. Lo si vedrà in seguito, è di certo il caso di Franz Kafka.

4. Se Aragon crea il mito dei *passages* e Breton gioca a tingere di forze misteriose la toponomastica parigina, Angelo Maria Ripellino nel suo *Praga magica* usa storia, letteratura e leggende per mostrare Praga come una città dall'animo stregato, i cui umori appaiono come assolutamente originali e irreperibili altrove. Ripellino si avvicina a Praga raccontandone i miti e le figure fantastiche, seppur con un evidente compiacimento nella credulità superata. Da questo punto di vista, ci si trova davanti a uno statuto del soprannaturale d'indulgenza.

L'impalpabile fascino malinconico della città boema, secondo Ripellino, proverrebbe dai fantasmi del suo passato. Infatti Praga fino al XVII secolo fu la capitale di un regno appartato ma fiorente. Il suo picco massimo venne raggiunto sotto il regno del sovrano Rodolfo II, sovrano dal temperamento bizzarro che diede ospitalità nella sua corte a tutta una serie di artisti e scienziati, si pensi ad Arcimboldo e Keplero, ma anche a una gran quantità di ciarlatani e avventurieri. Ma quell'appartato e originale splendore terminò nel 1620, quando all'interno della guerra dei trent'anni venne combattuta in Boemia tra l'esercito del calvinista re boemo Federico e quello del cattolico re degli Asburgo Ferdinando II la cosiddetta battaglia della Montagna Bianca. Se questa battaglia

fu per l'Europa sostanzialmente marginale, per la Boemia fu una catastrofe, dato che comportò il crollo dell'antica gloria, la fine della propria indipendenza e l'inizio di un lungo declino. Praga entrò a far parte di quello che poi divenne l'Impero asburgico senza che le venisse riconosciuto alcuno status di prestigio. Se infatti nel 1867 l'Impero riconobbe l'importanza della componente ungherese, chiamandosi da quel momento Impero austro-ungarico, Praga e la Boemia non ricevettero mai alcuna considerazione particolare. Per Ripellino quella sconfitta è diventata dunque il simbolo della fine di un'epoca sfarzosa e l'inizio di un'altra priva della grandiosità precedente:

A molti visitatori stranieri la città vltavina è apparsa accigliata e dolente, plesso di strade morte, occhio spento di una contrada prostrata e assopita dal giorno della Montagna Bianca. Come se una fittissima bruma indissipabile fosse calata sul suo corpo dopo quella sconfitta [...] Hanno sempre colpito i pellegrini stranieri la fatiscenza di questa città senza gioia, imbronciata in eterno, la sua desolata ed inerme passività che stringe la gola, la sua vedovile maestà di sovrana deposta, ed insieme il quatruiduano pallore, la rassegnata cupezza dei suoi passanti nelle strozzate straduzze, letamaio di antichissime glorie¹⁹².

È curioso notare che questo stato d'animo è stato riassunto in una sola parola dalla lingua di un paese estremamente differente, eppure per certi versi così simile. La parola portoghese *saudade*, difficilmente traducibile in altre lingue, esprime infatti i sentimenti dell'indolenza e della malinconia, rivolti soprattutto al passato e a uno stato di rassegnazione e fatalismo di fronte alla perdita di glorie antiche. Anche il Portogallo, perduta la gloria dell'impero coloniale e delle grandi esplorazioni, tornò a quella posizione geograficamente e culturalmente marginale che aveva occupato fino a quel momento. Destino che, nel suo piccolo, pare tutto sommato molto simile a quello del regno boemo.

Ripellino presenta Praga attraverso una chiara formazione di compromesso: se la città, un tempo preziosa e prodigiosa, è ora una quantità infinita di ciarpame e vecchiume, allo stesso tempo quel ciarpame si dimostrerà decisamente allettante:

Perché io vedo Praga in una duplice chiave: non solo come una riserva di splendidezze e tesori, noci moscate addentate sovente nei secoli da forestieri e cinghiali, ma anche come una catasta di arsiccio e maculato vecchiume, di scarabattole intrise di rassegnata tristezza, come una popolosa famiglia di utensili sbeccati, di decrepiti oggetti malati, di ninnoi marci. E purtroppo "ogni oggetto ha la propria ombra notturna, ogni oggetto contiene veleno"¹⁹³.

Ma se c'è una parte della città boema che esprime meglio di altre quell'ombra notturna, questa è di certo il ghetto ebraico.

¹⁹² A.M. Ripellino, *Praga Magica*, Torino, Einaudi, 2005, p. 198.

¹⁹³ *Ibid*, p. 23.

Alessandro Pilo, *Il meraviglioso metropolitano e gli spazi-tempi incantati della città*, Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Letterature Comparate, Università degli Studi di Sassari.

5. Secondo Ripellino l'incanto della Città ebraica praghese sembrerebbe risiedere nella sua capacità di mantenersi sempre uguale a sé stessa, quasi eterna. Infatti se la città boema nel corso dei secoli entrava lentamente nel sistema mondo moderno, pur se in una posizione periferica, il ghetto restava immune a quei cambiamenti e diventava sempre più uno spazio "altro" fuori dal tempo. L'attaccamento alla tradizione e alla consuetudine, ma soprattutto quel misto di desiderio, necessità e obbligo di vivere isolati resero il ghetto ebraico uno spazio urbano e culturale a sé stante.

La più evidente alterità del ghetto è visiva: infatti se lo spazio urbano cambiava e si rinnovava a seconda delle mode e degli stili architettonici, il ghetto sembrava immune e disinteressato a tutto ciò. Dentro il ghetto la modernità sembrava sospesa: «Mentre Praga mutava gli stili, allargandosi, il ghetto restò sempre lo stesso avaro fastello di medievali casupole, con poche sovrastrutture barocche»¹⁹⁴. Certo questa tendenza era più che altro imputabile a esigenze reali, pratiche e contingenti alla propria realtà storica. Il Quinto quartiere, così veniva chiamato il rione ebraico, era infatti relegato a uno spazio angusto e inadatto alla sua numerosa popolazione: per forza di cose le basse casupole di legno si ammassavano le une sulle altre, creando un effetto di architettura contorsionistica: «Era un bizzarro labirinto di viuzze sudice e non lastricate, strette come i cunicoli di una miniera e dove il pagliaminuta del sole penetrava di rado a spazzare le immondizie delle ombre. Brutte viuzze malate, che attraversavano la pancia di una casaccia, scartando poi all'improvviso da un lato, per sbattere infine come pipistrelli su un muro cieco»¹⁹⁵. La necessità di utilizzare al massimo lo spazio disponibile costringeva a soluzioni normalmente impensabili: proprio perché sfruttava ogni centimetro, il ghetto era un luogo pieno di spazi imprevisi e quasi nascosti.

Il ghetto raccontato da Ripellino è uno spazio urbano anacronistico e scarsamente funzionale. Ma quell'anacronismo e quella scarsa funzionalità saranno ancora più evidenti se contrapposti agli splendori della città boema, che a cavallo del XVI secolo fu, come si è visto, un importante centro d'arte e cultura. Da questo punto di vista, nella relazione tra Praga e il ghetto sembra ben presente una versione di quel rapporto tra merci nuove e merci invecchiate visto nel primo capitolo. Agli splendori e alla ricchezza della capitale boema, Ripellino contrappone direttamente l'accumularsi di cose invecchiate o inutili all'interno del Quinto quartiere. Tutti gli oggetti che il tempo consumava, guastava o rendeva inservibili nelle vie di Praga, confluivano

¹⁹⁴ *Ibid*, p. 136.

¹⁹⁵ *Ibid*, p. 137.

immancabilmente verso il ghetto e riacquistavano qua una funzionalità di recupero. Non a caso in *Praga magica* il quartiere ebraico è caratterizzato profondamente da una figura che ne sintetizza l'animo desueto e sgangherato: il rigattiere. Il robivecchi era una figura fondamentale per l'economia del ghetto. In qualche modo questi personaggi facevano da traghettatori verso il Quinto Quartiere di tutto ciò che nei cortili praguesi veniva scartato e rifiutato. La città ebraica divenne dunque il luogo in cui si accumulavano tutte le merci rubate e i rottami praguesi: come scrive iperbolicamente Ripellino è come se «vi si fossero dati convegno tutti i cocci e i detriti, le scorie, i fracassati strumenti della creazione. Se nella "šackomora" di Rodolfo II primeggiava l'argento, nei rigiri del Quinto Quartiere era il ferro arrugginito a predominare»¹⁹⁶. Il ghetto ebraico diventa simbolo dell'altra faccia della modernità capitalista: se l'Europa iniziava a produrre ma anche a scartare sempre maggiori quantità di merci, alcuni spazi metropolitani diventavano luogo d'arrivo per tutte quelle merci scartate. Se nel ghetto risiedevano dei cittadini di seconda categoria, allo stesso modo anche gli oggetti che vi affluivano erano oggetti che valevano meno, oggetti che l'altra Praga allontanava da sé. Se quindi l'aspetto sgangherato e immutabile del ghetto nasceva da effettive ragioni pratiche, dall'esterno esso veniva generalmente avvertito come un luogo sinistro e spettrale, quasi nascondesse dentro di sé delle insidie. Il ghetto ebraico era generalmente considerato un luogo nocivo e immorale per via della promiscuità a cui erano costretti i suoi abitanti, e la vita dentro le sue mura veniva avvertita come animalesca: le descrizioni del tempo non mancavano di descriverlo e immaginarlo come uno spazio malandato e insalubre infestato di animali nocivi come ratti e pipistrelli, dove una fioca illuminazione creava più ombre che luminosità. Certo è che davanti all'opera di razionalizzazione il ghetto si trovò decisamente impreparato. Scrive Freschi che l'imperatore Giuseppe II verso il 1781 iniziò a riorganizzare la municipalità ebraica concedendo ampie libertà, e per questo motivo si avviò lo smantellamento del ghetto con il graduale abbattimento delle mura e delle varie entrate obbligate alla comunità ebraica. Ma nel ghetto si registrò una sorprendente reazione, favorita dagli ambienti ortodossi. Il vecchio perimetro murato del quartiere ebraico venne recintato dagli stessi abitanti del ghetto con un filo spinato poggiato su pali¹⁹⁷. Per chi era sempre stato perseguitato e disprezzato, l'auto-segregazione era ormai diventata un'esigenza. Ma quel desiderio, contestualizzato nella piena razionalizzazione di fine '800, diventava sempre più anacronistico: non a caso Gustav

¹⁹⁶ *Ibid*, p. 151.

¹⁹⁷ M. Freschi, *Praga. viaggio letterario nella città di Kafka*, Luogo, Editori riuniti, anno, p. 113.

Alessandro Pilo, *Il meraviglioso metropolitano e gli spazi-tempi incantati della città*, Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Letterature Comparete, Università degli Studi di Sassari.

Meyrink definì il ghetto «un luogo allo stremo della sua giustificazione storica»¹⁹⁸. In altre parole, il Quinto quartiere rappresentava in modo esemplare quella contemporaneità del non contemporaneo di cui si è parlato nel primo capitolo.

Come a Parigi, anche a Praga l'opera di razionalizzazione modernista ottocentesca avviò un profondo processo di risanamento delle sue parti in perdita di funzionalità. E come si può ben immaginare del Quinto quartiere restò ben poco. Questo perché, seppure dettata da esigenze igienico-sanitarie, la distruzione del ghetto ebraico aveva anche un forte valore simbolico. Radendo al suolo la Città ebraica si voleva cancellare e allontanare da sé quello spazio urbano "altro" e perturbante appena nascosto entro il moderno agglomerato urbano. Come si è visto nel primo capitolo, per quanto il pensiero razionalista avesse educato la ragione, esso trovava ancora una forte resistenza negli spazi oscuri dell'inconscio collettivo. E da questo punto di vista, il ghetto ebraico continuava, ma soprattutto continuerà ad apparire come un'alterità urbana disturbante. Infatti è interessante osservare che il fantasma del passato persiste: lo spirito della Città ebraica sembra avere il sopravvento sulle ricostruzioni successive. Il fascino malfamato del Quinto quartiere, addirittura la sua presenza, continueranno a influenzare l'immagine della città boema:

Sebbene lo zelo del risanamento abbia dissolto questo palcoscenico di sortilegi, tuttavia il tanfo e la malsania e il mistero del Quinto Quartiere sono ancora presenti nell'aere grasso di Praga. «Dentro di noi disse Kafka a Janouch- vivono ancora gli angoli bui, i passaggi misteriosi, le finestre cieche, i sudici cortili, le bettole rumorose e le locande chiuse. Oggi passeggiamo per le ampie vie della città ricostruita, ma i nostri passi e gli sguardi sono incerti. Dentro tremiamo ancora come nelle vecchie strade della miseria. Il nostro cuore non sa ancora nulla del risanamento effettuato. Il vecchio malsano quartiere ebraico dentro di noi è più reale della nuova città igienica intorno a noi. Svegli, camminiamo in un sogno: fantasmi noi stessi di tempi passati»¹⁹⁹.

Dunque malgrado la sua scomparsa il ghetto ebraico continuò a ispirare l'immaginario artistico e letterario. Sotto questo aspetto fu certamente Gustav Meyrink con la sua opera *Der Golem* il primo a dare artisticamente una visione terrificata del ghetto, visione che Franz Kafka trovò estremamente veridica. Ma in seguito anche l'espressionismo tedesco calcò la mano sulla medievalità tenebrosa e inquietante di Praga. Da quel momento in poi nella rappresentazione della città boema il Quinto quartiere diventerà spesso il modello a cui ispirarsi: quell'architettura fatta di strade strette zigzaganti, casupole fatiscenti e pinnacoli gotici ispirerà infatti negli anni '20 una gran quantità di scenografie cinematografiche, si pensi a film come "Il gabinetto del dottor

¹⁹⁸ *Ibid.*

¹⁹⁹ A.M. Ripellino, *op. cit.*, p. 156

Alessandro Pilo, *Il meraviglioso metropolitano e gli spazi-tempi incantati della città*, Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Letterature Comparate, Università degli Studi di Sassari.

Caligari” e “Il dottor Mabuse”. Lo stesso Kafka, come si è appena accennato, avvertì nel vecchio ghetto delle presenze non ancora sopite malgrado il suo risanamento. E come si vedrà ora, seppure lo scrittore ceco non lo nomini mai esplicitamente, nelle sue opere la presenza perturbante del Quinto quartiere aleggia, seppur trasposta, da più parti. A questo proposito ci si soffermerà sul romanzo *Il processo*, opera in cui quell'elemento sembra decisamente più pervasivo.

6. Se negli autori analizzati nel corso di questo lavoro la sfera del non funzionale si connotava positivamente, ne *Il processo* di Franz Kafka essa assume una connotazione decisamente inquietante. Infatti nel caso di Kafka quello spazio poco funzionale si fa portatore di valori ambivalenti: se Breton e Aragon possono entrare e uscire a proprio piacimento da certi spazi metropolitani proprio perché non ne fanno parte, nel caso dello scrittore ceco le cose stanno diversamente. Quegli spazi urbani logori e periferici sono portatori di nodi esistenziali non ancora superati.

La rivoluzione industriale portò anche in Boemia profonde trasformazioni sociali piuttosto simili a quelle già viste nei capitoli precedenti. Una delle più evidenti fu sicuramente l'abbandono delle campagne e il crescente inurbamento della popolazione rurale. Proprio il padre di Franz Kafka offre un chiaro esempio di questo passaggio storico: ebreo originario di un piccolo villaggio boemo, egli iniziò la sua attività di piccolo commerciante di articoli di merceria e chincaglieria nelle fiere e nei mercatini, infine compì il gran salto nella capitale. Come tanti altri ebrei che in quegli anni si dedicavano febbrilmente ad attività commerciali, imprenditoriali e finanziarie, Herrmann Kafka riuscì ad ascendere socialmente. Ma per un ebreo praghese l'ascesa sociale solitamente andava di pari passo con un processo di laicizzazione. In altre parole quel mondo fuori dal mondo della comunità ebraica, tradizionalista ed estraneo ai cambiamenti imposti dalla modernità, veniva in parte abbandonato per integrarsi culturalmente con la classe dominante di lingua tedesca. Non a caso, per molti ebrei praghesei emancipati uno dei passaggi simbolicamente più significativi di questo nuovo corso era l'abbandono del ghetto per andare a vivere in altre parti della città. Non è questo comunque il caso di Kafka, che con la sua famiglia non si allontanò mai dai margini della città vecchia e continuò a respirare da vicino gli umori della cultura e della tradizione ebraica. Se quindi i padri, pur iniziando ad allontanarsi dalla tradizione riuscivano a far convivere le diverse e contrastanti pulsioni, partecipando sia alla vita della comunità sia al progresso sociale ed economico del loro tempo, i figli in molti casi sarebbero diventati inermi e incapaci di

comprendere la propria posizione nel mondo. Franz Kafka apparteneva infatti a quella seconda generazione che rimase disorientata da un processo di secolarizzazione irreversibile e visse la sua condizione in modo conflittuale. Infatti l'assimilazione produsse in lui una forte crisi d'identità: Kafka sentiva di essere ormai colpevolmente alieno alla cultura ebraica e ai suoi valori. Ma come osserva Freschi, come altri intellettuali di origine ebraica Kafka commise in fondo un doppio tradimento: se da un lato si separò dai valori della comunità e della religiosità ebraica, dall'altra non si riconobbe mai pienamente in quelli borghesi. Se dunque Kafka si sentiva ormai estraneo al mondo dei reietti, da cui in fondo veniva, allo stesso tempo vestì spesso con un certo senso di colpa i propri panni borghesi.

Questo conflitto sembrerà evidente all'interno de *Il processo*: per via delle sue vicissitudini giudiziarie il protagonista Joseph K., giovane funzionario di banca, sarà costretto a uscire dal suo mondo borghese all'interno del quale è pienamente integrato, e ad entrare in contatto con uno spazio urbano fatiscente e ostile, trasposizione non immediatamente riconoscibile di quel mondo ripudiato, pre-moderno e cascante da cui Kafka si era allontanato. Proprio perché la relazione dello scrittore ceco con lo spazio urbano superato o in via di superamento non è pacificata, esso apparirà privo di quella dimensione accattivante vista finora. Al contrario quei pezzi di metropoli si riveleranno opprimenti e minacciosi. Per l'appunto nel modo in cui nel romanzo viene reinventata la città di Praga è possibile trovare delle analogie con il racconto "Omnibus" di Julio Cortázar: se Buenos Aires viene mostrata come uno spazio provinciale che limita le libertà individuali, allo stesso modo nel testo di Kafka un micro mondo urbano pre-moderno si accanirà contro il protagonista. Infatti ne *Il processo* un fantomatico tribunale espressione di un universo periferico, arcaico e quasi paesano metterà sotto processo Joseph K., giovane funzionario per ragioni che resteranno ignote. Dunque nell'immaginario urbano dello scrittore della periferia, lo spazio estraneo alla modernità sembra spesso un nodo irrisolto e viene avvertito in modo problematico. Ciò sarà tanto più evidente nel caso dello scrittore ceco, dato che quella sfera urbana fatta di spazi fatiscenti e soffocanti e di personaggi inquietanti è in qualche modo portatrice del suo stesso passato superato.

Ne *Il processo* Joseph K., il protagonista, un giorno vede comparire alla sua porta due strani agenti, inviati da un fantomatico tribunale, che lo informano di essere sotto processo per cause che resteranno a lui sconosciute. Se K. fino a quel momento teneva perfettamente sotto controllo la sua vita, e all'interno della "sua" Praga sapeva

comportarsi alla perfezione, sarà ora costretto a causa di quel processo a entrare in contatto con un'altra Praga inquietante e surreale, all'interno della quale ben poco serviranno la sua posizione e il suo atteggiamento razionale. La città in cui è ambientato *Il processo* si caratterizza dunque per questo duplice piano: il mondo borghese dentro il quale K. si trova perfettamente a suo agio, e un altro in perdita di funzionalità, caratterizzato da modus vivendi pre-moderni e spazi cadenti, seppur non in via di esaurimento. Quell'"altra" Praga appare infatti frutto di una modernità zoppa, eppure immutabile ed eterna allo stesso tempo. Per il primo interrogatorio K. viene infatti convocato presso gli uffici del tribunale, situati in una remota via dei sobborghi. Lo scenario che si presenta davanti ai suoi occhi è decisamente spiazzante: niente sembra richiamare l'architettura o l'aspetto di un tribunale, al contrario K. si trova davanti a dei palazzoni popolari di una zona periferica che si caratterizza per la categoria orlandiana del logoro realistico²⁰⁰. Tutto ciò che ha a che fare con il tribunale sembra sporco e sordido. Dunque lo sporco non è solo attribuibile allo spazio popolare, ma ha anche una precisa valenza simbolica.

Il palazzo del tribunale sembra infatti immaginato a partire dagli spazi cadenti e sovrappopolati del ghetto e da quei quartieri operai praguesi figli della massificazione urbana. In Kafka spesso ci si trova davanti a un corto circuito tra moderno e pre-moderno, e il connubio tra modernità operaia e ammassamento pre-moderno da ghetto sembra uno di questi casi. La povertà di quei pezzi di città li rende avversi e deprimenti: addirittura i bambini sembrano già corrotti irrimediabilmente dall'ambiente circostante:

Nel salire disturbò alcuni bimbi che giocavano sulla scala e, mentre passava in mezzo a loro, lo guardarono di traverso. "Se prossimamente" pensò, "dovessi ripassare di qui bisognerebbe che prenda con me o caramelle per conquistarli o il bastone per prenderli a legnate." Arrivato quasi al primo piano dovette sostare un momento finché una palla terminasse il suo itinerario, e intanto due ragazzini dalla faccia sospetta di vagabondi adulti lo trattenevano per i calzoni²⁰¹.

Un altro chiaro esempio di spazio opprimente è dato dalla casa di Titorelli. Pittore che avrebbe la possibilità di intercedere con il tribunale, Titorelli vive in un altro spazio periferico: «Era un rione ancora più povero, le case erano ancora più buie, le vie piene di sudiciume che vagava lentamente sulla neve squagliata [...] Anche l'aria era molto pesante, non esisteva un cavedio, la scala era stretta tra due muri nei quali solo ogni tanto e molto in alto si apriva una finestrella»²⁰². K. s'imbatte anche questa volta con un gruppo di bambini, questa volta delle ragazzine, ma il senso di degrado che ne ricava è

²⁰⁰ F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, cit., p. 472.

²⁰¹ F. Kafka, *Il processo*, Milano, Mondadori, 1971, p. 30.

²⁰² *Ibid.*, p. 117.

lo stesso: «"Abita qui un pittore Titorelli?" La ragazzina, appena tredicenne, un po' gobba, gli diede una gomitata e alzò gli occhi a guardarlo. Né la sua giovinezza né il difetto fisico avevano potuto impedire che fosse già del tutto corrotta»²⁰³. Una volta dentro la stanza di Titorelli K. si troverà all'interno di uno spazio ancora più oppressivo e malsano rispetto a quello del tribunale:

«Ma prima che parliamo non si vuol togliere la giacca? Deve avere molto caldo». «Sì» rispose K. che fino a quel momento aveva badato soltanto alle spiegazioni del pittore e ora, sentendo rammentare il calore, si trovò la fronte tutta sudata. «È quasi insopportabile». Il pittore approvò come se comprendesse benissimo quel disagio. «Non si potrebbe aprire la finestra?» domandò K. «No» rispose il pittore. «È una lastra fissa che non si può aprire». Soltanto ora K. comprese che tutto quel tempo aveva sperato di poter andare lui o il pittore a spalancare la finestra. Ed era pronto a respirare a bocca aperta persino la nebbia. Il senso che l'aria gli era preclusa gli dava il capogiro²⁰⁴.

Gli spazi periferici dell'universo praghese in cui è costretto a recarsi K. parrebbero addirittura pre-urbani, come se delle realtà rurali fossero state trapiantate di sana pianta all'interno di una città. Ma quei quartieri periferici, pur cadenti e degradati, appaiono totalmente privi dell'aura incantata dei *passages* di Aragon. Se infatti la meraviglia metropolitana sembrerebbe dipendere dal permanere di pezzi di passato dentro un contesto crescente e incombente di modernità e funzionalità, ne *Il processo* di Kafka quegli spazi non possono apparire incantati proprio perché nello spazio urbano de *Il processo*, realistico e onirico allo stesso tempo, essi non sembrano destinati a scomparire, al contrario appaiono ben poco minacciati dalla modernità in corso. Saranno essi ad apparire minacciosi e soffocanti e a rendere inadatto l'imborghesito Joseph K. Ripellino non ha dubbi nel riconoscere nella Praga kafkiana una trasposizione della diroccata città ebraica e del quartiere operaio di Žižkov:

Dell'architettura inquietante della città vltavina sono illustri esempi le afose e malconce casacce del *Processo* kafkiano. Tipica barabizna praghese, collusione tra un sordido casamento operaio e una catapecchia del ghetto, intrico di scale buie, corridoi soffocanti, ballatoi, sgabuzzini, è il tribunale a cui Joseph K. vien chiamato il mattino di una domenica. Il quartiere in cui sorge quel palazzaccio, insieme fondaio e ufficio e lavanderia, con le botteguzze sotto il livello delle strade, le finestre piene di materassi e gli inquilini che si parlano dai davanzali, tiene del proletario quartiere di Žižkov e a un tempo della città ebraica²⁰⁵.

La creazione di spazi minacciosi e oppressivi a partire da elementi così riconoscibili del ghetto e dei sobborghi operai praghese in qualche modo potrebbe far pensare a una kafkiana formazione di compromesso con quei mondi ormai a lui estranei. Se da un lato Kafka faceva parte della piena modernità praghese, dall'altro avvertiva

²⁰³ *Ibid.*, p. 116.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 128.

²⁰⁵ A.M. Ripellino, op. cit., p. 210.

Alessandro Pilo, *Il meraviglioso metropolitano e gli spazi-tempi incantati della città*, Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Letterature Comparate, Università degli Studi di Sassari.

come colpa l'estraneità a quell'ambiente di discriminati ed emarginati da cui in un non lontano passato la sua famiglia si era emancipata. Dunque, tanto più nella realtà Kafka si sentiva estraneo a quegli spazi urbani, tanto più quella sfera appare nociva e dannosa verso i personaggi delle sue opere, come se a essi venisse presentato il conto di una invisibile colpa. Ma è interessante notare che ne *Il processo* K. non solo è costretto ad entrare in contatto con quegli spazi fatiscenti, ma anche ad accettarne le regole. Se infatti il protagonista del romanzo è un borghese che vive in un mondo in via di funzionalizzazione, in cui non c'è più bisogno di favori personali per vedere riconosciuti i propri diritti, si ritrova poco a poco costretto a tornare a pratiche di vita che ormai non appartengono più al suo mondo. Infatti il tribunale che processa K. sembra muoversi secondo regole totalmente arbitrarie rispetto a quelle in vigore nei normali tribunali:

I funzionari, e anche di grado piuttosto elevato, venivano spontaneamente, erano pronti a dare informazioni precise o almeno di facile interpretazione, discutevano lo svolgimento del processo, anzi in certi casi si lasciavano perfino convincere accettando l'opinione altrui. Certo però proprio in quest'ultimo punto non bisognava fidarsi troppo di loro: per quanto esprimessero la loro nuova opinione, favorevole alla difesa, erano magari capaci di ritornare nella loro cancelleria e di emettere per il giorno successivo una deliberazione esattamente contraria e forse ancora più severa della loro intenzione precedente che affermavano di aver del tutto abbandonata²⁰⁶.

La procedura davanti alla corte è generalmente segreta anche per gli impiegati inferiori che pertanto non riescono quasi mai a seguire completamente le cause da loro trattate nello svolgimento che prenderanno, la causa si presenta quindi al loro orizzonte senza che talvolta sappiano donde viene, e prosegue senza che vengano a sapere per dove. Sfugge a questi impiegati l'insegnamento che si può trarre dallo studio delle singole tappe del processo, dalla decisione finale e dalla sua motivazione²⁰⁷.

Non sembra esistere alcuna logica dietro i processi del tribunale; per questo non resta altra scelta che mettersi nelle mani di persone capaci di influire sulle sue decisioni. Ovviamente nel mondo de *Il processo* le persone considerate capaci di influire sulle sorti del processo apparterranno a quella stessa sfera del poco funzionale, si pensi all'avvocato da cui viene condotto K., la cui abitazione si trova proprio nel sobborgo delle cancellerie giudiziarie, o al già nominato pittore Titorelli, ritrattista ufficiale dei giudici del tribunale, appartenente anch'egli a quel mondo popolare e dalle regole arbitrarie. Com'è ben evidente infatti, gli spazi urbani che gravitano attorno al tribunale sono popolati da una umanità asservita, connivente o collusa con quel potere che K. sta combattendo:

«E come è venuto la prima volta in contatto coi giudici?» domandò K. che contava di conquistare la fiducia del pittore prima di prenderlo addirittura al suo servizio. «Molto semplice» rispose il pittore. «Queste relazioni le ho ereditate. Già mio padre faceva il pittore giudiziario. È un posto che passa di padre in figlio.

²⁰⁶ F. Kafka, op. cit., p. 98.

²⁰⁷ Ibid., p. 99.

Uomini nuovi non sono adatti. Per dipingere i diversi gradi di impiegati occorrono norme così diverse, svariate e soprattutto segrete che non si conoscono affatto fuori di determinate famiglie»²⁰⁸.

Ma la collusione tra il tribunale e gli abitanti di quello spazio urbano apparirà concretamente evidente a K. quando lascerà la casa del pittore. Uscendo da una porta secondaria per sfuggire alle petulanti ragazzine che lo attendono dietro l'ingresso principale, K. scoprirà stupefatto di trovarsi direttamente nelle cancellerie giudiziarie. Dietro questa condensazione di spazi viene subito da pensare a quello che Orlando definirebbe un fantastico d'imposizione²⁰⁹, quel soprannaturale che pur senza una spiegazione s'impone di fatto con l'autorità di un pugno sul tavolo. Ma quella sorprendente continuità tra una stanza a tetto e le cancellerie giudiziarie, per chi vive in quello spazio urbano "altro", può essere spiegata quasi con naturalezza: «Di che si stupisce?» domandò il pittore stupefatto a sua volta. Sono le cancellerie giudiziarie. Non sapeva che qui ci sono le cancellerie? Ce ne sono in quasi tutte le soffitte, perché non dovrebbero esserci qui? A rigore anche il mio studio fa parte delle cancellerie, ma il tribunale lo ha messo a mia disposizione»²¹⁰. Il fatto che K. sia incapace di cogliere la logica e le regole dietro quegli spazi urbani e quel potere, in fondo fa presagire che non potrà esserci uno scioglimento positivo alla sua vicenda.

Ma l'elemento ostile e fantastico non si limita a strappare K. dal suo mondo confortevole. Esso può infatti invadere anche lo spazio amico, tranquillo e rispettabile, all'interno del quale K. fino a quel momento si sentiva a suo agio. Una sera, all'interno della banca in cui lavora, Kafka sente provenire da uno sgabuzzino dei lamenti. Incuriosito apre la porta e trova dentro i due agenti che erano andati a casa sua per arrestarlo, mentre vengono bastonati da un terzo agente:

Si fermò stupefatto e stette ancora in ascolto per stabilire se non fosse un errore... seguì un momento di silenzio, ma poi udì ancora una volta i lamenti [...] fu preso da una curiosità così irresistibile che spalancò la porta. Come aveva giustamente supposto era un ripostiglio. Al di là della soglia c'erano vecchi stampati inservibili, bottiglie da inchiostro di coccio vuote e rovesciate. Nel bugigattolo stesso c'erano tre uomini, curvi da tanto che era basso. Li illuminava una candela fissata su uno scaffale. «Che fate qui?» domandò K. affannato per l'agitazione, ma senza alzare la voce. [...] «Signore, aspettiamo di essere bastonati perché tu ti sei lagnato di noi col giudice istruttore»²¹¹.

²⁰⁸ Ibid., p. 126.

²⁰⁹ F. Orlando, *Statuti del soprannaturale nella narrativa*, cit., p. 22: «Non meno strano del dato iniziale, l'accoglimento di esso da parte dei soggetti interessati. Eminentemente antirealistico è che esso non faccia problema, o almeno, non come farebbe qualora l'assurda ipotesi esplodesse in realtà».

²¹⁰ F. Kafka, *op. cit.*, p. 135.

²¹¹ Ibid., p. 70.

Quegli spazi stretti, bui e perturbanti incontrati da K. nell'altra Praga invadono in modo fantastico anche il suo territorio. Infatti in quel ripostiglio angusto, buio e pieno di cianfrusaglie, col bastonatore, Franz e Willem stretti al suo interno, vengono condensati tutta una serie di elementi che richiamano implicitamente il ghetto e quegli spazi meno funzionali che così spesso vengono trasposti in chiave inquietante da Kafka. E come negli spazi del tribunale, anche in quello sgabuzzino il tempo sembra fantasticamente immutabile, o comunque differente da quello percepito normalmente nell'altra Praga:

Anche il giorno seguente K. continuò a pensare ai custodi; lavorava distratto e per poter terminare il lavoro dovette rimanere in ufficio ancora più a lungo che il giorno prima. Quando, ritornando a casa, ripassò dal ripostiglio lo aprì come per consuetudine. Di fronte a ciò che vide invece del buio rimase sbalordito. Tutto era al punto di prima, come la sera precedente quando aveva aperto la porta: gli stampati e le bottiglie dietro la soglia, il bastonatore con la verga, i custodi del tutto spogliati, la candela sullo scaffale e i custodi che cominciarono subito a lamentarsi e a invocare: «Signore!»²¹².

Gran parte dell'energia narrativa de *Il processo* sembrerebbe provenire proprio dall'angoscia prodotta da certi spazi interni: quelle scale, quelle soffitte, e quei ripostigli sembrano portatrici di tensioni occulte che, come si è ipotizzato, non son state ancora superate da Kafka. In quegli spazi interni minacciosi e invasivi sarà dunque possibile vedere una trasposizione degli spazi urbani del vecchio ghetto e di un mondo di reietti da cui lo scrittore ceco sentiva di essersi colpevolmente allontanato. Ma caricati dei suoi fantasmi che lo accusano di essersene andato o di averli dimenticati, quegli spazi diventeranno ostili e non permetteranno a K. di sfuggire al loro giudizio.

7. Nel corso di queste pagine ci si è soffermati e si è ritornati più volte su un punto chiave della ricerca: la svolta storica del Sette-Ottocento si è realizzata grazie all'ascesa della classe sociale borghese e a un sistema economico capitalista. Va da sé che tutti gli autori su cui ci siamo soffermati finora hanno vissuto e sperimentato forme incompiute, in via di compimento o pienamente realizzate di questa precisa modernità capitalista e borghese. Eppure non bisogna dimenticare che nel corso del '900 si affermò una variante del progetto modernista occidentale, con significative affinità e differenze: il progetto modernista socialista.

L'esperimento socialista, nato con la Rivoluzione russa del 1917 e tramutatosi successivamente in un sistema totalitario che influenzò politicamente ed economicamente l'est europeo per più di cinquant'anni, si basava su una visione del

²¹² *Ibid.*, p. 75.

Alessandro Pilo, *Il meraviglioso metropolitano e gli spazi-tempi incantati della città*, Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Letterature Comparate, Università degli Studi di Sassari.

mondo scientifica e razionalista. Da questo punto di vista l'esperimento socialista condivideva con il pensiero borghese comuni radici illuministe. L'età dei lumi aveva infatti messo le basi per una razionalizzazione laica e una critica della tradizione comune anche al materialismo storico d'ispirazione marxiana. Insomma, quel pensiero da cui avrebbe preso le mosse il sistema economico capitalista allo stesso tempo metteva le basi a un pensiero modernista che avrebbe voluto proporsi come sua alternativa.

La Russia si rivelò un caso abbastanza singolare di esperimento modernista. Se Marx credeva che la rivoluzione sarebbe partita dalla numerosa e inurbata classe operaia di un paese dal capitalismo avanzato, in realtà essa si realizzò in un paese arretrato come la Russia zarista, un paese caratterizzato da una economia contadina in cui la gran parte della popolazione era ancora fortemente legata alla tradizione rurale e a modi di vita decisamente poco moderni. Davanti a una economia così palesemente arretrata si procedette a una modernizzazione e industrializzazione dall'alto: per via delle politiche sovietiche tese a incentivare la trasformazione dei contadini in operai, città come Mosca conobbero con l'arrivo di grandi masse di popolazione provenienti dalle campagne un massiccio inurbamento. Dunque un paese in gran parte ancora legato al mondo rurale venne modernizzato e razionalizzato forzatamente, con modalità forse ancora più traumatiche rispetto a quelle imposte dal sistema capitalista occidentale. Ci si trovò infatti davanti a un regime che imponeva per decreto una razionalità e una funzionalità assoluta: tutto ciò che era portatore di valori estranei o non affini all'ideologia di partito veniva censurato come sconveniente o addirittura pericoloso. Ma l'aspetto sicuramente fondamentale del progetto modernista socialista fu il suo sistema di produzione: a differenza dell'economia occidentale, che aveva le sue basi nella libera impresa e nella continua e sempre più veloce produzione e immissione di merci sul mercato, il progetto modernista socialista prevedeva una economia statalizzata controllata dall'alto, con pochissima o scarsa libertà d'impresa. Ciò comportava un sistema teso a produrre solo ciò che era necessario, e che di fatto impediva la trasformazione delle merci in feticcio. In altre parole il desiderio e l'allettamento che il sistema economico capitalista garantiva e incentivava con la produzione di beni superflui veniva apertamente censurato. Da questo punto di vista, la modernità sovietica era decisamente meno adatta rispetto a quella capitalista a produrre incanto e a far sorgere desideri insospettati. Perciò non potrebbe essere diversamente: in alcuni autori vissuti sotto il sistema socialista sarà forte il desiderio di liberarsi da una eccessiva

razionalizzazione e funzionalità e i loro testi si faranno portatori di desideri e istanze repressi. Ma soprattutto, sarà forte un ritorno del represso irrazionale e anti-funzionale. Questo è sicuramente un discorso troppo complesso per essere esaurito in un semplice paragrafo. Ci si soffermerà dunque su un solo testo, comunque ampiamente esemplificativo di certe dinamiche finora appena accennate: *Il Maestro e Margherita* di Michail Bulgakov.

In questo romanzo scritto negli anni bui dello stalinismo, Satana, con il nome di Woland, arriva nella Mosca degli anni '30. Insieme con il suo seguito metterà in evidenza le ipocrisie e le falsità della società socialista e porterà scompiglio per la città. Come si può ben immaginare un'opera dalla forte componente satirica non poteva trovare facile accoglienza in un regime totalitario come quello dell'Unione sovietica stalinista. E infatti l'opera di Bulgakov incontrò ogni sorta di ostacolo e difficoltà, e poté essere pubblicata solo nel 1967, a quasi trent'anni dalla sua morte. Eppure a infastidire l'establishment sovietico non fu soltanto la componente satirica; infatti parlare del diavolo ai tempi dello stalinismo voleva dire rimettere in gioco un elemento religioso che l'ateismo socialista cercava di combattere da ormai un decennio. Non bisogna infatti dimenticare che uno dei principali obiettivi che si impose il regime socialista fu quello di sradicare dal popolo il senso del metafisico e del religioso. L'establishment sovietico intraprese infatti un massiccio programma volto a rimuovere l'influenza della Chiesa ortodossa dal governo e dalla società russa, e a rendere l'Unione sovietica un paese ateo. Alla base di questa politica non era certo secondaria la colpevole connivenza della Chiesa ortodossa con l'oscurantista ancien régime zarista. Da questo punto di vista, nell'opera di Bulgakov ci si trova davanti a una dinamica non nuova in queste pagine: ciò che è espressione dell'ordine imperante o del progresso, una volta superato e "fuori moda", diventa di colpo caro e affascinante. A partire dalla stagione illuminista molti autori e filosofi iniziarono a criticare la tradizione religiosa e desiderarono liberarsi da una istituzione considerata retrograda e portatrice di superstizioni, il cui vero scopo era mantenere lo status quo vigente. Vari sistemi autoritari, tra cui la Russia stalinista, portarono alle estreme conseguenze quello spirito razionalista, ostacolando sottilmente e facendo cadere in disgrazia il potere e le credenze religiose. Di colpo quel tanto vagheggiato pensiero ateo e agnostico era diventato odiosamente illiberale e repressivo, ma soprattutto non meno oscurantista dell'ordine politico e religioso che voleva sostituire. A questo punto immaginare dunque che esistessero forze soprannaturali si trasformò paradossalmente in un gesto di libertà: la libertà di immaginare o credere a proprio piacimento all'esistenza

di un ordine divino. Ora che il diavolo non era più una figura cardine del pensiero dominante, ma al contrario una figura in perdita di funzionalità, diventava di colpo nuovamente allettante. Non a caso Brugnolo sostiene a proposito delle vecchie credenze demonologiche:

Dopo che l'illuminismo europeo le ha contestate e smontate, dopo che le ha demistificate, lo scrittore può volgersi verso di esse con indulgenza, impossessandosene come materiale da manipolare creativamente per animare le sue composizioni più divertenti e divertite. Ciò che per secoli indusse terrore e sottomissione adesso diviene spunto di allegria irrefrenabile.

Ne *Il Maestro e Margherita* Bulgakov mostra come Mosca sia ormai caratterizzata da un diffuso atteggiamento razionale privo di credito verso il superstizioso, spesso non esente da sfumature comiche. Questa è per esempio la scena che si presenta a Ivan Bezdomnyj mentre tenta d'inseguire il gatto nero Behemoth, anche lui accolto del diavolo Woland:

Ivan concentrò la sua attenzione sul gatto, e vide quello strano animale avvicinarsi al predellino del vagone di testa del tram A immobile alla fermata, spingere via con insolenza una donna, afferrare la maniglia e tentare perfino di dare una moneta da dieci copeche alla bigliettaria attraverso un finestrino aperto per l'afa. Il comportamento del gatto sbalordì talmente Ivan da lasciarlo immobile davanti alla drogheria sull'angolo; e subito una seconda volta, ma con molta più forza egli fu sbalordito dal comportamento della bigliettaria. Questa non appena vide il gatto che saliva sul tram, gridò con una rabbia che la scuoteva tutta: -È vietato ai gatti! È vietato portare gatti! Passa via! Scendi, se no chiamo la polizia! Né la bigliettaria né i passeggeri furono colpiti dalla cosa principale: non dal fatto che un gatto salisse sul tram, questo poteva ancora passare, ma dal fatto che volesse pagare il biglietto!²¹³

Ma più generalmente, davanti agli eventi fantastici che avverranno con l'arrivo di Woland e il suo seguito, l'atteggiamento generale sarà d'incredulo stupore: così per esempio reagisce Berlioz, intellettuale di partito, davanti all'atmosfera stregata che precede la comparsa di Woland negli stagni Patriaršie:

Qui successe una seconda stranezza, che riguardava il solo Berlioz. A un tratto egli smise di singhiozzare, il suo cuore diede un forte battito, per un attimo non si sentì più, poi riprese, ma trafitto da un ago spuntato. Inoltre, Berlioz fu preso da un terrore immotivato, ma così potente che gli venne voglia di correre via senza voltarsi dagli stagni Patriaršie.

Si guardò in giro angosciato, non comprendendo che cosa avesse potuto spaventarlo tanto. Impallidi, si asciugò la fronte col fazzoletto, pensò: «Che cos'ho? Non mi era mai successo! Il cuore mi fa degli scherzi...» [...] A questo punto l'aria torrida gli si infittì davanti, e da essa si formò un diafano personaggio dall'aspetto assai strano. Un berretto da fantino sulla piccola testa, una giacca a quadretti striminzita, anch'essa fatta d'aria... Un personaggio alto più di due metri, ma stretto di spalle, magro fino all'inverosimile, e dalla faccia –prego notarlo– schernevole.

La vita di Berlioz era così fatta che agli avvenimenti straordinari egli non era abituato a credere. Impallidendo ancora di più, spalancò gli occhi e pensò sconcertato: «Non è possibile!...»²¹⁴.

²¹³ M. Bulgakov, *Il Maestro e Margherita*, Torino, Einaudi, 1996, p. 47.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 6.

Più o meno allo stesso modo reagirà Varenuca quando prove concrete confermeranno che Lichodev è stato trasportato da una stregoneria di Woland a migliaia di chilometri da Mosca in una sola mezz'ora: «In vent'anni di attività nei teatri, Varenuca ne aveva viste di tutti i colori, ma qui sentì che la ragione gli si ricopriva di un velo, e non seppe pronunciare altro che la frase banale e totalmente assurda: –Questo non è possibile!»²¹⁵. Come inizia a essere evidente, durante i tre giorni passati a Mosca il diavolo e i suoi seguaci, espressione di un ritorno del represso irrazionale e immorale, saranno responsabili di tutta una serie di eventi inspiegabili e sconvolgeranno così la vita di tante persone ormai abituate a ragionare e pensare in termini burocratici. Il diavolo Woland porterà infatti allo scoperto la natura egoista e vanitosa che cova sotto il cosiddetto uomo nuovo. Il socialismo è riuscito a reprimerla forzatamente, ma non a eliminarla.

Ciò è sicuramente evidente durante lo spettacolo teatrale di magia nera. Woland grazie ai suoi artifici organizza uno spettacolo nel teatro di Mosca. Gli organizzatori, perplessi su chi abbia mai autorizzato un evento di magia nella capitale, decidono di presentare e pubblicizzare l'evento come spettacolo di smascheramento della magia nera: la magia è accettabile solo se vengono svelati i trucchi che si nascondono dietro. Ma al contrario, sarà Woland a smascherare le falsità e le debolezze dei moscoviti. Affiorerà il lato più basso, ma forse anche più autentico dell'uomo. Le stregonerie di Woland metteranno alla prova l'austero *modus vivendi* sotto il regime sovietico; infatti i moscoviti non sembreranno poi così immuni al fascino di certi elementi tipici della modernità occidentale, censurati dal potere come borghesi e decadenti. Attraverso lo spettacolo di magia nera, Woland mette in evidenza una scomoda verità: la Russia sovietica, con il suo sistema economico e i suoi valori, non ha creato l'uomo nuovo, ma ha semplicemente proibito le tentazioni. Ma quando tutto ciò che il socialismo sovietico del tempo reprime, denaro, ricchezza e merci di lusso, appare in modo fantastico ad allettare gli spettatori, essi non sapranno resistere. Per l'appunto questo è ciò che succede quando, durante lo spettacolo, appare dal nulla un negozio con i migliori abiti e prodotti francesi:

Il palcoscenico si ricoprì subito di tappeti persiani, sorsero enormi specchi illuminati ai lati da tubi verdognoli, e, tra gli specchi, delle vetrine in cui gli spettatori, allegramente sbalorditi, videro esposti vestiti femminili parigini di varie fogge e colori [...] Tra le scarpe si videro astucci di profumo, montagne di borsette di antilope, di camoscio, di seta, e, tra di esse, mucchi di lunghi astucci d'oro cesellati per il rossetto [...]

Si accomodino!- urlava Fagotto. –Senza complimenti e senza cerimonie! [...]

²¹⁵ *Ibid.*, p. 102.

Successes il finimondo: da tutte le parti le donne cominciarono a salire sul palcoscenico²¹⁶.

Woland e il suo seguito assolvono qua alla funzione che più gli è notoriamente congeniale, quella di diavoli tentatori. Tuttavia ci si trova davanti a un comico ribassamento: più che da astuti signori del male infatti, il seguito di Woland sembra composto da dei furbi venditori. Se nel *Faust* di Goethe Mefistofele tenta Faust allettando la sua sete di potere e conoscenza, al contrario ne *Il Maestro e Margherita* l'oggetto della seduzione è offerto da ben più semplici merci all'ultima moda. Da questo punto di vista Bulgakov mette in evidenza la potenza che esercita la modernità capitalista su coloro che ne sono tagliati fuori: in un paese caratterizzato da un moralismo austero, lo stile di vita occidentale, pieno di oggetti tanto affascinanti quanto superflui, si rivela tremendamente seducente proprio perché irraggiungibile e proibito:

La brunetta sedette in poltrona, e Fagotto le ammicchiò subito davanti una montagna di scarpe [...] Le sue vecchie scarpe furono gettate dietro una tenda, e nella stessa direzione andò pure la donna accompagnata dalla ragazza dai capelli rossi e da Fagotto, che portava, appesi sulle grucce, alcuni modelli. Il gatto si indaffarava, aiutava e, per darsi maggiore importanza, si appese al collo un metro da sarta.

Un minuto dopo, da dietro la tenda uscì la brunetta con un vestito tale che un sospiro passò per tutta la platea. L'ardimentosa donna, diventata più bella sorprendentemente, si fermò davanti a uno specchio, alzò le spalle nude, si toccò i capelli sulla nuca e si contorse, tentando di guardarsi la schiena.

La ditta la prega di gradire questo a titolo di ricordo, - disse Fagotto porgendo alla brunetta un flacone in un astuccio aperto²¹⁷.

La moda, qua sineddoche della modernità capitalista, appare oggetto di un reincanto: quelle merci saranno portatrici di lusinghe e vista da Mosca quella boutique acquisterà un valore quasi magico. Se quel continuo accumulo e produzione di merci in Occidente ha ormai perso da un pezzo la capacità di stupire, di colpo osservando il modo in cui gli spettatori dello spettacolo si rapportano con essa, ci ricordiamo e riviviamo quel piacere erotico offerto dalle merci che noi avevamo dimenticato. Ma allo stesso tempo non bisogna tralasciare il modo ambivalente in cui essa appare nel romanzo: se grande è la sua capacità di seduzione e incanto, allo stesso tempo verrà mostrata la sua abilità nel risvegliare superficialità e vanità. Non a caso, a simboleggiarne la futilità, i soldi piovuti dal cielo durante lo spettacolo diventeranno carta straccia, così come i vestiti distribuiti da Woland spariranno lasciando le spettatrici completamente nude.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 123.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 123.

8. È interessante notare che nella Mosca di Bulgakov la razionalizzazione e la modernizzazione di stato sembrano aver cancellato, perlomeno culturalmente, qualsiasi retaggio delle epoche precedenti alla rivoluzione russa. Al contrario l'elemento fantastico del romanzo si farà portatore di quei valori che il regime socialista rifiutava apertamente. Infatti Woland e il suo seguito sono portatori di provocatorie istanze anti-moderne, e sono quindi estranei alle due differenti declinazioni della modernità, sia quella socialista che quella capitalista e borghese. Il fantastico nel romanzo è infatti portatore di tratti *ancien régime*; non a caso Orlando afferma che nel romanzo il soprannaturale «riveste i panni d'un sontuoso passato feudale oltre che ecclesiastico, più occidentale, oltre tutto, che russo»²¹⁸. Woland appare infatti come un vecchio nobile aristocratico sprezzante verso la vita moderna, ma soprattutto verso quei valori di fraternità e uguaglianza alla base del pensiero moderno, sia borghese che socialista. Ovviamente non c'è in Bulgakov il desiderio di un reazionario ritorno all'antico. Certo ne *Il Maestro e Margherita* vengono espresse istanze pre-moderne, ma il modo in cui ciò avviene è totalmente giocoso. Infatti Bulgakov gioca a esprimere istanze contrarie a quelle del mondo in cui vive: in un mondo che nega Satana, eccolo apparire proprio a Mosca, in un mondo che vuole negare le merci, ecco che esse vengono promosse, in un mondo che vuole uniformare e limitare tutte le forme di diversità, ecco il diavolo e tutta la sua valenza regressiva. Non a caso, gli invitati al gran ballo di Satana proverranno tutti da una sfera pre-moderna e regressiva fatta di «re, duchi, cavalieri, suicidi, avvelenatrici, impiccati, ruffiane, aguzzini e truffatori, carnefici, delatori, traditori, pazzi, spie, corruttori»²¹⁹. Portatrice di tutta l'autorevolezza del passato, quella del diavolo e il suo seguito è una presenza che in forma ironica recupera il passato, seppure in forma ironica. Ancor prima di una sfera di oggetti, cose o spazi, a diventare sorpassato in questi casi sarà un modo di pensare e immaginare il mondo. Ciò è ben visibile in Woland, portatore dell'antico valore e di una perdurante esemplarità. Una svolta storica modifica l'ordine esistente e rende di colpo sorpassato tutto ciò che prima di allora rappresentava le forze al potere. Se quell'*ancien régime* è stato per lungo tempo repressione, in una società egualitaria e livellante diventa di colpo represso.

Da questo punto di vista, nel romanzo la figura di Woland e il suo seguito sarà oggetto di una formazione di compromesso: da un lato infatti, quasi a rappresentare il

²¹⁸ F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, cit., p. 376.

²¹⁹ M. Bulgakov, op. cit., p. 262.

Alessandro Pilo, *Il meraviglioso metropolitano e gli spazi-tempi incantati della città*, Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Letterature Comparate, Università degli Studi di Sassari.

loro anacronismo in un mondo che li nega e li rifiuta, il diavolo e il suo seguito appariranno vestiti in modo pittoresco, tra l'eccentrico, il logoro e il fuori moda:

Margherita fu colpita dal fatto che per quest'ultimo grande giro del ballo Woland si presentasse esattamente nello stesso stato in cui era in camera da letto. La medesima camicia sudicia e rattoppata gli pendeva dalle spalle, ai piedi aveva delle ciabatte scalcagnate. Woland portava la spada, ma di questa spada sguainata si serviva come d'un bastone, appoggiandosi ad essa²²⁰.

Ma è interessante notare che anche a livello urbano nel romanzo non sembrano esistere spazi incantati o stratificazioni di sorta, come se il socialismo avesse totalmente spazzato via il passato e ogni forma di meraviglia. Il reincanto metropolitano a Mosca sarà possibile solo per opera di Woland e il suo seguito.

Lo si è già visto in precedenza con l'episodio dello spettacolo nel teatro del varietà di Mosca, ma un altro chiaro esempio è dato dall'appartamento n. 50 sulla Sadovaja in cui Woland e il suo seguito prendono alloggio. L'appartamento, piccolo e austero, diventerà all'occasione uno di quegli interni incantati che ospitano il fantastico. Come la bottega dell'antiquario de *La peau de chagrin* o lo scantinato di Buenos Aires de "El Aleph", ma anche come in certe ambientazioni interne di Kafka, ci si trova davanti a una casa che condensa e fa coesistere piani spaziali o temporali differenti, ma soprattutto che può diventare all'occasione grande abbastanza per ospitare il gran ballo di Satana.

²²⁰ *Ibid.*, p. 267.

BIBLIOGRAFIA

OPERE CITATE

Aragon Luis, *Le paysan de Paris*, sl, Gallimard, 1993.

Baudelaire Charles, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1975.

Borges Jorge Luis, *Ficciones*, Madrid, Alianza, 2005.

Breton André, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1988.

Calvino Italo, *Le città invisibili*, Milano, Mondadori, 2002.

Cortázar Julio, *Bestiario*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1996.

Cortázar Julio, *Las armas secretas*, Buenos Aires, Editorial sudamericana, 1996.

Cortázar Julio, *Los relatos*, Madrid, Alianza, 1994.

Cortázar Julio, *Queremos tanto a Glenda*, Madrid, Alfaguara, 1996.

Cortázar Julio, *Rayuela*, sl, Editorial sudamericana, 1963.

Cortázar Julio, *Todos los fuegos el fuego*, Buenos Aires, Alfaguara, 1995.

Descartes René, *Œuvres et lettres*, Bibliothèque de la Pléiade, 1953.

Gogol Nikolaj Vasil'evič, *I racconti di Pietroburgo*, luogo, Garzanti, 1999.

Kafka Franz, *Il processo*, Milano, Mondadori, 1971.

Oviedo José Miguel, *Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XX (1920-1980)*, Madrid, Alianza, 1992.

Perec George, *La vie mode d'emploi*, Paris, Hachette, 1978.

Alessandro Pilo, *Il meraviglioso metropolitano e gli spazi-tempi incantati della città*, Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Letterature Comparate, Università degli Studi di Sassari.

Perec George, *L'infra-ordinaire*, Éditions du seuil, 1989.

Perec George, *Tentativo di esaurire un luogo parigino*, Bologna, Baskerville, 1989.

Poe Edgar Allan, *Selected stories*, Genova, Cideb editrice, 1994.

BIBLIOGRAFIA CRITICA

Benjamin Walter, *I Passages*, vol. IX, Torino, Einaudi, 2000.

Benjamin Walter, *Parigi capitale del XIX secolo*, Torino, Einaudi, 1986.

Berman Marshall, *L'esperienza della modernità*, Bologna, Il mulino, 1999.

Bloch Ernst, *Eredità del nostro tempo*, Milano, Il saggiatore, 1992.

Codeluppi V., *Lo spettacolo della merce. I luoghi del consumo dai passages a Disney World*, Milano, Bompiani, 2001.

Freschi Mariano, *Praga. viaggio letterario nella città di Kafka*, Milano, Editori riuniti.

Freud Sigmund, *L'io e l'es e altri scritti, 1917-1923*, Torino, Bollati Boringhieri, 1977.

Freud Sigmund, *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991.

Gabellone Lino, *L'oggetto surrealista*, Torino, Einaudi.

Horkheimer Max e Adorno T.W., *Dialettica dell'illuminismo*, Torino, Einaudi, 1997.

Alessandro Pilo, *Il meraviglioso metropolitano e gli spazi-tempi incantati della città*, Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Letterature Comparate, Università degli Studi di Sassari.

Johnson Steven, "Complessità urbana e intreccio romanzesco", contenuto in Franco Moretti, *Il romanzo*, Torino, Einaudi, 2001.

Moretti Franco, *Opere mondo*, Torino, Einaudi.

Orlando Francesco, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1993.

Orlando Francesco, "Statuti del soprannaturale nella narrativa", contenuto in Franco Moretti, *Il romanzo*, Torino, Einaudi, 2001.

Reuter Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Bordas, 1991, contenuto in Zubiaurre Maria Teresa, *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas, perspectivas*, México, D.F, Fondo de cultura económica, 2000.

Ripellino Angelo Maria, *Praga Magica*, Torino, Einaudi, 2005.

Sennett Richard, *Usi del disordine. Identità personale e vita nelle metropoli*, Ancona-Milano, Costa & Nolan, 1999.

Sennett Richard, *Carne y piedra. El cuerpo, el mundo y la historia*, Madrid, Anagrama, 1997.

Simmel Georg, *La metropoli e la vita dello spirito*, Roma, Armando, 1995.

Stierle Karlheinz, *La capitale des signes. Paris et son discours*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2000.

Alessandro Pilo, *Il meraviglioso metropolitano e gli spazi-tempi incantati della città*, Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Letterature Comparete, Università degli Studi di Sassari.