



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA



Università degli Studi di Padova

Università di Varsavia (Uniwersytet Warszawski)

Dipartimento di ITALIANISTICA (Unipd/ UW)

Scuola di dottorato di ricerca in: SCIENZE LINGUISTICHE, FILOLOGICHE E LETTERARIE

Indirizzo: ITALIANISTICA (Unipd/ UW)

***IL CASO BARICCO:
NELLA TRAPPOLA DEL POSTMODERNO***

Direttore della Scuola: Ch.ma Prof.ssa Paola Benincà (Unipd)
Ch.ma Prof.ssa Magdalena Danielewicz (UW)

Coordinatore d'indirizzo: Ch.mo Prof. Guido Baldassarri (Unipd)
Ch.ma Prof.ssa Hanna Serkowska (UW)

Supervisore: Ch.mo Prof. Emanuele Zinato (Unipd)
Ch.ma Prof.ssa Joanna Ugniewska (UW)

Dottorando Ewa Magdalena Nicewicz



ZPORR
Zintegrowany Program
Operacyjny
Rozwoju Regionalnego



Mazowsze.
serce Polski

Praca naukowa współfinansowana ze środków Europejskiego Funduszu Społecznego i Budżetu Państwa w ramach Zintegrowanego Programu Operacyjnego Rozwoju Regionalnego, Działania 2.6 „Regionalne Strategie Innowacyjne i transfer wiedzy” projektu własnego Województwa Mazowieckiego „Mazowieckie Stypendium Doktoranckie

“The work was co-funded by the European Social Fund and the Polish Budget, within the framework of Action 2.6 of the Integrated Operation Programme of Regional Development, “Regional Innovative Strategies and knowledge transfer” according to the project of Mazovia voivodeship “Mazovia PhD Scholarship”.

Indice

INTRODUZIONE	5
CAPITOLO 1	
Sul campo intellettuale. La crisi della letteratura?	15
§ 1.1. Lottando per la vita nella dorata giungla delle lettere	15
§ 1.2. Chiusi nella riserva indiana dell'università	21
§ 1.3. Tra il vecchio e il nuovo. Chi ha tradito chi?	29
§ 1.4. Lo scrittore, il lettore e il critico	49
CAPITOLO 2	
«Un personaggio dei nostri anni»	68
§ 2.1. Il postmoderno, che male ci fa?	68
§ 2.2. Sandro Baricco e Leandro Barocco	82
§ 2.3. Il potere della parola o la parola del potere?	99
CAPITOLO 3	
La società dello spettacolo: sulla saggistica di Baricco	122
§ 3.1. Costellazioni della modernità: <i>Il genio in fuga</i> e <i>L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin</i>	122
§ 3.2. L'effetto Barnum: <i>Cronache dal Grande Show</i>	142
§ 3.3. Aspettando i barbari	154
CAPITOLO 4	
Nel paese delle meraviglie. La narrativa di Baricco tra musica e fiaba	174
§ 4.1. L'altrove baricchiano	174
§ 4.2. Sognatori, musicisti, aristocratici e bambini	186
§ 4.3. Gli ingredienti di successo: come sedurre un lettore	198
§ 4.4. Sulla strada di Emmaus	212
CONCLUSIONI	226
RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI	228
Opere di Alessandro Baricco	228
Opere narrative	231
Letteratura critica	232
RIASSUNTO (italiano, inglese, polacco)	248

Introduzione

Abbandonate ogni speranza di totalità, futura come passata, voi che entrate nel mondo della modernità fluida.

Zygmunt Bauman, *Modernità liquida*

I. Nel panorama culturale dell'Italia contemporanea Alessandro Baricco occupa senz'altro un posto di primo piano, nonostante la sua opera e le sue attività continuino a suscitare reazioni assai contrastanti. Ma, indipendentemente dal giudizio di valore, la figura dello scrittore torinese costituisce un ottimo esempio per illustrare l'attuale situazione letteraria. Alcuni anni fa Margherita Ganeri ha parlato di un "caso Eco"¹: a nostro avviso, non sarebbe azzardato parlare, oggi, di un "caso Baricco"² (sia per la sua produzione letteraria, sia per la posizione dell'intellettuale), intendendo cioè questo autore come esemplare di fenomeni più ampi.

Filippo La Porta colloca l'opera di Baricco, accanto a quella di Scarpa e di Busi, nella seconda fase della cosiddetta *nuova narrativa italiana*³, in quella che egli, un po' sommariamente, definisce «linea barocca e macaronica, rutilante e pirotecnica, capace di esibire virtuosismo stilistico e ricchezza di affabulazione»⁴. Caratterizzata dalla produzione multiforme, questa "giovane" narrativa appare «ugualmente attratta dalla Filosofia (la riflessione alta sul destino e sull'eterno) e dal Romanzesco (passioni, avventure, delitti)»⁵ che però spesso si traducono in «un *Kitsch* decorativo, in un manierismo culturale lontano da

¹ M. GANERI, *Il "caso" Eco*, Palumbo, Palermo 1991.

² Del "caso Baricco" (esaminato nell'aspetto editoriale), hanno infatti già parlato, ad esempio, Edmondo Berselli, Stefano Giovanardi, Silvia Amici, Arianna De Benedetto e Luca Panzarella. Cfr. E. BERSELLI, *Il caso Baricco, i libri e la critica come nasce un best seller*, «La Repubblica», 3 marzo 2006; S. GIOVANARDI, *I segreti della locanda Almayer*, «La Repubblica», 7 gennaio 2003, p. 38 (sezione: cultura); S. AMICI, A. DE BENEDETTO, L. PANZARELLA, *Casi editoriali. L'esordio narrativo di Alessandro Baricco: Castelli di rabbia*, «Oblique», http://www.oblique.it/images/formazione/dispense/caso_baricco_castelli.pdf.

³ «Di nuova narrativa italiana si comincia a parlare agli inizi degli anni ottanta, dopo un quasi-vuoto di alcuni lustri [...]» (F. LA PORTA, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, Bollati Boringhieri, Torino 1999, p. 9). Dei "giovani narratori" parla anche Maria Corti: «Di fronte agli scrittori accostabili per l'impegno a un grosso impianto narrativo con relativa riflessione strutturale, ecco il gruppo dei cosiddetti giovani scrittori, dove l'attributo giovane viene riferito ora all'età ora al fatto che siano esordienti, cioè giovani come uomini di penna, nuove leve, autori di libri che al contrario sono quasi tutti di piccole dimensioni, il che naturalmente significa qualcosa di più profondo di quanto sembrerebbe a formulare così il problema, cioè in termini di dimensioni» (M. CORTI, *Al trotto, al galoppo, il romanzo cambia. Viaggio nell'universo delle strutture narrative degli ultimi decenni: metamorfosi e sperimentazioni degli autori italiani*, «Millelibri», n. 27, 1990, p. 82).

⁴ F. LA PORTA, *La nuova narrativa italiana*, op. cit., p. 24.

⁵ Ivi, p. 80.

qualsiasi esperienza reale, e non in originali soluzioni narrative, adeguate alle nuove modalità rappresentative»⁶.

Il giudizio sull'affabulazione «citazionistica e coltissima»⁷ di Baricco espresso da La Porta negli anni Novanta, viene in qualche modo confermato da Alberto Casadei nel suo recente *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*. Lo scrittore torinese costituirebbe, verso la metà degli anni Novanta, il caso più rilevante di un'abilità diffusa nel cogliere gli elementi adatti a garantirsi un pubblico costante in quello che Casadei chiama il «panorama della super-offerta attuale»⁸. Infatti, dopo il postmodernismo “echiano”, di stampo “citorio-allusivo” ovvero “ludico-parodico”⁹ che inizia con *Il nome della rosa* (1980), dalla metà degli anni Novanta, nella letteratura comincia a prevalere il “modello-Baricco” che pur essendo per molti aspetti debitore di quello precedente «punta assai meno sull'ironia citatoria e intellettualistica e assai più sulla rimodulazione dei sentimenti attraverso codici diversi (dal bassocomico fumettistico al sublime patetico)»¹⁰. Casadei definisce Baricco un «oppositore non trasgressivo», «lettore dei classici», «scrittore-citatore», «autore portato a ritornare sempre su pochi temi [...], di grande impatto e declinati come mappe per decifrare un presente che viceversa viene regolarmente esorcizzato – e semmai letto, *fuori* dei testi letterari, in articoli giornalistici»¹¹. Baricco viene in tal modo collocato nel “postmoderno di esaurimento” non solo perché rifiuta l'avanguardismo ma anche perché cerca di alludere a un senso profondo dell'opera letteraria e allo stesso atto di narrare, in maniera leggera, lontana dai toni patetici: «Si tratterebbe insomma», osserva Casadei, «di recuperare lo *status* del narratore benjaminiano»¹². I testi del torinese sono dunque caratterizzati dal ritorno a narrazioni libere, fantastiche e nello stesso tempo piacevoli, il loro segreto sta nel riuso mascherato da rifiuto¹³. È proprio con Baricco che si afferma un nuovo tipo di romanzo postmoderno che costituisce il fenomeno più duraturo della letteratura italiana da *bestseller*. L'Autore non solo è abile a

⁶ Ibidem.

⁷ Ivi, p. 237.

⁸ A. CASADEI, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Il Mulino, Bologna 2007, p. 48.

⁹ Il termine viene usato per la prima volta da Linda Hutcheon nel suo libro *A poetics of postmodernism*, Routledge, London-New York 1987.

¹⁰ A. CASADEI, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, op. cit., p. 29.

¹¹ Ivi, p. 48.

¹² Ivi, p. 68. Che lo scopo maggiore di Baricco si riassume nel piacere di affabulare, lo dimostra il commento inserito nella quarta di copertina di *Seta*: «Questo non è un romanzo. E neppure un racconto. Questa è una storia. Inizia con un uomo che attraversa il mondo e finisce con un lago che se ne sta lì, in una giornata di vento. L'uomo si chiama Hervé Joncour. Il lago non si sa. Si potrebbe dire che è una storia d'amore. Ma, se fosse soltanto quello, non sarebbe valsa la pena di raccontarla» (A. BARICCO, *Seta*, Rizzoli, Milano 1996).

¹³ È sintomatico a questo proposito il commento dell'Autore a *Oceano mare* in cui egli parla del piacere di narrare e nega (falsamente) qualsiasi legame con il patrimonio letterario precedente: «Lo si può leggere come un racconto a suspense, come un poema in prosa, un conte philosophique, un romanzo d'avventura. In ogni caso, vi domina la gioia rapinosa di raccontare storie attraverso una scrittura e una tecnica narrativa senza modelli né antecedenti né maestri» (A. BARICCO, *Oceano mare*, Rizzoli, Milano 1993, la quarta di copertina).

promuovere i propri lavori, ma anche a far riconoscere l'importanza della creazione letteraria presso i nuovi tipi di fruitori. Il meccanismo del successo baricchiano è in estrema sintesi il seguente: i suoi testi sono colmi di enfasi diretta ad aumentare il *pathos* che è un equivalente della spettacolarità; la sua opera è caratterizzata dal continuo ritorno su temi tipici del *romance* ma rivolti nella direzione delle grandi domande della vita. Baricco, insomma, lavora «[...] su trame che non risultano finalizzate a una reinterpretazione della tradizione alta, ma sono invece indirizzate alla costruzione di una *Wunderkammer* senza uscite verso l'esterno»¹⁴.

L'attività dello scrittore (Baricco esordisce come romanziere nel 1991 con *Castelli di rabbia*) risulta ancora più interessante e esemplare come caso culturale se consideriamo il fatto che essa coincide con la dichiarata crisi della critica letteraria, il “tramonto dell'intellettuale”¹⁵, la nascita di un pubblico nuovo¹⁶ e con il cambiamento del mercato editoriale, cioè con un periodo di passaggio e trasformazione avviatosi all'inizio degli anni Novanta. In questa fase a esempio ha luogo il crescente accesso al mondo letterario dei “non addetti”, cominciando dai giornalisti, attori e politici che «nella coscienza di certi lettori comuni passano ormai per i veri scrittori»¹⁷. Per di più sembra che la letteratura possa essere attraente solo in quanto una sorta di appendice o supporto ad altre forme di intrattenimento: si rivela un vero scrittore contemporaneo solo colui che sa offrire attraverso la televisione e la Rete la propria immagine, in poche parole che è capace di autopromuoversi. Il fenomeno di “moltiplicazione della vacuità” a scapito della qualità e della “consapevolezza del fatto letterario”¹⁸, criticato da Giulio Ferroni, viene accolto con entusiasmo dal nostro Autore secondo il quale negli ultimi vent'anni, la narrativa italiana si è trasformata, si è aperta, si è positivamente contaminata:

Il panorama è cambiato completamente ed è molto più interessante adesso. L'inizio degli anni Novanta era un passaggio molto debole per la letteratura, l'Italia dei grandi era finita e non c'erano giovani che portassero avanti cose nuove. Era un mondo in cui *Treno di panna* di De Carlo sembrava una bomba, in realtà era un buon libro come oggi se ne scrivono tanti. Ricordo che quando ho cominciato, il primo

¹⁴ A. CASADEI, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, op. cit., p. 68.

¹⁵ Cfr. R. CESERANI, *Intellettuali liquidi o in liquidazione*, in P. ANTONELLO, R. GORDON (a cura di), *Postmodern Impegno. Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture*, Peter Lang, Bern 2009, p. 34.

¹⁶ «[...] possiamo immaginarci il nuovo pubblico postmoderno radunato intorno all'arena come una nuova classe culturale medio-borghese cresciuta nello spirito del '68, eclettica e poliforma, che ha acquistato una grande abilità e destrezza ad orientarsi nella realtà virtuale che i *mass media* producono ogni giorno. Lo spettacolo che tale pubblico si aspetta di vedere è decisamente *cult*, ovvero sia da prendere alla lettera che in senso parodico, e adatto quindi sia per gli intenditori raffinati che per i fruitori in cerca di intrattenimento» (M. JANSEN, *I "Castelli di rabbia" di Baricco e "Le Mosche del capitale" di Volponi: spettacolo versus allegoria. Due critiche della modernità*, in ID., *Il dibattito sul postmoderno in Italia*, Franco Cesati Editore, Firenze 2002, p. 271).

¹⁷ G. FERRONI, *I confini della critica*, Alfredo Guida Editore, Napoli 2005, p. 95.

¹⁸ «Oggi assistiamo al paradosso di una letteratura che si moltiplica e contemporaneamente arretra, assediata dall'impero dei media, dalla vacuità della comunicazione, dalla degradazione del linguaggio e della vita civile» (G. FERRONI, *Scritture a perdere. La letteratura negli anni zero*, Laterza, Roma-Bari 2010, p. 101).

Veronesi, De Carlo, Del Giudice erano gli unici autori italiani che riuscivo a leggere. Oggi la situazione è molto più ricca¹⁹.

All'origine di tali cambiamenti, secondo Remo Ceserani, si pone soprattutto la questione del postmoderno²⁰ – nozione, come è noto, ambigua e sfuggente alle definizioni univoche. Se già il termine stesso viene variamente utilizzato dagli studiosi italiani che spesso non distinguono tra “postmodernità” (la sostanza storica e materiale del cambiamento) e “postmodernismo” (le varie interpretazioni positive o negative della postmodernità)²¹, altre oscillazioni interpretative sono connesse ai suoi presupposti: il rimescolamento dell'alto e del basso, la fine delle ideologie, la fluidità delle idee²², la mancanza di punti di riferimento fissi. Le difficoltà concettuali e interpretative intorno al postmoderno sono particolarmente evidenti nelle discussioni intorno alla questione del canone, con le perplessità riguardanti il “nuovo in arrivo”²³ e il labirinto babelico delle nuove e sempre più rapide offerte dell'industria del libro²⁴.

È proprio il postmoderno, tuttavia, con tutte le sue caratteristiche, la nozione-chiave indispensabile per capire e definire il “caso Baricco”²⁵. È da lì che derivano la sua poetica (la letteratura fatta per “contenere il mondo”, non per conoscerlo²⁶), le sue scelte stilistiche e di contenuto (tra i principi ispiratori della prosa di Baricco di origine postmoderna Silvia Contarini elenca: eterogeneità, intertestualità, coesistenza di *high* e *pop culture*, recupero

¹⁹ A. BARICCO in P. DI STEFANO, *Baricco e gli attacchi dei gesuiti “La critica ha perso la sua missione”*, «Corriere della Sera», 19 aprile 2010, p. 28.

²⁰ R. CESERANI, *Intellettuali liquidi o in liquidazione*, op. cit., p. 36.

²¹ Cfr. R. CESERANI, *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino 1997, p. 120.

²² Zygmunt Bauman associa al postmoderno il termine della “modernità liquida”. A suo dire la fluidità è «principale metafora dell'attuale fase dell'epoca moderna» (Z. BAUMAN, *Modernità liquida*, Editori Laterza, Roma 2009, p. VI).

²³ «[...] di industria culturale non si parla più non perché sia sparita, ma perché è dovunque, tutti ne sono modellati e si può dire che non c'è altro: l'alta cultura, con Umberto Eco, è diventata bassa» (A. BERARDINELLI, *La critica libera è quella “inutile”*, «Corriere della Sera», 4 maggio 2010, p. 41).

²⁴ «Ho l'impressione che oggi in Italia narrativa e poesia non siano più un oggetto interessante per esercitare la critica. Se escono tre romanzi al giorno e quasi altrettanti libri di versi, la partita è persa in partenza. Il recensore che provasse a esaminare sistematicamente una tale materia sarebbe spinto al suicidio» (ibidem). A questo proposito si veda anche Casadei che sostiene: «[...] la questione del canone si ripropone adesso con singolare schizofrenia: da un lato, la cultura nel suo insieme punterebbe a esaltare opere che non paiono testimoniare una riflessione di lunga durata sulla letteratura, ossia un'elaborazione significativa delle grandi forme tradizionali di narrativa [...]; dall'altro, la ricerca di un canone è sembrata quanto mai necessaria, specie nei tanti bilanci di fine secolo e millennio, per potersi finalmente districare nel labirinto delle piste sempre più eterogenee seguite dalla nuova narrativa e dalla critica (nuova o meno) che la sostiene» (A. CASADEI, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, op. cit., pp. 29-30).

²⁵ «Abbassamento, individualismo, disimpegno, narratività, e altri concetti prossimi al postmoderno potrebbero invece avvicinare Baricco agli altri giovani narratori, con qualche variante e singolarità» (S. CONTARINI, *Corrente et controcorrente*, «Narrativa», n. 12, 1997, p. 39).

²⁶ Cfr. *ivi*, p. 46.

consapevole e ludico del passato, assenza di giudizio e di concettualizzazione²⁷), è lì che trovano la giustificazione tante altre attività dallo scrittore, e le forme del suo stesso rapporto con i lettori. Elisabetta Tarantino osserva a questo proposito che «[...] Baricco è riuscito a raggiungere un pubblico estremamente vasto, facendo uso di tutti i mezzi resi disponibili dalle tecniche di comunicazione di massa, dagli spettacoli dal vivo in varie città italiane, ai programmi televisivi, a Internet, alle colonne dei giornali»²⁸.

Ricorrere al *midcult* o al *Kitsch*²⁹ dettati dalla sensibilità postmoderna sembra in Baricco un rischio consapevole e calcolato³⁰. L'Autore «progetta la lettura come un evento spettacolare ed emozionante, e le strategie narrative da lui adoperate sono quelle della sperimentazione linguistica, sintattica e stilistica»³¹. Da una parte abbiamo quindi la convinzione che la postmodernità sia innanzitutto spettacolo ed è quindi attraverso la spettacolarità che bisogna raccontarla³²; dall'altra è proprio questo "ingrediente" a rendere le opere d'arte prodotti commerciali puri e semplici. Di conseguenza, la tattica da lui scelta per evitare la mercificazione dell'arte e il suo logico facile consumo, lo porta non di rado al massimo e più raffinato grado di mercificazione, dando l'impressione che egli sia la vittima di una sorta di *coincidentia oppositorum* o di una trappola da lui stesso ordita. Lo dimostra bene, secondo Monica Jansen, il romanzo d'esordio: «Probabilmente *Castelli di rabbia* è uno di quei prodotti di consumo anomali che, collocati nel nostro tempo postmoderno, tentano sia di vivere la società dello spettacolo che di opporle resistenza»³³.

Pare che sia proprio questa sua specifica collocazione nel postmoderno a determinare la controversa ricezione dell'opera di Baricco presso la critica. L'Autore, appartenente alla

²⁷ Ivi, pp. 40-41. Invece della "fluidità" della prosa di Baricco parla La Porta: «[...] la macchina narrativa approntata da Baricco scorre con fluidità impassibile e sospetta, con una perfezione rotonda, virtuosistica» (LA PORTA, *La nuova narrativa italiana*, op. cit., pp. 90-91).

²⁸ E. TARANTINO, *Alessandro Baricco e la totemizzazione della letteratura*, in ID., F. PELLEGRINI (a cura di), *Il romanzo contemporaneo. Voci italiane*, Troubador, Leicester 2006, p. 79.

²⁹ Considerato l'ambito postmoderno in cui ci muoviamo, in questo caso sarebbe più appropriato ricorrere alla nozione del *camp*, intesa come l'uso deliberato, consapevole e sofisticato del *Kitsch* nelle arti, e come la ripresa smalzata della cultura *pop*. Tuttavia, sia l'Autore stesso che i critici che se ne sono occupati hanno scelto di parlare a tal proposito del *kitsch* o del *midcult*, evitando il termine studiato da Susan Sontag. Cfr. S. SONTAG, *Note sul Camp (Notes On Camp, 1964)*, in ID., *Contro l'interpretazione*, Mondadori, Milano 1987, pp. 359-383.

³⁰ Ivi, p. 79. Cfr. «Quella del *kitsch* è una faccenda complicata. Io non credo che esistano veramente cose che sono *kitsch* in sé e per sé: lo diventano se il mondo in cui le collochi non è in linea con loro. La pettinatura di Moira Orfei non è *kitsch* se ce l'ha lei in testa: lo è se se la mette sulla testa mia madre. Così, ci sono molte cose, nei libri, che appaiono *kitsch* a chi non riesce a entrare nel mondo di quel libro. Dato che in genere i critici letterari non riescono a entrare nel mondo dei miei libri, ci vedono dentro delle cose *kitsch*» (A. BARICCO, *“Senza sangue” un anno dopo. Chat con il lettori*, 13 ottobre 2003; ora sul sito: <http://www.oceanomare.com/news/archivio/chatss2003/index.htm>).

³¹ M. JANSEN, *I “Castelli di rabbia” di Baricco e “Le Mosche del capitale” di Volponi*, op. cit., p. 278.

³² Cfr. A. BARICCO, *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin* (1992), Garzanti, Milano 2002, p. 73.

³³ M. JANSEN, *I “Castelli di rabbia” di Baricco e “Le Mosche del capitale” di Volponi*, op. cit., p. 288.

generazione degli scrittori “difficilmente classificabili”³⁴, è stato l’oggetto di polemiche sin dall’inizio della sua attività letteraria: «Gli insulti non mi mettono di cattivo umore. Come le lodi, del resto. I miei primi due romanzi *Castelli di rabbia* e *Oceano mare* – sono stati molto apprezzati dalla critica. Poi ho scritto *Seta* e tutto è cambiato. Ma sia prima che dopo ho vissuto con distacco il rapporto con la critica»³⁵. Infatti, soprattutto i primi due testi vengono accolti favorevolmente non solo dagli esordienti critici come Luca Clerici, ma anche da quelli più affermati come Maria Corti o Goffredo Fofi. Incuriosisce perciò particolarmente il momento in cui Baricco comincia a non essere più apprezzato dalla critica ed i suoi libri vengono definiti come il trionfo del *kitsch*, “scrittura pubblicitaria”, di secondo grado. Fofi, convinto che si tratti di un autore di grande talento, vede la causa del suo tramonto nell’affermazione delle logiche del mercato, nel lasciarsi sedurre dal fenomeno delle mode – una tesi che viene condivisa in qualche modo anche da Casadei.

La sfortunata ricezione non è omogenea. Vi sono voci molto severe come quella di Fulvio Senardi che considera la narrativa del torinese «il trionfo di un’idea di letteratura intesa come retorica, palestra di virtuosismi di un artefix proteso a risultati d’effetto»³⁶, o come quella di Giulio Ferroni (sin dall’inizio ostile ad ogni iniziativa intrapresa dallo scrittore) che, pur riconoscendo un qualche talento di Baricco³⁷, definisce la sua prosa come stucchevole e ammiccante³⁸ ovvero come «patinata, proiettata sull’orizzonte di una trasgressione pubblicitaria, tra moda e sport»³⁹. Preso da una letterarietà “artefatta” e “recitata”, Baricco riveste la letteratura di un singolare patetismo vuoto. A dire di Ferroni si tratta di un classico

³⁴ Una preziosa osservazione ci giunge a questo proposito da Maria Corti che parlando dei “giovani narratori” nota l’insufficienza degli strumenti da parte dei critici che devono affrontare “il nuovo”: «Quando uscirono i testi degli autori citati /Malerba, Volponi, Manganelli/, la critica offrì un curioso esempio di decodifica deviata; non trovando applicate le abituali norme del narrare e non potendo quindi connettere i nuovi testi alla propria riserva di esperienza, la maggior parte dei critici parlò o di romanzo-saggio o di morte del romanzo. Si scrisse che il romanzo ormai sopravviveva solo a livello di consumo: la conferma veniva da tanti romanzi ben celofanati, di puro intrattenimento, letteratura ferroviaria o balneare, che l’industria editoriale già rovesciava abbondantemente sul mercato, testi di cui i giornali ci infliggevano quotidianamente recensioni, un insieme che fra un trentennio sarà ridotto a qualche epitaffio nel cimitero della stampa dei quotidiani. Cioè la critica di allora non raggiunse il distacco necessario alla comprensione del fatto che l’apparente disordine costruttivo dei neosperimentali sottintendeva un ordine nuovo di lettura del mondo» (M. CORTI, *Al trotto, al galoppo, il romanzo cambia*, op. cit., pp. 80-81).

³⁵ A. GNOLI, *Alessandro Baricco: Se il mondo cambia vertiginosamente*, «La Repubblica», 21 novembre 2006, p. 42 (sezione: cultura).

³⁶ F. SENARDI, *Alessandro Baricco, ovvero... che storia mi racconti*, in ID., *Gli specchi di Narciso. Aspetti della narrativa italiana di fine millennio*, Vecchiarelli Editore, Roma 2002, p. 163.

³⁷ G. FERRONI, *I confini della critica*, op. cit., pp. 95-96.

³⁸ G. FERRONI, *Vassalli, un uomo contro il postumano*, «L’Unità», 26 febbraio 2006, p. 22. Cfr. «La scrittura baricchiana sottoscrive la “persistenza illogica della vita” (p.182) e in essa si specchia compiaciuta» (G. FERRONI, *Pista riciclabile*, «Giudizio Universale», n. 8/ 2005).

³⁹ G. FERRONI, *Caro Baricco, io la recensisco ma lei non mi legge*, «La Repubblica», 2 marzo 2006.

esempio di uno scrittore contemporaneo che ha sacrificato i buoni mezzi di cui disponeva per spendere le energie a esibire la propria bravura.

Per converso, critici autorevoli come Mario Barenghi, nonostante il passar degli anni e il cambiamento della poetica del torinese, rimangono affascinati dallo Scrittore che continuano a considerare maturo, «“di culto” presso una fascia di pubblico anagraficamente e culturalmente importante, in qualche maniera complementare a quella presidiata da Claudio Magris»⁴⁰. Baricco è autore di brillanti testi e di pezzi di bravura, ma Barenghi lo chiama anche “sagace burattinaio di epifanie” che riesce a ibridare fumetto e melodramma⁴¹:

La sua bravura, invece, resta fuori discussione. Baricco sa inventare una storia, sa come raccontarla; e sa congedarsene: sa ponderare gli elementi, evitando zavorre e lungaggini così abituali in narratori meno abili [...]. Serigrafo di classe, Baricco seguita ad incantarci; e se domani mattina vedessimo in libreria un nuovo racconto [...], ci affretteremmo a comprarlo, si chiamasse pur ancora *Cachemire*⁴².

Ci sono infine voci moderate, come quella di Alessandro Scarsella che, cercano di ricostruire la carriera dell’Autore in un modo possibilmente oggettivo, non soffermandosi né sui suoi pregi né sui difetti. Tuttavia, come osserva La Porta a proposito della “giovane narrativa”, a giudicare non aiuta sicuramente il fatto di non poter prendere le distanze dall’oggetto studiato: «Forse davvero soltanto dopo cinquant’anni riusciamo a capire se un’opera è riuscita, per dirla un po’ enfaticamente, a esprimere la “verità del proprio tempo”, se insomma entrerà a far parte di un qualche canone persuasivo»⁴³.

II. Il presente studio si propone quindi di cimentarsi con un autore contemporaneo, la cui produzione è ancora *in progress*, con uno scrittore “transmediale” e con un caso particolarmente controverso nella ricezione e nel rapporto tra critici e scrittori. Come nota Scarsella, «Difficile condensare in un profilo armonico le diverse espressioni della personalità di Alessandro Baricco narratore, drammaturgo, firma giornalistica, insegnante, personaggio televisivo, ma anche copywriter e (perché no) esperto di marketing e produttore letterario»⁴⁴. Si è considerato il periodo che va dall’esordio saggistico (*Il genio in fuga*, 1988) e romanzesco (*Castelli di rabbia*, 1991) di Baricco alla pubblicazione di *Emmaus* (novembre 2009). Si è cercato di dar conto sia delle ragioni dei critici più severi (Giulio Ferroni), che di quelli più aperti e favorevoli (Vittorio Spinazzola); lì dove è stato possibile, si è cercato di far

⁴⁰ M. BARENGHI, *Oltre il Novecento. Appunti su un decennio di narrativa (1988-1998)*, Marcos y Marcos, Milano 1999, pp. 305-306.

⁴¹ Cfr. *ivi*, p. 307.

⁴² *Ivi*, p. 114 e p. 115.

⁴³ F. LA PORTA, *La nuova narrativa italiana*, op. cit., p. 21.

⁴⁴ A. SCARSELLA, *Alessandro Baricco*, Cadmo, Fiesole 2003, p. 9.

parlare lo scrittore stesso, ricorrendo soprattutto alle interviste (scritte e registrate per la radio o per la televisione). Per completare il quadro non di rado si è fatto ricorso anche alla critica d'occasione e in Rete (gli articoli pubblicati sui giornali e sui vari siti, da «La Repubblica», «Corriere della Sera», alle riviste letterarie *on line* e blog). Va comunque notato che la bibliografia sull'Autore non mira ad essere un catalogo completo degli interventi apparsi, ma privilegia solo quegli più significativi⁴⁵.

La tesi, incentrata soprattutto sulla figura complessiva dell'Autore e non solo sulla sua narrativa non mira però ad esaurire tutti i problemi. È stato considerato solo marginalmente, ad esempio, l'aspetto stilistico-linguistico – un argomento che potrebbe costituire un materiale per un altro lavoro. Non resta quindi che rimandare il lettore agli studi già esistenti⁴⁶ e notare solo che quella di Baricco è una prosa alimentata dall'orizzonte intermediale, attraversata da moltitudine e da varietà dei registri stilistici e delle tecniche retoriche impiegate, costruita sul linguaggio colloquiale⁴⁷. Si tratta quindi di uno stile e di una lingua che rispecchiano i tratti distintivi della sensibilità postmoderna, riassumibili nella «rivisitazione eclettica e parodica di generi alti e bassi per creare un'arte combinatoria, una sapiente ibridazione, [...] un'arte della “contaminazione”»⁴⁸.

L'opera di Baricco potrebbe essere divisa in diverse fasi, di cui la più interessante e originale sembra la prima, costituita dai due saggi musicali, il romanzo d'esordio, *Oceano mare* e *Novecento*. Invece di diventare “narratore-testimone” del proprio tempo, l'Autore ha dedicato tutte le energie a seguire le mode, (ricorrendo anche ai campi extra-letterari), in una costante caccia al successo. L'indagine è quindi volta a presentare “il caso Baricco” collocandolo nel contesto postmoderno, privilegiando la sua saggistica, e esaminare le sue opere da una prospettiva musico-filosofica. Il lettore non vi troverà un'analisi dettagliata dei testi narrativi (un'eccezione è data dall'ultimo romanzo, *Emmaus*), studiati già in maniera approfondita dagli studiosi, come Alessandro Scarsella, Fulvio Senardi, Mario Barenghi,

⁴⁵ Fornire un catalogo completo di tutti gli interventi apparsi su Baricco, come quello proposto da Scarsella, sembra un compito pressoché impossibile e non rientra nell'obiettivo della tesi: la maggior parte di essi è costituita dagli articoli pubblicati sulle riviste, sui quotidiani, sui siti Internet, non di rado si tratta delle battute inserite all'interno di una raccolta dedicata alla recente narrativa italiana.

⁴⁶ Cfr. almeno: E. BELLAVIA, *La lingua di Alessandro Baricco*, «Otto/Novecento», n. 1, 2001, pp. 135-168. M. DARDANO, *La lingua letteraria del Novecento*, in N. BORSELLINO, L. FELICI (a cura di), *Il Novecento. Scenari di fine secolo*, II, Garzanti, Milano 2001, pp. 3-95; M. DARDANO, *Alessandro Baricco*, in ID., *Leggere i romanzi. Lingua e strutture testuali da Verga a Veronesi*, Carocci, Roma 2008, pp. 194-197. G. ANTONELLI, *Lingua ipermedia: la parola di scrittore oggi in Italia*, Manni Editore, Lecce 2006.

⁴⁷ Sulle scelte stilistiche di Baricco si veda: P. DI STEFANO, *Baricco: il nuovo, istruzioni per l'uso*, «Corriere della Sera», 21 luglio 1993, p. 29 e A. BARICCO, *Il ballo dei Debuttanti*, «Effe. La rivista delle librerie Feltrinelli», 1995, ora disponibile sul sito:

http://www.oceanomare.com/ipsescrpsit/articoli_letteratura/ballobedebuttanti.htm.

⁴⁸ M. JANSEN, *I “Castelli di rabbia” di Baricco e “Le Mosche del capitale” di Volponi*, op. cit., p. 272.

Nella Giannetto, Daniele Zangirolami, Claudio Pezzin, bensì un tentativo di uno sguardo globale.

Nel primo capitolo si prova a tracciare un rapido panorama critico-editoriale italiano degli ultimi vent'anni, necessario, a nostro parere, per intendere bene il ruolo di Baricco per la letteratura e la cultura in generale. Vi si parla poco dell'Autore, privilegiando l'analisi dello sfondo culturale in cui egli opera. Ricorendo al concetto di "campo sociale" e alla nozione di *habitus* proposti da Pierre Bourdieu, si cerca di capire i moventi che spingono sia gli scrittori che i critici a prendere certe posizioni all'interno del campo culturale. Esempio da questo punto di vista la polemica con gli accademici (soprattutto quella nata nel 2006 sulle pagine de «La Repubblica») e le accuse che Baricco continua a rivolgere al mondo di cui anche lui fa parte, in quanto ideatore della scuola di scrittura, editore e appunto critico⁴⁹. Per questo stesso motivo si tenta un'incursione veloce nell'universo della critica, incapace di articolare giudizi condivisi dalla vecchia come dalla giovane generazione dei critici e in difficoltà nel canonizzare la "nuova narrativa". L'indispensabile per completare il quadro pare il problema delle trasformazioni che subisce il campo letterario: viene quindi affrontata la questione del cambiamento dell'identità dello scrittore, del lettore e del critico e quella della conseguente commistione tra i generi.

Il secondo capitolo si apre con una breve riflessione sul postmoderno, in cui si cerca di inserire l'Autore, affrontando anche la questione della ricezione critica delle sue opere. In seguito viene tracciato il profilo biografico dello scrittore e la fortuna presso il pubblico, manifestatasi in numerose parodie e *pastiche*. Un posto rilevante occupa la riflessione su "Baricco-imprenditore" che si è dimostrato capace di cambiare l'universo letterario non solo grazie alla parola scritta, ma soprattutto tramite altre attività intraprese. Il lettore vi troverà quindi le osservazioni sulla Scuola Holden e sul fenomeno della scrittura creativa in Italia, nonché sull'universo della Fandango. Si accennerà infine al dibattito provocato dall'Autore nel 2009, sempre sulle pagine de «La Repubblica», sui finanziamenti delle attività culturali.

Il terzo capitolo è incentrato sulla saggistica, apprezzata dalla maggior parte dei critici e ciò nonostante trascurata quasi completamente in tutti gli studi monografici su Baricco che sono stati pubblicati. La saggistica che si rivela spesso più preziosa della narrativa e la supera dal punto di vista della qualità (soprattutto quella di carattere musico-filosofico, ma anche

⁴⁹ Di Baricco-critico si potrebbe parlare a esempio nel contesto delle numerose prefazioni di cui è autore. Cfr. almeno: A. BARICCO, *Prefazione* a G. GUARESCHI, *Lo Zibaldino: storie assortite vecchie e nuove*, Rizzoli, Milano 1997; ID., *Prefazione* a D. DEMICHELIS, A. FERRARI, R. MASTO, L. SCALETTARI (a cura di), *Quel che resta del mondo. Quale ambiente regaliamo al terzo millennio?*, Baldini & Castoldi, Milano 1999; ID., *Introduzione* a J. FANTE, *Chiedi alla polvere*, Einaudi, Torino 2004; ID., *Prefazione* a C. McCARTHY, *Trilogia della frontiera*, Einaudi, Torino 2008.

quella “giornalistica”), può essere considerata una sorta di retrobottega dell’autore, indispensabile per capire il suo pensiero. Infatti, gli scritti giornalistici di Baricco sono una «chiave d’accesso al suo pensiero e una possibilità d’aprossimazione alla sua poetica»⁵⁰. Da lì deriva la scelta di analizzare uno ad uno, tutti i volumi di carattere saggistico pubblicati dell’Autore. Interessante anche il momento in cui Baricco sceglie di stringere «un patto con i nuovi lettori-barbari»⁵¹ e di diventare «intellettuale impegnato»⁵², facendosi portavoce di concetti-chiave emergenti, quali globalizzazione, mutazione, società dello spettacolo.

Il quarto capitolo si propone come una raccolta di riflessioni su alcuni aspetti della narrativa di Baricco. Il lettore non vi troverà quindi la descrizione dettagliata di romanzi, bensì un tentativo di ricostruire provvisoriamente i luoghi e i personaggi baricchiani. A detrimento della ricostruzione dei numerosi riferimenti intertestuali (argomento affrontato approssimativamente), si è scelto di dedicare una sezione all’aspetto seduttivo dei testi di Baricco e quindi al suo rapporto con il pubblico. Infine l’ultima parte è riservata a *Emmaus*, recentemente uscito, che si iscrive nella tendenza riscontrata nella narrativa degli ultimi anni del “ritorno al reale” e all’autobiografismo e che apre un capitolo nuovo nell’opera di Baricco.

⁵⁰ A. SCARSELLA, *Alessandro Baricco*, op. cit., p. 9.

⁵¹ A. CASADEI, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, op. cit., p. 68.

⁵² Cfr. F. SENARDI, *Alessandro Baricco, ovvero... che storia mi racconti*, op. cit., p. 188.

Capitolo 1

Sul campo intellettuale. La crisi della letteratura?

Siamo tutti fatti di ciò che ci donano gli altri: in primo luogo i nostri genitori e poi quelli che ci stanno accanto; la letteratura apre all'infinito questa possibilità d'interazione con gli altri e ci arricchisce perciò infinitamente.

Tzvetan Todorov

1.1. Lottando per la vita nella dorata giungla delle lettere

Sin dall'inizio l'opera di Baricco ha suscitato reazioni contrastanti, di certo inattese anche per lo stesso scrittore che, ricordando il suo debutto con un saggio sull'opera rossiniana, *Il genio in fuga*⁵³, scriveva:

E poiché il difficile non è pubblicare libri ma trovare qualcuno che li legga, voglio ricordarmi, con gratitudine, del giorno in cui mi arrivò un ritaglio del «Corriere della Sera» e nel ritaglio c'era una recensione di Paolo Isotta dedicata al *Genio in fuga*. Era la prima volta che vedevo qualcuno occuparsi, su un giornale prestigioso, di quello che avevo scritto. Poi, negli anni, ho scoperto un sacco di cose (spiacevoli) su questo curioso fenomeno. Ma allora era la prima volta: e mi parve semplicemente molto emozionante⁵⁴.

Invece di abbassarsi, la temperatura delle polemiche cresceva con le successive attività intraprese dallo scrittore⁵⁵, non solo rendendo sempre più acuto il dissidio tra Baricco e il mondo della critica letteraria, ma dividendo anche gli stessi accademici⁵⁶. Diciotto anni dopo la pubblicazione del primo libro, il conflitto ha raggiunto il suo apogeo trasformandosi in uno scontro aperto su «La Repubblica» che ha avuto come protagonisti appunto Baricco e Giulio

⁵³ A. BARICCO, *Il genio in fuga. Due saggi sul teatro musicale di Gioacchino Rossini*, Einaudi, Torino 1997 (prima edizione: Il Melangolo, Genova 1988). Le citazioni provengono dall'edizione di Einaudi.

⁵⁴ Ivi, pp. VII-VIII (nota scritta nel dicembre del 1996, cioè otto anni dopo la prima pubblicazione del volume).

⁵⁵ Lo scrittore lasciò ben presto il campo *stricte* letterario e a partire del 1993 cominciò ad apparire in televisione nei panni di conduttore di *L'amore è un dardo*, una fortunata trasmissione di RaiTre. Seguirono poi tante altre attività, tra cui il programma dedicato alla letteratura – *Pickwick, del leggere e dello scrivere*, l'apertura della scuola Holden (1994), le letture, gli spettacoli, finendo al cinema – nel 2008 Baricco ha portato infatti nelle sale il suo primo film, *Lezione 21*.

⁵⁶ Cfr. L. CLERICI, *Alessandro Baricco nella settima stanza*, «Linea d'ombra», n. 84, 1993, pp. 23-24; E. ZINATO, *Baricco e il mare della banalità*, «Allegoria», n. 15, 1993, pp. 153-154 e L. CLERICI, E. ZINATO, *Su "Oceano mare" di Baricco. Una lettera e una replica*, «Allegoria», n. 17, 1994, pp. 144-146. Tra i sostenitori di Baricco si trovarono gli studiosi come Goffredo Fofi, Grazia Cherchi, Mario Barenghi, invece tra gli «avversari» il primo posto, accanto a tanti altri, occupa incessantemente Giulio Ferroni.

Ferroni. «Cari critici, ho diritto a una vera stroncatura»⁵⁷ diceva uno degli scrittori italiani più venduti al mondo, «Caro Baricco, io la recensisco ma lei non mi legge»⁵⁸ rispondeva uno dei critici più autorevoli della letteratura in Italia; «Imparo poco dalle stroncature»⁵⁹ replicava l'autore rimproverando ai critici di non avere strumenti adatti per capire la sua produzione. Messo sul banco dei cattivi⁶⁰ e accusato di spacciare il banale per essenziale, la mediocrità per distinzione, il facile per il difficile⁶¹ rispondeva:

Ferroni mi colpisce sempre. Leggo quello che scrive e mi accorgo che molte delle cose che dice sono vere, quello che lui indica c'è, ma lui dice: guardate che schifo, che spazzatura. Io vado a vedere, perché ho la sindrome dell'allievo, e invece mi sembrano delle cose bellissime. È come se dicesse: guardate questo cavallo che brutto, che gambe sottili, che collo lungo, che sproporzione. Io vado a vedere e per me quella è una giraffa. Non puoi giudicare una giraffa da un punto di vista equino⁶².

La polemica appena riportata non riguarda però solo Baricco e Ferroni bensì fa parte di un quadro molto più complesso. La produzione letteraria degli ultimi trent'anni entra infatti a stento nelle grazie di chi la recensisce e gli scontri tra i critici e gli scrittori sono ormai diventati un fenomeno comune. Secondo i primi, «la cultura alta non ci interroga e non ci turba più: è solo intrattenimento, decorazione del vuoto»⁶³ e la letteratura è stata ridotta in puri giochi intertestuali. Per i secondi, invece, gli studiosi sono posseduti «dalla *forma mentis* della chiusura»⁶⁴ e di conseguenza hanno paura di affrontare il nuovo. Abbiamo quindi a che fare con una fisiologica conflittualità generazionale o si tratta di una crisi più profonda? Ha ragione Antonio Moresco quando dice che «quella in atto fra critici e scrittori sembra una lotta cieca, biologica, darwinistica fra strati di funzionariato diversamente collocati all'interno della stessa macchina, per accaparrarsi piccoli spazi in una fase di mutazione epocale?»⁶⁵

Non sarà facile dare ragione solo ad una delle parti del conflitto – l'idea di letteratura, così come le figure del lettore e dello scrittore, sembrano essere in continua evoluzione e i confini che li separavano non sono più così evidenti. Se una cosa è sicura, è che il problema è ampio e

⁵⁷ A. BARICCO, *Cari critici, ho diritto a una vera stroncatura*, «La Repubblica», 1 marzo 2006.

⁵⁸ G. FERRONI, *Caro Baricco, io la recensisco ma lei non mi legge*, «La Repubblica», 2 marzo 2006.

⁵⁹ C. TAGLIETTI, *Baricco: «Imparo poco dalle stroncature»*, «Corriere della Sera», 9 settembre 2006.

⁶⁰ G. FERRONI, *Profondità di superficie*, in ID., A. BERARDINELLI, F. LA PORTA, M. ONOFRI, *Sul banco dei cattivi. A proposito di Baricco e di altri scrittori alla moda*, Donzelli Editore, Roma 2006, pp. 9-31.

⁶¹ «Egli vi dice che il banale è essenziale, che la mediocrità è distinzione, che il facile è difficile, e per converso che l'essenziale è banale, che la distinzione è mediocrità, che il difficile è facile [...]» (G. FERRONI, *Profondità di superficie*, op. cit., p. 13).

⁶² C. TAGLIETTI, *Baricco: «Imparo poco dalle stroncature»*, op. cit.

⁶³ F. LA PORTA, *Contro il Nuovo Giallo Italiano (e se avessimo trovato il genere a noi congeniale?)* in ID., A. BERARDINELLI, G. FERRONI, M. ONOFRI, *Sul banco dei cattivi*, op. cit., p. 74.

⁶⁴ C. BENEDETTI, *Il tradimento dei critici*, Bollati Boringhieri, Torino 2002, p. 9.

⁶⁵ T. SCARPA, *Il signore che apre. Colloquio con Antonio Moresco*, in ID., *Cos'è questo fracasso? Alfabeto e intemperanze*, Einaudi, Torino 2000, p. 147.

riguarda ogni tipo di scrittura, mentre all'origine della crisi si pone la questione del postmoderno⁶⁶. Come osserva giustamente Monica Jansen «sia la letteratura che la critica letteraria vengono coinvolte infatti nel dibattito filosofico sulla “fine della storia”, ovvero sulla messa in crisi del modello “moderno” di una storia unitaria, lineare e progressiva basato sul valore rivoluzionario del “nuovo”»⁶⁷.

Per entrare nel merito della questione e capire la situazione nella quale si trovano oggi non solo Baricco ma anche tanti altri scrittori, bisognerebbe quindi provare a collocarli nello scenario culturale e critico-editoriale, ma anche sociale, degli ultimi trent'anni. Prezioso a tale proposito pare il contributo del sociologo francese Pierre Bourdieu, ideatore del concetto di “campo sociale” e della nozione di *habitus*. La sua teoria che abbraccia sia l'antropologia che la sociologia si fonda sul presupposto che le strutture sociali condizionino continuamente il nostro pensiero e le nostre azioni. Il termine “campo sociale” è definito dallo studioso, spiega Anna Baldini, come «uno spazio in cui agiscono delle forze che provocano effetti di campo, in cui si osservano cioè dei comportamenti sociali volti al mantenimento o alla sovversione degli equilibri di dominio esistenti»⁶⁸. Al concetto di campo è strettamente legato quello, citato, di *habitus*, che Bourdieu eredita, con alcune modifiche, da Aristotele e da Tommaso d'Aquino e che qui viene inteso come espressione dell'inconscio sociale che ci abita e agisce nella nostra prassi quotidiana. Secondo lo studioso la società in cui viviamo, seppure non sempre in modo palese, continua a condizionare il nostro essere ed incide sui modi con i quali vediamo il mondo, vi agiamo e reagiamo:

Il principio unificatore e generatore di tutte le pratiche, e in particolare degli orientamenti che si è soliti descrivere come «scelte» della «vocazione» o addirittura come effetti della «presa di coscienza», non è altro che l'*habitus*, sistema di disposizione inconsce prodotto dall'interiorizzazione di strutture oggettive⁶⁹.

Ma perché abbiamo deciso di rifarsi al pensiero sociologico? Uno dei campi a cui Bourdieu dedica una particolare attenzione, benché egli sia ben consapevole che la letteratura e la cultura in generale preferiscono spesso fare a meno della sociologia, è proprio quello

⁶⁶ Tra le cause della crisi della critica letteraria Romano Luperini, chiamando in causa quanto detto al proposito da Remo Ceserani, elenca «il tramonto dell'umanesimo, la caduta di prestigio della letteratura e dei suoi addetti, la crisi della letteratura accentuata anche dalla nascita e dalla diffusione, particolarmente fra i giovani, di un nuovo sensorio determinato dagli audiovisivi e, più in generale, dall'universo multimediale» (R. LUPERINI, *Breviario di critica*, Alfredo Guida Editore, Napoli 2002, p. 55. Cfr. R. CESERANI, *Introduzione a Guida allo studio della letteratura*, Laterza, Roma-Bari 1999, pp. VII-XXXV).

⁶⁷ M. JANSEN, *Il dibattito sul postmoderno in Italia*, Franco Cesati Editore, Firenze 2002, p. 167.

⁶⁸ A. BALDINI, *Pierre Bourdieu e la sociologia della letteratura*, «Allegoria», n. 55, a. XIX, gennaio-giugno 2007, p. 9.

⁶⁹ P. BOURDIEU, *Campo intellettuale, campo del potere e habitus di classe*, in ID., *Campo del potere e campo intellettuale*, Edizioni Lerici, Cosenza, 1978, p. 93.

dell'intellettuale⁷⁰. In un intervento pronunciato a Parigi, durante il convegno di studi *L'œuvre et son ombre. Que peut la littérature secondaire? Colloque organisé à la Fondation Hugot du Collège de France* (2002), Bourdieu dirà: «Non è un segreto per nessuno che sociologia e letteratura non vanno molto d'accordo, e, a dispetto delle apparenze, non penso che la colpa sia della sociologia»⁷¹. A suo parere essa è invece in grado di aiutare a capire molti meccanismi che operano dentro quello che egli chiama "campo intellettuale": «La sociologia, e più in generale le scienze storiche, possono contribuire [...] a una migliore conoscenza della letteratura»⁷².

Sappiamo già che le azioni di un dato gruppo sociale sono determinate dal campo specifico in cui operano. Da questa ipotesi non è quindi libero neanche il vasto gruppo di artisti che comprende scrittori, poeti, cineasti, ecc. Quando scrivono, i rappresentanti del microcosmo letterario che qui ci interessa, creano non solo dei mondi nuovi, ma manifestano anche la loro storia sociale e particolarmente la loro posizione all'interno del campo letterario. Le loro scelte di genere, di contenuto e di forma, ma anche quelle editoriali, politiche o esistenziali sono condizionate dal sistema di rapporti in cui sono immersi: rapporti con gli altri scrittori, con i critici, con gli editori. A questo proposito va sottolineato anche un altro dato: ogni campo «regola il conflitto in base a regole e principi propri, che non sono dati una volta per tutte ma costituiscono essi stessi un terreno di scontro»⁷³. Quale che sia l'ambito sociale in cui l'individuo agisce, la sua opera si riassume nel tentativo di affermare il proprio punto di vista, la propria interpretazione dei valori posti in gioco. Il ruolo dell'*habitus* sarà quello di orientare le azioni dello scrittore per conquistare l'affermazione sociale. Chiunque scriva, stabilisca i rapporti con case editrici o intraprenda altre attività quali il teatro o il cinema, come sarà ben illustrato dal caso di Baricco, sta conducendo una lotta per decidere chi abbia il diritto di definirsi scrittore, che cosa sia l'autentica letteratura, la poesia e il loro posto nel canone. Non a caso proprio Baricco definirà il rapporto che lega lo scrittore ed i critici come «una specie di duello che va vissuto a schiena dritta da tutti e due»⁷⁴.

I conflitti, che nascono quindi sia fuori che all'interno dei confini del campo, fanno sì che gli autori che non vengono apprezzati dagli scrittori già affermati, dai critici letterari più influenti o dalle case editrici di qualità, cerchino il modo per confermare il loro valore altrove,

⁷⁰ Cfr. P. BOURDIEU, *Le regole dell'arte* (1992), Il Saggiatore, Milano 2005 e ID., *Campo del potere e campo intellettuale*, op. cit.

⁷¹ P. BOURDIEU, *Il critico, o il punto di vista dell'autore*, trad. it. di A. Baldini, «Allegoria», n. 55, a. XIX, gennaio-giugno 2007, p. 26.

⁷² Ibidem.

⁷³ A. BALDINI, *Pierre Bourdieu e la sociologia della letteratura*, op. cit., p. 14.

⁷⁴ L. TELESE, *Faccia a Faccia con Alessandro Baricco* – intervista registrata il 7 gennaio 2009 per la Radio Rai Tre.

identificandolo per esempio con il numero dei lettori o con le classifiche dei *bestseller*. E anche qui Baricco si presenta come un autore-modello. Commentando il mancato riconoscimento nei suoi confronti da parte di Giulio Ferroni e Pietro Citati, egli afferma di avere dalla sua parte una schiera di lettori fedeli che considera più importante della voce degli autorevoli critici: «E se trovate così stucchevole un libro che centinaia di migliaia di italiani si affrettano a leggere, e decine di paesi nel mondo si prendono la briga di tradurre, forse è il caso di darsi da fare per spiegare a tutta questa massa di fessi che si stanno sbagliando, e che la letteratura è un'altra cosa»⁷⁵.

Tuttavia in questa prospettiva neppure il piano di controllo, cioè la critica, rimane un terreno neutro e disinteressato, perché anch'esso è un mondo sociale autonomo e di conseguenza un terreno di lotta per il predominio: chi vi opera si batte per difendere la propria visione della realtà. Per di più interpretando la letteratura e il punto di vista dell'autore, i critici commettono spesso l'errore di fermarsi su una data opera invece di collocarla nello spazio, più ampio, del contesto storico e sociale in cui è stata prodotta. Osserva Bourdieu: «Per essere realmente in grado di “mettersi al posto” di qualcun altro [...], è necessario conoscere quel “posto”, quella posizione sociale. Dove viene pubblicato? Presso quale editore?»⁷⁶. Da quel punto di vista, lo sguardo degli accademici risulta spesso “urtato” e “sconcertato”, perché non è completo e tende a privilegiare l'opera compiuta invece che considerare anche l'atto della sua costruzione.

Siamo giunti così ad un altro punto di non poca importanza: il campo intellettuale è un sottocampo di quello del potere⁷⁷ e nonostante siano due sistemi relativamente diversi, essi sono inseriti l'uno nell'altro. Secondo Bourdieu è importante capire che non si nasce intellettuali ma lo si diventa e il prezzo che bisogna pagare nonché i sacrifici compiuti demarcano la linea del loro comportamento, poiché «una parte importante della realtà degli intellettuali, nel loro insieme e nelle loro sottocategorie, risiede nella maniera in cui lo sono diventati, cioè nelle loro traiettorie»⁷⁸. La strada che compiono determina dunque la loro futura posizione all'interno del campo che, a sua volta, è governato dalla conflittualità e dall'ambiguità. Tra loro, gli intellettuali sono guidati da rapporti di continua concorrenza e agiscono l'uno contro l'altro per garantirsi una posizione dominante. In tale prospettiva l'opera d'arte viene usata dalle diverse forze operanti che intendono appropriarsene facendone

⁷⁵ A. BARICCO, *Cari critici, ho diritto a una vera stroncatura*, op. cit.

⁷⁶ P. BOURDIEU, *Il critico, o il punto di vista dell'autore*, op. cit., p. 28.

⁷⁷ Cfr. P. BOURDIEU, *Campo intellettuale, campo del potere e habitus di classe*, op. cit., p. 66.

⁷⁸ P. BOURDIEU, *Tra struttura e libertà. Conversazione con Marco d'Eramo*, in ID., *Campo del potere e campo intellettuale*, op. cit., p. 43.

uno strumento di lotta culturale. Il suo significato e valore, la posizione che occupa l'autore vengono non solo sottoposti a costanti negoziazioni, ma in ultima analisi essi risultano sempre relativi e incompiuti poiché dipendono dall'abilità, dalla forza e dalla capacità di conquistare una maggiore visibilità. È importante quindi ricordare che certi comportamenti e certe prese di posizioni degli scrittori sono il risultato e vengono determinate dallo stato del conflitto letterario. Lo conferma Giulio Ferroni: al giorno d'oggi gli scrittori «si sono immersi in un gioco di condizionamenti e di retroazioni [...]. La verità non è più ciò a cui il racconto allude, che esso maschera magari e organizza in finzioni e in strutture, ma addirittura ciò che non si racconta, in quanto resta occulto»⁷⁹.

Peraltro gli scrittori rimangono sotto influsso dell'*habitus* socialmente costituito della propria epoca e si trovano spesso in situazione di dipendenza materiale e politica rispetto alle fasce dominanti della società. Di conseguenza sulla loro produzione influisce il mercato letterario, da cui dipende la loro esistenza e che li “costringe” a diventare produttori di merce⁸⁰. Lo conferma di nuovo Baricco in un'intervista di Daniela Pasti nella quale, in poche parole, ammette che le difficoltà che devono affrontare gli autori non stanno tanto nel pubblicare, quanto nell'essere comprati e letti: «Il problema dello scrittore è che ha continuamente bisogno di verificare il fatto che esiste realmente: questa certificazione della sua esistenza gliela possono dare solo gli altri, i lettori. È un problema»⁸¹.

Come vediamo il punto di vista di Bourdieu non solo aiuta a capire molti dei meccanismi specifici del campo intellettuale in cui sono inseriti autori, critici ed editori, ma anche le dinamiche relative agli scrittori contemporanei. Adottando la sua prospettiva infatti, tanti comportamenti che suscitano oggi la disapprovazione del mondo accademico, potrebbero essere non solo compresi, ma anche diversamente giudicati. Egli in effetti sostiene che

[...] per comprendere pienamente la teoria della biografia come integrazione retrospettiva di tutta la storia personale dell'artista in un progetto estetico, oppure per comprendere la rappresentazione della “creazione” come espressione della personalità artistica nella sua singolarità, bisogna reinserire queste teorie nel campo ideologico di cui fanno parte. Tale campo ideologico esprime, in forma più o meno trasfigurata, la posizione d'una particolare categoria di scrittori nella struttura del campo intellettuale; il quale campo intellettuale a sua volta è incluso in un tipo specifico di campo politico, che assegna alla frazione intellettuale e artistica una determinata posizione⁸².

⁷⁹ G. FERRONI, *I confini della critica*, Alfredo Guida Editore, Napoli 2005, p. 73.

⁸⁰ Cfr. P. BOURDIEU, *Campo intellettuale, campo del potere e habitus di classe*, op. cit., p. 77.

⁸¹ D. PASTI, *Le passioni di Pickwick. Intervista ad Alessandro Baricco*, «La Repubblica», 27 luglio 1994, p. 27.

⁸² P. BOURDIEU, *Campo intellettuale, campo del potere e habitus di classe*, op. cit., p. 63.

Incoraggiati da questo giudizio, prima di passare all'analisi dell'opera di Baricco, cercheremo dunque di collocarlo all'interno del campo in cui opera per far vedere le varie forze che vi sono in azione. Vorremmo cominciare da quella zona del campo culturale che si pone all'altro polo rispetto all'attività degli scrittori, cioè dalla critica letteraria.

1.2. Chiusi nella riserva indiana dell'università

Della crisi della critica in Italia si comincia a parlare a partire degli anni Novanta quando esce il libro di Cesare Segre *Notizie dalla crisi*⁸³ – nel periodo, cioè, che coincide con il tramonto dello strutturalismo, con il trionfo dell'ermeneutica e con l'affermazione della centralità del lettore. «Si tratta di una malattia ancora mal nota, perciò difficile da diagnosticare»⁸⁴, constata l'autore del volume. La letteratura non viene più vista come una scienza “forte” mentre la posizione delle discipline umanistiche diventa marginale⁸⁵. Il rapporto tra critici e scrittori assume spesso la forma di un ostinato conflitto generazionale, in cui i maestri vengono accusati di un atteggiamento antimoderno e ostile ad ogni manifestazione della cultura di massa. Ma come scrive Tzvetan Todorov (paradossalmente, giacché questo critico è stato in quegli anni un vero e proprio divulgatore in Francia della critica strutturalista), le cause di una tale situazione vanno cercate prima, perché «il mutamento ha avuto luogo una generazione prima, negli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso, e spesso è avvenuto sotto la bandiera dello “strutturalismo”»⁸⁶.

Dopo il periodo precedente, infatti, dominato dallo storicismo e dall'idealismo crociano, lo scenario cambiò completamente con l'arrivo dello strutturalismo, incentrato sulla presunzione che la critica letteraria fosse una scienza, dotata di strumenti e saperi certi:

Ma la vera rottura, il vero senso di avere finalmente conseguito una piena e definitiva liberazione, venne qualche anno più tardi con il trionfo dello strutturalismo e della semiotica che apparvero, nell'euforia della congiuntura, come gli strumenti per mettere fine a una «crisi» che si trascinava da tempo, non

⁸³ C. SEGRE, *Notizie dalla crisi. Dova va la critica letteraria?*, Einaudi, Torino 1993. È sintomatico a questo proposito il fatto che il tema della crisi della critica letteraria in Italia venga affrontato per la prima volta proprio da Cesare Segre, da colui cioè che fu, assieme a Maria Corti, fra i primi a diffondere lo strutturalismo nella Penisola.

⁸⁴ Ivi, p. 3.

⁸⁵ «La nozione stessa di *crisi* si presenta dunque, fin dall'esordio, in due accezioni diverse: la fine del programma orientato sul modello della linguistica, che propugnava una scienza “forte” della letteratura, e la fine della centralità delle discipline umanistiche nel sistema dei saperi e nei luoghi deputati alla trasmissione della cultura» (E. ZINATO, *Senza mestiere, fuori testo: la critica letteraria dalla crisi alla responsabilità*, «Moderna», VII, n. 1, 2005, p. 23).

⁸⁶ T. TODOROV, *La letteratura in pericolo*, Garzanti, Milano 2008, p. 27.

importa se a costo di reimportare surrettiziamente, e sotto mentite spoglie, alcuni concetti cardine dell'idealismo⁸⁷.

L'opera letteraria divenne così un oggetto linguistico chiuso, autosufficiente ed assoluto, e in più la proclamata morte dell'autore rese i testi puri tessuti da esaminare⁸⁸. Ciò comportò, secondo Alfonso Berardinelli, il cambiamento di stile della critica letteraria:

Con il declino della precedente società letteraria, con l'irruzione delle scienze umane nello studio letterario, con lo sviluppo delle comunicazioni di massa e dell'università, la critica letteraria cambiò stile. Progettò se stessa come linguaggio scientifico che interrompe ogni rapporto di vicinanza e contaminazione con il linguaggio delle opere letterarie. [...] Tutta la critica precedente veniva considerata imprecisa, soggettiva, non scientificamente fondata o fondata prevalentemente sulle "impressioni" del critico: come se un qualsiasi lettore o critico potesse fare a meno delle sue impressioni e imboccare direttamente la porta del sapere certo⁸⁹.

Accanto allo scientismo delle correnti strutturalistiche un'altra "trappola" individuata da Berardinelli come tratto caratteristico di quel periodo fu quella di una critica di carattere politico che vedeva nella letteratura esclusivamente una zona di mediazione ideologica. In tali condizioni tra la scienza marxista della letteratura e la scienza del testo, come scrive lo studioso, non c'era più posto per la grande e geniale critica precedente, propria di critici-filosofi del calibro di György Lukács o Leo Spitzer. «La lotta di classe [...] e il progresso della scienza [...] erano considerati i veri organi della critica letteraria»⁹⁰. Secondo Berardinelli, tra i pochi che riuscirono a prendere le distanze dai due modelli che si stavano imponendo tra i giovani studiosi, furono Franco Fortini e Giacomo Debenedetti.

Tramontato il periodo strutturalista, che nonostante tanti suoi difetti aveva avuto il merito di indurre i critici al rispetto delle forme⁹¹, «la "crisi" cominciò ad affiorare e dichiararla aperta divenne nello stesso tempo un modo per celebrare il passato prossimo e un alibi. Il panorama, che era apparso [...] limpido e ordinato, si fece di colpo caotico e si aprì una fase di

⁸⁷ M. LAVAGETTO, *Eutanasia della critica*, Einaudi, Torino 2005, p. 34-35.

⁸⁸ «La linguistica ha fornito alla distruzione dell'autore uno strumento analitico prezioso mostrando che l'enunciazione nel suo complesso è un processo vuoto, che funziona perfettamente senza che ci sia bisogno di riempirlo con la persona degli interlocutori» (Lavagetto cita Roland Barthes, *ivi*, p. 46).

⁸⁹ A. BERARDINELLI, *Commemorazione provvisoria del critico militante*, in *ID.*, *L'eroe che pensa. Disavventure dell'impegno*, Einaudi, Torino 1997, pp. 10-12.

⁹⁰ *Ivi*, p. 12.

⁹¹ Lo strutturalismo, secondo gli studiosi come Remo Cesarani o Antoine Compagnon, fu un periodo fertile, «l'età d'oro della critica» (cfr. R. CESERANI, *Introduzione a Guida allo studio della letteratura*, op. cit.; A. COMPAGNON, *Il demone della teoria*, Einaudi, Torino 2000). «Un periodo in cui la critica e la teoria letteraria, forse per l'ultima volta in questo nostro secolo, si conquistarono una posizione di prestigio nei circoli intellettuali, sulle riviste, nelle case editrici, nelle scuole, presso un pubblico di lettori sufficientemente ampio, fra spinte di tendenza molto varie, in un'atmosfera culturale di divisioni e dibattiti forti e fecondi, e generali trasformazioni di paradigmi di pensiero» (R. CESERANI, *Introduzione*, op. cit., p. VII). Solo col tempo si capì che il modo in cui si affrontavano i testi era sbagliato e di conseguenza portò alla crisi. «Sono passati vent'anni. Quel progetto generoso può essere dichiarato fallito» (*ivi*, p. XI).

disorientamento e di anarchia»⁹², ma anche di pluralità degli approcci. Il testualismo trovò comunque la sua continuazione sia nel poststrutturalismo di Jacques Derrida e Michel Foucault che nel decostruzionismo di Paul De Man, con la sola differenza che essi adottarono un punto di vista nichilista anziché scienziata: il testo non si presentava più come modello logico e decodificabile, bensì come centro vuoto, colmo di significati infiniti e perciò sfuggenti.

Le sfide con cui doveva misurarsi la critica arrivarono dunque anche da oltre Oceano e una di esse fu, secondo Lavagetto, i *Cultural studies* che non solo mettevano in dubbio il valore della letteratura stessa ma che diedero anche origine

a comici rimpianti di critici letterari o di professori che sembravano pentiti (a cinquant'anni) di essersi occupati, per il resto della loro esistenza, di una cosa così futile e marginale come la letteratura e che cercavano di cambiare abito e identità passando, come facevano un tempo i prestigiatori, all'interno di una sorta di cabina da cui uscivano trasformati in economisti, antropologi, psicoanalisti, esperti di gender⁹³.

Di conseguenza si assistette al ritorno alla critica tematica, dove «niente (nessun oggetto: dalle nuvole ai viaggi, dalla nascita alla morte) apparve tanto insignificante da non poter assurgere a valore di tema»⁹⁴, nonché al grande tema del canone, «parola che, spuntata quasi all'improvviso, si è trasformata rapidamente in una pianta rigogliosa e carica di convegni, numeri unici, conferenze, saggi, corsi universitari, traduzioni»⁹⁵ – le operazioni che, nell'opinione dello studioso, dovevano restituire ai critici e alla loro attività un posto alla luce del sole.

L'altra sfida menzionata da Lavagetto, quella dell'orientamento ermeneutico, proclamava la centralità del lettore, mettendo così in dubbio «la nozione stessa di testo a vantaggio della libertà e dei diritti incollocabili»⁹⁶ di chi lo leggeva. Il primato del lettore venne confermato anche nelle pratiche di scrittura-lettura e nella critica *reader oriented*, caratteristiche del postmodernismo. L'intertestualità, sotto la forma di citazione, allusione, ripresa parodica, fu adoperata ad esempio da Umberto Eco sia nella riflessione critica che nella pratica romanzesca (*Lector in fabula*, 1979, *Postille a "Nome della rosa"*, 1983) e da Italo Calvino nel suo romanzo metaletterario *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979).

⁹² M. LAVAGETTO, *Eutanasia della critica*, op. cit., pp. 55-56.

⁹³ Ivi, pp. 58-59.

⁹⁴ Ivi, p. 56.

⁹⁵ Ivi, p. 57.

⁹⁶ Ivi, p. 59.

Con gli anni Ottanta quindi la critica passa bruscamente dalle presunzioni ideologiche e scientiste a una prospettiva neoermeneutica, relativizzante e *en artiste*, puntando soprattutto su un “saggismo” banalizzato. I critici, come ad esempio Pietro Citati, definiti “critici-mimetici” o “critici-artisti”, tendono a riscrivere le opere che stanno interpretando «nel segno della Poesia». Tutta la ricchezza e specificità degli scrittori sparisce sotto la luce del «protagonismo mimetico e smodatamente parafrastico del critico-artista, che assimila tutti a se stesso»⁹⁷. Con lo sviluppo smisurato di un’industria dello spettacolo che integra l’editoria libraria nel vasto circuito televisivo e multimediale, compare infatti un nuovo rischio per la critica – quello cioè di diventare più pubblicità che informazione. Quando, sempre negli anni Ottanta, comincia ad uscire la rivista «L’Indice», Cesare Cases, uno dei suoi promotori, sente la necessità di ricordare il decalogo del buon recensore: «riassumere bene il contenuto del libro prima di lodare, obiettare o biasimare»⁹⁸. «Il fine del critico», aggiungerà alcuni anni dopo Segre, «non è discorrere del testo, ma descriverlo, interpretarlo e, nella sua prospettiva storica, valutarlo»⁹⁹. Virtù, queste ultime, sempre meno praticate dalla maggior parte degli studiosi.

Ma per intendere meglio l’attuale situazione, è pratica rivelativa scegliere nella marea di innumerevoli e spesso superficiali discussioni¹⁰⁰ le voci di alcuni studiosi che più di altri riescono ad illustrare e sintetizzare bene i punti cruciali con cui è costretta oggi a confrontarsi la critica letteraria.

Mario Lavagetto, a esempio, nel suo già citato saggio *Eutanasia della critica*, indica altri problemi piuttosto delicati che si collocano all’origine della crisi. Il suo messaggio pare importante non solo perché non è uno sfogo o un nostalgico rimpianto del “piccolo mondo antico” ormai in fase di tramonto, ma anche perché, attraverso un’analisi dettagliata di questioni a volte scomode, propone pure delle soluzioni concrete.

Lo studioso riconosce la non facile situazione in cui si sono trovati ultimamente non solo i critici ma gli intellettuali in generale. Mentre, grazie ai nuovi canali promozionali¹⁰¹, la letteratura primaria continua a essere venduta, la letteratura secondaria non suscita più nessun

⁹⁷ A. BERARDINELLI, *Commemorazione provvisoria del critico militante*, op. cit., p. 13.

⁹⁸ Cit. ivi, p. 15.

⁹⁹ C. SEGRE, *Notizie dalla crisi*, op. cit., p. 11.

¹⁰⁰ «Si tratta di discussioni che lasciano il tempo che trovano, perché sempre uguali a se stesse e condotte per lo più in astratto» (G. LEONELLI, *Dove va la critica?*, in ID., F. LA PORTA, *Dizionario della critica militante*, op. cit., p. 183).

¹⁰¹ Secondo Lavagetto, che cita i risultati della ricerca effettuata dall’Università di Urbino, solo nel 2002 sono stati venduti in edicola circa quaranta milioni di libri, ma la maggior parte di essi non è stata mai letta, essendo destinata solo ad addobbare gli scaffali e a sfamare una forma «maniacale e perversa di collezionismo», cfr. M. LAVAGETTO, *Eutanasia della critica*, op. cit., pp. 11-12.

interesse da parte dei lettori e degli editori. I pochi volumi che hanno la fortuna di vedere la luce escono presso case editrici piccole, minuscole o specializzate in edizioni universitarie e finiscono nelle mani di «un taglieggiato studente o di un maniaco superstite di una razza in rapida estinzione»¹⁰². Neanche l'università, sempre più povera e trascurata al momento di decidere gli investimenti e le risorse statali, con le sue cacce ai fondi, può servire come un punto d'appoggio. Tutto ciò fa sì che i docenti delle materie umanistiche vivano molto spesso in uno stato di perenne frustrazione, si chiudano «all'interno di un circuito senza finestre dove si può fingere ancora», oppure cerchino una qualche «visibilità»: collaborano con giornali («quasi sempre minimi o minori»), parlano in pubblico nella radio o nella televisione («con il miraggio, raggiunto solo in rare occasioni, della vera radio, della vera televisione»), si trasformano in romanzieri, o più raramente, in poeti. Romano Luperini fa un passo in avanti e parla della crisi non solo della critica ma anche degli intellettuali in generale:

D'altronde la fine del dibattito culturale, la progressiva scomparsa delle riviste politico-culturali e delle terze pagine, il tramonto della recensione, la chiusura, sempre più asfittica, degli intellettuali tradizionali nella riserva indiana dell'università e delle altre istituzioni educative si collocano sullo sfondo più complessivo della crisi delle ideologie e della funzione degli intellettuali¹⁰³.

Una delle conseguenze di una tale situazione è il fatto di rimpiangere e glorificare il passato e di rifugiarsi negli autori che la consuetudine ha reso familiari. Come vedremo, non è un problema notato solo da Lavagetto, bensì una delle accuse rivolte più spesso alla critica sia da parte degli scrittori, che della cosiddetta «giovane critica». Infatti, uno dei rimproveri rivolti ai «vecchi» critici è quello di non voler capire e di generalizzare: «Troppo spesso i critici letterari cadono per primi nella retorica giovanilistica, credono ancora che gli scrittori nuovi siano delle specie di punk che hanno trovato per caso una chitarra e hanno fondato una band senza saper suonare»¹⁰⁴. Ci si chiude quindi a tutto ciò che è nuovo per esaminare per l'ennesima volta gli autori già noti. I critici letterari

di colpo si accorgono che il panorama, intorno a loro, si è modificato, che i loro orologi sono in ritardo, che il cielo della lettura è attraversato da meteoriti di cui ignorano perfino il nome; gli strumenti, a cui si affidavano nelle loro ricognizioni, sono arrugginiti o forniscono in ogni caso risposte incerte ed esitanti. Le sollecitazioni si moltiplicano; nuove strategie operative vengono a galla; metodi inediti o restaurati radicalmente sono utilizzati da chi è venuto dopo e procede con un passo ormai insostenibile.

¹⁰² Ivi, p. 18.

¹⁰³ R. LUPERINI, *Breviario di critica*, op. cit., pp. 56-57; cfr. «Aggredita, circondata, minacciata nella sua sopravvivenza [...] la critica letteraria ha reagito [...] rinserrando le fila e chiudendosi in sé: specializzandosi, producendo libri e saggi che hanno come pubblico potenziale altri critici letterari (che raramente li leggono) o studenti che li fotocopia, talvolta li studiano e quasi sempre li dimenticano» (M. LAVAGETTO, *Eutanasia della critica*, op. cit., pp. 25-26).

¹⁰⁴ T. SCARPA, *Cos'è questo fracasso*, op. cit., pp. 126-127.

[...] Si assiste così al patetico tentativo di aggrapparsi alla fisionomia faticosamente acquistata oppure allo sforzo, anche più patetico, di aggiornarsi in fretta¹⁰⁵.

Abbiamo quindi una situazione in cui da un lato i critici, sentendosi fuori dal gioco¹⁰⁶, rinunciano a partecipare attivamente a ciò che accade nella letteratura di oggi, dall'altro continuano ad armarsi: nascono dei breviari, dizionari, manuali, specie di manifesti con indicazioni su come difendere il proprio standard, di diari in cui si ricorda il passato glorioso. Solo alcuni di essi propongono delle soluzioni concrete dei problemi, cercano di analizzare le cause della crisi, non hanno paura di toccare dei punti deboli. Così è nel caso del già citato volume *Notizie dalla crisi*, dove Segre, similmente a Luperini o a Lavagetto, più che condannare i giovani autori, preferisce fornire uno studio accurato sulla crisi della letteratura e della critica e soprattutto sui suoi metodi interpretativi. A costo di essere accusato di moralismo, sostiene di considerare più utili esercizi e tentativi condotti col massimo impegno, che dibattiti astratti. «La letteratura è una cosa seria: cerchi di esserlo anche la critica»¹⁰⁷, conclude.

Lavagetto, riferendosi a George Steiner¹⁰⁸, segnala anche un altro problema di non poca importanza, cioè quello del lavoro ripetitivo svolto dagli studiosi – nella catena dei testi secondari tende infatti a sparire il testo primario:

Una monografia si nutre dell'altra, la visione si ciba della revisione. Il testo primario è soltanto la fonte distante di una proliferazione esegetica autonoma. [...] I libri di interpretazione letteraria, di critica dell'arte e di estetica musicale parlano di libri precedenti sugli stessi temi o su soggetti strettamente imparentati. Il saggio dialoga con il saggio, l'articolo chiacchiera con l'articolo, in un'infinita galleria di queruli echi¹⁰⁹.

Come soluzione propone di far parlare il testo, senza dover studiare tutto ciò che hanno generato studiosi precedenti anche se tale atteggiamento comporta il rischio di ripetere quello che gli altri hanno già detto.

Il messaggio di Lavagetto porta comunque qualche speranza, non solo perché egli propone delle soluzioni concrete, indicando il compromesso come la possibile via d'uscita dalla

¹⁰⁵ M. LAVAGETTO, *Eutanasia della critica*, op. cit., p. 74.

¹⁰⁶ «I critici, salvo rare eccezioni, sono malvisti e peggio accolti. Li si lascia fuori. Li si tiene in un angolo. Tutto avviene fra editori, pubblicità, premi promozioni, classifiche» (A. BERARDINELLI, *Lo scrittore, il critico e l'ossessione della performance. Lettera a Tiziano Scarpa*, in ID., G. FERRONI, F. LA PORTA, M. ONOFRI, *Sul banco dei cattivi*, op. cit., p. 88).

¹⁰⁷ C. SEGRE, *Notizie dalla crisi*, op. cit., p. 19.

¹⁰⁸ G. STEINER, *Vere presenze*, Garzanti, Milano 1992.

¹⁰⁹ M. LAVAGETTO, *Eutanasia della critica*, op. cit., p. 4. Lavagetto cita dal saggio di G. STEINER, *Vere presenze*, op. cit.

crisi¹¹⁰, ma anche perché attribuisce alla critica un ruolo importante. Leggiamo sulla copertina: «La critica letteraria non ha più chi l'ascolti. Il panorama è mutato. Ma pensare che i testi parlino da soli è un'idea vecchia e ingenua. Bisogna abbandonare i gerghi e tornare a saper mostrare l'inesauribile ricchezza della letteratura»¹¹¹. La critica dunque non può limitarsi a descrivere e a catalogare – essa deve cercare qualcosa che c'è nel testo e che ne determina il funzionamento, ricordandosi però che a volte l'obiettivo proposto non potrà essere mai completamente raggiunto.

Alla voce di Lavagetto si accosta quella di Tzvetan Todorov¹¹², che sebbene analizzi la situazione della letteratura dalla prospettiva francese, sembra completare ciò che dice l'autore di *Eutanasia della critica*. Todorov non perde di vista il bene supremo che è la letteratura, anzi essa rappresenta per lui il principale punto di riferimento, collocando così la sua voce oltre tutte le polemiche vigenti.

Quando mi chiedo perché amo la letteratura, mi viene spontaneo rispondere: perché mi aiuta a vivere. [...] piuttosto che rimuovere le esperienze vissute, mi fa scoprire mondi che si pongono in continuità con esse e mi permette di comprenderle meglio. [...] Ci procura sensazioni insostituibili, tali per cui il mondo reale diventa più bello. Al di là dall'essere un semplice piacere, una distrazione riservata alle persone colte, la letteratura permette a ciascuno di rispondere meglio alla propria vocazione di essere umano¹¹³.

Aperto al nuovo – «si possono conservare i bei progetti del passato senza dover disprezzare tutto ciò che affonda le sue radici nel mondo contemporaneo»¹¹⁴ –, è convinto che la conoscenza della letteratura non sia fine a sé stessa, ma rappresenti una delle vie maestre che conducono alla realizzazione di ciascuno. A suo parere, il modo in cui oggi si studia la letteratura, basato spesso su analisi vuote, non fa che scoraggiare gli allievi e fa sì che la letteratura non venga percepita come un grande patrimonio che aiuta a capire la vita e si ponga al di là di tutte le polemiche. Per Todorov essa rappresenta invece un bene supremo che va salvato ad ogni costo, perciò lo studioso non condanna i libri di massa, anzi li considera importanti in quanto avvicinano al mondo delle lettere:

È per questo che bisogna incoraggiare la lettura con ogni mezzo, compresa quella di libri che il critico di professione considera con una certa condiscendenza, se non addirittura con disprezzo, dai *Tre moschettieri* a *Harry Potter*: non solo questi romanzi popolari hanno avvicinato alla lettura milioni di

¹¹⁰ «Perché sono convinto che ogni tentativo di trovare la via d'uscita passi attraverso la liquidazione di alcuni luoghi comuni, e prima di tutto attraverso l'abolizione definitiva di qualsiasi pretesa di "scientificità" della critica letteraria» (M. LAVAGETTO, *Eutanasia della critica*, op. cit., p. 28).

¹¹¹ Ivi.

¹¹² T. TODOROV, *La letteratura in pericolo*, op. cit.

¹¹³ Ivi, pp. 16-17.

¹¹⁴ Ivi, p. 24.

adolescenti, ma hanno anche permesso loro di costruirsi una prima immagine coerente del mondo che, possiamo esserne certi, le letture successive renderanno poco per volta più elaborata¹¹⁵.

Todorov vede il grande ruolo del critico nel trasformare il significato e pensiero nel linguaggio comune del suo tempo. Secondo lui si “uccide” la letteratura non quando si studiano i testi “non letterari”, ma quando si fanno delle opere le semplici illustrazioni di una visione personale della letteratura, sia essa di genere formalista, o nichilista, o qualsiasi altro tipo. È infine sulle spalle degli studiosi che pesa la grande responsabilità di trasmettere l’amore e la passione per la letteratura: «A noi, adulti, spetta il compito di trasmettere alle nuove generazioni questa fragile eredità, queste parole che aiutano a vivere meglio»¹¹⁶.

Emblematici a questo proposito anche i problemi segnalati da Giuseppe Leonelli e Filippo La Porta in due saggi appartenenti al già citato volume *Dizionario della critica militante*. Partendo dalla sintomatica domanda: «Dove va la critica?», il primo di loro, osserva che invece delle inutili e noiose dispute su che cosa faccia la critica, ci si dovrebbe chiedere chi siano e quanto valgano i critici in Italia, negli anni che egli chiama «post-plumbei», «di fango», o «anni-pattumiera». Nell’Italia di Leonelli, infatti, in crisi si trovano non solo la critica, bensì le arti, le attività dello spirito, la lingua – tutto quello, cioè, che rende la vita di una nazione degna di considerazione e di essere vissuta. Secondo lo scenario da egli prospettato: «viviamo in una società in cui la prossima eclisse dell’intellettuale [...] appare ormai un dato di fatto»¹¹⁷. Viene quindi da chiedersi: «come potrà esistere la critica, attività fondamentale per l’esercizio dell’intelligenza, e non solo di quella letteraria, in un paese in cui nessuno, presto, sarà più in grado di dare un giudizio motivato e provveduto su alcunché?»¹¹⁸.

In consonanza con Leonelli, La Porta profila il tramonto del ruolo della letteratura a favore dei nuovi mezzi di comunicazione. «È bene non illudersi troppo: la letteratura negli ultimi decenni ha perso gran parte della sua aura, del suo ruolo e prestigio sociale»¹¹⁹. Di conseguenza essa non serve più alla formazione delle *élites*, né per manipolare le nuove classi emergenti perché il suo compito è ormai passato ai *mass media*. L’accadimento lascia spaesata e smarrita anche la critica che a sua volta “è costretta” a diventare “spettacolo”:

¹¹⁵ Ivi, pp. 70-71.

¹¹⁶ Ivi, p. 82.

¹¹⁷ G. LEONELLI, *Dove va la critica?*, in ID., F. LA PORTA, *Dizionario della critica militante*, op. cit., pp. 183-184.

¹¹⁸ Ivi, p. 184.

¹¹⁹ F. LA PORTA, *La letteratura “deviazione” inutile?*, in ID., F. LA PORTA, *Dizionario della critica militante*, op. cit., p. 189.

Se poi la critica letteraria italiana, per reagire a questo senso di irrilevanza e per farsi notare in una affollata società mediatica, tende oggi a spettacolarizzarsi, a risolversi tutta in paradossi e trovate, questo scenario costituisce il paesaggio inevitabile del postmoderno in cui tutti abitiamo¹²⁰.

Torniamo così al punto di partenza - non solo il concetto della letteratura si rivela debole, ma le radici di una tale situazione vanno cercate nella condizione postmoderna. La Porta aggiunge tuttavia subito che bisogna capire se la crisi attuale stia andando nella direzione giusta e se sia produttiva di risultati interessanti. Il suo saggio sembra riassumere e divulgare in tal modo la prospettiva teorica di Lavagetto e Todorov i quali vedono il ruolo del critico nello spiegare e nell'interpretare le opere in chiave dei propri tempi, non pretendendo però di ottenere i risultati provabili scientificamente. «Con la letteratura, è bene ripeterlo, non si fa mai un “progresso” garantito»¹²¹, conclude.

1.3. Tra il vecchio e il nuovo. Chi ha tradito chi?

«Mi pento», scriveva Alfonso Berardinelli, «di essere stato così precipitoso nell'affermare che la critica militante non esiste più. Esiste, invece, in un modo e nell'altro [...] O meglio, della critica militante esistono i rami e le foglie, ma manca l'albero, e anche i frutti sono scarsi»¹²². Se è possibile oggi il dibattito sulla crisi della letteratura e della critica, esso si svolge, infatti, soprattutto in presenza dei e tra i critici. Ma i protagonisti dell'odierno campo critico sono spesso divisi tra di loro a causa delle diverse visioni che attribuiscono al mondo delle lettere e al loro lavoro, mentre le polemiche hanno a volte un carattere poco costruttivo. Perciò nella sua precettistica minima, Romano Luperini auspica una critica eticamente e politicamente più responsabile:

Il critico deve contribuire a ricreare un tessuto sociale e civile e un dialogo culturale [...]. (certi critici sembrano parlare nel vuoto, non citerebbero mai i lavori dei loro colleghi, almeno che non siano fra i pochissimi fortunati di una cerchia eletta di amici e di maestri). [...] È l'ora che la polemica letteraria, purché non debordi su aspetti personali che non dovrebbero interessare a nessuno, cessi di essere considerata alla stregua di una offesa: polemizzare con un altro critico significa in realtà inserirlo, e nel contempo inserirsi, nel circuito del dialogo culturale, anzi contribuire ad alimentarlo¹²³.

A quel gruppo non tanto omogeneo si aggiunge ancora la cosiddetta “giovane critica”, anch'essa oggetto di tanti dissidi. A tal proposito sarebbe interessante esaminare brevemente

¹²⁰ Ibidem.

¹²¹ Ivi, p. 197.

¹²² A. BERARDINELLI, *Commemorazione provvisoria del critico militante*, op. cit., pp. 7-8.

¹²³ R. LUPERINI, *Precettistica minima per convivere con “la crisi della critica” e provare a uscirne*, in ID., *La fine del postmoderno*, Alfredo Guida Editore, Napoli 2005, p. 27.

alcuni rappresentanti degli *entourage* sopraelencati, ricordandosi che comunque tutti i critici coinvolti nel dibattito storiografico sulla storia letteraria dell'ultimo trentennio sono costretti a confrontarsi con le stesse problematiche, nate sia dal crollo ideologie unitarie e autosufficienti, che dal fatto di stare troppo vicini al periodo studiato.

Se dovessimo caratterizzare l'accoglienza che viene riservata alla produzione letteraria e saggistica degli ultimi venti - trent'anni, si dovrebbe prendere in considerazione un ampio ventaglio di voci, partendo forse da quelle più severe, passando a quelle che propongono una ricezione aperta ma non priva di riserve, per finire poi con quelle entusiasti, sebbene queste appartengano spesso alla nuova generazione. Visto che l'argomento è un *mare magnum*, forse vale la pena dire che gli esempi sotto riportati non mireranno ad esaurire il tema, bensì a delineare la situazione odierna e ad accennare ad alcuni atteggiamenti importanti che troviamo tra i critici, indispensabile per capire anche il loro rapporto con gli scrittori. Facciamo quindi qualche rapida osservazione su quelli che consideriamo "campioni" rappresentativi e importanti nel dibattito in corso.

Uno dei protagonisti presenti e attivi sul palcoscenico letterario è il già menzionato Giulio Ferroni, "critico postumo"¹²⁴, avversario feroce di tutto quello che è nuovo nonché sostenitore della tesi «dell'esistenza in Italia di una tradizione storico-filologica che si è sempre sottratta alle mode superficiali»¹²⁵. Il suo atteggiamento austero e chiuso ad ogni novità viene spesso, come osserva Monica Jansen, definito come "estremo" e "apocalittico". Secondo Ferroni quella di oggi è una cultura proiettata verso il consumo, l'effimero, la velocità, che sembra non avere più bisogno della letteratura – essa infatti non costituisce più lo strumento determinante per la conoscenza e l'interpretazione del mondo, per la formazione delle coscienze. In tale situazione pare insufficiente piangere solo sulla "crisi", rintracciarne le condizioni e le motivazioni, anzi bisogna avvertirne tutta la profondità, e, rinunciando spesso ai metodi, analisi, teorie già conosciute, affrontare il nuovo. La cultura postmoderna viene disprezzata da Ferroni in quanto tale, poiché essa minaccia l'esistenza della memoria, che per lo studioso costituisce l'unica garanzia autentica per il futuro. A suo parere, sparita la differenza tra passato e presente, tutto si trasforma in un eterno "adesso":

Tutto si ribalta sul presente: e non si riesce più a riconoscere la specificità e l'individualità del passato, il suo comunicarsi a noi in quanto "altro" da noi, il suo esserci "vicino" in quanto distante; e si dissolve il

¹²⁴ Cfr. M. JANSEN, *Il dibattito sul postmoderno in Italia*, op. cit., p. 185 e E. ZINATO, *Il critico come intruso*, in ID., *Alfonso Berardinelli. Il critico come intruso*, Le Lettere, Firenze 2007, p. 44.

¹²⁵ M. JANSEN, *Il dibattito sul postmoderno in Italia*, op. cit., p. 195.

senso del rapporto tra memoria e oblio. Tutto è morto e tutto sembra vivo per noi: tutto conserviamo e imprimiamo, non nella nostra mente, ma in quella virtuale della macchina¹²⁶.

Il passato viene ridotto ad un serbatoio a cui attingere, le opere d'arte vengono limitate ai pezzi marginali della cultura di massa. In una specie di grande "marmitta culturale" giacciono insieme grandi predecessori con i protagonisti della cultura pop: «[...] Shakespeare come i Pokemon, Caterina da Siena come Madonna, Orwell come il Grande Fratello televisivo, Dante come un poeta dialettale di Busto Arsizio, ecc.»¹²⁷. Da quella apocalisse ci si può però salvare – Ferroni crede infatti nel potere della letteratura ed è pronto a difenderla perché avere cura per il mondo delle lettere si identifica per lui

con la cura per il destino del mondo, per il riscatto e la salvaguardia dei residui spazi naturali ed umani, dell'irriducibilità e dell'importanza dell'esistere, di contro ad una comunicazione che riduce tutto a simulacro, ad una virtuale e evanescente indeterminatezza¹²⁸.

Se vogliamo guardare con fiducia verso il futuro, dobbiamo salvare la letteratura, «non solo per la sua identità disciplinare, ma proprio per la sua funzione di cemento di tessuto sociale, di ricostruzione di un rapporto civile»¹²⁹. Il suo giudizio sulla letteratura contemporanea italiana è comunque severo e vi domina la convinzione che non vi sono più scrittori che sappiano fare dei loro romanzi dei modi di integrale conoscenza del mondo. Ferroni è però determinato a difendere i valori in cui crede ed è pronto a combattere giacché «[...] le possibilità di resistenza ci sono», dice, «e ci saranno ancora»¹³⁰.

A rimpiangere la fine del dibattito culturale, la progressiva scomparsa delle riviste politico-culturali, il tramonto della recensione, ma anche a lamentare l'americanizzazione della critica, la nascita del "critico-anima bella" («dai vari Citati ai cosiddetti "giovani critici"») e del lettore di massa è anche Romano Luperini. Secondo lui non esiste più una civiltà letteraria, che c'era ancora vent'anni fa, mentre gli intellettuali tradizionali vengono chiusi nella «riserva indiana dell'università»¹³¹. Viviamo in un'epoca in cui la cultura postmodernista sta proponendo un disinvolto azzeramento dei valori.

¹²⁶ G. FERRONI, *I confini della critica*, op. cit., p. 33.

¹²⁷ Ivi, p. 52.

¹²⁸ Ivi, p. 46.

¹²⁹ Ivi, p. 76.

¹³⁰ Ibidem.

¹³¹ R. LUPERINI, *Breviario di critica*, op. cit., p. 57. Cfr. «L'industria delle comunicazioni ha sottratto agli intellettuali il ruolo storico di mediatori civili, confinandoli nel ghetto dell'istruzione e nei reparti sterilizzati del giornalismo e del massmedia» (R. LUPERINI, *La fine del postmoderno*, op. cit., pp. 12-13).

Sotto il manto della globalizzazione, che induce a un massimo di centralizzazione del comando economico e politico, sta avanzando un processo di disgregazione e di spopolamento delle identità, che tendono perciò a contrapporsi, a chiudersi a riccio e a resistere arroccandosi sul proprio passato¹³².

Non esiste più la figura dello scrittore critico e intellettuale – resta solo, come osserva Luperini, «il narcisismo, l'autopromozione, la guerra per bande di piccoli clan formati per ragioni generazionali o per la difesa di interessi immediati»¹³³. Lo studioso punta su un aspetto che fa parte del postmoderno, che gli è particolarmente antipatico, cioè sulla moda di “americanizzazione”¹³⁴:

Né si può dire che tutto questo sia un prodotto fatale della modernizzazione o postmodernizzazione in corso [...]. Ma, si sa, gli americanizzati sono assai peggiori degli americani; e niente è più micidiale del provincialismo dei *parvenus*, che in ogni circostanza devono confermarsi più realisti del re¹³⁵.

La letteratura è assediata dall'universo tecnologico e dall'onnipresente comunicazione televisiva ed elettronica, dall'universo dei linguaggi pubblicitari e utilitaristici, che dominano nell'era del consumo di massa. Anche la lingua subisce l'inquinamento del “similamericano”, dei gerghi tecnologici e manageriali. In tale situazione, secondo Luperini l'atteggiamento di chiusura e di difesa diventa quasi automatico.

Il fatto nuovo che caratterizza gli autori nati negli anni Quaranta e Cinquanta è, secondo Luperini, la mancanza di una gerarchia precisa di valori. Segue poi la perdita di autorità da parte di chi scrive, corrispondente a sua volta a una evidente perdita di visibilità e di incidenza sociale. Come sostiene lo studioso negli anni 1975-1990 si afferma la nuova cultura, ispirata a filosofie ontologiche e nichiliste¹³⁶. Di conseguenza «negli ultimi trent'anni sembrano venuti meno l'autorità del testo, l'incidenza della critica e la presenza attiva di una comunità di lettori»¹³⁷.

¹³² Ivi, p. 55.

¹³³ Ivi, p. 17.

¹³⁴ Un'opinione del tutto contraria esprime già nel 1955 in *The Middle Against Both Ends*, Leslie Fiedler che ammette: [...] dichiararsi contrari all'americanizzazione della cultura è di scarsissimo significato, a meno di collocarsi risolutamente contro l'industrializzazione e l'educazione di massa» (citato da B. PISCHEDDA, *Il romanzo: la pienezza del postmoderno*, in V. SPINAZZOLA (a cura di), *Tirature '04. Che fine ha fatto il postmoderno*, il Saggiatore, Milano 2004, p. 30).

¹³⁵ R. LUPERINI, *Breviario di critica*, op. cit., p. 57.

¹³⁶ In quegli anni assistiamo all'avvenimento che potrebbe essere chiamato “Nietzsche renaissance”, “Neohaideggerismo”. Il suo centro precursore è ‘Adelphi’ – all'epoca una casa editrice di nicchia che deve il suo successo alla nascita del lettore di massa e i suoi nuovi interessi. Tra gli autori più importanti pubblicati in questo periodo possiamo elencare Massimo Cacciari, Gianni Vattimo, ma anche Claudio Magris. Tutto ciò che ha a che fare con il movimento del Sessantotto, Karl Marx, György Lukács, Herbert Marcuse viene disvalutato e criticato. Si pubblicano i libri del filone legato al sacro, alle filosofie orientali. Le case editrici promuovono la saggistica critica, tra cui l'Einaudi e la Feltrinelli, perdono le loro posizioni importanti.

¹³⁷ R. LUPERINI, *Breviario di critica*, op. cit., p. 70.

La produzione letteraria dunque di quel periodo, sia in prosa che in versi, è caratterizzata dalla dissoluzione di qualsiasi aura lirica e poetica, dall'allontanamento dall'italiano letterario medio e dall'impatto dei nuovi linguaggi orali della televisione, della pubblicità e del cinema. Il postmodernismo, secondo Luperini, potrebbe essere diviso in quello retorico («volto a riciclare stili, linguaggi e forme letterarie del passato», con Eco come capostipite) e quello mimetico («volto a rappresentare una realtà vuota, caotica e priva di direzioni» - qui il capostipite è Tondelli). Nell'opera dei più "giovani", invece, le due correnti tendono a congiungersi e uniformarsi.

Luperini ricorda con nostalgia i tempi in cui esisteva ancora una civiltà letteraria e gli scrittori non si occupavano solo del sé e della sua estetizzazione, come invece, a suo dire, tendono a fare oggi. Ma le cause dell'attuale condizione in cui si trova la letteratura vanno cercate più indietro: oggi viviamo le conseguenze di ciò che è già era cominciato all'epoca di Pasolini. È allora che il consumismo opera "un genocidio culturale", si comincia a imporre un'eterna adolescenza – la nuova condizione giovanile che consiste nella perdita della memoria e nella estraneità alla coscienza e alla maturità. Non c'è quindi da stupirsi se dentro l'orizzonte odierno della letteratura italiana prevalgono il cinismo e il narcisismo: «Gli esordienti che ogni anno si presentano a "Ricerca" si diletano in racconti ginecologici e ombellicali»¹³⁸ ed accanto al declino politico e economico, si avverte soprattutto quello intellettuale:

Siamo davanti a uno sbracamento complessivo, a una mancanza di orgoglio culturale e di dignità nazionale, a un disinteresse per la cosa pubblica, a una accettazione frettolosa di ogni novità indotta dalla americanizzazione¹³⁹.

Perciò il giudizio che Luperini dà sugli intellettuali italiani è più che severo. A suo parere essi sono: «giulivi, disinvolti, narcisisti, furbi, pronti a fiutare ogni moda e ogni indirizzo del mercato culturale, sommersi nel clima di declino morale e civile in cui viviamo. Privi di passato e di futuro. Felicamente immemori e accecati»¹⁴⁰.

Tutto sommato il suo atteggiamento si potrebbe definire, nel nome della responsabilità, come moderatamente aperto al nuovo. «Restare nel recinto della tradizione non basta. Il vantaggio che quella dimestichezza ci dà va dunque verificato su terreni nuovi»¹⁴¹. Luperini

¹³⁸ R. LUPERINI, *La fine del postmoderno*, op. cit., p. 126.

¹³⁹ Ivi, p. 127.

¹⁴⁰ Ivi, p. 128.

¹⁴¹ Ivi, p. 58.

non vuole rinunciare alla memoria del passato glorioso¹⁴², anche se si rende conto che niente sarà come prima, ma non fugge dai problemi ed è pronto a parlarne e ad affrontare ciò che porta il presente, a costo di dover rinunciare alle proprie convinzioni giacché lo scopo del vero dialogo consiste sempre nel modificare entrambi gli interlocutori. «Siamo appena agli inizi. A un punto zero. Dopo anni di “pensiero debole” sembra che si sia perduta l’attitudine alla critica, che il pensiero stesso si sia dissolto. Ci sarà molto da imparare, e non è detto che ci si riesca»¹⁴³. Similmente a Ferroni sostiene: «Passato e futuro hanno d’altronde un destino solo. Salvare l’uno è anche salvare l’altro»¹⁴⁴.

Una voce preziosa perché è tra le poche ad essersi dissociata dalle mode imperanti, rubricata «tra gli apocalittici e gli stravaganti»¹⁴⁵, arriva anche dal già menzionato Berardinelli. Secondo lo studioso dopo gli avvenimenti del Sessantotto assistiamo alla realizzazione di un vero e proprio azzeramento della letteratura che tocca sia la prosa che la poesia¹⁴⁶. Ma l’esistenza dell’arte viene messa in dubbio già prima, come dice Adorno all’inizio della sua *Estetica*, e ad accorgersene sono stati, prima degli stessi critici e teorici, artisti e scrittori. In quello scenario, osserva amaramente Berardinelli ne *Il critico senza mestiere* (1982), anche la critica in senso classico, intesa come commento, mediazione e valutazione, è destinata a dissolversi e a chiudersi in se stessa. I suoi compiti vengono spesso assorbiti dall’attività pubblicitaria e promozionale delle case editrici, trasformandosi in un’informazione manipolata. Il commento diventa non di rado autosufficiente e autonomo rispetto al testo. I critici, ormai conciliati con la situazione vigente, vivono sospesi nei mondi separati dell’accademia e del giornalismo:

Da un lato (nell’accademia) la critica letteraria non desidera altro che essere il degno e impeccabile prolungamento di qualcuna delle più accreditate scienze umane (linguistica, psicanalisi, sociologia). E dall’altro (nel giornalismo) la critica tira avanti come può al servizio delle circostanze, senza metodo e senza criterio, incapace di mettere in gioco un’idea o un progetto, dichiarando con fierezza un disprezzo totale per i vecchi giudizi di valore e insieme (causa di forza maggiore) non facendo quasi altro che

¹⁴² «La nostra identità culturale – italiana e europea – è stata costruita nei secoli [...]. Non possiamo e non dobbiamo rinunciare alla nostra identità; ma dobbiamo essere consapevoli della sua particolarità e della sua parzialità, evitando di proporle un’estensione universalistica di tipo imperialistico e aprendoci al dialogo con le nuove culture» (ivi, p. 59).

¹⁴³ Ivi, p. 22.

¹⁴⁴ Ivi, p. 63.

¹⁴⁵ E. ZINATO, *Il critico come intruso*, in ID., *Alfonso Berardinelli. Il critico come intruso*, op. cit., p. 44.

¹⁴⁶ Cfr. «Sulla produzione narrativa e poetica di allora, non solo italiana ma europea, avevo molti dubbi. Erano ben pochi i poeti e i romanzieri della mia generazione che mi convincevano. Avevo l’impressione che romanzo e poesia, dopo autori come Caproni, la Morante, Giudici e Volponi, si stessero indebolendo e svuotando, o subissero una mutazione che rendeva difficile il confronto con quanto si era scritto nei decenni precedenti» (A. BERARDINELLI, *Introduzione a La forma del saggio*, in E. ZINATO, *Alfonso Berardinelli. Il critico come intruso*, op. cit., p. 225).

pronunciare una catena ininterrotta di giudizi di valore: per lo più infondati e a proposito di opere che attraversano il mercato librario come saette¹⁴⁷.

Il giudizio dato da Berardinelli sui critici è molto severo. Secondo lui gli studiosi hanno perso la capacità di valutare quello che propone oggi il mercato, si perdono nei sentieri ingarbugliati dello scenario postmoderno:

Si è scoperto che gli esperti di letteratura non capiscono niente di letteratura [...]. Eco ha prodotto un “finto” romanzo che tutti hanno preso per vero. Finto soprattutto come pastiche e parodia. È lui il nuovo esempio, il tipo esemplare dell’intellettuale italiota divenuto cosmopolita, il furbo di paese che se ne è andato in città e ha venduto agli americani e ai turisti di tutto il mondo la Torre di Pisa e il Colosseo. Come studioso ed estimatore di kitsch, o spazzatura culturale di pretese, Eco è riuscito a mettere sapientemente in pratica le sue teorie. [...] Umberto Eco è il massimo promotore mondiale di questo superamento della distinzione fra buono e scadente, fra marmo e polistirolo. L’Italian Style, come stile che permette di vendere cose scadenti come se fossero buone, deve a lui quasi tutto¹⁴⁸.

Nel contempo si stacca radicalmente dalla “giovane critica”¹⁴⁹, rispondendo ad essa con un saggismo difensivo e spesso ironico-sarcastico. Percepisce la necessità di ricominciare da capo che comporta l’abbandono dei vecchi schemi e delle vecchie certezze e l’elaborazione di un nuovo modo di affrontare i problemi, ma non simpatizza troppo né con gli uni, né con gli altri e si considera un individualista, in quanto «l’intellettuale funziona anzitutto come un individuo»¹⁵⁰. Critica il bisogno degli studiosi di catalogare, inventare periodicamente etichette e tendenze che vengono percepite come garanzia di successo, si pronuncia contro ogni addomesticamento della letteratura. Da bravo apocalittico, sente anche bisogno di dover cominciare da capo:

La letteratura, la critica letteraria e sociale vanno periodicamente riportate al grado zero. Vanno reinventate. [...] Per esercitare la critica sociale e la critica della cultura bisogna sentirsi un po’ degli estranei, degli intrusi... Bisogna continuare a meravigliarsi. La familiarità acceca. E anche il mestiere¹⁵¹.

Non dovrebbe perciò sorprendere neanche quello che dichiarerà alcuni anni dopo sullo stato degli studi letterari: «La critica letteraria è in crisi», osserverà, «ma finisca pure. Non la si può tenere in vita artificialmente in sala di rianimazione»¹⁵².

¹⁴⁷ A. BERARDINELLI, *Il critico senza mestiere*, in E. ZINATO, *Alfonso Berardinelli. Il critico come intruso*, op. cit., pp. 115-116.

¹⁴⁸ A. BERARDINELLI, *Italian Style nel futuro di tutti*, «Diario», n. 7, aprile 1989, p. 16.

¹⁴⁹ «Berardinelli si differenzia tuttavia radicalmente dalla “giovane critica” perché tra i propri modelli saggistici, accanto a Giacomo Debenedetti, l’accorto mago della conversazione e riflessione antispecialista, divagante, digressiva, conta il saggismo acuminato e la mediazione dialettica fra i saperi di Franco Fortini» (E. ZINATO, *Il critico come intruso*, op. cit., p. 39).

¹⁵⁰ E. ZINATO, *Zinato intervista Berardinelli*, in ID., *Alfonso Berardinelli. Il critico come intruso*, op. cit., p. 85.

¹⁵¹ Ivi, p. 86.

¹⁵² In C. BENEDETTI, *Il tradimento dei critici*, op. cit., p. 47.

Tra quelle originali, non ripetitive e quindi assai inusuali, si colloca anche la posizione di Casadei¹⁵³, riassunta nel suo *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo* – un resoconto prezioso di quello che accade nella narrativa italiana del secondo dopoguerra. Il giudizio di valore che Casadei dà sulla produzione letteraria degli ultimi trent'anni è critico, ma non sfavorevole – egli analizza le varie problematiche con la lente dello scienziato, con uno sguardo distaccato, senza fare commenti superflui. Tra i problemi con cui deve confrontarsi il romanzo italiano del secondo Novecento Casadei elenca la mancanza del canone, l'incapacità di rappresentare la società nel suo insieme, l'assenza di una lingua adatta alla narrazione. Come momento di svolta, lo studioso indica il 1980¹⁵⁴, l'anno-simbolo della pienezza del postmodernismo in Italia:

Con i primissimi anni Ottanta la tradizione romanzesca, e in generale umanistica, perde esplicitamente la sua valenza alta e conoscitiva, e comincia a essere impiegata come un patrimonio inattivo, ovvero incapace di fornire un'interpretazione significativa del presente. La storia e la letteratura non sono più "maestre di vita" [...], ma creano un verosimile che conduce al falso, all'apocrifo, alla parodia (Eco), oppure un realistico che non è verosimile eppure si propone come vero (Tondelli) [...] ¹⁵⁵.

È allora, nel postmoderno iniziato con l'autore de *Il nome della rosa* (riscrittura citatoria) o con quello di *Altri libertini* (riscrittura giovanilistica) che viene disattivato il rapporto con la tradizione. Essa diventa una specie di catalogo, da cui ci si limita a estrarre elementi piacevoli e riadattabili, oppure del suo patrimonio si fa un elenco che tende a equiparare classici e opere minori, abolendo così la distinzione tra quello che un tempo veniva definito come alto e basso. Lo scrittore postmoderno, a mo' di una macchina ben funzionante, ricicla quell'enciclopedia in modo sostanzialmente privo di scopi, per solo il gusto di riprodurre. Di conseguenza viene ridefinito il rapporto con il passato e con la tradizione che per buona parte degli scrittori postmodernisti diventa «cimatorio-passivo, non interpretativo e autonomo, fondato sulla ricerca di un legame tra l'adesso e l'eterno»¹⁵⁶.

Se negli anni Ottanta, segnati da una forte tendenza citazionistica, a seconda di quello che dice Casadei il romanzo si sovrappone alla confessione, negli anni Novanta i *bestseller* vengono identificati con la categoria dei romanzi "facili", cioè basati su moduli consolidati o su temi di sicuro impatto, comincia anche la fase di una ricerca di un nuovo e più significativo

¹⁵³ Cfr. E. ZINATO, *Alberto Casadei. Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, «Allegoria», n. 57, 2008, p. 223.

¹⁵⁴ Gli anni 1980-2006 segnano non solo il momento di svolta, ma possono essere considerati come un periodo particolarmente proficuo. Come dice Casadei, citando i dati del Sistema bibliotecario nazionale, è allora che sono usciti circa 5000 testi italiani. Cfr. A. CASADEI, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Il Mulino, Bologna 2007, p. 13.

¹⁵⁵ Ivi, p. 39.

¹⁵⁶ Ivi, p. 40.

realismo. È un periodo in cui la categoria del “semplice” viene spesso confusa con quella del “facile”¹⁵⁷, come dimostrano per esempio i casi di Giuseppe Pontiggia e Susanna Tamaro, rispettivamente autori di un ciclo di racconti *Vite di uomini non illustri* (1993) il primo e di un romanzo-bestseller *Va’ dove ti porta il cuore* (1994), la seconda. Secondo Casadei il successo di Tamaro, che corrisponde alla svalutazione di Pontiggia, sta

nel rendere letterariamente significativi le angosce e i dubbi esistenziali considerati più profondi da una persona non incolta, della media borghesia, che in questa fase coincide con quella individuata dai mezzi di comunicazione di massa, a cominciare dalla televisione¹⁵⁸.

In più, a partire dalla seconda metà degli anni Novanta, nella narrativa italiana si possono evidenziare quattro importanti caratteristiche del racconto realistico, cioè l’iperbolicità, il saggismo, l’autobiografia e l’allegoria. Nel 2001 (cioè dopo l’11 settembre) inizia infine la fase che Casadei chiama il “ritorno alla storia”¹⁵⁹: il genere dominante del romanzo, a scapito di ogni tipo di surrealtà, diventa il *novel* – uno strumento di interpretazione del presente, una sorta di ampio resoconto giornalistico che consente di affrontare il reale in tutti i suoi aspetti¹⁶⁰. Dopo molti anni, infatti, vissuti in un Paese che Casadei definisce «bloccato in una logica vetero-commerciale, con la televisione che rendeva offerta pubblicitario-finzionale qualunque aspetto del vivere civile»¹⁶¹, tanti di nuovi scrittori hanno sentito il bisogno di cercare nella narrativa un mezzo di interpretazione e di demistificazione. Assistiamo così, nell’epoca marcatamente post-realistica, al ritorno del *novel* e del realismo¹⁶². Al “deserto reale” merceologico e mediatico vengono applicati il saggismo (Eraldo Affinati, Emanuele Trevi), l’autobiografia (Walter Siti) e l’epica storica che vede suo padre nella narrativa di Beppe Fenoglio. Infatti, secondo Casadei gli unici concetti che possono costituire l’alternativa al vuoto postmoderno sono proprio la Tradizione e lo Stile. La reinterpretazione della tradizione letteraria, intesa come eredità da riconquistare, e non come fonte di gioco intertestuale, dovrebbe diventare per ogni scrittore l’obiettivo da raggiungere. «Insomma,

¹⁵⁷ «Per i gusti del pubblico più ampio e generico [...], fra gli anni Ottanta e i primi anni Novanta cominciano a diventare più appetibili opere facili, costruite con schemi ormai sclerotizzati o comunque legate più allo sviluppo delle vicende che non una qualunque forma di stilizzazione specifica» (ivi, p. 63).

¹⁵⁸ Ivi, pp. 63-64. La televisione è per Casadei portatrice di molti rischi che è in grado di ridefinire tutti i valori. Benché non la consideri un fenomeno negativo, lo studioso ammette che «tuttavia è vero che il codice di comunicazione massmediatico-televisivo rischia di rendere superflua, se non di cassare, la stratificazione linguistico-culturale che si riesce a manifestare attraverso la letteratura» (ivi, p. 23).

¹⁵⁹ Ivi, p. 49; cfr. p. 40.

¹⁶⁰ «Potremmo a questo punto sintetizzare che il *novel* continua a interessarci in quanto racconto della vita degli individui comuni collocati nella loro società, in genere nel mezzo di situazioni problematiche» (ivi, p. 20). Cfr. *Caratteri del «novel» classico*, ivi, pp. 17-21.

¹⁶¹ Ibidem.

¹⁶² Sul ritorno al reale si veda anche il numero 57 di «Allegoria» (2008) e la polemica nata sullo «Specchio+» di novembre 2008 (n. 11/08) e continuata sul sito <http://www.nazioneindiana.com/> tra Andrea Cortellessa e Raffaele Donnarumma.

finita la Tradizione e finito lo Stile, è proprio su questi concetti da riformulare che ci si deve concentrare, se si vuole uscire dalla “logica” postmodernista della dispersione e del depotenziamento, contraltare dell’*anything goes* [...]»¹⁶³.

Forse il più aperto al nuovo tra gli studiosi è Remo Ceserani. Secondo lui in Italia si trovano dei begli esempi di letteratura postmoderna, sia pure “sottotraccia” per timore dell’accoglienza che viene riservata a tutto ciò che porta l’etichetta del “postmoderno”¹⁶⁴. Succede così perché «[...] nell’insieme, gli storici italiani della cultura e delle letterature non vogliono avere nulla a che fare con la postmodernità, che temono e disprezzano, anche se ci vivono dentro»¹⁶⁵. Anche se fa fatica a capire un tale atteggiamento da parte dei suoi colleghi e si domanda perché gli studiosi non siano in grado di accettare quello che porta il presente, Ceserani cerca d’ipotizzare le cause di quel rifiuto ostinato da parte degli storici e dei critici letterari italiani. A riconoscere la letteratura postmoderna come tale non è senz’altro d’aiuto la mancanza di uno stile nelle opere postmoderne, e la tendenza a mescolare e manipolare gli stili; la colpa non sta però solo nella recente produzione letteraria – è anche spesso questione di una certa “chiusura mentale” da parte degli accademici:

La maggior parte dei critici letterari italiani resta attaccata all’idea o della letteratura come rappresentazione «realistica» della vita [...] o come fatto espressivo e di stile [...]: rifiutano di accorgersi dei cambiamenti avvenuti e del fatto che noi non possiamo annullarli, fare come se non fossero mai avvenuti, che possiamo solo cercare di comprenderli, rappresentarli e, se ne siamo capaci, sottoporli a critica e ironia. A questi miei colleghi, temo che non sarà mai detto con sufficiente forza: *Il faut être postmoderne*¹⁶⁶.

Anche se non riesce ad accettare il fatto che esista un gruppo di studiosi che nega l’esistenza del postmoderno, nonostante esso si sia manifestato in vari campi, cominciando dalla produzione architettonica, cinematografica, figurativa e finendo a quella letteraria, di cui in Italia non mancano esempi¹⁶⁷, osserva che questo tipo di comportamento non dovrebbe

¹⁶³ A. CASADEI, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, op. cit., p. 11.

¹⁶⁴ «In realtà una letteratura postmoderna in Italia c’è stata e c’è, solo che si nasconde, preferisce non presentarsi come tale, per non urtare suscettibilità, e viene mascherata dietro una serie di cortine ideologiche e critiche» (R. CESERANI, *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino 1997, p. 166).

¹⁶⁵ Ivi, p. 148.

¹⁶⁶ Ibidem. Ceserani fa una parafrasi della famosa frase scritta da Arthur Rimbaud, alla fine di *Addio in Una stagione all’inferno* (1873), cioè: «Il faut absolument être moderne».

¹⁶⁷ «Ma è possibile, tornai a chiedere, che un fenomeno enorme, diversificato, contraddittorio come quello della produzione architettonica, cinematografica, figurativa e letteraria postmoderna, ormai amplissima, studiatissima, analizzatissima in tutti i suoi aspetti, buoni e cattivi, ottimi e pessimi, ideologicamente convenzionali e ideologicamente critici, banalizzanti o trasgressivi, venga ignorato o liquidato per conformismo ideologico e culturale? [...] E quanto all’Italia, dobbiamo continuare a negare l’evidenza? [...] Dietro a quelle domande un po’ retoriche c’era, implicita, una domanda più seria: esiste una rappresentazione del postmoderno nella letteratura italiana? La risposta era ed è: gli esempi, a guardar bene, si trovano, e neanche pochi» (R. CESERANI, *Raccontare il postmoderno*, op. cit., pp. 163-164).

stupire perché la nascita di tutti i movimenti italiani nuovi, ad esempio del futurismo, è stata accompagnata dal “ritardo della critica”¹⁶⁸. Una tale sorte non poteva non toccare quindi anche alla produzione postmoderna. Ceserani ricorda che «[...] di fronte alle manipolazioni stilistiche del postmoderno la prima e istintiva reazione è stata (come si è visto molto chiaramente nel caso di Eco): “ma questa non è letteratura”»¹⁶⁹. Egli stesso non solo apprezza la produzione di stampo postmoderno degli autori confermati come Umberto Eco, Antonio Tabucchi, Pier Vittorio Tondelli o Aldo Busi, ma anche quella di genere satirico, ad esempio *Dylan Dog* di Tiziano Sclavi, e quella di genere parodistico degli scrittori come Stefano Benni, Domenico Starnone, Michele Serra o Tiziano Scarpa¹⁷⁰, considerando la satira e la parodia due aree della letteratura italiana in cui gli elementi del postmoderno sono più riconoscibili ed evidenti.

Fiducioso nel futuro, Ceserani incoraggia i critici italiani così devoti a vecchi schemi e vecchie certezze, a considerare il postmoderno non solo un segno dei tempi, ma piuttosto una svolta epocale che dovrebbe costringere il critico a rivedere tutte le categorie precedenti – una svolta che richiede di sottoporre a revisione il canone della modernità, visto che sono cambiate sia le prospettive storiche che quelle culturali.

Come si è appena visto, l’immagine della critica si presenta vasta e non omogenea. Nella nostra opinione, tutte le prese di posizioni appena abbozzate, vengono riassunte con molta adeguatezza da Monica Jansen. A lei quindi l’ultima parola che completerà il quadro proposto:

[...] tutti i critici coinvolti mirano ad arrivare ad un’analisi critica del nostro presente postmoderno, alcuni scegliendo la strada dell’integrazione ed altri quella della resistenza apocalittica. Sarebbe pertanto più appropriato attribuire a Asor Rosa, Raimondi e Ceserani, disposti a certe condizioni ad aprirsi ad una prospettiva pluralistica, il ruolo di “integrati critici”, a Luperini, disposto ad aprirsi al postmoderno solo per potergli opporre resistenza con un postmodernismo critico, quello di “apocalittico critico”, e a Ferroni infine quello di “apocalittico” data la sua prospettiva postuma¹⁷¹.

Abbiamo detto all’inizio di questo paragrafo che non solo la recente critica è caratterizzata dalla plurivocità, ma che si divide anche, con una marcata linea, in “vecchia” e “nuova”.

¹⁶⁸ «[...] Una delle tante contraddizioni eclatanti della cultura del nostro paese è quella che mentre artisti e scrittori sono stati sin dall’inizio, con il futurismo, fra i protagonisti delle avanguardie europee, i critici e i custodi delle istituzioni e della *storia letteraria italiana* sono stati lentissimi a prendere atto dei cambiamenti del gusto e dei modi artistici» (Ivi, p. 165).

¹⁶⁹ Ivi, p. 164.

¹⁷⁰ Cfr. ivi, pp. 204-208.

¹⁷¹ M. JANSEN, *Il dibattito sul postmoderno in Italia*, op. cit., p. 191.

Dall'altra parte della barricata infatti si trovano i rappresentanti della "giovane critica", in qualche modo rappresentati da Carla Benedetti, autrice del volume, importante dal punto di vista del dibattito vigente, *Il tradimento dei critici* (2002), definita anche «il più aggressivo fra i critici di questi ultimi anni»¹⁷².

Con un titolo d'effetto, modellato su quello di Julien Benda (*Il tradimento dei chierici*) Benedetti sembra voler colpire al cuore l'insieme menzognero dei professionisti ufficiali della critica, a vantaggio delle verità veicolate da un ristretto gruppo di scrittori, tra i quali campeggia Moresco¹⁷³.

In effetti, la voce di Benedetti potrebbe sicuramente risultare più attendibile (l'autrice si riferisce spesso a questioni problematiche realmente esistenti, affrontate ad es. da Berardinelli), se dietro a lei non stessero gli scrittori come Tiziano Scarpa o Antonio Moresco che accentuano ed esasperano i loro toni fino allo scandalo¹⁷⁴. Scrive Berardinelli in una lettera indirizzata a Scarpa: «Il fatto è che tu, anche ora che sei uno scrittore quarantenne piuttosto affermato, continui a parlare e a comportarti come uno studente che deve scandalizzare genitori e professori con i suoi esibizionismi e le sue performance»¹⁷⁵.

Come si potrebbe caratterizzare il gruppo di "giovani critici"? Secondo la definizione che si danno, li contraddistingue soprattutto il fatto che hanno coraggio di «sporcarsi le mani»¹⁷⁶ per affrontare le problematiche nuove. Il loro credo e obiettivo, da alcuni delineato come un ritorno alla "critica di gusto"¹⁷⁷, consistono nel non voler giudicare un libro bello o brutto, utile o meno secondo dei canoni poco precisi ma nel scoprirne il vero valore e l'originalità. «Si tratta di quelli che Segre ha chiamato giustamente "critici-pavoni", per i quali l'opera, "qualunque sia, può e deve esser declassata a pretesto per invenzioni in cui sfoggiare i colori della propria fantasia"»¹⁷⁸. A puro titolo d'esempio, citiamo l'inizio del libro di un giovane critico, Arnaldo Colasanti, *Novanta. Il conformismo della cultura italiana*:

¹⁷² E. ZINATO, *Senza mestiere, fuori testo*, op. cit., p. 29.

¹⁷³ Ibidem.

¹⁷⁴ «Volete credere che la merda sia una verità scandalosa e rivoluzionaria che fa saltare in aria le ipocrisie del perbenismo? Io tendo invece a deplorare l'infantilismo culturale di due scrittori come te e Moresco, che potrebbero vedere, quando scrivono narrativa, molte più cose di quelle che si costringono a vedere» (A. BERARDINELLI, *Lo scrittore, il critico e l'ossessione della performance. Lettera a Tiziano Scarpa*, op. cit., p. 89).

¹⁷⁵ Ivi, p. 85.

¹⁷⁶ «La critica, se non prende posizione, se non si sporca le mani e rischia, non è critica. [...] Dove osa oggi la critica? Nelle storie letterarie che si chiudono con Calvino?» (C. BENEDETTI, *Il tradimento dei critici*, op. cit., pp. 38-39).

¹⁷⁷ Cfr. E. ZINATO, *Senza mestiere, fuori testo*, op. cit., p. 28.

¹⁷⁸ Ibidem.

La natura polemica è il prolungamento di una critica letteraria sempre meno ossessionata da metodi e da poetiche ma votata, piuttosto, alla ricerca della più radicale individualità di ogni libro: perché un romanzo o una raccolta in versi ci interessano soltanto per la loro verità di senso¹⁷⁹.

Ma torniamo al volume di Benedetti, che per tanti giovani critici e scrittori è diventato una specie di manifesto. Secondo la studiosa assistiamo oggi ad una situazione in cui sia la cultura in generale sia la letteratura viene considerata esaurita¹⁸⁰, mentre l'unico vero compito dei critici sta nell'estetizzazione del disastro, il che a sua volta viene da lei percepito come tradimento: «Dunque non è vero che la critica abbia perso il suo ruolo, come spesso è stato detto da autorevoli critici. Sono semmai i critici che hanno tradito pensando di non avere più un ruolo»¹⁸¹. Benedetti accusa la critica letteraria italiana di non avere abbastanza coraggio per affrontare la nuova scrittura, di considerarsi onnisciente, di non saper valorizzare il patrimonio nazionale, di vedere la cultura e l'arte come una cittadella assediata dalle leggi del mercato e del profitto che bisogna difendere ad ogni costo: «In questo periodo storico molti critici hanno smesso di far critica, sono diventati specialisti in nulla e nello stesso tempo anche i più strenui guardiani del nulla»¹⁸². La saggista ricorda anche Bachtin che aveva definito il romanzo «l'unico genere non genere», «aperto al divenire»¹⁸³ e sottolinea il fatto che di solito la critica tende a non accontentarsi di ciò che viene dato per evidente o necessario in un determinato momento della storia. Parlando della morte della critica sostiene che sono invece proprio i critici ad ucciderla con le loro mani. E se non bastasse, aggiungerà Moresco, essi «stanno di guardia alle porte delle istituzioni giornalistico-culturali e delle case editrici [...] e controllano che ogni cosa sia veramente e perfettamente morta»¹⁸⁴.

Secondo Benedetti gli studiosi possono essere divisi in due categorie: il critico malinconico e il critico postumo. Ambedue le figure partono dalla constatazione che la letteratura e l'arte sono in fase di agonia. Trovatosi di fronte alla morte della letteratura il critico malinconico accetta con umiltà l'attuale situazione, interpreta il testo, lo commenta parola per parola. Così Benedetti descrive, non senza sarcasmo, il suo lavoro:

¹⁷⁹ A. COLASANTI, *Novanta. Il conformismo della cultura italiana*, Fazi, Roma 1996, p. VII.

¹⁸⁰ «La vita culturale degli ultimi decenni è stata dominata da una serie di descrizioni epocali che hanno dato tutto per liquidato, e che oggi appaiono sempre più insostenibili» (C. BENEDETTI, *Il tradimento dei critici*, op. cit., p. 9).

¹⁸¹ Ivi, p. 11.

¹⁸² Ivi, p. 29.

¹⁸³ Ivi, p. 182. Cfr. M. BACHTIN, *Epos e romanzo. Sulla metodologia dello studio del romanzo*, in ID., *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 2001, pp. 445-482.

¹⁸⁴ A. MORESCO, *Lettere a nessuno*, Bollati Boringhieri, Torino 1997, p. 228.

Il critico malinconico dunque un mestiere ce l'ha ancora, e non è fuori luogo ricordare, a questo punto, il fiorire di edizioni, anche tascabili, di classici commentati. Ma soprattutto il critico malinconico scrive oggi antologie o manuali per le scuole [...] ¹⁸⁵.

Al critico postumo invece non resta che il ricordo nostalgico di una letteratura che aveva un ruolo di primo piano nella formazione delle coscienze e dei modelli di vita, ruolo che adesso è scomparso e di cui è rimasto solo un residuo postumo, verso cui si può continuare a nutrire una passione inattuale. Infatti, secondo Benedetti, della morte dell'arte si è cominciato a parlare con Hegel, agli albori dell'Ottocento e da quel periodo, in due secoli, non si è fatto altro che discuterne: cominciando dalle avanguardie, attraverso le neoavanguardie, finendo ai teorici del postmoderno, di cui il miglior esempio è proprio Ferroni ¹⁸⁶. La studiosa si chiede se sia vero che l'arte sia morta o moribonda considerato che in due secoli continua comunque a vivere: «Dall'Ottocento a oggi, in effetti, non si è visto morire granché, e tutto questo parlare di fine dell'arte non ha mai imperdito all'arte di continuare a esistere e a funzionare a pieno ritmo» ¹⁸⁷. Dopo di che osserva che un vero problema va definito diversamente:

[...] perché mai l'arte, che ancora non è morta né forse morirà, da due secoli continua a esistere pensando di morire? Perché mai ha bisogno di pensare la propria fine per continuare a funzionare? Giacché mi pare evidente che l'immaginarsi morta sia stato e continui a essere per l'arte un modo per tirare avanti, non un modo per finire: un modo per rilegittimarsi di continuo, al mutare di certe condizioni ¹⁸⁸.

Secondo Benedetti, Ferroni non sa spiegare bene perché la letteratura è morta. Egli continua a chiamare in causa le nuove tecnologie, l'egemonia dell'immagine, la comunicazione telematica, informatica e pubblicitaria, l'universo multimediale, ma la loro azione sulla letteratura è descritta con la stessa indeterminatezza che Benedetti paragona a quella con cui un bambino descrive gli orchi che lo spaventano.

Uno dei rimproveri rivolti ai “vecchi” critici è quello di non voler capire ciò che è nuovo, di annegare in una marea di generalizzazioni e pregiudizi. Per Benedetti l'opera degli scrittori come Scarpa e Moresco sprizza di sincerità ¹⁸⁹, mentre gli studiosi non sanno apprezzare ciò che è nuovo solo perché non rientra nelle categorie già note. Anzi, essi sfruttano la loro posizione per far soffocare quello che sta nascendo – è il caso di Moresco che è stato condannato da «critici e letterati con nome e cognome, incapaci di vedere ciò che fuoriesce

¹⁸⁵ C. BENEDETTI, *Il tradimento dei critici*, op. cit., p. 47.

¹⁸⁶ Cfr. G. FERRONI, *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Einaudi, Torino 1996.

¹⁸⁷ C. BENEDETTI, *Il tradimento dei critici*, op. cit., p. 49.

¹⁸⁸ Ibidem.

¹⁸⁹ «Da *Cos'è questo fracasso?* di Tiziano Scarpa provo a estrarre cinque idee esplosive. L'operazione non richiede un grande lavoro di scavo, perché qui tutto è in superficie, enunciato con rapidità e con franchezza» (C. BENEDETTI, *Il tradimento dei critici*, op. cit., p. 105).

dalle loro gabbie critiche, che non rientra nel catalogo previsto dalla loro idea di letteratura»¹⁹⁰. Oggi, come risulta anche dall'estetica postmoderna, osserva Benedetti, il nuovo è nient'altro che il continuo ritorno al vecchio¹⁹¹. Interessante a questo proposito anche lo schemino da lei proposto che dovrebbe riassumere il comportamento del critico militante contemporaneo. Considerata la sua importanza, ne riportiamo un'intera versione:

1) Quando appare un'opera che non riesce a classificare dentro alla sua griglia, il critico militante italiano, indipendentemente dalle sue tendenze e predilezioni (tradizionali o avanguardistiche che siano), ne riceve spesso un trauma, a cui segue immediatamente una sentenza espulsiva («No, questo non si può!»),

2) la quale rivela di colpo l'esistenza di canoni impliciti, sulla cui base viene formulata la sentenza.

3) Questi canoni impliciti, una volta espliciti, si rivelano però così insostenibili da un punto di vista critico generale, da far sospettare che il trauma derivi anche da altro. L'invasore ha certamente infranto qualcosa, ma non quel canone specioso che, in stato normale (cioè, non allarmato da altro), nessun critico teorizzerebbe. Si tratta probabilmente di un divieto più generale e più sotterraneo che, se esplicitato, suonerebbe pressappoco così: «Niente deve nascere al di fuori di ciò che noi già ci aspettiamo, prevediamo, definiamo e promuoviamo»;

4) un divieto la cui invisibile azione repressiva nei confronti del possibile e dell'ignoto dev'essere ben forte, a giudicare dalla violenza della contropinta visibile che subito si attiva contro l'elemento altro¹⁹².

Il punto di vista di Benedetti, anche se a volte suscita tanti dubbi, è senz'altro da considerare importante nel dibattito che si sta svolgendo¹⁹³. Lo condividono ad esempio l'editore Alfredo Salsano che descrive l'attività della critica militante come «una miscela di banalizzazione, disinformazione»¹⁹⁴, il critico-scrittore Alessandro Perissinotto o un giovane ricercatore, Mario Maccherini, l'autore di un libro-intervista¹⁹⁵, in cui Benedetti viene definita "Giovanna D'Arco dei nostri tempi", una studiosa irregolare, mal tollerata dal conformismo dei letterati italiani maschili.

Tuttavia l'attività della "giovane critica", che comprende un'ampia serie di libri, di articoli su riviste letterarie e sui giornali, ma anche quella che si trova in rete, riscontra tra gli studiosi affermati diversa accoglienza. Forse caratteristiche in questo caso potrebbero essere le voci di Luperini e Lavagetto, rispettivamente negativa, la prima, e positiva benché non priva di riserve, la seconda.

¹⁹⁰ Ivi, p. 151.

¹⁹¹ «Ma il valore differenziale non viene necessariamente prodotto da forme nuove, mai viste prima: giacché 'nuovo' può anche essere [...] il vecchio che ritorna» (ivi, p. 87).

¹⁹² Ivi, p. 158.

¹⁹³ Basta prendere in considerazione il fatto che il suo libro è uscito presso una rinomata casa editrice, qual è Bollati Boringhieri.

¹⁹⁴ A. SALSANO, *Una partita senza pallone*, in C. BENEDETTI, *Il tradimento dei critici*, op. cit., p. 217.

¹⁹⁵ M. MACCHERINI, *Carla Benedetti*, Coniglio Editore, Roma 2007.

Secondo Luperini, se si può oggi parlare del tradimento, sono i rappresentanti della “giovana critica” (con cui lo studioso intende soprattutto quella operante in ambito giornalistico) che tradiscono sia la tradizione che il pubblico buttando a mare non solo il rispetto per il testo e per la storia ma anche per il lavoro critico precedente. Essi sono solo capaci di pronunciare giudizi di gusto individuale, accostando arbitrariamente i testi a seconda degli umori soggettivi, senza più avvertire il bisogno della giustificazione storica e del lavoro filologico e interpretativo. Ciò che preoccupa di più è che in simili casi la critica rinuncia alla sua ambizione più profonda: quella di selezionare, conservare e tenere in riuso il patrimonio letterario di una comunità, chiudendosi in un individualismo “luccicante e spettacolare”. Luperini rimpiange il tramonto dell’intellettuale-legislatore che viene sostituito con la figura dell’intellettuale-esperto e dall’intellettuale-intrattenitore. Oggi, infatti, il ruolo del critico letterario, che è responsabile del patrimonio letterario da trasmettere, viene posto in questione dal peso crescente dei mass-media e dell’industria culturale.

Sia l’intellettuale-esperto sia l’intellettuale-intrattenitore rinunciano infatti a un ruolo di mediazione culturale e ideologica, svolgendo un compito subordinato all’interno delle aziende e degli istituti governativi o partitici, nel primo caso, e all’interno dell’organizzazione dell’intrattenimento e dell’informazione, nel secondo¹⁹⁶.

La situazione viene esaminata da un lato diverso da Lavagetto, il quale a sua volta si riferisce soprattutto a quelli che pubblicano in Rete. Inestimabile, secondo lui, è l’ardore e la vivacità con cui i giovani critici affrontano i testi:

[...] si percepisce nell’aria qualcosa di persuasivo e vitale, una rinnovata capacità di interrogare i testi con strumentazioni molto sofisticate, ma alleggerite congiunturalmente per ascoltare la voce del libro che si sta leggendo e farlo parlare al di fuori di schemi precostituiti; c’è un desiderio bulimico di scoperte; e c’è l’euforica consapevolezza di giocare in contemporanea più partite senza preoccuparsi del loro esito o, in ogni caso, posponendolo al piacere elementare del gioco¹⁹⁷.

Nella sua opinione i rappresentanti di questo gruppo riescono a dirci delle cose nuove, hanno uno sguardo più fresco, una mente più agile, semplicemente una percezione diversa. Sbaglierebbe però chi vedesse nello studioso un entusiasta del nuovo, cieco ai limiti che esso include. Ai giovani recensori manca una caratteristica che Lavagetto chiama “l’ossessione del critico”, il fatto cioè di tornare e ritornare caparbiamente sugli stessi punti, di porsi le stesse domande e, nell’aggredirle da posizioni diverse, il costante tentativo di trovare ad esse una via d’uscita.

¹⁹⁶ R. LUPERINI, *Breviario di critica*, op. cit., p. 61.

¹⁹⁷ M. LAVAGETTO, *Eutanasia della critica*, op. cit., p. 68.

Da una parte abbiamo quindi la crisi, riconosciuta tra l'altro dai critici stessi¹⁹⁸, dall'altra la guerra con chi viene dopo di loro, nonché con gli scrittori, chiamati spesso per abitudine giovani, ma che appartengono certe volte alla generazione dei loro recensori. Come un ritornello si ripetono le stesse accuse dei critici rivolte agli scrittori e viceversa. Il paragone fatto da Rocco Capozzi, sembra perciò riassumere bene quello che sta succedendo oggi nel campo letterario:

A mio avviso assistiamo ad un circolo vizioso in cui si denuncia il romanzo postmoderno di Eco e quello dei cosiddetti nuovi/giovani narratori in luce di una denuncia più vasta che riguarda sia il disimpegno degli intellettuali e degli scrittori contemporanei, sia la funzione della letteratura in generale. Mi chiedo se questo non sia indice di una frustrazione che deriva dall'impossibilità di identificare in una logica di causa ed effetto, se sia stata la crisi dell'intellettuale e dello scrittore ad aver precipitato la crisi attuale della letteratura o se sia accaduto l'inverso¹⁹⁹.

È interessante a questo punto tornare indietro e fermarsi un attimo sul già citato conflitto del 2006, in quanto esso illustra bene i meccanismi dell'attuale situazione critico-letteraria. Ricordiamo che la polemica è nata il 1 marzo con l'uscita dell'articolo di Baricco su «La Repubblica», intitolato *Voglio una vera stroncatura*. Lo scrittore si lamentava in modo abbastanza isterico di essere stato la vittima di due “mandarini” della cultura italiana, Giulio Ferroni e Pietro Citati che secondo lui rinunciano ad occuparsi dei suoi romanzi, in questo caso di appena uscito *Questa storia*, limitandosi solo alle battute maliziose da “quattro soldi”. Chiedeva quindi una recensione, anzi, pure una stroncatura purché seria e denunciava il mondo di accademici che ha paura di confrontarsi con la narrativa recente e non rispetta perfino il lettore il quale ha diritto di sapere cosa è buono e cosa non lo è. Citiamo qui un brano lungo ma interessante perché contiene principali accuse rivolte ai critici:

Potrei dire che non me ne frega niente. Ma non è vero. Mi ferisce poco la gomitata assestata a tradimento, ma mi offende molto il fatto che sia tutto ciò di cui sono capaci. Mi sorprende il loro sistematico sottrarsi al confronto aperto. La critica è il loro mestiere, santo iddio, che la facciano. Cosa sono queste battutine trasversali messe lì per raccogliere l'applauso ottuso dei fedelissimi? Vi fa schifo che uno adatti l'*Iliade* per una lettura pubblica e lo faccia in quel modo? Forse è il caso di dirlo in maniera un po' più argomentata e profonda, chissà che ci scappi una riflessione utile sul nostro rapporto con il passato, chissà che non vi balugini l'idea che una nuova civiltà sta arrivando, in cui l'uso del passato non avrà niente a che fare con il vostro collezionismo raffinato e inutile.

[...] Si dirà che è un diritto dei critici scegliersi i libri di cui scrivere. E che anche il silenzio è un giudizio. È vero. Ma non è completamente vero. Lo so che per persone intelligenti e colte come Citati e

¹⁹⁸ «La crisi è generale, investe anche la critica, non solo la critica» (C. SEGRE, *Notizie dalla crisi*, op. cit., p. 6).

¹⁹⁹ R. CAPOZZI, *Scrittori, critici e industria culturale degli anni '60 ad oggi*, Piero Manni Editore, Lecce 1991, p. 42.

Ferroni i miei libri stanno alla letteratura come il fast-food alla cucina francese, o come la pornografia all'erotismo. [...] Ma quale arroganza intellettuale può indurre a pensare che non sia utile capire una degenerazione del genere, e magari spiegarla a chi non ha gli strumenti per comprenderla? Come si fa a non intuire che magari i miei libri sono poca cosa, ma lì i lettori ci trovano qualcosa che allude a un'idea differente di libro, di narrazione scritta, di emozione della lettura? Perché non provate a pensare che esattamente quello - una nuova, sgradevole, discutibile idea di piacere letterario - è il virus che è già in circolo nel sistema sanguigno dei lettori, e che magari molta gente avrebbe bisogno da voi che gli spiegaste cos'è questo impensabile che sta arrivando, e questa apparente apocalisse che li sta seducendo?

Non sarà per caso che la riflessione nel campo aperto del futuro vi impaurisce, e che preferite raccogliere consensi declinando da maestri mappe di un vecchio mondo che ormai conosciamo a memoria, rifiutandovi di prendere atto che altri mondi sono stati scoperti, e la gente già ci sta vivendo? Se quei mondi vi fanno ribrezzo, e la migrazione massiccia verso di loro vi scandalizza, non sarebbe esattamente vostro degnissimo compito il dirlo? Ma dirlo con l'intelligenza e la sapienza che la gente vi riconosce, non con quelle battutine, please²⁰⁰.

Chiedeva poi, a nome dei suoi lettori, un giudizio fondato e una critica motivata per quella narrativa che viene comunque venduta a ruba e tradotta in tutto il mondo:

[...] Ma ho abbastanza libri e lettori alle spalle per poter pretendere dalla critica la semplice osservanza di comportamenti civili. Lo dico nel modo più semplice e mite possibile: o avete il coraggio e la capacità di occuparvi seriamente dei miei libri o lasciateli perdere e tacete. Le battute da applauso non fanno fare una bella figura a me, ma neanche a voi²⁰¹.

Visto che l'articolo è uscito sul secondo giornale più venduto in Italia e che il suo protagonista è stato uno scrittore popolare che si schierava con il mondo degli accademici, l'avvenimento non poteva che finire con il grande dibattito che ha coinvolto sia gli studiosi e che i lettori. La risposta dell'"avversario" è stata immediata (l'articolo è uscito il 2 marzo) e si differenziava dall'articolo baricchiano perché scritta con un dovuto distacco e rispetto verso il suo autore. In poche parole (si intitolava *Caro Baricco, io la recensisco ma lei non mi legge*) Ferroni diceva di essere molto dispiaciuto, ma non per la battuta contro *Questa storia* inserita nell'articolo su «l'Unità» del 26 febbraio²⁰², bensì invece per aver scritto più volte su Baricco, senza che egli avesse avuto l'occasione di leggerlo. Ammetteva di averne parlato sia nel supplemento al Novecento della *Storia della letteratura italiana* Garzanti, che nella *Storia e antologia della letteratura italiana* della Mondadori Università e Einaudi Scuola, mentre sul

²⁰⁰ A. BARICCO, *Cari critici, ho diritto a una vera stroncatura*, op. cit.

²⁰¹ Ibidem.

²⁰² «[...] la prosa di Vassalli sembra quasi catturarne in sé la lugubre consistenza metallica, la guizzante spigolosità, lo scorrere rapido e vuoto, in una specie di ultrarealismo senza aura, senza ornamenti, senza compiaciuti riavvolgimenti: a registrare l'indifferente prospettiva della «guerra di tutti contro tutti» (che distanza abissale dalla stucchevole e ammiccante epica automobilistica dell'ultimo Baricco!) (G. FERRONI, *Vassalli, un uomo contro il postumano*, «l'Unità», 26 febbraio 2006, p. 22).

«Giudizio Universale» del dicembre 2005 aveva addirittura recensito *Questa storia*. Prometteva anche che non si sarebbe più occupato della produzione di Baricco: «Contrito, le prometto che non recensirò i suoi futuri romanzi, e semmai mi limiterò a qualche frecciatina da “primo che passa”»²⁰³.

Ma la cosa interessante è soprattutto quello che è successo dopo. Prima di tutto Baricco non ha chiesto scusa né si è espresso più al proposito. Al discorso delle “stroncature” è tornato solo alcuni mesi dopo, quando è stato pubblicato il volumetto *Sul banco dei cattivi*²⁰⁴. Il dibattito intanto continuava sia sulla stampa²⁰⁵ che in Rete, raggiungendo in quest’ultima sede dimensioni smisurate e non del tutto corrispondenti alla realtà. Come ha osservato giustamente Marco Montanari, commentando l’avvenimento sul sito <http://www.progettobabele.it/>:

Questo testimonia il limite più grande di Internet, quello di creare un mondo virtuale in grado di autoalimentarsi indipendentemente dalla realtà: come ha dimostrato proprio la polemica Baricco-Ferroni che ha continuato su internet incurante di quello che si dicevano i due²⁰⁶.

A parte le centinaia di opinioni scritte dai semplici lettori, a cui Internet ha dato la possibilità di sentirsi critici e esprimere liberamente ciò che pensano²⁰⁷, al proposito si sono pronunciati anche i critici, come Carla Benedetti o Emanuele Pettener. Benedetti è intervenuta immediatamente, il 2 marzo, cioè ricordiamo, il giorno dopo la pubblicazione dell’articolo di Baricco. Non è difficile prevedere di chi ha preso le parti una persona che ce l’avuta sempre con il mondo degli accademici. Era come se avesse aspettato un’occasione buona per spiegare ancora una volta che i critici sono quelli “cattivi” che si divertono a distruggere i “poveri scrittori” (tra cui, come ricordiamo bene si trovano anche Scarpa e Moresco). Ella, infatti, in un articolo intitolato *La necrosi delle pagine culturali* scriveva:

L’intervento di Baricco mi ha molto colpito e ho subito parteggiato per lui. È ovvio che chi scrive un libro, chi dedica lavoro e ostinazione a un’idea, merita un confronto serio e non due battutine lasciate cadere parlando d’altro, senza entrare nel merito. È ovvio che il critico dovrebbe attraversare in

²⁰³ G. FERRONI, *Caro Baricco, io la recensisco ma lei non mi legge*, op. cit.

²⁰⁴ Cfr. C. TAGLIETTI, *Baricco: «Imparo poco dalle stroncature»*, op. cit.

²⁰⁵ Il 3 marzo è uscito sempre su «La Repubblica» l’intervento di Edmondo Berselli, *Il caso Baricco, i libri e la critica. Come nasce un best seller*.

²⁰⁶ M. MONTANARI, *Baricco e la crisi della repubblica delle lettere in Italia*, sul sito: <http://www.progettobabele.it/rubriche/showrac.php?ID=2727>.

²⁰⁷ «Un esempio valido in questo senso riguarda proprio il delicato tema delle recensioni. Basta andare sul sito www.ibs.it e cercare QUESTA STORIA di Baricco per trovare delle recensioni spontanee e veraci. Ad oggi ci sono 123 commenti volontari di lettori qualunque. Il loro giudizio, a volte lapidario e volte un poco più approfondito, positivo o negativo che sia, dovrebbe valere mille recensioni di Ferroni perché sono critiche passionali. E leggere non è altro che passione» (ibidem).

profondità il suo oggetto (e questo è il requisito minimo, ancora meglio sarebbe se il critico, oltre a leggere e argomentare con cura, avesse anche delle idee, ma spesso le due mancanze vanno assieme)²⁰⁸.

In poche parole accusava la critica di attaccare gli scrittori per regolare i conti, per liquidare autori e idee scomode, senza dare una minima spiegazione al lettore – una tattica che, secondo Benedetti, è molto diffusa tra i letterati italiani. Affrontava pure l'argomento del mercato editoriale e, in particolare, delle pagine culturali, toccate da una sorta di “necrosi” e di “schizofrenia”, propense al tutto purché porti il guadagno, e completamente insensibili a ciò che è nuovo e prezioso. Quelle, tutto sommato, che quando parlano della letteratura contemporanea, lo fanno «per lanciare libri di plastica destinati alle grandi tirature, con operazioni pubblicitarie concertate»²⁰⁹.

Con l'autore di *Questa storia*, pur osservando che egli assomigliava più a «una tigre ferita» che a «un agnello pasquale», ha simpatizzato anche Pettener²¹⁰ e anch'egli, motivando la sua scelta di posizioni, ha sollevato importanti problemi, stavolta riguardanti il rapporto *lo scrittore – il lettore – il critico*. Pettener osservava che benché il lettore e quindi anche il critico fossero liberi di pensare quello che vogliono a proposito dei libri letti, il campo in cui operano gli scrittori e quelli che li recensiscono non è neutro, bensì influenzato spesso da un forte senso di competizione e da altre situazioni (l'amicizia, l'interesse, eventuali scambi di favori). Concludendo dichiarava perciò di fidarsi di più del giudizio di un lettore medio, a cui tra l'altro attribuiva il potere di giudicare senza motivare – un atteggiamento non consono a chi se ne occupa di professione –, che del letterato coinvolto nel gioco delle posizioni:

È per questo che io diffido massimamente di qualsiasi giudizio su Alessandro Baricco, specie se viene da letterati, mentre mi fido ciecamente dei giudizi degli idraulici. [...] Il critico [...] deve sgravarsi da questo sospetto, una sorta di peccato originale, che volente o nolente si porta addosso. Se intende svolgere il suo lavoro, che suppongo sia educare il gusto del lettore, distinguere il brutto dal bello, estrarre dalla robbaccia la letteratura e conservarla nei secoli, deve argomentare lodi e disgusto. Un idraulico può permettersi di stroncare Baricco con una frase: Citati e Ferroni no²¹¹.

È interessante quindi a questo proposito soffermarsi sulle relazioni che legano quelli che scrivono, leggono e quelli che recensiscono – tre categorie d'importanza equivalente che si influiscono a vicenda.

²⁰⁸ C. BENEDETTI, *La necrosi delle pagine culturali*, «Il primo amore», 2 marzo 2006, sul sito: http://www.ilprimoamore.com/testo_75.html.

²⁰⁹ Ibidem. Cfr. E. BERSELLI, *Il caso Baricco, i libri e la critica. Come nasce un best seller*, op. cit.

²¹⁰ E. PETTENER, *Il Baricco ferito*, «Vibrisse, bollettino di letture e scritture», marzo 2006, sul sito: http://www.vibrissebollettino.net/archives/2006/03/il_baricco_feri.html.

²¹¹ Ibidem.

1.4. Lo scrittore, il lettore e il critico

Si è già detto, forse in modo non esplicito, che all'origine della crisi si pone anche il problema del cambiamento dell'identità dello scrittore, del lettore e del critico: infatti i confini che separavano queste tre categorie "professionali" oggi più che mai sono diventati fluidi. Assistiamo ad un gioco di infinite combinazioni: il lettore che si trasforma in critico o in scrittore, il critico che diventa scrittore e lo scrittore che è pronto ad essere critico, sono solo alcune di quelle possibili. Da una parte abbiamo quindi coloro ai quali le innumerevoli possibilità editoriali concedono la voce – una sfilata di ex politici, cantanti, attori, ma anche di persone anonime²¹² – dall'altra i lettori che sfruttando, per esempio, le possibilità oggi offerte dalla Rete, si fanno recensori e critici e pubblicano le proprie recensioni a beneficio di altri lettori²¹³. In tal modo il fenomeno notato da Benjamin già nel 1936 pare raggiungere oggi il suo apogeo:

Per secoli, nell'ambito dello scrivere, la situazione era la seguente: che un numero di persone dedite allo scrivere stava di fronte a numerose migliaia di lettori. Verso la fine del secolo scorso, questa situazione si trasformò. Con la crescente espansione della stampa [...] gruppi sempre più cospicui di lettori passarono dalla parte di coloro che scrivono. [...] Il lettore è sempre pronto a diventare autore²¹⁴.

Particolarmente interessante a questo proposito il successo dei blog letterari²¹⁵ tanto più paradossale che accade nei tempi in cui viene proclamata la crisi della letteratura e della critica. Internet, «la nostra biblioteca di Babele»²¹⁶, trabocca di recensioni dei lettori, di consigli di lettura, di stroncature e di dichiarazioni di amore da parte del pubblico ai propri idoli. In qualsiasi *blog*, libreria *on line*, forum, come toccato da una bacchetta magica, il lettore può trasformarsi in un critico autorevole. È lì che si discute vivacemente sui libri, si difendono gli scrittori preferiti, si esprimono liberamente le proprie opinioni. È lì che la critica letteraria sotto mutate spoglie pare vivere oggi una sua rinascita, come ha confermato anche l'appena citata polemica tra Baricco e Giulio Ferroni. Nei *blog* e nei forum di discussione in rete dedicati alla letteratura trova anche spazio la "nuova critica". Ne è prova la fioritura delle

²¹² «[...] Siamo vittime di una vera e propria, inesauroibile invasione di libri di comici, di attori, di cantanti, di politici, di giornalisti, che sta definitivamente rompendo gli equilibri del mercato librario. [...] e se i politici si servono per lo più (questione di tempo) di *ghost writers*, i comici e i cantanti, data la loro consuetudine con una sfera "estetica", si pretendono scrittori a pieno titolo; nella coscienza di certi lettori comuni passano ormai per i veri scrittori» (G. FERRONI, *I confini della critica*, op. cit., p. 95).

²¹³ «Oggi Internet ha ulteriormente allargato quel pubblico di riferimento attraverso la figura del recensore-massa, onnipresente in blog e riviste on-line e Web TV» (F. LA PORTA, *La letteratura "deviazione" inutile*, op. cit., pp. 195-196).

²¹⁴ W. BENJAMIN, *Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Einaudi, Torino 1991, pp. 35-36.

²¹⁵ Quelli nati "dall'ispirazione baricchiana" sono: <http://oceanomare.blogspot.com/>, <http://www.locanda-almayer.it/>, <http://lofaanchebaricco.splinder.com/>.

²¹⁶ G. FERRONI, *I confini della critica*, op. cit., p. 33.

riviste *on line*, di solito luoghi di radicale opposizione al mercato e alla critica “ufficiale”. Tra quelle più importanti bisogna elencare *Nazione Indiana*, nata dopo il Convegno *Scrivere sul fronte occidentale* (2003), ma anche *I Miserabili* di Giuseppe Genna, *Vibrisse*, bollettino di Giulio Mozzi, *Lipperatura* di Loredana Lipperini o *Carmilla* di Valerio Evangelisti.

Viene quindi da chiedersi: perché nel *web* assistiamo a una rinascita di quella critica che addirittura i critici di professione danno per morta? Cosa spinge centinaia di migliaia di utenti, professionisti e non, a cimentarsi con la recensione? Perché i lettori preferiscono leggere altri lettori e non i critici? Perché la figura del critico militante non suscita più la fiducia e la sua presenza diventa a volte addirittura sgradevole? Perché i lettori si rifiutano di leggere la letteratura di secondo grado e perché la voce del lettore medio è in generale più credibile di quella del critico?

Lettore-critico

Il problema pare essere complesso e si pone come una totalità ambigua e contrastata. Sembra fuor di dubbio che a contribuire alla nascita dei recensori dilettanti sia stata la tecnologizzazione che man mano ha cancellato confini sia geografici che mentali. La Rete è diventata un nuovo territorio di conquiste, soprattutto da parte dei giovani “critici”, che sono capaci di saziare le esigenze del nuovo pubblico in modo efficace e immediato. Servendosi di una scrittura che Lavagetto definisce come «standarizzata ma di indubbia efficacia», essi forniscono «recensioni che forse verranno ben presto dimenticate anche dai loro autori e che tuttavia, grazie al coraggio che le ha ispirate, assolvono magnificamente al loro compito immediato»²¹⁷. I *blog* e i forum si presentano dunque oggi come un naturale segno dei tempi, lo spazio possibile per esprimere liberamente le proprie opinioni, anche perché, a seconda di quello che dice Vittorio Spinazzola, «l’esperienza della letterarietà non è e non va considerata appannaggio esclusivo dei ceti colti, delle *élites* detentrici del gusto più raffinato: a compierla, naturalmente secondo il loro livello di attitudini, sono anche gli strati meno addottrinati»²¹⁸. Non mancano però le voci, come quella di Casadei, che vedono in questi spazi un ulteriore elemento di complicazione nell’atto valutativo e critico. L’autore di *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, vorrebbe che Internet svolgesse una funzione simile a quella dei movimenti avanguardistici di un tempo che difendevano poetiche e opere sulla base di alcuni presupposti artistico-estetici condivisi. Pur riconoscendo i meriti della realtà virtuale, tra cui la possibilità di dare voce ad autori e intellettuali che non potrebbero averla al livello di *mass media* o case editrici ufficiali, osserva che raramente le recensioni in Rete riescono a

²¹⁷ M. LAVAGETTO, *Eutanasia della critica*, op. cit., pp. 66-67.

²¹⁸ V. SPINAZZOLA, *Critica della lettura*, Editori Riuniti, Roma 1992, p. XIII.

proporre alcuni autori a scapito di altri o, dal vasto panorama della produzione attuale, pescare e segnalare quelli sconosciuti. Questo accade non solo perché è impossibile controllare tutte le opere pubblicate attualmente, ma anche perché «i cortocircuiti che si creano nei vari *blog* sono portati a individuare il simile ma non a valutare con equità il diverso»²¹⁹.

A favore dei *blog*, sebbene non sempre abbiano il consenso degli studiosi né siano veritieri, si pone il fatto che essi sono facilmente consultabili, meno “accademici”, di conseguenza più accessibili e meno “noiosi”. Per di più i critici-lettori si presentano come lettori appassionati che, essendo guidati non dall’obbligo di scrivere una recensione, ma dalla volontà di leggere, non partecipano ai conflitti interni al campo letterario. Probabilmente anche per questo George Orwell, già negli anni Trenta, scrivendo un elogio del critico dilettante, riconobbe il primato del lettore “non professionista”: «un individuo che non sia uno scrittore esperto ma che abbia letto un libro per lui estremamente interessante di certo saprà dirvi di più, riguardo al suo contenuto, di un professionista competente ma annoiato»²²⁰. Ne risulta che la lingua, il modo di presentare di un critico-lettore sono più accattivanti, meno retorici, più facili da capire. Il lettore medio, come ricorda Todorov²²¹, cerca nella letteratura prima di tutto un significato che gli consenta di comprendere meglio l’uomo e il mondo, quindi se stesso. In generale non legge le opere per padroneggiare un “metodo”, né per ricavarne informazioni sulla società in cui hanno visto la luce. Oltre tutto egli non si fida di quelli che recensiscono i libri per professione, preferendo leggere le opinioni di persone che considera pari a sé, nelle quali può dunque rispecchiarsi: «Il lettore incompetente sa che esiste una letteratura dotta, la quale si colloca al di sopra delle sue capacità: ne prende atto senza emozione e senza scandalo, come per un dato di realtà incontestabile ma ininfluente»²²².

Passando al versante della mediazione critica va intanto ribadito che spesso gli studiosi si rivolgono solo ai propri simili, mostrando una sorta di ironico disprezzo per tutto ciò che piace al pubblico, lo guardano dall’alto delle loro cattedre e rinunciano a tutto ciò che abbia a che fare col suo gusto sventato e facilone. Secondo Vittorio Spinazzola, l’origine di tale situazione va comunque riportata alla nascita e allo sviluppo della società di massa e dei suoi interessi. In epoca preindustriale e preborghese, quando le istituzioni letterarie erano più definite e i critici si rivolgevano a un pubblico magari diversificato ma comunque ristretto e competente, sempre all’interno delle classi dirigenti, simili problemi erano impensabili. Con l’arrivo della modernità e lo sviluppo dell’industria libraria i lettori non solo diventano più

²¹⁹ A. CASADEI, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, op. cit., p. 8.

²²⁰ G. ORWELL, *Nel ventre della balena*, Bompiani, Milano 1996, p. 113.

²²¹ Cfr. T. TODOROV, *La letteratura in pericolo*, op. cit.

²²² V. SPINAZZOLA, *Critica della lettura*, op. cit., pp. 32-33.

numerosi, ma provengono anche dai ceti più bassi. I processi di scolarizzazione e di democratizzazione cancellano le barriere fra diversi strati socioculturali, ponendo in crisi anche le strutture e le gerarchie tradizionali del mondo letterario. La distribuzione massificata dei suoi prodotti determina spesso nei critici una reazione di arroccamento difensivo e porta alla rinuncia di occuparsi del nuovo, dando spazio ad una confusione di valori, e aprendo infatti la strada ai critici non professionisti. A suo parere, il fatto di rinunciare a affrontare i problemi della mercificazione della letteratura, fa sì che i confini tra la letteratura e la “paraletteratura” invece di diventare più chiari, appaiano oggi quanto mai labili e incerti – ognuno può intenderli a modo suo, comunque lontano dall’oggettività. Non c’è dunque da stupirsi se il pubblico, abbandonato a se stesso, cerchi di arrangiarsi da solo e interpreta la letteratura appoggiandosi spesso soltanto su un sapere di provenienza scolastica o su esperienze esistenziali. La critica, se vuole recuperare la sua posizione, deve democratizzare i suoi metodi e i progetti di lavoro ai quali si ispira. «O noi, autori e lettori di letteratura di massa», minaccia Perissinotto, «troviamo un punto d’incontro con i critici, un punto d’incontro che parta dal rispetto del lavoro reciproco (e soprattutto dell’intelligenza dei lettori), oppure quando le nostre strade si incrociano facciamo finta di non conoscerci»²²³. L’autorità non va quindi costruita sulla gloria precedente e la posizione privilegiata non va considerata garanzia di verità assolute. Su un fronte diverso da quello della sociologia, letteratura e del “mercato delle lettere”, anche Romano Luperini invita a praticare la critica non come esercizio scontato o garantito dalle istituzioni ma piuttosto come scommessa e contraddizione:

La critica dovrebbe essere abituata a legittimarsi ogni volta sul campo, a conquistarsi la propria autorità attraverso il controllo incrociato dei testi che considera – della loro datità ineliminabile, della loro concreta materialità – e dei destinatari a cui si rivolge e che hanno dinanzi quei medesimi testi (il testo è anche un *medium* sociale)²²⁴.

Quali che siano le loro mancanze, la responsabilità dell’attuale situazione non va attribuita solo ai critici. Prima di tutto, spesso il fatto di non recensire i libri recenti non deriva tanto dalla paura di affrontare il nuovo o dalla mancanza di stima verso il lettore, quanto dall’impossibilità di abbracciare il quadro immenso della produzione letteraria contemporanea. «È possibile oggi fare critica militante recensendo, una settimana dopo l’altra, i romanzi e i libri di poesia che vengono pubblicati?», «Si diventa, si resta, *critici*

²²³ A. PERISSINOTTO, *Sul banco dei cattivi. A proposito di Baricco e di altri scrittori alla moda. Recensione de «L’Indice», «L’Indice dei libri del mese», n. 12, a. XXIII, p. 33.*

²²⁴ R. LUPERINI, *La fine del postmoderno*, op. cit., p. 29.

militanti dopo aver fatto un lavoro simile per anni?», si domanda Alfonso Berardinelli in *Commemorazione provvisoria del critico militante*²²⁵. Un ruolo importante va attribuito poi al lettore la cui posizione, col passaggio, già menzionato, dalla centralità del testo a quella di chi lo fruisce, ha assunto maggiore rilevanza. Ha ragione Spinazzola quando afferma che tra il leggere e il saper leggere ci sia una differenza altrettanto marcata che tra lo scrivere e il saper scrivere. Il lettore modello dovrebbe essere consapevole dei criteri che lo rendano capace di scegliere una data opera invece di un'altra e quindi di interpretarla, commentarla e valutarla. Considerato il fatto che il testo assume significato e valore solo nel processo della lettura, risulta chiaro che senza lettori non c'è letteratura: tra lo scrivere e il leggere esiste un vincolo di interdipendenza indissolubile. Il lettore si presenta dunque come «una polarità dialogica decisiva nei riguardi dell'autore»²²⁶. Al concetto di pubblico, inteso come soggetto collettivo storicamente e sociologicamente condizionato, si sovrappone quello dell'io leggente, il lettore come persona singola, con tutte le sue particolarità personali che lo rendono irripetibile. Il processo della lettura è parallelo a quello della scrittura ed è caratterizzato dallo scambio reciproco: il lettore leggendo arricchisce la sua personalità, rielaborando dentro di sé il frutto del lavoro creativo offertogli dallo scrittore e, a sua volta, se n'è soddisfatto, lo ricompenserà con l'attribuzione di merito e di fama che lo scrittore si aspetta. Per questo ogni atto di lettura non può che concludersi con un atto di giudizio. Capire un'opera vuol dire valutarla, fare cioè un bilancio di quanto ci è costato leggerla, rispetto a quanto ne abbiamo ricavato. Il lettore diventa giudice nei processi della letterarietà. Che poi lo eserciti bene o male, secondo Spinazzola, è un altro discorso. Leggere vuol dire autoindividuarsi, compiere un'esperienza di socializzazione.

Sostituire dunque alla centralità del testo la centralità del lettore significa concedere a quest'ultimo non tanto una libertà illimitata, quanto in primo luogo esigere da lui la responsabilità. Secondo Filippo La Porta oggi si fa fatica trovare i lettori che abbiano il coraggio di essere modificati dalla lettura, di mettere a rischio la propria identità ed è raro trovare un lettore "aristocratico", cioè tale che «non si uniforma al pensiero unico e al gusto unico»²²⁷. La letteratura e i critici invece per funzionare hanno bisogno di un lettore che sia autonomo e abbia il coraggio di esprimere contro corrente i suoi gusti personali. L'esistenza del testo è concreta e sempre dinamica, si realizza in un processo di lettura, «ha bisogno dei lettori e dell'uso spesso imprevedibile che questi ne fanno. [...] La stessa scienza del testo si

²²⁵ A. BERARDINELLI, *Commemorazione provvisoria del critico militante*, op. cit., p. 9.

²²⁶ V. SPINAZZOLA, *Critica della lettura*, op. cit.

²²⁷ F. LA PORTA, *La letteratura "deviazione" inutile?*, op. cit., p. 196.

vede costretta ad uscire dai limiti del testo per raggiungere le più diverse combinazioni interdisciplinari»²²⁸.

Sono quindi spesso gli scrittori stessi ad incoraggiare il lettore a diventare critico in proprio, fino a tal punto che, osserva Tiziano Scarpa²²⁹, non ha più senso parlare di critici letterari esperti di romanzi, perché ogni lettore è un critico autorevole di ogni romanzo che ha letto. Con questa tesi non è d'accordo Romano Luperini²³⁰, secondo il quale esiste una differenza tra il lettore e il critico e i due ruoli non vanno scambiati, dal momento in cui la critica è una funzione sociale e implica un rapporto pubblico, mentre il lettore si può limitare a fruire privatamente di un'opera e non ha bisogno di alcuna autorità. Il critico deve rispettare non solo il testo ma anche i propri interlocutori. È per questo che il suo lavoro diventa un atto eminentemente pubblico e si differenzia dalla lettura privata non solo perché implica un rapporto a tre (interprete-testo-pubblico), ma soprattutto perché svolge una funzione sociale di mediazione.

Tuttavia a diventare buoni lettori, come constata l'autore de *Il critico senza mestiere*, non ci aiutano né il mercato culturale, né lo stile della formazione scolastica e universitaria, né ciò che resta della critica letteraria che «tende a trasformarsi in pubblicità editoriale o in tecnocrazia accademica»²³¹. In effetti la critica non solo si chiude spesso in se stessa, cioè nell'ambito accademico e nei microspecialismi, ma si lascia anche condizionare dalle esigenze del mercato e dei mass-media, diventando «chiacchiera impressionistica, un mero intrattenimento»²³². Agli scrittori e ai critici che si accusano reciprocamente di stringere il patto con il pubblico, di badare solo ai guadagni e di disperdere il vero valore della letteratura²³³, si aggiunge anche la figura dei redattori culturali delle case editrici, anch'essa fortemente influenzata dalle regole del *marketing*. Lo conferma di nuovo Carla Benedetti:

²²⁸ A. BERARDINELLI, *Il critico senza mestiere*, op. cit., p. 119.

²²⁹ T. SCARPA, *Cos'è questo fracasso*, op. cit., p. 66.

²³⁰ Cfr. R. LUPERINI, *Breviario di critica*, op. cit., p. 78 e R. LUPERINI, *La fine del postmoderno*, op. cit., p. 23.

²³¹ A. BERARDINELLI, *Il critico senza mestiere*, op. cit., p. 123.

²³² R. LUPERINI, *Breviario di critica*, op. cit., p. 55.

²³³ Cfr. La polemica tra Tiziano Scarpa e Alfonso Berardinelli: «Critico letterario: occhiali, scoliosi, culo di pietra. Critico letterario: petulante, impotente, invidioso. Critico letterario: masochista, onanista, pompiere. Sesso: loffio, tristemente maschile. Occhi: grigi. Pelle: grigia. Materia grigia: giallastra, verdognola, inacidita. Segni particolari: nessuno. Le recensioni rispondono alla domanda: "Ne vale la pena?" Di leggerlo, di comprarlo? [...] Tutto qui, ormai, il patto fra critica militante e pubblico» (T. SCARPA, *Cos'è questo fracasso*, op. cit., p. 16). «I critici, salvo rare eccezioni, sono malvisti e peggio accolti. Li si lascia fuori in un angolo. Tutto avviene fra editori, pubblicità, premi promozioni, classifiche. Queste cose lo scrittore quarantenne di oggi le sa così bene che punta decisamente sull'autopromozione. Non pensa certo all'opposizione. Semmai usa i mezzi della provocazione e dell'esibizione. Chiede attenzione. Disprezza la critica, ma la vuole al suo servizio» (A. BERARDINELLI, *Lo scrittore, il critico e l'ossessione della performance*, op. cit., p. 88).

La macchina editoriale in Italia funziona per cooptazione. Tutti lo sanno, e a volte anche o dicono. Lo aveva per esempio detto Umberto Eco, nel saggio sopra ricordato: «Chi manda manoscritti a una casa editrice è condannato *ipso facto* alla non pubblicazione. Molti hanno paura a dirla, ma questa è la verità [...]. Una casa editrice ti prende in considerazione solo se ti conosce già». Ciò che invece sfugge ai più è che la macchina coopta solo se stessa. E cooptare se stessi, vuol dire clonarsi, ripetere l'esistente²³⁴.

Per completare lo scenario delle vicende, occorre quindi soffermarsi anche su quello che succede nel campo editoriale. A differenza della critica, col passar degli anni l'editoria si espande in modo da comprendere prima il settore televisivo e poi quello digitale acquistando così mezzi per influenzare l'intera vita culturale, sociale ed economica. Già negli anni Settanta e Ottanta le case editrici cominciano ad abbandonare, rinunciando alla mediazione intellettuale, le loro posizioni culturalmente impegnate, e a puntare verso l'intrattenimento di massa. Cambia il paradigma culturale dell'intera società: dall'impegno pubblico e dalla solidarietà si passa all'edonismo e all'individualismo. Cresce il numero di lettori, acquirenti però soprattutto della letteratura "evasiva" e "consolatoria", a scapito di quella saggistica. I libri diventano merce di culto, cominciano ad occupare gli spazi prima ad essi ignoti, quali centri commerciali, aeroporti, autogrill, edicole, il che comporta la riduzione dei titoli a quelli di una vendita certa, che comprende l'ultimo *bestseller*, i rosa ed i gialli, la manualistica quotidiana (ricettari, viaggi, ecc.), l'editoria parascolastica (dizionari, atlanti), ed i libri per l'infanzia. Particolarmente interessanti e di svolta si presentano gli anni Novanta che corrispondono anche alla nascita del Baricco-scrittore. Prima di tutto il libro continua a occupare una posizione sempre più marginale nell'industria del tempo libero, soppiantato dalla televisione, da Internet, ma anche dalla fioritura di riviste. Gli scrittori che vogliono pubblicare devono farsi notare e conoscere al pubblico promettendo così agli editori un immediato successo di mercato, in poche parole devono proporsi come *star* mediatiche. Così lo scrittore-intellettuale umanista e critico della cultura, lascia il posto allo scrittore-intrattenitore²³⁵. «Quelli erano anni di svolta», ricorda Baricco, «nel senso che tutta una certa scuola di editoria, tutta una certa idea di mercato, tutta una certa idea di letteratura e di libro stava per trasformarsi radicalmente. E la cosa che esplose in mano a tutti era il mercato»²³⁶. Accanto a lui, in quel periodo inaugurano in televisione una stagione di spettacoli in cui si presentano anche Aldo Busi, Sandro Veronesi o Vittorio Sgarbi.

²³⁴ C. BENEDETTI, *Il tradimento dei critici*, op. cit., p. 153. La studiosa si riferisce al libro di Umberto Eco, *I ventun modi di non pubblicare un libro*, Bompiani, Milano 1991.

²³⁵ Cf. E. ZINATO, *La critica letteraria italiana. Idee e forme 1900-2010*, volume in corso di stampa presso l'editore Carocci, Roma. Si ringrazia l'autore per avermi concesso la lettura delle bozze.

²³⁶ L. TELESE, *Faccia a Faccia* con Alessandro Baricco, op. cit.

È interessante a questo proposito vedere come la realtà letteraria dei primi anni Novanta viene descritta dal debuttante Baricco²³⁷. A due anni dall'uscita del suo romanzo d'esordio, lo scrittore constata che si aspettava di trovare un mondo in qualche modo "migliore", invece è rimasto sorpreso dalle continue risse, litigi e dalla mancanza del dibattito vero. Non ci sono più veri maestri, mentre tra quelli che scrivono c'è molta invidia e meschinità. I critici giocano a fare classifiche a mo' di quelle sportive, si divertono a pubblicare gli interventi «contro qualcosa, qualcuno, pur che sia», gli editori e i librai, badano solo al guadagno e «coniugano passione per i libri e cinismo commerciale» in modo a lui del tutto incomprensibile. Il mestiere dello scrittore, che è di per se nobile in quanto svolge una funzione civile e morale di testimonianza e custodia, viene perciò praticato in un contesto alquanto deplorabile:

[...] Il contesto in cui lo scrittore si trova a lavorare, oggi, in Italia, è un contesto poco nobile, del tutto amorale e privo di una reale coscienza civica. [...] Se dunque devo dire una cosa sull'essere scrittori alla fine di questo decennio, mi viene da dire questa: il problema vero è riuscire a esercitare un mestiere bellissimo e nobile in un contesto divenuto deprimente e deprecabile²³⁸.

Non c'è quindi da stupirsi se, non solo i lettori, ma anche gli scrittori cambiano ruolo: rinunciando spesso alla critica, prendono l'iniziativa nelle proprie mani e decidono di promuoversi da soli.

Scrittore-critico

Il fenomeno dell'autopromozione e dello sfruttamento di un importante canale mediatico qual è la televisione è stato descritto con molta adeguatezza dal già citato Giulio Ferroni, in un capitolo intitolato *L'agone televisivo*²³⁹. Secondo Ferroni, quello della letteratura è un campo linguistico aperto a tutte le sperimentazioni e le invasioni possibili. Se insomma la televisione si impadronisce del campo letterario, lo può fare molto agevolmente e incontrando ben poca resistenza, perché esso rimane aperto a tutte le contaminazioni. Il valore e l'orizzonte che nel corso dei secoli ha conquistato la letteratura, vengono così smentiti dall'uso che ne fa la televisione, un mezzo segnato da uno spirito pervasivo e pubblicitario. La televisione manipola l'immagine corrente della letteratura, imponendo nell'intera gamma degli spettacoli televisivi una produzione letteraria che da Ferroni viene definita come scarsa:

[...] Essa non si limita ad assorbire variamente la letteratura, a deformarne il senso e a piegarla alle proprie prospettive, ma impone alla stessa letteratura, all'editoria, al mercato librario, una scala di valori e

²³⁷ A. BARICCO, *Il contesto, deprecabile*, «Linea d'ombra», n. 88, a. XI, dicembre 1993, p. 56.

²³⁸ Ibidem.

²³⁹ G. FERRONI, *I confini della critica*, op. cit., pp. 91-96.

una serie di modelli che emanano dallo schermo e che mirano addirittura a creare una nozione pubblica, un'immagine diffusa, che non corrisponde in nessun modo a quello che la letteratura potrebbe o dovrebbe essere. Al pubblico televisivo viene implicitamente proposta una scala di valori letterari elaborata dal punto di vista della televisione [...] ²⁴⁰.

Questa “starificazione” ²⁴¹ è talmente diffusa che secondo il critico tutti gli scrittori italiani degli ultimi decenni non solo provengono dai campi più diversi, ma lo sono tutti quanti diventati tramite e con l'aiuto dei *mass media*. Al giorno di oggi pare impossibile essere scrittori, rimanendo solo nell'ambito della letteratura – il pubblico, i giornali, ma anche gran parte della critica, si dispongono a identificare la letteratura ciò che la televisione presenta e gli scrittori con quelli che sanno “passare” in televisione. Tutto sommato, un vero autore contemporaneo è colui che sa offrire la propria immagine e la propria presenza attraverso vari canali mediatici. Tra i casi significativi per Ferroni c'è ovviamente quello di Baricco, «scrittore intelligente, vivace, brillante, capace di “parlare” ad un pubblico giovanile, ma tutto consumato nella furia della presenza, del mostrarsi, dell'esibire una cultura insieme *up to date* e teneramente provocatoria» ²⁴². È uno che è «bravo da sbalordire», uno che «sta bene in televisione», uno che viene identificato, soprattutto dai giovani come il modello dello scrittore del futuro. Ma secondo lo studioso in realtà Baricco non è altro che «un atteggiato manierista, che ha scritto qualcosa di ben fatto all'inizio [...] e che poi si è perso nell'esibizione della propria bravura, risolvendo la letteratura in puro effetto satinato e impacchettato, in un singolare patetismo “vuoto”» ²⁴³. «Sarà ancora legittimo», si chiede Ferroni, «credere che la letteratura possa essere altra cosa e che Omero non abbia nulla a che fare con Baricco?» ²⁴⁴.

Per intendere meglio il fenomeno della “starificazione”, è pratica rivelativa soffermarsi, servendosi dell'esempio di Baricco, su alcune sue caratteristiche, comuni, a grandi linee, anche ad altri scrittori. Esso infatti potrebbe essere riassunto in tre seguenti punti: 1) la riflessione sulle arti, quindi non solo sulla letteratura, bensì sulla musica, sul film, ecc.; 2) la lotta con la critica e il rifiuto quasi completo di collaborazione con essa ²⁴⁵; 3) la creazione della propria immagine artistica e l'autopromozione attraverso i vari media, soprattutto la televisione e Internet. Secondo Baricco essere scrittori oggi comporta entrare in un mondo lontano dagli ideali, in cui la sopravvivenza è garantita solo ai più forti, in cui per esistere bisogna difendere il proprio buon nome e farsi strada a gomitate: «Pensate che animali siamo,

²⁴⁰ Ivi, p. 94.

²⁴¹ Il termine usato da Baricco. Cfr. L. TELESE, *Faccia a faccia con Alessandro Baricco*, op. cit.

²⁴² Ibidem.

²⁴³ Ibidem.

²⁴⁴ Ivi, pp. 95-96.

²⁴⁵ Cfr. A. SCARSELLA, *Dialogo muto*, in ID., *Alessandro Baricco*, Cadmo, Fiesole 2003.

noi intellettuali, e che raffinata lotta per la vita affrontiamo ogni giorno nella dorata giungla delle lettere...»²⁴⁶.

Tuttavia è anche vero che oggi non bisogna proprio lottare con la critica perché essa, eccetto “la riserva indiana dell’università”, quasi non esiste. Come abbiamo visto, non solo i lettori, ma anche gli scrittori ne fanno a meno volentieri, preferiscono intervenire direttamente, sfruttando la filosofia del *marketing* e il gioco psicologico (di solito piace ciò che è in qualche modo familiare, la faccia dello scrittore, ciò che ha detto prima in televisione). Badano soprattutto al successo, e non al fatto di essere riconosciuti al livello professionale. Per qualunque romanzo, commenta Casadei, «il successo diventa sinonimo di significatività (non proprio di qualità, ma la distinzione è sempre più sottile), senza ulteriore bisogno di verifiche critiche, che possono persino non arrivare mai»²⁴⁷, mentre i critici di professione perdono spesso con “autorevoli” recensori giornalistico-televisivi. In quest’ottica diventa prezioso, non ciò che presenta un vero valore, ma tutto quello che viene assorbito e apprezzato dal mercato, il quale di solito favorisce le forme culturali più “rozze”²⁴⁸. È giusto constatare a questo proposito che «i padri e le madri appaiono perennemente in crisi: è difficile combatterli, perché spesso hanno già perso in partenza»²⁴⁹.

Eppure l’autopromozione non è un fenomeno nuovo, nonostante ultimamente abbia acquistato dimensioni alquanto vaste. Essa comincia già con Pier Paolo Pasolini e i suoi *Scritti corsari* (1975), una raccolta di interventi pubblicati negli anni 1973-75 su «Corriere della Sera», «Tempo illustrato», «Il Mondo», «Nuova generazione» e «Paese Sera», nei quali l’autore, commentando la condizione della società italiana, colpita secondo lui dal perbenismo e conformismo, e toccando alcune tematiche alla base dei grandi scontri culturali dell’epoca, come l’aborto e il divorzio, diventava pur non volendo il protagonista della realtà-spettacolo che stava criticando.

Per di più, al problema dell’autopromozione se ne aggiunge anche un altro, quello cioè del rapporto fra il potere e la letteratura. Sembrano ormai finiti i tempi in cui lo scrittore si occupava prevalentemente di scrittura. L’odierna situazione porta ad almeno due conseguenze: da un lato abbiamo a che fare con autori che sono più imprenditori che letterati e che esercitano sul mercato un forte potere e quindi sanno sfruttare la propria posizione per conquistare il pubblico – è il caso di Aldo Busi, ospite fisso di trasmissioni televisive, direttore di una collana di classici della letteratura per l’editore Frassinelli o di Enzo Siciliano,

²⁴⁶ A. BARICCO, *Voglio una vera stroncatura*, op. cit.

²⁴⁷ A. CASADEI, *Stile e tradizione nel romanzo Italiano contemporaneo*, op. cit., p. 9.

²⁴⁸ Cfr. A. BERARDINELLI, *Nel Paese dei balocchi. La politica vista da chi non la fa*, Donzelli, Roma 2001.

²⁴⁹ A. CASADEI, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, op. cit., p. 131.

presidente della Rai e direttore della rivista «Nuovi Argomenti». In questa prospettiva un caso particolarmente interessante rappresenta anche la figura di Eugenio Scalfari, scrittore, ma soprattutto giornalista e politico, ex-direttore de «L'Espresso», fondatore de «La Repubblica», autore del programma televisivo *Scalfittura*. Dall'altro, la letteratura è un mezzo per fare carriera, «un trampolino di lancio»²⁵⁰, è un'«alta uniforme», a cui hanno diritto solo gli uomini di potere, le *stars* dei media. Scarpa commentando la vittoria di Enzo Siciliano al Premio Strega (1998), osserva che ciò che succede oggi in letteratura, ha avuto già luogo nel cinema italiano il quale è composto per tre quarti da figli di attori e figli di registi: «Era increscioso premiare Siciliano venti, trent'anni fa, quando faceva lo scrittore. È sacrosanto premiarlo adesso, per far capire una volta per tutte che la letteratura è un'alta uniforme»²⁵¹; e per questo che egli afferma: «Io sto con Siciliano. Non sono mica scemo!»²⁵², perché secondo lui oggi può essere considerato sul serio solo chi ha i mezzi per garantirsi il posto.

Dell'autopromozione parla anche Berardinelli²⁵³, riferendosi però alla realtà degli anni Ottanta. È allora che si è formato un “piccolo canone” comprendente una decina di autori, ma non grazie al lavoro dei critici, bensì per decisione editoriale o perché alcuni autori mostravano di avere un talento autopromozionale più spiccato di altri. Sicuramente parlando del fenomeno bisogna prendere in considerazione il fatto che la realtà in cui oggi è inserito lo scrittore è ben diversa rispetto a prima e il mondo è molto più articolato – perciò non si può anche non concordare con quanto ha detto, sugli autori contemporanei e sul loro pubblico, Baricco:

Lo scrittore non vive più nella piccola e chiusa civiltà letteraria, oggi va in tv, collabora ai giornali, si presenta ai festival, scrive sui giornali. Ognuno lo fa a modo suo: Benni non va mai in televisione, ma fa le letture pubbliche, Busi va in tv con la veletta, la Santacroce si fa fotografare in calze autoreggenti, Lucarelli parla di delitti reali. D'altronde anche il pubblico è cambiato: i lettori forti sono sempre pochi, molti transitano attraverso i libri in modo trasversale, senza che questi siano la loro passione principale²⁵⁴.

Ma a questo punto, naturalmente, si pone anche un'altro dubbio: oggi la letteratura ha bisogno di diventare spettacolo, di essere venduta in “pacchetti monodose, usa e getta”, in modo da non chiedere troppo impegno da parte del destinatario? Non riesce a difendersi da

²⁵⁰ T. SCARPA, *Cos'è questo fracasso*, op. cit., pp. 58-59.

²⁵¹ Ivi, p. 59.

²⁵² Ibidem.

²⁵³ A. BERARDINELLI, *Il pubblico della poesia trent'anni dopo*, in E. ZINATO, *Alfonso Berardinelli. Il critico come intruso*, op. cit.

²⁵⁴ In C. TAGLIETTI, *Baricco: «Imparo poco dalle stroncature»*, op. cit.

sola? Secondo Berardinelli²⁵⁵ gli scrittori cercano di conquistare il pubblico, o meglio l'*audience*, ad ogni costo. I tempi in cui viviamo pare richiedano non solo l'autopromozione ma anche la spettacolarizzazione della letteratura:

Tu, Tiziano (come del resto, diversamente, altri scrittori), senti e dici che il potere pubblico della parola letteraria si è di per sé pericolosamente indebolito. Perciò hai bisogno di «*actio*» retorica, di *action teatrale*. La letteratura si sposta così verso la dimensione delle arti performative, come la musica, la commedia, il ballo, l'acrobazia, il contorsionismo, il mimo. Accusi e detesti tutti coloro che hanno strappato potere comunicativo alla letteratura. Ma non per questo ti rassegni. Anzi, li imiti, gareggi con loro. Nella paura di diventare un perdente, ti impegni in una gara le cui regole sono sempre decise dal nemico che vorresti battere²⁵⁶.

La gran parte della più recente narrativa italiana pare essere scritta in vista di *performance* teatrali, presentazioni televisive, giochi virtuali. Abbiamo qui anche a che fare con una sorta di *contradictio in adiectio* che consiste nel voler servirsi dei nuovi mezzi d'espressione nonché di *mass media* per creare la propria immagine e, allo stesso tempo, nel criticarli. Ma di nuovo il fenomeno, benché abbia acquisito oggi dimensioni alquanto smisurate, non va considerato una novità. Secondo Romano Luperini e Pietro Cataldi, autori de *La scrittura e l'interpretazione*²⁵⁷, esso comincia agli albori degli anni Sessanta con Pasolini e la sua lotta contro l'omologazione culturale (miti di massa, il consumismo) e contro gli strumenti che l'hanno resa possibile, cioè appunto i *mass media*. Solo che la pasoliniana critica dei *mass media* avviene servendosi dei loro stessi strumenti, e l'intellettuale-antagonista diventa idolo dell'immaginario e della civiltà a essi legati. Lo stesso meccanismo catturerà alcuni decenni dopo anche Tiziano Scarpa che tra l'altro dichiara di avere come padri letterari proprio Pasolini, Tondelli, Busi²⁵⁸. Egli, nonostante sia scandalizzato dal fatto che è la cultura *pop* che fonda la nostra identità nazionale, continua a trasformare, come ha osservato Berardinelli, la letteratura in spettacolo e *performance*.

Anche Baricco si pronuncia contro la cultura di massa che uccide l'arte ed è contrario a una falsa fruizione della cultura, così d'altronde come gli dà fastidio il fatto di ereditare in maniera passiva regole e gerarchie di un tempo fa senza capirne il vero perché. Non riesce a sopportare per esempio ciò che accade alla musica:

²⁵⁵ Riportare alcuni momenti del 'dialogo' tra Berardinelli e Scarpa, maestro e allievo, ci sembra particolarmente interessante, o come dire 'modello', per illustrare il dialogo (o la mancanza di esso) tra le due generazioni, quella dei critici e quella dei 'giovani scrittori'.

²⁵⁶ A. BERARDINELLI, *Lo scrittore, il critico e l'ossessione della performance*, op. cit., pp. 81-82.

²⁵⁷ P. CATALDI, R. LUPERINI, *La scrittura e l'interpretazione. Storia della letteratura italiana nel quadro della civiltà e delle letterature dell'Occidente*, Palumbo, Firenze 1999, vol. 3, t. II, p. 1239.

²⁵⁸ Cfr. T. SCARPA, *Cos'è questo fracasso*, op. cit., p. 37.

Ogni tanto, dall'austero grembo della musica colta scivolano via brandelli di repertorio per andare a popolare i tinelli dell'anima della gente tutta: escono dalle sale da concerto e si trapiantano nelle quinte sonore di ristoranti a lume di candela, spot di profumi, hall d'albergo, sale d'aspetto di dentisti e musicchette telefoniche "la metto in attesa". Una morte lentissima e desolante: non si uccidono così nemmeno i cavalli. Hanno ucciso così il *Bolero* di Ravel, la *Primavera* di Vivaldi [...]²⁵⁹.

Ciò nonostante non avverte nessuna contraddizione nel riscrivere *Illiade*, mettendo il suo cognome accanto a quello di Omero, o adattando (vale a dire, semplificando) alle letture pubbliche le opere di Melville, Conrad, Benjamin e tanti altri, come se il lettore di oggi non fosse capace di misurarsi con gli originali. Potrebbe sembrare che sia solo lui, lo scrittore, ad essere in grado di capire certe verità, diventando così una specie di profeta, o, come lo definisce non senza sarcasmo Giulio Ferroni, un «rivelatore della profondità»²⁶⁰.

D'altra parte, contrariamente a uno dei suoi autori preferiti, Walter Benjamin che definì la riproducibilità dell'opera d'arte nell'epoca contemporanea come un elemento che comportava la perdita dell'aura e della dimensione culturale, Baricco è convinto che il mito nasca dalla moltiplicazione. Secondo lui oggi è cambiata la ricezione delle opere d'arte. Per la maggior parte dei visitatori di Louvre che vedono la Gioconda, il quadro non è ammirato per il vero valore artistico bensì è considerato "mitico" perché familiare, giacché lo troviamo dappertutto, su tutte le salviette nelle cucine di chiunque, sui tovagliolini o sui bicchieri. Questa riproducibilità, senz'altro commerciale e *kitsch* del prodotto, contribuisce però alla creazione dell'aura (di quella «glassa di meraviglia»²⁶¹) e non al suo annientamento. Perciò Benjamin è per lui un genio che, come tutti i geni, ha individuato la domanda e ha sbagliato la risposta²⁶².

Come detto, la letteratura, rivelatasi debole e perciò propensa alle manipolazione, esce dai propri confini. D'altra parte, e già lo si è visto, nemmeno sul versante della produzione letteraria ci si mantiene più all'interno dei ruoli tradizionali: gli sconfinamenti sono anche qui

²⁵⁹ A. BARICCO, *Carmina Burana*, in ID., *Barnum. Cronache dal Grande Show*, Feltrinelli, Milano 1995, p. 126.

²⁶⁰ «In questa sua funzione di rivelatore della profondità, di maieuta che mostra come ciò che è difficile possa in definitiva risultare facile, lo scrittore afferma tutto il proprio prestigio spettacolare, l'eccezionalità della propria posizione. Eccezionale perché solo lui sa arrivare a sondare e palpare la profondità, traendola alla luce, appunto in superficie: alchimista che cancella il difficile, svuota le gerarchie culturali, rende tutto veloce, praticabile, consumabile e consumato; e ciò in ragione del suo prezioso commercio col profondo, con l'essenziale della parola e dell'esistenza» (G. FERRONI, *Profondità di superficie*, op. cit., pp. 12-13).

²⁶¹ A. BARICCO, *L'ultimo giorno, alla Biennale*, in ID., *Barnum*, op. cit., p. 18.

²⁶² Cfr. *Intervista ad Alessandro Baricco. Scrivere, leggere e pensare al computer*, «MediaMente», Torino, 21 aprile 1997, sul sito: <http://www.mediamente.rai.it/home/bibliote/intervis/b/baricco.htm>. La stessa osservazione, riferita ad altri due maestri, Mahler e Puccini, troveremo già prima ne *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin* (1992), Garzanti, Milano 2002: «non le risposte che diedero, ma la domanda che individuarono è ciò che resta del loro lavoro, come lascito impagabile, come eredità da accogliere» (ivi, p. 98).

all'ordine del giorno. Guardiamo quindi il terzo caso da noi individuato: la trasformazione del critico in narratore.

Critico-scrittore

Un fenomeno estremamente interessante ed assai frequente rappresenta oggi il passaggio dalla saggistica alla narrativa. Ma sarà così solo perché, come osserva Scarpa, «gli italiani sono tutti scrittori»²⁶³? Sorprendenti risultati porta la ricerca fatta sui più affermati studiosi italiani: molti fra questi hanno di recente pubblicato almeno un racconto, più spesso un romanzo o una raccolta di poesie. Se ci siamo ormai abituati ai cognomi di Claudio Magris o Umberto Eco, si può rimanere stupiti davanti a quelli di Romano Luperini²⁶⁴, Marco Santagata²⁶⁵, Alessandro Barbero²⁶⁶, Alberto Casadei²⁶⁷.

Un caso clamoroso e, potremmo dire, esemplare è appunto quello di Umberto Eco, professore, studioso dei segni e dei modi di comunicazione, filosofo di formazione, studioso di estetica, che ad un certo punto, all'età di 48 anni, decide di farsi scrittore, pubblicando il romanzo che avrebbe aperto ufficialmente la stagione del postmoderno italiano e che gli avrebbe procurato la fama mondiale. L'autore scopre le carte nelle *Postille* a "Il nome della rosa"²⁶⁸ (1983), in cui racconta come, perché e con quali premesse e procedimenti ha deciso di diventare narratore: «Ho scritto un romanzo perché me ne è venuta voglia. Credo sia una ragione sufficiente per mettersi a raccontare. L'uomo è animale fabulatore per natura»²⁶⁹.

Diversa la narrativa di Claudio Magris – germanista, traduttore, studioso di letteratura mitteleuropea, erede della tradizione culturale triestina, saggista, collaboratore al «Corriere della Sera» e dal 1984 scrittore e drammaturgo –, nella quale rieccheggia, trattata prima nella saggistica, la tradizione di civiltà della Mitteleuropa, con i personaggi spesso veramente esistiti e i luoghi cari e familiari all'autore, nella convinzione che lo scrittore sia «uno specchio, in qualche modo, messo davanti a una realtà sociale», che «costringe a riflettere criticamente, a porsi in discussione»²⁷⁰. Ma anche in questo caso il debutto narrativo avviene

²⁶³ T. SCARPA, *Cos'è questo fracasso*, op. cit., pp. 58-59.

²⁶⁴ Due romanzi: *I salici sono piante acquatiche* (2002), *L'età estrema* (2008).

²⁶⁵ Cinque romanzi: *Papà non era comunista* (1996, Premio Bellonci per l'inedito), *Il maestro dei santi pallidi* (2003, Premio Supercampiello), *L'amore in sé* (2006, Premio Riviera delle Palme-San Benedetto del Tronto e Premio Stresa di Narrativa), *Il salto degli Orlandi* (2007) e *Voglio una vita come la mia* (2008).

²⁶⁶ Quattro romanzi: *Bella vita e guerre altrui di Mr. Pyle gentiluomo* (1995, Premio Strega 1996), *Romanzo russo. Fiutando i futuri supplizi* (1998), *L'ultimo rosa di Lautrec* (2001), *Poeta al comando* (2003).

²⁶⁷ Un romanzo *La domenica di questa vita* (2002), una raccolta di poesie *I flussi vitali* (2005).

²⁶⁸ U. ECO, *Postille a "Il nome della rosa"*, «Alfabetà», n. 6, 49, pp. 19-22, poi in ID., *Il nome della rosa*, Bompiani, Milano 1994, pp. 507-533.

²⁶⁹ Ivi, p. 510.

²⁷⁰ F. ELLER, *Magris: la scrittura, illuminazione di un attimo*, l'intervista a Claudio Magris, 1999, sul sito: <http://www.nonluoghi.info/old/magris.html>.

tardi, in qualche modo rivelandosi il coronamento dell'attività precedente, e ha luogo quando il quarantacinquenne Magris pubblica il breve romanzo *Illazioni su una sciabola* (1984).

In apparenza il problema pare essere poco complesso: gli studiosi lasciano il loro campo per fare un'esperienza nuova o per poter parlare della loro vita (in effetti, come vedremo dopo, non di rado avremo a che fare con i "saggi-diari narrativizzati"). Di particolare importanza ci sembra perciò a questo proposito un articolo apparso in rete, intitolato *L'età estrema*²⁷¹. Scritto da Romano Luperini (alcuni mesi prima della pubblicazione dell'omonimo romanzo), indirizzato, come afferma l'autore, ai visitatori del sito, è un «discorso su ciò che non si può dire in un articolo o in un saggio o in una conferenza»²⁷². Lo studioso prova infatti a rispondere alla domanda che tormenta molti in questi anni: cosa incita gli studiosi a cimentarsi con la narrativa? Secondo Luperini-scrittore nel nostro rapporto con il mondo esistono cose che non si possono esprimere per via saggistica, comunicare con un articolo o un libro di saggi o una conferenza.

Si tratta di un discorso che non può essere svolto esclusivamente per via argomentativa, perché coinvolge anche il piano emotivo, esistenziale, e anche la sfera ideologica e filosofica, ma non al livello di astrattezza che le discipline e i saperi della cultura sono soliti praticare. [...] Se voglio esprimere tutta la complessità con cui l'uomo d'oggi affronta la vita propria e quella del mondo in cui abita, se voglio comunicarne le emozioni, rappresentarne gli ambienti, dirne concretamente le speranze e le disperazioni, *la via argomentativa e saggistica non basta*. Devo ricorrere a forme di espressione diverse del tipo che comunemente viene definito artistico (narrativa, poesia, teatro, cinema, arti figurative ecc.)²⁷³.

Nonostante quest'affermazione Luperini si sente colpevole e sembra vergognarsi di essere diventato narratore («Se mi rivolgo a voi, visitatori del sito [...] è per denunciare e fronteggiare un mio senso di colpa, o per cercare una giustificazione o una legittimazione che spontaneamente sono lungi dall'avvertire»), come se non credesse nella letteratura, la considerasse un gioco inutile e poco serio rispetto alla critica. A differenza del saggio infatti, una forma considerata proficua, in quanto contribuisce allo sviluppo della ricerca, il romanzo o la poesia paiono essere un capriccio ingiustificato – un'affermazione abbastanza sorprendente da parte di chi ha dedicato alla letteratura tutta la vita, come risulta adesso senza neanche crederci troppo. Un altro atteggiamento inaspettato è anche la sua ricerca del lettore medio, ricerca che si pone all'origine dell'ideazione del *blog*. Luperini non solo è intimorito

²⁷¹ R. LUPERINI, *L'età estrema. Il retro più oscuro e problematico di un verso rappresentato da «L'incontro e il caso»*, pubblicato sul sito di Palumbo Editore il 16 gennaio 2008, http://luperini.palumboeditore.it:8080/luperini_site/blog/archive/2008/01/16/let-estrema/view/.

²⁷² Ibidem.

²⁷³ Ibidem. Il corsivo è mio.

dal fatto di aver scritto un romanzo, ma vorrebbe conoscere il parere dei lettori e nelle loro opinioni trovare la giustificazione del passo appena compiuto.

Tuttavia il fenomeno può essere esaminato anche da una prospettiva diversa. Considerato il fatto che la saggistica è orientata verso il presente («È difficile scrivere saggistica per il futuro»²⁷⁴) ed ha bisogno di un pubblico, della sua presenza attuale, è l'ossessione del futuro che, secondo Berardinelli, spinge i critici e gli studiosi a scendere nel campo delle lettere. È il caso di Franco Fortini, non solo appunto eccellente critico, ma anche poeta. Lo studioso comunque assegna il proprio primato alla produzione saggistica, senza la quale non sarebbero mai esistiti in modo in cui li conosciamo oggi noi, neanche tanti grandi scrittori come Calvino o Pasolini:

La saggistica [...] aiuta a interpretare il mondo sociale, la sua attualità e la sua storia. La saggistica dà respiro alle nostre discussioni pubbliche, ai nostri dubbi e perfino alle nostre conversazioni private. È a sua volta discussione e conversazione in forma scritta. Senza la loro produzione saggistica, autobiografica e critica anche scrittori come Montale, Saba, Pasolini e Calvino non avrebbero per noi l'importanza che hanno²⁷⁵.

Anzi, sempre a dire di Berardinelli, al giorno d'oggi troppi critici sono tentati dal romanzo e trattano la narrativa come rimedio alla crisi della critica, il che, a sua volta, porta a un'idea caricaturale di critico-scrittore. Perciò una figura inappuntabile diventa per lui Cesare Garboli, «l'esempio più perfetto, intemperante, sconcertante del critico-scrittore, anche perché non vuole essere né critico né scrittore e aspira a sottrarsi a ogni possibile definizione»²⁷⁶.

Così la letteratura si rivela oggi più che mai un concetto debole non solo perché essa viene spesso spettacolarizzata, contaminata di altri generi ma anche perché esce dai propri confini e, abolendo le categorie vigenti, diventa tutt'uno²⁷⁷. In questo orizzonte il passaggio dall'autocoscienza saggistica alla produzione narrativa si pone non solo come facilitato, ma in qualche modo come naturale. Considerato il fatto che la critica letteraria è anche essa un genere letterario, i critici sono scrittori già quando scrivono le recensioni, così come scrittori o lettori, secondo Scarpa, diventano autorevoli recensori di testi ogni volta che li leggono²⁷⁸. Ma in molti narratori riemerge tangibilmente la loro attività precedente cosicché il fenomeno potrebbe essere chiamato “la filologia al servizio della visionarietà”. È il caso, ad esempio, di

²⁷⁴ E. ZINATO, *Zinato intervista Berardinelli*, op. cit., p. 59.

²⁷⁵ A. BERARDINELLI, *Introduzione a La forma del saggio*, op. cit., p. 222.

²⁷⁶ E. ZINATO, *Zinato intervista Berardinelli*, op. cit., p. 84.

²⁷⁷ «[...] Ho un'idea totale della scrittura. [...] Noto un'inaccettabile separazione, oggi, fra romanzieri, poeti, saggisti, drammaturghi, critici, una specializzazione delle parole scritte che parlano ciascuna dentro il proprio compartimento, come viaggiatori che non si accorgono o fanno finta di non accorgersi di essere sullo stesso treno, durante lo stesso viaggio» (T. SCARPA, *Batticuore fuorilegge*, Fanucci Editore, Roma 2006, pp. 12-13).

²⁷⁸ Cfr. T. SCARPA, *Cos'è questo fracasso*, op. cit., p. 66.

Valerio Evangelisti, conosciuto soprattutto come autore della fortunata serie di romanzi d'avventura che hanno come protagonista Nicholas Eymerich, inquisitore domenicano del Trecento, e che ha debuttato come storico:

Prima di Eymerich ha pubblicato studi e saggi sul socialismo rivoluzionario di fine Ottocento, sui giacobini bolognesi, sui punk e i contras. Nei suoi romanzi tutto questo si sente. Documentazione impeccabile, ricostruzione strepitosa di ambienti e mentalità. Ma ciò che conta è che la filologia, per una volta, si sia messa al servizio della visionarietà: evviva!²⁷⁹

Emblematici a tale proposito due autori, Eraldo Affinati e Baricco, nella produzione dei quali, benché in modo diverso, l'autocoscienza saggistica continua a intrecciarsi con quella narrativa. Se nel caso dell'autore di *Barnum* si parla di due attività complementari ma parallele, l'opera di Affinati, composta di saggi, romanzi e racconti, va considerata unitaria poiché i singoli testi rimandano l'uno all'altro, completandosi a vicenda. Lo scrittore debutta nel 1992 con un scritto su Tolstoj, *Veglia d'armi*, affrontando la questione del nichilismo. Un anno dopo uscirà il suo romanzo d'esordio *Soldati del 1956* riprendendo alcuni temi apparsi nel primo volume. Forse il più significativo risulterà *Campo del sangue* (1997), un romanzo in cui «lo sviluppo narrativo e metaforicità coesistono e vengono autenticati grazie alla meditazione saggistica»²⁸⁰, da integrare con il successivo studio *Un teologo contro Hitler* (2002). Per cercare di chiarire il senso della questione, va anche ricordata qualche premessa. Prima di tutto la pubblicazione successiva di romanzi e poi racconti viene regolarmente “spezzata” da qualche volume di carattere saggistico, e tuttavia entrambi i “generi” sono il frutto della continuità delle sue esperienze. Affinati considera il saggismo uno sforzo «per appropriarsi intimamente dei tanti possibili modelli (fra i quali viene privilegiato appunto Tolstoj) e come idea del fare letterario che comporta in primo luogo una consapevolezza dei limiti della letteratura stessa»²⁸¹. Egli è infatti uno degli autori contemporanei in cui il rapporto tra autobiografia, saggistica e scrittura narrativa risulta strettissimo: mentre i saggi costituiscono una chiave d'accesso per capire i motivi fondamentali della sua attività di narratore, i suoi romanzi, lontani dalle mosse di stampo postmoderno, potrebbero essere chiamati una forma di saggio-diario narrativizzato.

Il passaggio dal genere saggistico a quello narrativo è stato effettuato, come vedremo, anche dall'autore torinese. Il neolaureato Baricco dopo aver affrontato diversi lavori del “campo intellettuale” (piccoli lavori editoriali, collaborazioni giornalistiche, supplenze al

²⁷⁹ Ivi, p. 26.

²⁸⁰ A. CASADEI, *La tradizione e il dovere in Eraldo Affinati*, in ID., *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, op. cit., p. 244.

²⁸¹ Ivi, p. 214.

liceo, ecc.), un giorno scopre che gli piace scrivere non solo interventi di carattere scientifico, ma anche storie inventate. Un esempio di quanto appena affermato si può ricavare dal seguente passo, lungo ma fondamentale per capire la sua formazione:

La mia scelta vera, dopo la laurea in filosofia è stata di vivere nel mondo della cultura, sono così entrato nella palude del lavoro intellettuale, uno degli scandali di questo paese. Facevo di tutto: risvolti di copertine, traduzioni, uffici stampa. Lavoravo moltissimo, ero sempre senza una lira. Disgustato, un giorno ho provato a fare un'altra cosa e sono entrato nella pubblicità: erano gli anni del boom, le agenzie pubblicitarie guadagnavano soldi a palate, mi sembrava strano guadagnare con dieci righe di pubblicità sui fanali quanto con duecento pagine di traduzione. Continuando a lavorare ho scritto il mio primo libro su Rossini, di notte, rubando ogni minuto e ho capito che scrivere era la mia vera passione²⁸².

Nella sua narrativa riecheggiano infatti in modo costante i precedenti lavori di stampo filosofico, musicale e giornalistico, non solo per quanto riguarda i temi, ma anche il modo di scrivere²⁸³. Comunque tra tante attività che l'hanno visto protagonista, egli non ha mai smesso di pubblicare saggi e articoli mentre la sua produzione di stampo saggistico, può essere considerata una chiave d'accesso alla narrativa, quindi un impegno complementare a quello dello scrittore. Baricco, infatti, contrariamente a Luperini, pur esercitando fin dalle proprie origini la critica²⁸⁴, non dimostra alcuna vergogna nei confronti della scrittura narrativa. Scrivere vuol dire per lui addirittura salvare il mondo dall'oblio:

Io mi sento come l'aborigeno. Racconto un pezzo di terra così non scompare. Solo scrivendo, e pubblicando, mi sono accorto che esiste gente per cui questo è utile, alle volte necessario, comunque importante. Ci tengono, a quella terra. E hanno bisogno che qualcuno vigili su di essa²⁸⁵.

Tuttavia ammette che prima di cominciare a scrivere e pubblicare pure lui considerava questo mestiere un rito piuttosto "narcisistico" nonché "esibizionista" e quindi poco utile, solo dopo ha scoperto di avere torto: «È meglio di quanto uno immagini. È un mestiere di cui non ci si deve vergognare»²⁸⁶. Ma se qualcuno gli chiede perché ha deciso di confrontarsi con la narrativa, risponde semplicemente: «[...] Scrivo perché è quello che so fare; è tutto»²⁸⁷.

²⁸² D. PASTI, *Le passioni di Pickwick. Intervista ad Alessandro Baricco*, op. cit., p. 27.

²⁸³ «Che Alessandro Baricco provenga dalla critica musicale e dalla filosofia è in *Castelli di rabbia*, romanzo d'esordio, evidente» (G. FOFI, *Tutti matti a Quinipax. Il romanzo d'esordio di Sandro Baricco*, «Linea d'ombra», n. 59, 1991, p. 27).

²⁸⁴ Il primo libro pubblicato da quest'autore è infatti *Il genio in fuga. Due saggi sul teatro musicale di Gioacchino Rossini* (1988).

²⁸⁵ A. BARICCO, *Il contesto, deprecabile*, op. cit., p. 56.

²⁸⁶ Ibidem.

²⁸⁷ E. PALANDRI, *Alessandro Baricco e Hanif Kureishi*, in ID., M. FORTUNATO (a cura di), *Panta. Italia fantastica*, Bompiani, Milano 2004, p. 100. Cfr. «L'unica cosa che so fare, è scrivere» (K. RUSH, *Intervista ad Alessandro Baricco*, registrata per la televisione spagnola Tele 5 España (il programma *Nosolomusica*) nel 2005).

Si potrebbe concludere che nei tempi in cui da una parte la realtà stessa è divenuta *fiction* e dall'altra il romanzo torna ad essere meccanismo testimoniale, non di rado il passaggio dalla saggistica alla narrazione si realizza, come per esempio nel caso di Walter Siti o Bruno Pischedda, attraverso l'autobiografia immaginaria. Gli scrittori assumono volentieri il doppio ruolo di autore e protagonista, apparendo nei loro testi (anche se non sempre in modo centrale) col proprio nome e cognome²⁸⁸: «Mi chiamo Walter Siti, come tutti. Campione di mediocrità. Le mie reazioni sono standard, la mia diversità è di massa»²⁸⁹. Conosciuto soprattutto dai lettori come autore di una famosa trilogia (*Scuola di nudo*, *Un dolore normale*, *Troppi paradisi*), solo poi come professore e critico letterario, anche Siti affonda le sue radici nel mondo universitario²⁹⁰ e comincia a pubblicare i romanzi solo negli anni Novanta, all'età di quarantasette anni.

Come sostiene Filippo La Porta²⁹¹, è infatti sul versante che unisce saggismo autobiografico e finzionale, vicino alla forma diaristica, che avviene oggi l'incontro tra critica e narrativa (ad es. *Danubio* di Claudio Magris, *Campo del sangue* di Eraldo Affinati, *Cronache italiane* di Sandro Veronesi, *Gomorra* di Roberto Saviano). A suo dire, da quando si è capito, grazie agli autori come Alberto Savinio, che il mondo reale ha natura diaristica e non romanzesca, le scritture che vorranno catturarne la verità avranno sempre carattere diaristico-saggistico. Qualunque siano comunque le cause delle trasformazioni sopra citate, secondo lo scenario prospettato dallo studioso si potrebbe azzardare l'ipotesi che il nuovo secolo sarà l'epoca delle scritture ibride, sia sul versante narrativo che su quello critico, più aperte e flessibili e capaci, grazie al riadattamento delle forme letterarie tradizionali, di affrontare la molteplicità del mondo contemporaneo.

²⁸⁸ Cfr. B. PISCHEDDA, *Com'è grande la città*, Shake edizioni, Milano 2008 e T. SCARPA, *Cosa voglio da te*, Einaudi, Torino 2003.

²⁸⁹ W. SITI, *Troppi paradisi*, Einaudi, Torino 2006, p. 3. Si ricordi che l'incipit - «Mi chiamo Walter Siti, come tutti» - è un plagio dichiarato del famoso «Ja m'appelle Erik Satie, comme tout le monde» (E. SATIE, *Quaderni di un Mammifero*, Adelphi, Milano 1980).

²⁹⁰ Siti è professore di Letteratura italiana contemporanea all'Università dell'Aquila, ha pubblicato due volumi di critica letteraria, *Il realismo dell'avanguardia* (Einaudi, 1973) e *Il neorealismo nella poesia italiana* (Einaudi, 1980); ha pubblicato inoltre su varie riviste italiane e straniere («Nuovi argomenti», «Paragone», «Rivista di letteratura italiana» e altre) saggi su Montale, Penna, Pasolini e sulla poesia italiana contemporanea. È il curatore delle opere complete di Pasolini per la collana «I meridiani» della Mondadori. Debutta come narratore nel 1994 con *Scuola di nudo* (Einaudi). Seguono *Un dolore normale* (Einaudi, 1999), *La magnifica merce* (Einaudi, 2004) – la raccolta di quattro testi, *Troppi paradisi* (Einaudi, 2006), *Il contagio* (Mondadori, 2008) – il romanzo.

²⁹¹ F. LA PORTA, *La letteratura "deviazione" inutile*, op. cit.

Capitolo 2

«Un personaggio dei nostri anni»

Che cosa sia – obiettivamente – la verità, resta difficile da stabilire [...].

Theodor W. Adorno

2.1. Il postmoderno, che male ci fa?

Il “caso Baricco” e il conflitto fra critici e scrittori si possono comprendere e interpretare adeguatamente nell’ambito del postmoderno: si cercherà, dunque, in breve e senza pretese esaustive, di affrontare questa questione con particolare riguardo alla situazione italiana.

L’autocoscienza del postmoderno nasce in Italia nei primi anni Ottanta e trae le sue origini da quattro eventi importanti: la discussione sul “pensiero debole” di Vattimo, la traduzione de *La condizione postmoderna* (1979) di Jean-François Lyotard, l’uscita del *Nome della rosa* (1980) e delle sue *Postille*, la Biennale dell’Architettura intitolata da Portoghesi alla *Presenza del passato* (1980)²⁹². Sin dall’inizio però la definizione del fenomeno si presenta come abbastanza controversa e ambigua e viene percepita attraverso le diverse posizioni dei vari studiosi che se ne sono occupati. Difficile perciò non dare ragione a Michela Sacco Messineo, quando afferma che affrontare il tema del postmoderno significa entrare in un ambito di questioni tutt’altro che definite e nemmeno facilmente definibili²⁹³. Un primo approccio per una definizione può riguardare lo stretto rapporto dell’epoca postmoderna con quella che la precede. Infatti, secondo l’autorevole studioso della modernità Marshall Berman, per capire la realtà di oggi, si deve saper guardare indietro perché solo «il modernismo del passato può ridarci il senso delle nostre radici moderne, radici che risalgono a duecento anni addietro»²⁹⁴. Le radici del postmoderno vanno dunque cercate nell’epoca del modernismo, sia perché il prefisso *post-* presuppone che il presente sia definibile come “dopo”, sia perché le due epoche sono in continuo dialogo²⁹⁵.

²⁹² Cfr. E. ZINATO, *Senza mestiere, fuori testo: la critica dalla crisi alla responsabilità*, «Moderna», VII, 1, 2005, p. 38.

²⁹³ M. SACCO MESSINEO, *Premessa*, in M. DI GESÙ, *Palinsesti del moderno*, Franco Angeli, Milano 2005.

²⁹⁴ M. BERMAN, *L’esperienza della modernità*, Il Mulino, Bologna 1985, p. 47.

²⁹⁵ Cfr. «Se non abbiamo, come non abbiamo, sicuri confini di ciò che precede, cioè della categoria del “moderno”, il dibattito sul “post”, cioè sui mutamenti in profondità successivi, non può che rischiare di approdare a una varietà di proposte, non sempre al riparo da fraintendimenti» (M. SACCO MESSINEO, *Premessa*, op. cit., p. 7).

La nostra contemporaneità si presta difficilmente alle classificazioni ed alle periodizzazioni nette. Basta citare alcuni degli studiosi che se ne sono occupati: per Fredric Jameson il postmoderno è solo una fase della modernità e non si può dunque parlare di una nuova epoca. I fautori italiani del postmoderno, Gianni Vattimo in campo filosofico e Remo Ceserani in quello letterario, sostengono che la postmodernità sia una epoca storica e pienamente autonoma. Lo conferma Bruno Pischetta per il quale ciò che sperimentiamo quotidianamente è nient'altro che «la pienezza del postmoderno»²⁹⁶. Diversamente, per Romano Luperini la stagione del postmoderno si chiude con l'11 settembre, mentre noi viviamo adesso in un periodo nuovo che ancora non ha nome. In questa prospettiva si collocherebbe pure la diagnosi di Stefano Calabrese, per il quale il termine del postmoderno appare non solo come molto ambiguo e ma anche obsoleto. Parlando quindi della narrativa prodotta dagli anni Novanta in poi è quindi giusto secondo lui usare la definizione del romanzo della globalizzazione o *global novel*:

All'inizio degli anni Novanta in Italia si accendevano e spegnevano interminabili dibattiti sul postmoderno [...]. Ma quei dibattiti erano inutili. Perché nel frattempo il romanzo postmoderno era già in necrosi, e stava per cominciare quel processo di cartolarizzazione delle sue eredità che sarebbe durato per tutto il decennio (l'intertestualità, ad esempio, fu acquistata a poco prezzo dalla comunicazione pubblicitaria, il *double coding* dalla satira televisiva)²⁹⁷.

Ci sono infine coloro per i quali il postmoderno ha effettivamente finito per cedere il posto a ciò che Alberto Casadei chiama il “postpostmoderno” o che viene definito da Marc Augé come “surmodernità”. Non devono poi essere scordate voci come quella di Giandomenico Amendola e di Margherita Ganeri che giustamente osservano le differenze nella periodizzazione e nel modo di vivere il postmoderno nel Vecchio e nel Nuovo Continente (in America comincia una decina di anni prima che in Europa)²⁹⁸.

Già questa breve introduzione, che sicuramente non esaurisce la questione ma pone l'accento solo su alcuni dei problemi ad essa legati, ci fa vedere quanto siano fluidi i confini tra ciò che è definito moderno e ciò che è stato chiamato postmoderno, suggerendo inoltre

²⁹⁶ B. PISCHEDDA, *Nella pienezza del postmoderno*, in ID., *Mettere giudizio. 25 occasioni di critica militante*, Diabasis, Reggio Emilia 2006, p. 210.

²⁹⁷ S. CALABRESE, *www.letteratura.global. Il romanzo dopo il postmoderno*, Einaudi, Torino 2005, p. 20.

²⁹⁸ F. JAMESON, *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo*, Garzanti, Milano 1989; G. VATTIMO, *La società trasparente*, Garzanti, Milano 1989; R. CESERANI, *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino 2001; R. LUPERINI, *La fine del postmoderno*, Alfredo Guida Editore, Napoli 2005; A. CASADEI, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Il Mulino, Bologna 2007; M. AUGÉ, *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino 2004; G. AMENDOLA, *La città postmoderna. Magie e paure della metropoli contemporanea*, Laterza, Roma-Bari 1997; M. GANERI, *Postmodernismo*, Editrice Bibliografica, Milano 1998.

l'impossibilità di affrontare in modo univoco la produzione letteraria di questo periodo. La sola "sicurezza", forse paradossalmente risiede nella mancanza delle certezze:

La nuova epoca in cui viviamo è caratterizzata da una tendenza [...] ad abbandonare concezioni totalizzanti, poetiche coerenti, stili unitari e a cercare invece le operazioni di innesto e ibridazione dei modelli culturali, il meticcio delle poetiche, la mescolanza e la sovrapposizione degli stili²⁹⁹.

Un interessante quadro generazionale ci viene proposto da due allievi della scuola di Spinazzola, Luca Clerici e Bruno Falchetto. Il loro brillante intervento su «Linea d'ombra»³⁰⁰ non solo tratta della situazione di cui sono stati testimoni, cioè della nascita della narrativa postmoderna degli anni Ottanta, ma è ricco d'osservazioni che potrebbero essere estese a quanto sarebbe accaduto successivamente.

Innanzitutto, secondo i due critici milanesi, va sottolineato che già nel periodo precedente alla nascita del postmoderno, cioè negli anni Settanta, riemerge tangibilmente il problema dell'assenza della discussione³⁰¹ e delle polemiche letterarie. A dire di Clerici e Falchetto, i critici non hanno mai cercato di offrire una visione d'insieme dell'attuale condizione del mondo letterario, limitandosi a interventi occasionali sparsi sulle riviste. Di conseguenza il loro lavoro poteva essere piuttosto paragonato ad un dialogo tra sordi che a un dibattito serio.

Per intendere meglio le caratteristiche dell'epoca, occorrerebbe soffermarsi anche sulla figura dello scrittore. È proprio allora che egli acquista nuove e «non più univoche fisionomie professionali», trattando il suo mestiere come uno di tanti possibili: «Quella dello scrittore è dunque solo una delle qualifiche di una sorta di "operatore culturale" che sembrerebbe possedere una competenza di tipo multimediale»³⁰². A puro titolo d'esempio, si possono citare i nomi di autori come Andrea De Carlo, prima che scrittore, pittore e fotografo, Stefano Benni, corsivista satirico e umorista, Claudio Lolli e Valerio Massimo Manfredi che debuttano come cantautori e che successivamente si dedicano alla sceneggiatura e alla critica musicale. Diversi, ma altrettanto avvincenti i percorsi letterari di Gianni Celati e Antonio Tabucchi, *in primis* docenti universitari e quindi professionisti della letteratura, e solo in un secondo momento narratori. Non indifferente infine per l'intero sistema è la trasformazione

²⁹⁹ R. CESERANI, *Il canone del moderno. Il Novecento letterario: dibattito con Remo Ceserani, Giancarlo Mazzacurati, Carlo Ossola, Giulio Ferroni*, in U. M. OLIVIERI (a cura di), *Un canone per il terzo millennio*, Mondadori, Milano 2001, pp. 211-212.

³⁰⁰ L. CLERICI, B. FALCETTO, *La realtà sfuggente. Narrazioni degli anni ottanta*, «Linea d'ombra», n. 14, maggio 1986, pp. 57-64.

³⁰¹ «I critici non hanno quasi mai cercato, dunque, di fornire un'immagine complessiva della situazione del sistema letterario di allora, che si sarebbe senz'altro rivelata utile non solo agli autori dei testi che quel sistema comunque costituiscono, ma anche al più ampio pubblico dei lettori, abbandonati di fronte a una serie di "pezzi" staccati di un *puzzle* che nessuno si è preso la briga di cercare di risolvere» (ivi, p. 57).

³⁰² Ivi, p. 58.

che subisce il pubblico il quale tutto ad un tratto diventa non specialistico e quindi più ampio e variegato.

Per quanto riguarda invece la narrativa vera e propria, essa è influenzata dall'«ingresso massiccio di opere straniere», dalla civiltà dell'immagine (cinema, fumetto) e dalla musica leggera. Lo conferma Filippo La Porta secondo il quale «Apparentemente la giovane narrativa degli anni ottanta non ha padri né maestri riconosciuti; sembra nascere da se stessa o, in alcuni casi, da tensioni e umori sociali che poco hanno a che fare con il letterario»³⁰³. La sua rinascita festeggia il racconto e, in generale, la forma breve. I tratti considerati canonici del postmoderno romanzesco si riassumono in intertestualità, metaletteratura, mescolanza dei generi, recupero ironico della tradizione alta come di quella popolare. Diventano quindi comuni la pratica del *remake* o il gioco di citazioni propri alla crescente centralità dell'intrattenimento a scapito dell'impegno morale. Si sente forte il rifiuto o l'incapacità di proporre attraverso i propri testi, una rappresentazione completa dell'universo sociale: «si avverte in tanta scrittura contemporanea una riluttanza a impegnarsi in un rapporto profondo e vivace con il mondo reale, a mantenere saldi i legami tra l'attività letteraria e l'esperienza, nella complessità dei suoi livelli»³⁰⁴. A dire di Alberto Casadei abbiamo a che fare con la nuova rappresentazione del mondo, da una parte trapelato attraverso canali nuovi dall'altra frutto di un enigmatico gioco:

La via seguita dal postmodernismo più interessante è stata quella di mescolare di continuo livelli diversi, dall'iperfittizio al referto di cronaca, per far esplodere la contraddizione fra un reale sempre più "schermato", cioè "filtrato dagli schermi" cine-televisivi, e una costruzione letteraria che tendeva a diventare esclusivamente parodica e ricombinatoria³⁰⁵.

Come vedremo successivamente, tale situazione non durerà molto e solo due decenni dopo assisteremo al cosiddetto "ritorno alla realtà". Il passaggio sarà illustrato anche dal caso di Baricco che infatti, dopo i romanzi degli anni Novanta ambientati in un indefinito altrove (*Castelli di rabbia*, *Oceano mare*, *City*, per citare solo alcuni), pubblicherà lo storicamente e geograficamente collocato *Questa storia* (2005), il racconto-*reportage* del suo viaggio in Thailandia, *La normale vita di Naing Nay* (2008) e infine il romanzo dai forti tratti autobiografici, *Emmaus* (2009).

Il quadro letterario che emerge dal saggio di Clerici e Falcetto si presenta piuttosto come eterogeneo e non ben chiaramente strutturato. Sembra però fuor di dubbio che una delle

³⁰³ F. LA PORTA, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, Bollati Boringhieri, Torino 1999, p. 29.

³⁰⁴ L. CLERICI, B. FALCETTO, *La realtà sfuggente. Narrazioni degli anni ottanta*, op. cit., p. 64.

³⁰⁵ A. CASADEI, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, op. cit., p. 122.

importanti conseguenze del dibattito sul postmoderno, come osserva giustamente Di Gesù, sia stata quella di costringere gli studiosi a ridefinire il canone, inteso come «un modello tipologico utile a descrivere le mutazioni della cultura in prospettiva storiografica»³⁰⁶. Sebbene, sempre secondo l'autore di *Palinsesti del moderno*, in Italia il dibattito stesso, sia risultato piuttosto scarso rispetto a quello «vivace» e «articolato» avvenuto negli Stati Uniti³⁰⁷, esso ha comunque imposto di misurarsi con il “nuovo” che stava arrivando. Il confronto è avvenuto non di rado anche attraverso il rifiuto, l'esorcizzazione del fenomeno attraverso il battesimo del nuovo col nome di “letteratura di massa”, “di consumo” e addirittura quello di “paraletteratura”. E la battaglia per il canone ha acquistato la dimensione della lotta in cui la nuova narrativa si poneva come minaccia. Lo conferma la posizione assunta da Massimo Onofri in un saggio dedicato alla critica militante:

Guai a dire, però – come m'è capitato di sentire da un giornalista in un dibattito sulla letteratura italiana contemporanea –, che nella letteratura c'è posto per tutti, per le Tamaro e per i Baricco, così come per i Tozzi o per gli Svevo: nella società dove tutto è uguale a tutto la catastrofe è già avvenuta. Là dove non c'è lotta di argomenti per il canone, non c'è più nemmeno critica: e dove non c'è più critica non c'è più libertà³⁰⁸.

A favore della tesi avanzata da Di Gesù si è pronunciato anche il già citato autore de *La modernità letteraria*, secondo il quale il nuovo aveva effettivamente causato alla critica «tanti traumi» e aveva portato a una situazione in cui molti fra i critici non sapevano o non erano pronti e disposti a valorizzare la presente produzione letteraria (chiamata anche “di massa”, “di consumo” o “paraletteratura”), ritenendola una letteratura di secondo grado. Il rifiuto di occuparsi del recente è per lui residuo della mentalità moderna in cui la letteratura era riservata ai ceti alti, era qualcosa di prestigioso. Ed è proprio in questo periodo che si fa strada una nozione antielitaristica del pubblico. A suo dire, la soluzione starebbe quindi nell'abbandonare questa convinzione, benché, come ha osservato giustamente Onofri, il bisogno di canonizzare il nuovo non debba coincidere con la confusione dei generi (*Dylan Dog*, sebbene meriti di essere menzionato, non va messo accanto a Calvino o Luzi). Spinazzola, indubbiamente uno dei più attenti alle tendenze del mercato editoriale e alla letteratura di consumo, è del parere che valga la pena di occuparsi anche della cosiddetta letteratura di massa o di consumo giacché: «la vita di un'opera risiede tutta e solo nel rapporto

³⁰⁶ Cfr. M. DI GESÙ, *Palinsesti del moderno*, op. cit., p. 34. Cfr. C. SEGRE, *Ritorno alla critica*, Einaudi, Torino 2001, pp. 177-190.

³⁰⁷ Cfr. M. DI GESÙ, *Palinsesti del moderno*, op. cit., p. 32.

³⁰⁸ M. ONOFRI, *La ragione in contumacia. La critica militante ai tempi del fondamentalismo*, Donzelli Editore, Roma 2007, p. 113.

che ha saputo attivare col pubblico, un pubblico; qualsiasi testo dimostratosi capace di suscitare reazioni di lettura significative, si propone perciò stesso come oggetto meritevole di indagine»³⁰⁹.

A canonizzare il nuovo senza pregiudizi è predisposto pure Ceserani, secondo il quale il concetto di postmoderno andrebbe ridefinito: «Ora che siamo fuori dal periodo della modernità, non sarebbe nostro compito decostruire quel canone e sottoporlo a revisione dal punto di vista di chi è ormai immerso in un altro periodo storico a ha prospettive diverse?»³¹⁰, si chiede. Anche se, come osserva Di Gesù, non di rado crearlo comporta l'allontanamento dall'italianistica ufficiale³¹¹.

Quella rinuncia ad occuparsi del presente nonché l'inettitudine della critica rispetto alla nuova narrativa, sembra però segnalare un altro rilevante problema: in quest'ottica il postmoderno si pone soprattutto come una frattura storica e non generazionale. La letteratura degli ultimi vent'anni, come abbiamo visto anche nel primo capitolo, pare galleggiare nel nulla, non si riesce a raccontarla; la vicinanza dell'epoca studiata impedisce di prendere le giuste distanze, i recensori riciclano spesso gli stessi argomenti di cui si è già parlato precedentemente, sembra che non ci sia più riconoscimento verso gli scrittori. Nondimeno non sarebbe né giusto né vero dire che i critici ci rinuncino sempre: nel caso di Baricco voci preziose giunsero da studiosi come: Maria Corti, Grazia Cherchi – la curatrice dei *Castelli di rabbia*, Goffredo Fofi, Geno Pampaloni, o da un giovane ed entusiasta Luca Clerici. Ciò che le accomunava è che apparvero quasi contemporaneamente alla pubblicazione dei romanzi e che erano molto favorevoli all'autore.

Grazia Cherchi, nell'opinione di molti un'editor molto severa³¹², già nel 1991 (ricordiamo l'anno dell'uscita del romanzo d'esordio) si pronuncia sul debutto di Baricco adoperando esclusivamente i termini di ammirazione e meraviglia:

Castelli di rabbia, romanzo raffinato (per palati fini), è nel contempo decisamente rivolto al grande pubblico, ai lettori avidi di storie. Qui ce ne sono in abbondanza e per di più c'è un plot con una suspense continua: dati ed episodi storici (i primi treni con la rivoluzione che operano, la costruzione del vitreo Crystal Palace...) abilmente miscelati con vicende quasi sempre singolari, di personaggi sempre singolari. Domina la passione, vuoi amorosa (c'è un'originalissima storia d'amore), vuoi del ricercatore-

³⁰⁹ V. SPINAZZOLA, *Il successo senza valore*, in ID., *La modernità letteraria*, Il Saggiatore, Milano 2001, p. 491.

³¹⁰ R. CESERANI, *Il canone del moderno*, op. cit., p. 210.

³¹¹ Cfr. M. DI GESÙ, *Palinsesti del moderno*, op. cit., p. 46.

³¹² Cfr. B. SCHISA, *Il "barbaro" Baricco inventa lo scrittore fai-da-te*, «Il Venerdì di Repubblica», 6 luglio 2007.

sperimentatore e soprattutto inventore che è poi anche un modo di esprimere il bisogno, che è poi la necessità di inventare-reinventare la vita³¹³.

E come ricorda Baricco, è proprio grazie a lei che *Castelli di rabbia* viene pubblicato nella forma in cui lo conosciamo oggi³¹⁴.

Tuttavia, fra tutti, forse la più autorevole è Maria Corti che nel 1993 definisce il torinese un «notevole autore di due originali romanzi»³¹⁵. A suo parere quello dei primi anni Novanta è un periodo caratterizzato dalle costanti discussioni sulla stampa in cui tornano le questioni della presenza o meno della critica militante e di una nuova narrativa italiana di cui meriti occuparsi³¹⁶. Secondo la studiosa, una buona critica c'è, sebbene spesso trovi spazio limitato su alcuni quotidiani sensibili a notizie ad effetto, così come ci sono buoni scrittori, tra cui elenca in primo luogo, accanto a Dario Voltolini, Paola Capriolo e Roberto Barbolini proprio Alessandro Baricco. Il giudizio di valore di Corti non è del tutto entusiasta: accanto a geniali trovate, riconosce anche un po' di snobismo. Perciò, riferendosi a *Oceano mare*, così delinea l'avvenire del suo autore:

Forse ciò che anima la forza stilistica di questo libro è quel cocktail di intelligenza, eleganza, senso del ritmo, fantasia e ironia che gli è sotteso e per il quale il futuro di Baricco è imprevedibile: ne può nascere un grande libro o è un prodotto squisitamente intellettuale e snobistico. Staremo a vedere³¹⁷.

A differenza della stragrande maggioranza dei critici, Corti disprezza la fase saggistica del torinese: «Distinguerai fra l'Alessandro Baricco narratore e l'Alessandro Baricco che emette giudizi critici su sé e sugli altri scrittori», scrive nel 1993 dando un giudizio molto positivo alla prima delle attività elencate e invitando a ignorare il secondo impegno dello scrittore «i cui giudizi in parte ludici o vagamente snobistici, in parte legati al genere della polemica giornalistica, abbastanza superficiale per costituzione nel nostro Paese, lasciano un po' il tempo che trovano»³¹⁸.

Altrettanto interessante è la posizione di Goffredo Fofi – inizialmente un acceso appassionato della narrativa del torinese, poi un critico spietato. Nel panorama letterario degli anni Novanta il primo Baricco gli si rivela come una promessa, quasi una gemma preziosa e

³¹³ G. CHERCHI, *Oh, che bei Castelli*, «Panorama», 3 febbraio 1991.

³¹⁴ «Per lei non ero uno sconosciuto perché allora scrivevo di musica su *Mucchio selvaggio*, e appena scrissi quaranta cartelle gliel consegnai. Alla fine fece a tutto il libro un *editing* massiccio, del quale io accettai il quaranta per cento, e siccome era una gran donna andò dal direttore editoriale della Rizzoli e gli disse: "Pubblica subito questo libro"» (ibidem).

³¹⁵ M. CORTI, *Tre libri*, «L'immaginazione», n. 105, agosto-settembre 1993, p. 17.

³¹⁶ Cfr. M. CORTI, *Apocalittici e snob*, «La Repubblica», 19 aprile 1995, p. 31.

³¹⁷ M. CORTI, *Tre libri*, op. cit., p. 18.

³¹⁸ Ivi, p. 17.

ancora dopo un decennio Fofi ricorderà con nostalgia il suo «travolgente esordio»³¹⁹. Come osserva Cinzia Fiori:

I Novanta si sono aperti per Fofi con una speranza: Alessandro Baricco. E per un po', leggendo *Barnum*, la rubrica su «La Stampa» dell'autore di *Seta*, Fofi aveva creduto di trovare un narratore del suo tempo. La delusione è stata cocente, con il tempo Baricco ha preso a "masticare nuovi luoghi comuni..."³²⁰.

Recensendo infatti nel 1991 *Castelli di rabbia* il critico parlava di «una letteratura insolita, molto poco "battuta" dalle parti nostre e tantomeno dai nostri esordienti – in genere se pensosi saccenti, se musicali tromboni, se interrogativi psicologici, ombelicali o, se cultori-imitatori di Yourcenar/Borges, comici involontari»³²¹. Apprezzava il coraggio di inventare nonché la fantasia, basati comunque su solide fondamenta culturali, non solo letterarie ma anche musicali e filosofiche, ravvisando somiglianze con alcuni grandi autori dell'Ottocento. A suo dire il Baricco debuttante affrontava temi grandi «nel modo fantasioso che è appartenuto, si direbbe, solo a certi scrittori dell'Ottocento che avevano bensì qualche radice nel Sette, magari dalle parti di Swift o degli illuministi francesi»³²².

L'ammirazione e la speranza cedono però spazio al rammarico e alla delusione solo pochi anni dopo. Baricco da una promessa narrativa si trasforma in «un intellettuale polivalente che ha da tempo anteposto al rispetto del proprio talento quello del successo in società»³²³. Invece di diventare narratore-testimone dell'ultimo decennio del Novecento, così come lo sono stati Alberto Arbasino per gli anni Settanta e Pier Vittorio Tondelli per gli Ottanta, l'autore dei *Castelli di rabbia* dedica tutte le energie e tutto il talento alla caccia al successo. Ed è da questa mossa che, dirà nel 2008 Fofi, prende inizio il suo tramonto:

Il declino di Baricco [...] è, mi pare, cominciato da tempo con le ripetizioni di ripetizioni, le trovate senza linfa, le invasioni di campo. Dopo la saggistica [...] e la narrativa, ecco il teatro e l'*entertainment*, le reiterate esibizioni dal salottone "repubblicano" e scalfariano, e adesso il cinema. Mancano all'appello la poesia (ma arriverà: l'epico-ironico è una tentazione forte e ha già riscritto in prosa l'*Iliade* "modernizzandola" quasi alla *Troy*) e la musica (ma questa è la cosa di cui si intende meglio, e finirà per provarci...) ³²⁴.

³¹⁹ G. FOFI, *Prefazione* ad A. BARICCO, L. MOSIO, *Partita spagnola*, Dino Audino Editore, Roma 2003, p. 5.

³²⁰ C. FIORI, *Chi ha paura degli anni Novanta*, «Corriere della Sera», 28 novembre 1998. Cfr. G. FOFI, *Di decennio in decennio*, in ID., *Sotto l'ulivo. Politica e cultura negli anni '90*, Minimum fax, Roma 1998, pp. 75-87.

³²¹ G. FOFI, *Tutti matti a Quinnipax. Il romanzo d'esordio di Sandro Baricco*, «Linea d'ombra», n. 59, 1991, p. 27.

³²² Ibidem.

³²³ G. FOFI, *La noiosa "Lezione Ventuno" di Baricco: Beethoven secondo la miseria del post-moderno*, «Il Messaggero», 17 ottobre 2008.

³²⁴ Ibidem.

Nella opinione di Fofi quindi, abbandonata l'unica speranza, gli anni Novanta si presentano tristemente come il «decennio del consenso», popolato da autori muti di fronte alla realtà, incapaci di raccontare il nuovo, inabili alla riflessione sul mondo che li circonda, privi di strumenti necessari per diventare testimoni critici del proprio tempo. Perciò, provando a tirare le somme, si potrebbe azzardare la tesi che se “il primo Baricco” era per lui una promessa, l'opera del “secondo” è il simbolo di un puro trionfo della «misericordia del post-moderno» e del suo inesorabile invecchiamento che si manifesta nella «vacuità di fronte ai problemi di tutti e ai pesi che ci attendono»³²⁵.

Tuttavia è più verosimile che i “posizionamenti” di Baricco nel più ampio campo del “mercato delle lettere” si possano interpretare alla luce dei sempre più acuti processi di mercificazione dei processi culturali. C'è chi, come appunto lo scrittore torinese, cerca di occupare il ruolo *maître-à-penser* («Perché, è bene spiegarlo, Baricco, a modo suo, e con esternazioni sempre più fitte sotto il sole dell'Ulivo, ha assunto il ruolo dell'intellettuale impegnato»³²⁶) e chi invece sceglie la maschera dello scrittore “puro”. Un palese esempio a questo proposito è dato da Andrea De Carlo, autore dei quindici romanzi³²⁷ che non tradisce alcun desiderio di proporsi come intellettuale, accettando il ruolo dello scrittore di massa a pieno titolo, con tutti i vantaggi e gli svantaggi del termine. A parte i primi due romanzi promossi addirittura da Italo Calvino ed apprezzati dalla critica³²⁸, De Carlo spende energie a scrivere i “*bestseller* per i lettori medi”, non partecipa alle polemiche, si dedica silenziosamente alla fabbricazione dei nuovi testi e al dialogo con il pubblico. Baricco al contrario, tiene molto alla sua “aura” culturale, non accetta l'etichetta d'autore di narrativa d'intrattenimento. Sicché non sarebbe sbagliato avanzare l'ipotesi che egli ottenga oggi ciò che Spinazzola chiama “il successo senza valore”, ovvero la fama senza gloria. In altre parole, sperimenta l'ammirazione da parte del pubblico che non va di pari passo con il consenso della critica. Secondo lo studioso, è una sorte che tocca la maggior parte degli autori di *bestseller*. A suo parere, di solito

quando si parla di opere di successo si allude a casi in cui l'esito commerciale positivo *non* è stato accompagnato da un verdetto analogo davanti al tribunale della fama, dove i lettori professionisti, critici,

³²⁵ Ibidem.

³²⁶ F. SENARDI, *Alessandro Baricco, ovvero... che storia mi racconti*, in ID., *Gli specchi di Narciso. Aspetti della narrativa italiana di fine millennio*, Vecchiarelli Editore, Roma 2002, p. 188.

³²⁷ I dati riportati risalgono all'anno 2009.

³²⁸ Si tratta del romanzo d'esordio *Treno di panna* (Einaudi, 1981) e del successivo *Uccelli da gabbia e da voliera* (Einaudi 1982).

rappresentano i giurati. Per quante copie vendano, tali opere non sono dunque accolte nel patrimonio ufficiale della letteratura di pieno diritto³²⁹.

Alla così intesa categoria dello scrittore e del successo si aggiunge anche un altro problema, quello cioè di voler accontentare le aspettative del pubblico. Contrariamente a quello che dichiara Baricco³³⁰, Spinazzola è convinto che lo scrittore affermato è proprio colui che «ha saputo far coincidere il suo pubblico ipotetico con un pubblico reale, costituito dai frequentatori delle librerie divenuti acquirenti del libro»³³¹. In poche parole, egli è persuaso che ogni atto creativo compiuto dall'autore contenga in qualche modo le aspettative dei lettori: «Perciò stesso, ogni opera reca sempre iscritta nel suo codice genetico l'immagine degli interlocutori in funzione dei quali è stata progettata: qualsiasi elemento della sua struttura collabora allo stesso fine dialogico»³³².

Rimane però ancora da trattare un altro aspetto. La letteratura italiana dell'ultimo Novecento è stata di recente riassunta nell'opposizione schematica fra Pasolini e Calvino. In particolare, un *pamphlet* di Carla Benedetti ha contribuito a respingere Calvino considerato troppo mentale, descrittivo e scettico, a favore di Pasolini testimoniale e “corporeo”: «per l'ultimo Calvino scrivere è descrivere *il* mondo; per Pasolini invece scrivere è agire *nel* mondo»³³³.

Potrà essere utile quindi comparare il caso Baricco a questi due modelli. Delle affinità con Calvino ha parlato per esempio La Porta nel capitolo *Le escursioni nell'intenso, ovvero il kitsch d'autore*. Il critico ha osservato a questo proposito, riferendosi alla prima fase dell'opera dello scrittore torinese, che egli «senza cedere alle lusinghe di una letteratura di facile consumo o a una facile spettacolarità, persegue una propria personale ricerca di *postmoderno d'autore*», inteso come «una contaminazione letteraria molto colta [...], apparentemente centrifuga, anarchica, ma incorniciata da una “musica” stregante e assai riconoscibile»³³⁴. Il legame con la narrativa di stampo calviniano va notato soprattutto nella

³²⁹ V. SPINAZZOLA, *Il successo senza valore*, op. cit., p. 489. Il corsivo è mio.

³³⁰ Alla domanda di Luca Telese che tipo di pubblico Baricco immagina quando scrive un libro, oppure se non se ne cura proprio, lo scrittore risponde: «Non me ne sono mai curato. Tutte le volte scrivo le cose che a me piacciono, che mi emozionano, mi fanno ridere, mi commuovono. E dopo, poi, negli anni, dopo scopro fin dove vanno a navigare questi libri ed è abbastanza sorprendente» (in L. TELESE, *Faccia a faccia con Alessandro Baricco*, Radio Rai Tre, 7 gennaio 2009).

³³¹ V. SPINAZZOLA, *Il successo senza valore*, op. cit., p. 488.

³³² Ibidem.

³³³ C. BENEDETTI, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Bollati Boringhieri, Torino 1999, p. 139.

³³⁴ F. LA PORTA, *Le escursioni nell'intenso, ovvero il kitsch d'autore*, in ID., *La nuova narrativa italiana*, op. cit., p. 89.

«incontenibile generosità affabulatoria dell'autore: un autentico scialo di spezzoni di trame e sentieri letterari interrotti, senza meta, o di interi destini ritratti in modo fulminante, un po' al modo dell'ultimo Calvino»³³⁵.

Se le analogie tra la narrativa narrativa dell'autore di *Se una notte d'inverno un viaggiatore...* e quella di Baricco sono state sottolineate da non pochi studiosi (oltre al già citato La Porta, si sono ad esempio pronunciati in tal senso Nella Giannetto, Giulio Ferroni, Bruno Pischredda, Cinzia Fiori, Giovanni Pacchiano, Alessandro Scarsella, Elisabetta Tarantino)³³⁶, sicuramente più forzato sembrerà il paragone con Pasolini. Le somiglianze riguardano però non tanto l'opera, quanto la scelta del modo di “essere intellettuale”, scelta che potrebbe magari essere analizzata con le categorie di un “mito” di Pasolini che è ancor vivo e che viene reinterpretato al giorno d'oggi.

Baricco stesso, che all'epoca degli articoli pasoliniani pubblicati sul «Corriere della Sera» aveva più o meno 15 anni ed è cresciuto nel clima della loro continua mitizzazione, citazione, ridiscussione, confessa di averli letti solo da adulto e di esserne rimasto fortemente colpito: «Ho iniziato dalla prima pagina. Quando ho rialzato la testa era passata un'ora e mezzo: ed ero all'ultima pagina. Neanche “Topolino” mi fa più quell'effetto. Inchiodato»³³⁷. L'hanno affascinato soprattutto la prospettiva scelta da Pasolini per studiare la realtà (egli «pensava volando. [...] guardava le cose da un punto lontano, in alto»³³⁸) e il suo coraggio di prendersi la responsabilità del proprio giudizio e di dire “io penso” – gli atteggiamenti che non si riscontrano più nei giornali, colmi di notizie accompagnate dalle “prediche”. Ciò che l'ha meravigliato è che Pasolini non aveva intenzione di sedurre il suo lettore, bensì «doveva enunciare la rabbia di qualche sua verità: un misto tra la prosa di Marx e quella dei ciclostilati della sinistra di una volta»³³⁹, e raggiungeva questo scopo ricorrendo ad un linguaggio impregnato di emozioni, caotico («La bella frase non la trovi mai»³⁴⁰), che rispecchiava l'urgenza della riflessione. Sbagliava, come tutti i profeti, cadendo «un po' nel poetico e nel

³³⁵ Ivi, p. 90.

³³⁶ «[...] gli ultimi interventi di Baricco confermano la validità perdurante del magistero di Calvino e comunque il carattere di riferimento permanente» (A. SCARSELLA, *Alessandro Baricco*, Cadmo, Fiesole 2003, p. 27). Cfr. almeno N. GIANNETTO, *“Oceano mare” di Baricco: molteplicità, emozioni, confini tra Calvino e Conrad*, Arcipelago Edizioni, Milano 2002 e C. FIORI, *Baricco. Un mondo di seta, secondo le Lezioni di Calvino*, «Corriere della Sera», 17 febbraio 1998, p. 27, E. TARANTINO, *Alessandro Baricco e la totemizzazione della letteratura*, in ID., F. PELLEGRINI (a cura di), *Il romanzo contemporaneo. Voci italiane*, Troubadour, Leicester 2006, pp. 79-92.

³³⁷ A. BARICCO, *Barnum. Cronache dal Grande Show*, Feltrinelli, Milano 1995, p. 135. Cfr. M. JANSEN, *“Il vero spettacolo è un altro”*: lo slittamento della cronaca secondo Baricco e Veronesi, in M. BOVO-ROMŒUF, S. RICCIARDI (a cura di), *Frammenti d'Italia. Le forme narrative della non-fiction 1990-2005*, Franco Cesati Editore, Firenze, 2006, p. 89.

³³⁸ A. BARICCO, *Barnum*, op. cit., p. 136.

³³⁹ Ibidem.

³⁴⁰ Ivi, p. 135.

moralismo»³⁴¹, ma aveva genialmente intuito che «quel che c'è da vedere, e da capire, è la metamorfosi antropologica di un paese», e non la sua vita politica che n'è solo la conseguenza. Il suo inestimabile pregio sta nell'aver studiato il passaggio epocale attraversato dall'Italia che da Paese «rurale, contadino e cattolico, diventava qualcosa d'altro, sotto la pressione di una improvvisa ricchezza e l'incursione di un nuovo sistema di valori: quello vagamente americano di un consumismo e di un modernismo laico e pragmatista»³⁴².

L'autore di *Scritti corsari* potrebbe essere quindi visto come “il critico-emblema del periodo della mutazione”³⁴³. Il Pasolini degli anni Settanta abbandona la precedente critica stilistica per passare a quella dell'intera società, pronunciandosi contro il “nuovo fascismo” consumistico e contro il “genocidio culturale”. La sua diagnosi viene però espressa con una sorprendente vocazione discorsiva transmediale. Per ottenere ascolto in un ambiente già postmoderno egli si sposta paradossalmente sul terreno dei media e mette in gioco direttamente se stesso come personaggio pubblico, poeta, regista, omosessuale perseguitato. Prima quindi Pasolini, e poi anche Baricco, notano la desuetudine della scrittura, la crisi dell'intellettuale e della scrittura nella società dei mass media. Essendo consapevoli che per trasmettere le idee a un'ampia platea bisogna adoperare vari mezzi, propongono l'uso di svariati canali mediatici³⁴⁴. Pasolini, ad esempio, a partire da *Empirismo eretico* (1972) e, in particolare da *Descrizioni di descrizioni* (raccolta di saggi pubblicata postuma nel 1979), si appoggia soprattutto su categorie extraletterarie, in primo luogo visuali e cinematografiche, denunciando al contempo la televisione – corruttrice dell'Italia contadina, veicolo del consumismo. È nel cinema – “la lingua della realtà” – che vede uno strumento da affiancare alla critica e alla letteratura, messe in crisi dal nuovo “orrendo” universo dei consumi. Diversamente Baricco – è qui sta una delle più notevoli differenze tra di loro –, vede la

³⁴¹ Ivi, p. 137.

³⁴² Ivi, pp. 136-137.

³⁴³ Cfr. E. ZINATO, *La critica letteraria. Idee e forme*, volume in corso di stampa presso l'editore Carocci, Roma. Si ringrazia l'autore per avermi concesso la lettura delle bozze.

³⁴⁴ Alberto Asor Rosa parlerà a questo proposito della “letteratura espansa”, cioè della scomparsa dei codici che distinguevano la letteratura “alta” dalla paraletteratura. Il termine, usato poi da Franco Fortini, è da intendere come narrativa degli audiovisivi, sprofondata nella comunicazione sociale: «Quello che viene consumato dalle persone non è letteratura ma qualcosa che ha a che fare con la letteratura. Asor Rosa aveva parlato giustamente di “letteratura espansa”; la televisione, in questo senso, ne è certamente il veicolo, il ron-ron al quale ci assopiamo. È proprio la fornitura di un qualche cosa, che complessivamente ha a che fare con quel che, tradizionalmente, fu la letteratura, fu la musica, fu l'arte. In un certo senso, è avvenuto uno stranissimo rovesciamento della situazione, nel giro di trent'anni. Una volta parlai di *surrealismo di massa*, oggi bisognerebbe aggiungere: *snobismo di massa*» (F. FORTINI, *L'«autentico» è un'illusione* (1987), in ID., *Un dialogo ininterrotto. Interviste 1952-1994*, Bollati Boringhieri, Torino 2003). Cfr. F. FORTINI, *Nel felice caos dei linguaggi*, «Corriere della sera», 21 agosto 1988; G. M. VERARDI, *La letteratura espansa*, in ID., *Le parole veloci: neologia e mass media negli anni '90*, Armando Dadò Editore, Locarno 1995, pp. 174-177.

televisione come un importante ambiente educativo: lo dimostra la polemica del 2009³⁴⁵ sulle pagine de «La Repubblica», precedentemente citata. Nonostante le opinioni divergenti, ambedue gli scrittori sono quindi coscienti di far parte dell'età della transmedialità o della cosiddetta “terza fase”³⁴⁶. Essa comincia proprio con Pasolini, e in questo circolo si iscrive anche l'autore di *Next*.

Un altro dato che accomuna Pasolini e Baricco è l'idea che la critica letteraria nell'epoca della “mutazione” abbia perduto la sua ragion d'essere divenendo desueta. Convinti che l'epoca della critica sia sorpassata, Pasolini e Baricco, ognuno a modo suo, decidono di farne a meno e propongono direttamente se stessi sulla scena. Oltre quindi al già accennato aspetto autopromozionale e alle citate «invasioni di campo» (la televisione, la radio, la stampa, la rete, il teatro, il cinema, le traduzioni), c'è nell'autore de *I barbari* quella volontà di diventare profeta del proprio tempo, come lo è stato Pasolini. I suoi interventi di carattere saggistico sono profondamente diversi dagli *Scritti corsari* o dalle *Lettere luterane* (prima di tutto perché vi domina rielaborazione di giudizi già esistenti), ma vi si legge la volontà di descrivere lo stato del mondo d'oggi e dare giudizio da una certa altezza, dalla già nominata «torre di guardia». In questo contesto potrebbe rientrare anche l'atteggiamento pedagogico e la ripresa e rilettura dei testi classici o dei miti antichi in chiave contemporanea, anche se pure in questo caso in comune c'è soprattutto l'idea e non l'esito (per citare solo *L'Iliade* di Baricco ed i pasoliniani *Edipo Re*, del 1967, *Medea*, del 1970, ma soprattutto *Il Decameron*, del 1971).

Tuttavia pure questa somiglianza non è priva di divergenze, come vedremo meglio in seguito analizzando il concetto dell' “imbarbarimento” e della mutazione. Baricco, osserverà Goffredo Fofi, è «un personaggio dei nostri anni», figlio della propria epoca quindi (contrariamente a Pasolini) studia i problemi in maniera fenomenologica, descrive ed esamina le opinioni già esistenti, nella maggior parte dei casi sospendendo il giudizio finale. Perciò,

³⁴⁵ Cfr. almeno: A. BARICCO, *Basta soldi pubblici al teatro, meglio puntare su scuola e tv*, «La Repubblica», 24 febbraio 2009; P. BIGNAMINI, *Basta soldi pubblici al teatro? Una provocazione che divide*, «Il Sole 24 ore», 25 febbraio 2009; E. SCALFARI, *L'Ulisse di Dante e i soldi alla cultura*, «La Repubblica», 27 febbraio 2009; A. BARICCO, *Il cambio di scena che serve alla cultura*, «La Repubblica», 4 marzo 2009.

³⁴⁶ “La terza fase” è il termine introdotto da Raffaele Simone. Secondo lo studioso, al giorno d'oggi, siamo testimoni della crisi che colpisce la scrittura e la stampa. Dopo due fasi, di oralità e di scrittura, siamo passati a quella della multimedialità. Nella terza fase il libro – il tradizionale deposito della cultura –, cede lo spazio ai media informatici e telematici (la televisione, il cellulare, Internet) che diventano nuovi emblemi della conoscenza. Essi sono portatori di un sapere disarticolato, che rifiuta analisi e gerarchie logiche – un sapere generico e vago, che accenna e allude, piuttosto che ordinare e strutturare. Tuttavia l'immagine e la globalità multimediale diventano, in certi ambiti, più potenti della lingua articolata. Simone distingue tra l'*homo videns* e l'*homo legens*, notando non senza preoccupazione il fatto che «guardare è più facile che leggere». La visione infatti, è un canale più amichevole allo spettatore – dotato di un ritmo veloce, è multisensoriale, conviviale, povero di implicazioni enciclopediche, munito di un alto livello di iconicità. Riferendosi al mutamento culturale profondo, Simone ci avverte però che ogni svolta culturale comporta, come notavano i francofortesi, un guadagno ma anche una perdita e un impoverimento (R. SIMONE, *La terza fase. Forme di sapere che stiamo perdendo*, Laterza, Roma-Bari 2000).

benché lo studioso apprezzi la prima fase della saggistica del torinese, la sottopone a una valutazione severa:

E Baricco scende scende, non azzarda più l'ombra di niente. Mastica nuovi luoghi comuni [...]. Mancano insomma dei perlustratori del nuovo, che sappiano la giusta indignazione e il giusto entusiasmo, il giusto riconoscimento del nuovo e la giusta capacità di raccontarlo ad altri che potrebbero, chissà, farsene nascere delle idee...³⁴⁷.

L'impossibilità di giudicare è proprio uno dei postulati del postmoderno. Osservando Baricco si può addirittura avere la sensazione che egli abbia paura di «andare a fondo». Le sue energie si concentrano sull'obiettivo di conquistare il lettore e si traducono nell'uso del linguaggio facilitato giacché egli preferisce soprattutto piacere al pubblico anziché spiegare³⁴⁸: «La meraviglia e varietà del mondo lo affascina – e questo è bello – ma non intende far nulla perché il mondo sia meraviglioso per tutti»³⁴⁹.

Infine si notano piccole tracce che suggeriscono come Pasolini sia un elemento di confronto o di riferimento fisso. Ci si può chiedere, per esempio, perché tra tutte le foto di Maria Callas, nella scenografia di *Totem*, l'autore usi proprio quella che rappresenti la cantante nei panni di Medea³⁵⁰, l'unico film in cui lei abbia recitato.

Tuttavia del fatto che Baricco sia “il postmoderno realizzato” non ha il minimo dubbio neanche il già menzionato Fulvio Senardi ai cui preziosi giudizi torneremo ancora in varie occasioni. Lo studioso, che esamina soprattutto la prima fase della scrittura del torinese, lo colloca infatti tra i *narratori del “post”*. Riferendosi ai *Castelli di rabbia*, un romanzo in cui dominano gli infiniti rimandi intertestuali (non di rado di carattere “parassitario”), la passione dell'elenco e la furia combinatoria, egli osserva:

Il gioco, nel suo complesso, non è per nulla gratuito, ma promana da una sensibilità moderatamente postmoderna, risoluta cioè a porre, anche nel segno del citazionismo e della parodia, dell'invenzione bizzarra e del piacere dell'eccesso, il marchio di fabbrica della propria scoppiettante fantasia su un universo concepito come puro e semplice evento linguistico; occasione perfetta quindi per le capriole della scrittura, in libera navigazione ormai oltre le colonne d'Ercole del sostanzialismo³⁵¹.

Torna quindi il postmoderno *leitmotiv* di “abitare nel linguaggio”, a scapito di una realtà che agli autori di quest'epoca si presenta come sfuggente ed enigmatica. Di conseguenza

³⁴⁷ G. FOFI, *Di decennio in decennio*, op. cit., p. 84 e p. 85.

³⁴⁸ «Tropo spesso Baricco sacrifica non alla necessità di spiegare meglio al vasto pubblico, ma a quella di piacere al vasto pubblico, di conquistare il vasto pubblico con strizzate d'occhio furbesche, e in definitiva con la menzogna, l'imbelleamento di una verità ormai svilita» (ivi, p. 82).

³⁴⁹ Ivi, p. 83.

³⁵⁰ *Medea*, reg. di P. P. PASOLINI, 1969.

³⁵¹ F. SENARDI, *Alessandro Baricco, ovvero...*, op. cit., p. 160.

questo tipo di letteratura, destinato a ruotare su se stesso e «nell'assenza di gravità del suo universo auto-referenziale fluttua nell'aria»³⁵² non è nient'altro, osserva Senardi, che una "bolla di sapone". Il rapporto con la tradizione si riduce alla frammentazione e al rimescolamento dell'immane universo testuale – ne sono una particolare realizzazione i baricchiani "esercizi di stile", cioè liberi e espliciti attingimenti nel repertorio dei generi: «Piroette di stile e di immaginazione che, con gusto sperimentale e competenza narratologica, celebrano l'auto-referenzialità della letteratura»³⁵³. Come in altri casi della narrativa postmoderna, anche in Baricco la letteratura viene ridotta a catalogo e sfida di scrittura, in cui il mondo si rivela solo un affascinante spettacolo. Nel giudizio di Senardi, un libro che colpisce particolarmente da quel punto di vista è *City*, dove si manifestano: «virtuosistico esercizio di ricapitolazione della più caratteristica maniera di Baricco, *tour de force* di scrittura che simula, con rocambolesche ingegnerie di montaggio, l'effetto-cinema, grazioso ninno postmoderno offerto come dono votivo sull'altare del Pensiero debole»³⁵⁴. Lo studioso introduce così anche un altro argomento di rilevante interesse, di cui si parlerà successivamente, cioè la presenza e il ruolo del maestro di Baricco: Gianni Vattimo.

2.2. Sandro Baricco e Leandro Barocco

Benché il profilo biografico di un autore contemporaneo, così come la sua opera, sfugga, non di rado, ad una descrizione univoca, esso è spesso essenziale per capire non solo la sua narrativa ma anche la posizione dell'intellettuale. Definito «artista a 360 gradi»³⁵⁵, Baricco si colloca all'interno del quadro degli scrittori "caratteristici" della sua epoca. Così lo presenta Luca Telese in una recente intervista:

Baricco non ha bisogno di presentazioni, come si dice con una terribile frase fatta. Scrittore, regista, sceneggiatore, saggista. Che altro si può dire... tutto praticamente. Anche educatore, indirettamente, perché fondatore di una scuola di scrittura. L'uomo che ha abbattuto le barriere architettoniche fra il cinema e la letteratura³⁵⁶.

L'autore di *Castelli di rabbia* nasce a Torino, il 25 gennaio del 1958. La sua famiglia gli trasmette un'idea di moralità a cui dichiara di essere rimasto fedele anche da grande. È una moralità che «in parte veniva dall'essere cattolici tutti quanti, però, in parte, era una sorta di stare al mondo. Non si pensava che ci fosse altro modo che stare con la schiena dritta [...]». È

³⁵² Ibidem.

³⁵³ Ibidem.

³⁵⁴ Ivi, p. 195.

³⁵⁵ K. RUSH, *Intervista ad Alessandro Baricco*, Tele 5 España, 2005.

³⁵⁶ L. TELESE, *Faccia a Faccia* con Alessandro Baricco, op. cit.

anche una cosa forse molto torinese, sabauda»³⁵⁷. La prima infanzia, la passa in una casa di Revigliasco Torinese, sulla collina che sovrasta Torino, dove tornerà ad abitare da grande, a cavallo degli anni Ottanta e Novanta. È lì, con il nonno appassionato di lirica, che piccolo Alessandro impara e suona a quattro mani al pianoforte le arie più famose³⁵⁸.

Dopo il trasferimento a Torino, uno dei suoi giochi preferiti diventa stare alla finestra e guardare l'incrocio:

Sotto casa mia c'era un crocicchio. C'era il semaforo che andava. Verde, giallo, rosso. Alle volte, nella nebbia, io stavo alla finestra per moltissimo tempo. I miei, infatti, si preoccupavano anche ogni tanto e mi chiedevano cosa facevo. E io in realtà vedevo passare il mondo in forma di macchine. Ma ero un ragazzo strano, comunque. Non cattivo, ma insomma. Ero abbastanza stranetto³⁵⁹.

Da bambino viaggia poco – una notizia di non scarsa importanza se si considera che ha influenzato in modo decisivo almeno due aspetti della sua scrittura. È infatti da qui che proviene il mito del mare e il tema del viaggio, dell'aspettativa del viaggio. Non vedendo infatti mai il mare, esso è diventato per lui una specie di luogo fantasmagorico. Destinato a spostarsi poco, Baricco-bambino viaggia con l'immaginazione leggendo tanti libri. Ed eccone un'altra conseguenza: i nomi dei suoi protagonisti e l'ambientazione delle vicende. I protagonisti baricchiani vengono battezzati coi nomi un po' fantastici, spesso di provenienza inglese, francese, spagnola – quelli italiani appariranno solo in *Questa storia* (2005). Come ammette lo scrittore, ci sono sicuramente i nomi-omaggio (Salinas – dal luogo di nascita di John Steinbeck, Gould – dal nome del pianista Glenn Gould, Ismael – uno dei protagonisti di *Moby Dick*), ma la maggior parte di loro è nata dai libri che leggeva da piccolo, nomi letti dunque secondo la scrittura non secondo la corretta pronuncia, cosicché essi risultavano un insieme di suoni strani, privi di significato. Ce ne sono quindi anche quelli che «hai già in mente ma non ti ricordi bene perché, sentiti da qualche parte, tanto tempo fa»³⁶⁰. Per quanto riguarda l'ambientazione, «i posti dove sono le mie storie non si sa dove sono, esistono ma non esistono»³⁶¹, dice Baricco, paragonandoli a Paperopoli; «Le mie, sono le piccole Disneyland»³⁶².

Sin da piccolo resta infatti, come suo padre, un fedele lettore di Topolino, una passione che nel maggio del 2008 porterà alla pubblicazione de *La vera storia di Novecento*³⁶³. Baricco,

³⁵⁷ Ivi.

³⁵⁸ D. PASTI, *Le passioni di Pickwick. Intervista ad Alessandro Baricco*, op. cit., p. 27.

³⁵⁹ M. P. FUSCO (a cura di), *La finestra di Baricco*, Repubblica Radio Tv, 27 ottobre 2008.

³⁶⁰ K. RUSH, *Intervista ad Alessandro Baricco*, cit.

³⁶¹ Ivi.

³⁶² Ivi.

³⁶³ A. BARICCO, *La vera storia del Novecento*, «Topolino», n. 2737, il 6 maggio 2008.

dopo autori come Federico Fellini, Enzo Biagi, Susanna Tamaro, Vincenzo Mollica, si cimenterà con fumetto, riscrivendo per *Topolino* il suo *Novecento. Un monologo* (1994).

Ne sono stato onorato, anzi, ci tengo a dire che si tratta di uno dei più grandi traguardi della mia carriera. Ammiro molto Tito Faraci, lo sceneggiatore con cui ho lavorato, che ha scritto una memorabile serie noir con Topolino e Gambadilegno. Ancora oggi, resto un grande divoratore di fumetti Disney. [...] È una tradizione familiare: mio padre, a quasi ottant'anni, è tuttora un assiduo lettore di Topolino³⁶⁴.

Nel giugno del 1976 Baricco consegue il diploma con 58 sessantesimi presso il Liceo Classico di Vittorio Alfieri di Torino, di cui, intorno alla prima guerra mondiale, fu allievo anche il nonno Giuseppe. La scuola appare nei suoi ricordi come un'infinita sofferenza. Avendo infatti frequentato un ginnasio privato «di preti e di soli maschi», all'Alfieri vive lo *shock* causato dall'incontro con il greco, di cui viene rimandato nella prima classe, e con le ragazze³⁶⁵. Tra le materie che non ha mai sentite sue elenca anche la matematica e la fisica.

Nel 1980 si laurea con Gianni Vattimo in filosofia presso l'Università degli studi di Torino (Facoltà di Lettere e Filosofia) scrivendo una tesi su Adorno e sulla scuola di Francoforte, *Scrittura, memoria, interpretazione. Note sulla teoria estetica di Theodor W. Adorno*. Nella sua memoria resteranno incisi i ricordi degli incontri universitari con il maestro che gli ha insegnato un particolare tipo di umorismo:

Io mi ricordo quando andavo all'università, andavo a lezione da Vattimo. Ed era filosofia, cioè, mica si scherzava. Con lui si rideva. Si rideva a tradimento, cioè, era tutto serissimo e poi di colpo... track! E questo ritmo evidentemente mi è entrato in testa, nel cuore, è diventato il mio ritmo³⁶⁶.

Contemporaneamente si diploma in pianoforte al Conservatorio Statale di musica "Giuseppe Verdi" di Torino e prende la decisione di dedicarsi al lavoro intellettuale. Nella sua vita comincia la fase che potrebbe essere chiamata saggistico-radiofonica.

Io, nell'83, non mi ricordo neanche più dov'ero. Probabilmente nella palude del lavoro intellettuale post-universitario: un guano niente male. Anticamere infinite, soldi in nero (pochi), lavori scomparsi nel nulla o scomparsi con altre firme, cose così. Da dimenticare³⁶⁷.

In quel periodo Baricco, accanto all'impegno in agenzie pubblicitarie, lavora prevalentemente come critico musicale de «La Gazzetta del Popolo». Collabora a «Linus», «Musica Viva» e «L'Indice dei libri», scrive saggi sulla «Rivista di estetica» e sul «Giornale

³⁶⁴ D. PAPPALARDO, *Il mio «Novecento» stile Disney. Intervista ad Alessandro Baricco*, «La Repubblica», 7 maggio 2008.

³⁶⁵ *Intervista ad Alessandro Baricco. Ma quante scoperte: il greco, le ragazze e un ascensore rotto*, «La Repubblica», 27 novembre 2001, p. 5 (sezione: Torino).

³⁶⁶ A. FINOS, *Io, il maestro, Beethoven. Intervista ad Alessandro Baricco*, Repubblica Radio Tv, 14 ottobre 2008.

³⁶⁷ A. BARICCO, *Il contesto, deprecabile*, «Linea d'ombra», n. 88, 1993, p. 56.

di metafisica». Dal 1985 diventa membro del *team* della «Linea d'ombra»³⁶⁸, dove pubblicherà fino al 1994 interventi inizialmente sulla musica, poi anche sulla letteratura. Scrive anche dei cortometraggi per Lucia Moisisio (ad es. *Leva le dita dal mio budino*), di cui il primo – *Vita Sperimentata* (con la musica di repertorio di Vasco Rossi e Tiziano Ferro), vincerà nel 1983 al Festival Cinema Giovani.

Un altro fattore che sarà decisivo per la sua carriera è il lavoro nei panni di presentatore radiofonico. La radio, come confessa a Luca Telese, è stata infatti un mezzo fondamentale per la sua formazione:

Io sono andato in televisione a fare quello che facevo in radio, in realtà, e che mi ero allenato a fare molto in radio. Qua, a Roma, durante l'estate e poi... Radio Tre Suite. Io sono uno dei primi tre conduttori di Radio Tre Suite. Lì, io veramente ho fatto per la prima volta in pubblico, tra virgolette, perché alla radio c'è il pubblico, ma in modo molto strano, delle cose che poi ho fatto in televisione, comunque con molto più ritorno, naturalmente, con molto più rimbalzo. Però non avessi avuto l'occasione di provare, sperimentarle qui in radio, forse non ci sarei mai arrivato. Per cui è stato un passaggio decisivo nella mia vita³⁶⁹.

Incoraggiato dal suo maestro, Gianni Vattimo, nel 1988 pubblica il primo libro, dedicato al teatro musicale rossiniano, *Il genio in fuga. Due saggi sul teatro musicale di Gioacchino Rossini*³⁷⁰. Tre anni dopo, in un periodo in cui Baricco è ancora ignaro di come funziona il mondo della narrativa italiana³⁷¹ esce il suo romanzo d'esordio, *Castelli di rabbia* (1991) – libro che gli procurerà due premi letterari importanti: Premio Selezione Campiello (1991)³⁷² e Prix Médicis Étranger (1995). Come ricorda lo scrittore, l'idea di passare dalla saggistica alla narrativa appare comunque prima, e corrisponde al tempo in cui ha scritto a quattro mani con Lucia Mosio la sceneggiatura sulla storia del famoso cantante settecentesco, Farinelli. Il testo, forma di libro, uscirà nel 2003 per Dino Audino Editore, col nome *Partita spagnola*³⁷³. È

³⁶⁸ La rivista nasce nel 1983 come trimestrale di narrativa, con l'obiettivo di creare «uno spazio nel quale la giovane narrativa italiana possa conoscersi e farsi conoscere» («Linea d'ombra», n. 1, marzo 1983). È lì che Baricco ottiene una formazione importante e conosce tante persone legate al mondo della letteratura.

³⁶⁹ L. TELESE, *Faccia a Faccia* con Alessandro Baricco, cit.

³⁷⁰ «Poiché questo libro l'ho scritto quando tutto era molto difficile (per me), voglio ricordare qui che non l'avrei mai scritto se Gianni Vattimo non mi avesse convinto che ce la potevo fare, e Gianni Cerchia non mi avesse fatto leggere un libro, geniale, di Martin Puder» (A. BARICCO, *Il genio in fuga. Due saggi sul teatro musicale di Gioacchino Rossini*, Nota alla seconda edizione, Einaudi, Torino 1997, p. VII).

³⁷¹ «Nel bel mondo della narrativa italiana ci sono finto a fine decennio, nel '91, quando ho pubblicato *Castelli di rabbia*. Non ne sapevo niente, di come funzionava. E non conoscevo praticamente nessuno. Son finito al Campiello, per dire, senza nemmeno sapere bene cosa fosse. È stato come andare a Disneyland. Mi sembravano tutti marziani» (A. BARICCO, *Il contesto, deprecabile*, op. cit., p. 56).

³⁷² Nel 1991, accanto a quello di Baricco, sono stati premiati i seguenti libri: *Di buona famiglia* di Isabella Bossi Fedrigotti (il «Super Campiello»), *Le parole del padre* di Raffaele Crovi, *Rimbaud* di Renato Minore e *Il volto nascosto* di Giorgio Montefoschi.

³⁷³ La sceneggiatura fu scritta per il Premio Solinas. Baricco e Moisisio persero con Antonio Capuano (*Vito e gli altri*), ma erano riusciti ad entrare nella cinquina dei finalisti e a prendere la Menzione Speciale della Giuria.

comunque allora che Baricco scopre di poter lavorare anche con l'immaginazione, di costruire cose inventate, i mondi non-veri. È l'anno 1987, ventinovenne Baricco che fin'ora si è sempre occupato di saggistica fa un passo che lo fa entrare per la prima volta nel mondo artistico:

È stata la cosa che mi ha fatto entrare in quel mondo lì. Perché prima scrivevo molto ma scrivevo sui giornali, scrivevo saggi. E non avevo mai pensato di scrivere qualcosa che io inventassi. E poi, per caso, insieme ad un'altra persona, ho scritto questa sceneggiatura per un film che nessuno ha mai fatto. E allora da lì mi è venuta l'idea che invece potevo magari lavorare con la fantasia³⁷⁴.

Rimane comunque fedele al suo primo impegno – nel 1992 esce un altro saggio “filosofico-musicale” sui rapporti tra musica colta e modernità, *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin*.

Un anno dopo Baricco non solo pubblica il suo secondo romanzo, *Oceano mare*, che poi otterrà il Premio Viareggio e il Premio Palazzo al Bosco, ma diventa un personaggio pubblico esordendo anche in televisione come conduttore de *L'amore è un dardo* – una trasmissione di Rai Tre dedicata alla lirica. In seguito, nel 1994 sviluppa e conduce, assieme alla giornalista Giovanna Zucconi, un programma sulla letteratura intitolato *Pickwick, del leggere e dello scrivere* – un ciclo di dieci puntate di un'ora ciascuna. La sua voce calda, un po' rauca e l'innegabile fascino, la capacità di parlare delle cose alte, per cui a volte difficili, in un modo divertente e accessibile, gli garantiscono il successo, lo rendono famoso, gli aprono tante strade, procurano tanti/e fan ma anche tanti avversari. Così Baricco si inserisce in quel quadro di radicali cambiamenti per la letteratura, per chi se ne occupa e per chi la fa, che hanno luogo all'inizio degli anni Novanta. È in quel periodo che gli scrittori vengono esposti all'attenzione dei media e del pubblico come mai prima, subiscono il processo che Baricco chiama “di starificazione”.

Io sono stato uno dei primi a dover vivere con quell'*habitat* lì e l'ho fatto anche volentieri. Sono stato in quegli anni lì, nei primi anni Novanta. Successe che alcuni di noi diventarono anche personaggi pubblici, con la complicità della televisione e altri media. Insomma, bastava magari una faccia più bella di un altro e già eri sui giornali. Era così. Ma era così da allora, cioè non era così nei tempi di Calvino, ma nemmeno in quei tempi di Malerba. Incominciò ad essere così in quel momento. E, dato che mi sono fatto una bella indigestione nei primi anni, dopo, avendo avuta la fortuna e un certo successo, per essere nella condizione di fare il mio mestiere con una certa tranquillità, forse me ne tengo più al riparo di altri, perché mi piace così³⁷⁵.

Lo scrittore cerca quindi di ritirarsi da quel mondo, ma a modo suo. Da una parte evita le presentazioni dei libri, le letture pubbliche, rilascia poche interviste e solo quando e a chi

³⁷⁴ K. RUSH, *Intervista ad Alessandro Baricco*, cit.

³⁷⁵ L. TELESE, *Faccia a Faccia* con Alessandro Baricco, cit.

vuole lui, difende la sua *privacy*: «L'indisponibilità di Baricco, sempre insofferente anche nei confronti della stampa, diviene totale con la critica»³⁷⁶, dice Alessandro Scarsella riferendosi al mancato dialogo tra lui e il protagonista della sua monografia. D'altra parte Baricco segue molto le sue pubblicazioni e in quelle occasioni gli piace apparire in televisione o alla radio per parlarne. «Si esibisce» comunque in un altro modo, intraprendendo una vasta gamma d'impegni, dal teatro al cinema, di solito nei panni di regista e interprete, ma nella sua biografia non manca neanche il ruolo dell'attore – recita, infatti, in un breve, ma celebre episodio nel film di Antonello Grimaldi, *Il cielo è sempre più blu* (1995), in cui schiaffeggia Monica Bellucci.

Devo anche dire che io ho fatto molto teatro, ho fatto il cinema. Sai, uno così, tanto sfoga il suo narcisismo in un altro modo, non andando a presentare i libri o parlare dei suoi libri, diciamo. Ma anche continua a stare, così, in circolo. È vivo, la gente sa che esiste. Oggi è diventata una delle cose che noi dobbiamo fare per mantenere una certa libertà e indipendenza nel nostro lavoro³⁷⁷.

Sempre nel 1994 pubblica il monologo *Novecento*, di cui quattro anni dopo Giuseppe Tornatore trarrà il film *La Leggenda del pianista sull'oceano*³⁷⁸, e, insieme a quattro amici (Alberto Jona, Antonella Parigi, Dalia Oggero, Marco San Pietro), fonda a Torino la prima scuola di tecniche di narrazione in Italia, indirizzata «a quei tipi strambi che sono artisti»³⁷⁹, diventandone preside. Lo scopo, formulato da Baricco, è quello di imparare a narrare:

La Holden è nata su un'idea: che si dovesse fare una scuola in modo da formare dei narratori. Non degli scrittori. Non dei drammaturghi. Non dei registi. Ma dei narratori. Intorno a quest'idea si è coagulato uno spirito, una passione, quella delle cinque persone che l'hanno fondata e che fin dal primo anno hanno lavorato per la sua realizzazione³⁸⁰.

La scuola Holden vuole essere anche un luogo per quelli che sono stati espulsi o che non trovano posti per sé, come infatti il giovane Holden, nelle altre scuole. Non ci sono voti, si impara a narrare, non solo a scrivere (gli allievi trovano poi impiego in vari settori, specie la pubblicità, il film, ecc.). Tra quelli che ci lavorano troviamo³⁸¹: Carlo Lucarelli, Lucia Moisiso, Nanni Moretti, Tiziano Scarpa, Emanuele Trevi. Tra quelli che, come sta enigmaticamente scritto sul sito della scuola, ci sono passati: Eraldo Affinati, Niccolò Ammaniti, Harold Bloom, Vincenzo Consolo, Daniele Del Giudice, Erri De Luca, Mario Luzi, Claudio Magris,

³⁷⁶ A. SCARSELLA, *Alessandro Baricco*, op. cit., p. 137.

³⁷⁷ L. TELESE, *Faccia a Faccia* con Alessandro Baricco, cit.

³⁷⁸ Del monologo è stato anche tratto un lavoro teatrale con Eugenio Allegri, in regia di Gabriele Vacis (a partire dal 1994) e un altro con Arnaldo Foà (in un nuovo allestimento nel 2003).

³⁷⁹ K. RUSH, *Intervista ad Alessandro Baricco*, cit.

³⁸⁰ Dal sito di DeAgostini http://www.scrivere.deagostini.it/frontend/contenuti.asp?CAT_ID=2.

³⁸¹ I dati sopraccitati sono relativi all'anno accademico 2006/2007. L'elenco completo è consultabile sul sito della Scuola (<http://www.scuolaholden.it/>), cliccando sulla voce 'insegnanti'.

Dacia Maraini, Antonio Moresco, Franco Moretti, Domenico Procacci, Gabriele Salvatores, Roberto Saviano, Giuseppe Tornatore, Sandro Veronesi, Abraham Yehoshua. Oltre a insegnare, la scuola realizza vari progetti, cominciando dai cicli di lezioni aperte al pubblico, attraverso *work shop*, concorsi letterari, finendo al corso di scrittura creativa e professionale *Saper scrivere*, promosso e distribuito da «La Repubblica» e da «L'Espresso»³⁸².

Nel frattempo Baricco scrive per la rubrica da lui curata ogni mercoledì sulle pagine culturali del quotidiano torinese «La Stampa». Gli articoli, in cui vengono affrontati liberamente vari temi, dalla partita di calcio all'opera lirica, saranno raccolti ed editi nel volume *Barnum. Cronache dal Grande Show* (1995). Da quella volontà di descrivere il mondo-spettacolo nascerà poi anche *Barnum 2. Altre Cronache dal Grande Show* (1998) – stavolta frutto della collaborazione con «La Repubblica». I due volumi, come osserva giustamente Scarsella, saranno la fonte più ricca per quanto riguarda autobiografia e commento in Baricco – è in essi che lo scrittore, a parte commentare la realtà odierna, «traccia il profilo della sua formazione attingendo a precisi dati generazionali»³⁸³.

Tra tanti impegni, Baricco non trascura l'attività di narratore, pubblicando successivamente: *Seta* (1996), che nel 2007 sarà portato al cinema dal regista francese François Girard, *City* (1999) – uno dei romanzi a cui resta più affezionato e che darà l'inizio anche ad un'altra iniziativa, quella di *City Reading Project*; *Senza sangue* (2002), che nasce interamente negli Stati Uniti – un posto importante per la formazione dello scrittore, e infine, *Questa storia* – il primo romanzo “italiano”, che esce per la Fandango con quattro diverse copertine di Gianluigi Toccafondo.

Contemporaneamente Baricco coltiva un'altra delle sue passioni – l'amore per il teatro – diventando autore, regista e interprete di spettacoli e letture. Nel 1996 scrive un testo teatrale, *Davila Roa*, che va in scena nell'aprile dell'anno seguente al Teatro Argentina di Roma per la regia di Luca Ronconi e che viene aspramente criticato. Il testo non sarà mai pubblicato (a parte il programma di sala datato al 9 aprile 1997) e lo stesso scrittore, in una *chat* con i lettori fatta il 28 agosto 2002 in occasione dell'uscita di *Senza sangue*, lo definirà il peggior testo che abbia mai scritto: «La cosa peggiore che ho scritto è *Davila Roa* (ma comunque, in mezzo a tanta merda, c'era anche qualcosa di geniale, là dentro). Voilà»³⁸⁴. Un'altra fine spetterà a

³⁸² ««La Repubblica» e «L'Espresso» presentano *Saper scrivere*, il corso di scrittura creativa e professionale della scuola Holden, fondata da Alessandro Baricco. Ogni settimana un libro e un DVD che vi accompagneranno nell'affascinante mondo della pagina scritta, per scoprire tutti i segreti e le tecniche della scrittura creativa, professionale, pratica. Saper scrivere fa la differenza anche sul lavoro» (dalla pubblicità ne «La Repubblica»).

³⁸³ A. SCARSELLA, *Alessandro Baricco*, op. cit., p. 137.

³⁸⁴ A. BARICCO, “*Senza sangue*”. *Chat* con i lettori, 28 agosto 2002, ora sul sito: <http://www.oceanomare.com/news/archivio/chatss/chatsenzasangue.htm>.

Totem. Letture, suoni, lezioni – lo spettacolo fatto per la prima volta nel gennaio del 1997, assieme a Gabriele Vacis e Roberto Tarasco, e nel dicembre del 1998 andato in televisione, in prima serata su Rai Due.

Totem, una pièce un po' insolita perché fatta in due serate che non sono uguali (la seconda è la continuazione della prima), nasce con l'idea di raccontare «alcune pagine, musiche, immagini, persone, storie che agli autori sembrano meravigliose, o importanti, o comunque da non dimenticare»³⁸⁵. Raccontare, vuol dire per loro, a volte spiegarle, a volte portarle semplicemente sul palcoscenico, a volte ripeterle con tecniche curiose, a volte raccontarle proprio, letteralmente. Lo spettacolo si fa sette, otto volte all'anno. Tra alcuni dei brani affrontati troviamo: Euripide, Gadda, il finale di *Furore* di Steinbeck, la morte di Schumann, qualche poesia di Gozzano, *Romeo e Giulietta*, Mozart, Ry Cooder, Carver, una lezione sull'*Iliade*, Dickens, il finale di *Aspettando Godot*, Springsteen, Woody Guthrie, Cyrano, *Bartleby lo scrivano*, tutta la storia di *Cuore di Tenebra*. La scelta dei pezzi cambia ogni volta, spesso si decide il giorno prima. Sulla scena si improvvisa: c'è una scaletta precisa, ma non c'è copione, di volta in volta si inventa *Totem* facendolo. Come dice l'autore, è un po' come suonare il *jazz*. Tanti anni dopo, nella già menzionata intervista di Kay Rush, Baricco ammetterà che *Totem*, similmente al precedente *Pickwick*, era semplicemente «il modo di diffondere la cultura alta»³⁸⁶.

Dopo i successi di *Totem*, Baricco si cimenta con un altro progetto teatrale, stavolta per il Romaeuropa Festival 2002 – *City Reading Project*, portando in scena alcuni brani del suo romanzo *City*. «Mi piacciono i momenti in cui la scrittura diventa suono, faccia, mani... [...] *City* è una specie di grande frigorifero, ci sono tante storie, quando hai fame, ne prendi una»³⁸⁷. Lo scrittore sarà un ospite frequente del Festival – è lì che riprenderà l'esperienza della lettura in pubblico e presenterà *Il racconto dell'Iliade* (2003). *Omero, Iliade*, uscirà anche un anno dopo in forma di libro. Nel programma dell'edizione 2007, invece, si troverà sia il *Seta* di Girard, sia un altro lavoro teatrale di Baricco, con cui l'autore dichiara di chiudere con questo tipo di spettacoli, *Moby Dick Reading*, con la partecipazione di Stefano Benni, Paolo Rossi, Clive Russell. Esso:

rappresenta il punto d'arrivo di un viaggio iniziato dieci anni fa, con *Totem*, quando avvertivo un senso di forza ed energia da portare in teatro attraverso la lettura e il racconto. Mi sono scelto per il gran finale

³⁸⁵ D. ONELLI, *Il Totem di Baricco Sonic Youth e i Carmina Burana*, «La Repubblica», 5 giugno 2001, p. 12.

³⁸⁶ K. RUSH, *Intervista ad Alessandro Baricco*, cit.

³⁸⁷ Ivi.

uno tra i testi più ostici della letteratura, un testo impossibile. Ma sono convinto che questo tipo di spettacolo deve essere saldato a opere solenni che scorrono nel sangue di tutti³⁸⁸.

Ma torniamo ancora indietro. Fedele all'idea che non bisogna stare mai fermi, nel febbraio 2002 firma la sceneggiatura dello spot pubblicitario per i 125 anni della Barilla³⁸⁹. Lo stesso anno, accanto al già menzionato *Senza sangue*, esce anche *Next. Piccolo libro sulla globalizzazione e sul mondo che verrà*. Come precedentemente due raccolte di *Barnum*, così anche adesso il libro nasce inizialmente in forma di articoli scritti per «La Repubblica».

Così ho ripreso in mano i quattro articoli, ho aggiustato i passaggi che non mi convincevano e ho aggiunto delle parti che, per ragioni di spazio, non avevo pubblicato. E ho fatto questo libro. Non è il libro di un esperto. È un libro che, nel modo più semplice, cerca di capire cos'è la globalizzazione, usando i contributi degli esperti e una buona dose di ingenuità. Se non fosse che mio figlio se ne frega, è il tipo di libro che uno potrebbe intitolare: *La globalizzazione spiegata a mio figlio*. Cioè, non è che se ne freggi. È che ha tre anni. Gli piacciono i dinosauri³⁹⁰.

All'origine del libro si pone quindi la volontà di capire e di spiegare agli altri uno dei fenomeni, di cui parlano tutti e che capiscono pochi, quello, cioè, della globalizzazione. «Ho scritto *Next* perché credevo che potesse servire»³⁹¹. Baricco confessa di essere sempre stato appassionato della politica, ma ammette anche che gli piace farla dalla posizione del cittadino. Sebbene la nuova *image* di intellettuale gli procuri nuovi avversari, egli non rinuncia a quella che crede la sua missione e continua a scrivere su «La Repubblica», occupandosi stavolta di un altro fenomeno in voga – della mutazione. Così nasce *I Barbari. Saggio sulla mutazione* (2006), il volume precedentemente pubblicato a puntate: «[...] Mi andava di fare quella storia di lavoro in diretta, sotto gli occhi dei lettori, attento più all'urgenza del pensare, che alla prudenza del pubblicare»³⁹². Sempre per «La Repubblica» e «L'Espresso» realizza il progetto di promozione della grande lirica – la collana *Passione Lirica* (2008) – dove commenta le migliori produzioni in dvd da *Tosca* a *Madame Butterfly*³⁹³.

Nel febbraio 2005 Baricco fa un altro passo che sarà decisivo per la sua carriera. Lascia la casa editrice Rizzoli e diventa socio, assieme a Carlo Lucarelli, Edoardo Nesi ed alla sceneggiatrice Laura Paolucci, della Fandango Libri, casa editrice di Domenico Procacci. Così commenta la sua decisione:

³⁸⁸ L. LARCAN, *Baricco riscopre Moby Dick*. «Ecco a voi il cuore del romanzo», «La Repubblica», 20 novembre 2007.

³⁸⁹ Lo spot, con regia di Wim Wenders, è da vedere sul sito: www.barilla125anni.it

³⁹⁰ A. BARICCO, *Next. Piccolo libro sulla globalizzazione e sul mondo che verrà*, Feltrinelli, Milano 2002, p. 11.

³⁹¹ K. RUSH, *Intervista ad Alessandro Baricco*, cit.

³⁹² A. BARICCO, *I barbari. Saggio sulla mutazione*, Fandango Libri, Roma 2006, p. 5.

³⁹³ S. FUMAROLA, *Baricco: "Vi farò divenutare melomani"*, «La Repubblica», 28 agosto 2008.

Non talenti che un'impresa prende al suo servizio, ma un'impresa che nasce al servizio di questi, per permettere loro di lavorare e far progetti, naturalmente tenendo presente che ci sono dei conti da far tornare³⁹⁴.

Accanto a tutte le attività intraprese, Baricco percepisce forte anche un'altra vocazione: quella di insegnare. Si sente maestro, non solo perché fa lezioni nella sua scuola. Ha bisogno di trasmettere agli allievi la propria esperienza: «Sdottoreggio un po' troppo. Sono forse maestro più di quanto dovrei, ecco. Mi sembra di dover insegnare qualcosa. Evidentemente mi piace»³⁹⁵. Considera lezioni dei momenti importanti: «Sono sicuro che moltissime persone, tutti hanno questo piacere di emozionarsi sentendo una lezione. È un gesto quasi primario che noi vorremmo dei maestri»³⁹⁶. Nel gennaio del 2004 parte al teatro Palladium il suo ciclo di tre lezioni organizzato in collaborazione con l'Università Roma Tre, intitolato *Leggendo Benjamin*, dedicato a Walter Benjamin e il suo *Angelus Novus*. A marzo lo scrittore parla di Mozart, spiegando la Sinfonia K550, paragonandola ad un assassino da inseguire e le fasi attraverso cui si è sviluppato il percorso alle stanze in cui l'assassino è passato, alle tracce che ha lasciato. Un anno dopo, sempre nello stesso ambiente, per tre sere di seguito, Baricco tiene lezioni su *Cent'anni di solitudine* di Gabriel García Márquez, *Di cosa parliamo quando parliamo d'amore* di Raymond Carver e su *La paga del sabato* di Beppe Fenoglio. In quel periodo fa anche da consulente artistico per lo spettacolo di Mario Brunello, *Se da te lontano* (febbraio 2005) – un originale appuntamento in cui la musica classica, prima di essere suonata, viene raccontata al pubblico dai suoi protagonisti. Nel ottobre del 2006, un anno prima di realizzare lo spettacolo *Moby Dick Reading*, ritorna al Palladium per parlare appunto dei brani di Herman Melville, presentando, sempre nell'ambito di incontri organizzati da Roma Tre, *Moby Dick, una lezione*. E com'era accaduto prima con *Illiade*, anche in questo caso allo spettacolo seguirà la pubblicazione del libro: *Herman Melville. Tre scene da Moby Dick* (2009). La sua esperienza dell'insegnante, accanto a quella degli scrittori come ad esempio Pontiggia o Veronesi, contribuirà invece alla nascita del volume *Panta. Scrittura creativa. La scrittura creativa raccontata dagli scrittori che la insegnano* (2008).

L'anno 2008 è segnato soprattutto dal suo debutto cinematografico. Baricco-regista porta nelle sale un film dedicato all'amato Beethoven e alla Nona, *Lezione 21*, dichiarando che è la sua prima, ma non ultima volta che fa il cinema: «Diciamo che a parte la pallanuoto non c'è niente che io abbia fatto una volta, che poi abbia smesso. [...] Insomma, in realtà penso che

³⁹⁴ *Fandango si fa largo. Con Baricco e Lucarelli*, 9 febbraio 2005, sul sito: <http://RomaOne.it/>. Cfr. D. OLIVERO, *Arrivano Baricco e Lucarelli, il "dream team" della Fandango*, «La Repubblica», 9 febbraio 2005.

³⁹⁵ A. FINOS, *Io, il maestro, Beethoven*, op. cit.

³⁹⁶ Ivi.

sarebbe più naturale continuare a farlo»³⁹⁷. Tuttavia lo scrittore esordisce anche in un altro campo: a marzo esce nella sua traduzione *L'isola* – una favola contemporanea sul tema dello straniero di Armin Greder, architetto, fumettista, *graphic designer* e illustratore svizzero, emigrato in Australia negli anni Settanta. Dopo il successo del primo volume a gennaio del 2009 ai lettori italiani giungerà anche *La città* – un'altra storia di Greder tradotta di nuovo da Baricco, stavolta sul rapporto tra madre e figlio.

In quel periodo partecipa, assieme ad altri otto scrittori (Benni, Carofiglio, Covacich, Dazieri, Di Natale, Giordano, Pascale, Starnone), all'iniziativa organizzata per il 37-esimo anniversario dei Medici senza Frontiere, che consiste nello scrivere un libro-testimoniaza (*Mondi al limite. Nove scrittori per Medici senza frontiere*, Feltrinelli, Milano 2008). Baricco, dopo aver visitato il progetto a Phang Nga in Thailandia, dove MSF offre gratuitamente cure primarie ai profughi birmani che vivono nel campo rifugiati, scrive *La normale vita di Naing Nay*.

Dello stesso anno un'altra sua pubblicazione – l'intervista a Rossini, fatta insieme a Victoria Cabello e inserita nel volume *Corpo a corpo. Interviste impossibili*, preceduta da uno spettacolo tenuto al Teatro Valle di Roma per la regia di Gabriele Vacis, contenente undici chiacchierate immaginarie di Camilleri, Capossela e Bahrami, Carofiglio, Dante, Lucarelli, Odifreddi, Pincio, Scurati, Siti, Testa, «una più curiosa e provocatoria dell'altra»³⁹⁸. Il gioco, che si inserisce in una lunga tradizione³⁹⁹, consiste nel chiedere ad alcuni grandi scrittori, artisti, musicisti, intellettuali del nostro tempo di scegliere un personaggio per loro importante – letterario, mitologico, immaginario o storico, – e fargli delle domande. Inventarsi le risposte diventa anche una forma d'interrogazione o di rispecchiamento, un'occasione per riflettere sul mondo di oggi.

A novembre Baricco diventa, accanto a sir Tim Berners Lee (inventore del *world wide web*), Franco Bernabè, Luca de Biase, Giuliano da Empoli e molti altri, protagonista del primo incontro de *Le Venice Sessions*, organizzato al convento di San Salvador a Venezia e ideato per pensare sul futuro. Ciascuna delle personalità intervenute è infatti invitata a raccontare la propria visione di quello che avverrà, scegliendo cinque concetti, fatti e pensieri

³⁹⁷ L. TELESE, *Faccia a Faccia* con Alessandro Baricco, cit.

³⁹⁸ R. DI GIAMMARCO, *Attori-scrittori, 'corpo a corpo' al Valle*, «La Repubblica», 5 ottobre 2008.

³⁹⁹ Nei primi anni Settanta la Rai rivolse lo stesso singolare invito ad alcuni dei maggiori scrittori e intellettuali italiani, tra cui Calvino, Eco, Sciascia, Manganelli, Sanguineti e - nella doppia veste di autori e registi - Sermonti e Camilleri stesso. Ne vennero fuori delle interviste radiofoniche, interpretate dagli stessi scrittori e dai grandi attori del tempo, raccolte poi in un volume da Bompiani nel 1975 e da Donzelli nel 2006: L. PAVOLINI, (a cura di), *Le interviste impossibili. Ottantadue incontri d'autore messi in onda da Radio Rai (1974-1975)*, Donzelli, Roma 2006.

capaci di evocare quest'idea. L'intervento di Baricco porterà il suggestivo titolo: *Il futuro è finito*⁴⁰⁰.

Esattamente un anno dopo, uscirà *Emmaus*, il primo romanzo di carattere autobiografico che inaugura una nuova tappa nella carriera dello scrittore.

È facile immaginare che il suo successo e l'ostentata posa da importante artista, nonché la volontà di essere considerato un intellettuale impegnato, alla continua ricerca di sfide, abbiano provocato nel pubblico le più variate reazioni, dall'approvazione, passando per l'indifferenza, fino all'intolleranza e a volte addirittura all'invidia⁴⁰¹. Baricco, come abbiamo visto, è diventato presto non solo oggetto di numerose critiche ma anche di parodie e provocazioni, tra le quali il caso più clamoroso è rappresentato probabilmente dai due romanzi di Giovanni Arduino, pubblicati sotto il pseudonimo di Leandro Barocco: *Setola* (1996) e *Senza sugo* (2002).

Arduino decide di intraprendere questa strada semplicemente perché, come confessa in un'intervista di Loredana Galassini, «certe azioni non possono restare impunte. Devono scatenare una reazione. *Seta e Setola, Senza sangue e Senza sugo*»⁴⁰². All'origine di essi non troveremo però né invidia né cattiveria, ma la volontà di divertirsi e di rompere l'incanto. D'altronde Baricco non è stato la sua unica vittima bensì una fra le tante e se non ci fosse stato lui, egli avrebbe trovato un altro scrittore. Arduino è infatti autore di numerose *pastiche* e al momento si è fatto conoscere dal pubblico, oltre che con il suo vero nome e con quello di Leandro Barocco, anche sotto gli pseudonimi di Jonathan Snow, Joe Arden, Budello Budelli. Nonostante egli stesso definisca il suo comportamento come fastidioso, «stupido, puerile, adolescenziale», le sue parodie colpiscono non solo perché abbondano di una vena satirica acuta e pungente, ma anche perché riescono a cogliere tante caratteristiche fondamentali per la narrativa degli scrittori parodizzati. Vediamo quindi *Setola*, uscito nello stesso anno dell'originale.

⁴⁰⁰ L'intervento è disponibile sul sito: <http://venicesessions.it/speakers/2008/12/01/alessandro-baricco/>.

⁴⁰¹ Cfr. «Negli ambienti cosiddetti culturali Baricco viene ormai trattato come Berlusconi: nessuno lo prende sul serio. È sufficiente nominarlo perché l'interlocutore atteggi il volto a un sorriso, aspettandosi la battuta salace o preparandosi a farla. Da quando poi ha prestato il fianco ai critici, lamentandosi pubblicamente del loro trattamento, deriderlo e sottovalutarlo è diventato un gioco di società. [...] ogni sua levata d'ingegno più o meno riuscita si trascina dietro accuse di banalità e furbizia, che viceversa vengono risparmiate a una pletora di scrittori illeggibili» (M. GRAMELLINI, *Non sparate su Baricco*, «La Stampa», 9 dicembre 2006).

⁴⁰² L. GALASSINI (a cura di), *Loredana Galassini intervista Giovanni Arduino*, «Eseresi», http://www.eseresi.it/interviste/arduino_int.htm.

Prima di affrontare il testo, ci sembra opportuno paragonare gli *incipit* di ambedue romanzi. Cominciamo dall'originale:

1.

Benché suo padre avesse immaginato per lui un brillante avvenire nell'esercito, Hervé Joncour aveva finito per guadagnarsi da vivere con un mestiere insolito, cui non era estraneo, per singolare ironia, un tratto a tal punto amabile da tradire una vaga intonazione *femminile*.

Per vivere, Hervé Joncour comprava e vendeva bachi da seta.

Era il 1861. Flaubert stava scrivendo *Salammô*, l'illuminazione elettrica era ancora un'ipotesi e Abramo Lincoln, dall'altra parte dell'Oceano, stava combattendo una guerra di cui non avrebbe mai visto la fine.

Hervé Joncour aveva 32 anni.

Comprava e vendeva.

Bachi da seta⁴⁰³.

E così si apre *Setola*:

1.

Giuanin Barbero Pautasso aveva scelto di guadagnarsi da vivere con un mestiere del cazzo; quando suo padre aveva sentito la sua decisione, gli aveva detto:

«Che cazzata! Meglio il carabiniere!»

Poi era morto.

Il padre, non Giuanin.

[...] Era il millenovecentosessantaerotti, Tony Dallara non aveva ancora composto Ghiaccio bollente, la tivù a colori era di là da venire, Pierino il fichissimo non era ancora stato girato, e io, lo scrittore, ero appena nato in quel di Torino, la mia bambinaia si chiamava Filomena e aveva un neo a forma di pera spadona sulla natica destra.

Bene, qualche riga l'ho fatta fuori.

Invece, Giuanin vendeva e comprava.

Comprava e vendeva.

Un po' vendeva e un po' comprava, insomma.

Maiali albini.

Che mestiere del cazzo⁴⁰⁴.

Come risulta già dalle prime righe Arduino non si limiterà solo ad parodiare lo stile, ma deriderà a modo suo anche la storia narrata, la costruzione dei personaggi e il *pathos* che domina nel romanzo originale. Siccome uno studio particolareggiato della trama non rientra fra gli obiettivi del nostro lavoro, ci limiteremo qui a trattare brevemente solo alcuni motivi a nostro parere essenziali per capire il messaggio del volume.

⁴⁰³ A. BARICCO, *Seta*, Rizzoli (1996), Milano 2005, p. 7.

⁴⁰⁴ L. BAROCCO, *Setola*, Sperling & Kupfer Editori, Milano 1996, pp. 3-4.

Il romanzo, diviso in 33 paragrafi narra la storia di un piemontese, Giuanin Barbero Pautasso, commerciante di maiali albini («bestiole piccolissime, ne puoi tenere un centinaio in tasca senza che ti vedano», color «bianco latte»), proprietario di una villa a tre piani BIG PIG RANCH nonché marito di Maria Giuana e padre di ventitré figli maschi. Il suo sarebbe un mestiere tranquillo e proficuo, se ogni tanto nel paese non scoppiasse la peste suina che fa sì che i maiali comincino a «tossire, vomitare, fare capriole, ballare il liscio o a intonare canti partigiani» (p. 7). Per procurarsi gli animali resistenti alla malattia Giuanin è costretto compiere sulla vecchia Ape Piaggio molti viaggi: «da Pinerolo a Carrù, da Saluzzo a Cavagnolo, da Vercelli a Barolo» (p. 7). Quando il paese viene colpito da una nuova forma di peste, più pericolosa perché caratterizzata da starnuti, rutti, piroette, il geghegé, canti degli alpini e dall'imitazione di Vittorio Gassman nel *Sorpasso*, incoraggiato da Giuseppe “Puciu” Bauducco, il nostro protagonista si reca in una «direzione vaga e indefinita», cioè in Val di Lanzo che all'epoca «era un territorio oscuro e inesplorato» e la terra dei migliori maiali albini del Piemonte e «non dei Toyota». Dopo tre lunghi giorni il protagonista arriva alla meta e viene portato da Geppo, il capo della vallata, «al suo fianco una ragazza dalla carnagione pallida», Susi, che «non poteva avere più di tredici anni. Era bellissima. E sorrideva» (pp. 20-21). Torna così il familiare motivo del viaggio oltre i confini del mondo, ciclico, ripetuto tre volte, segnato dall'incontro con il guru del paese e con la sua compagna misteriosa. Non mancherà nemmeno un bigliettino enigmatico, lasciato a Giuanin al suo secondo ritorno in Val di Lanzo. Per decifrarlo egli si recherà fino a Torino, da un professore di tutte le lingue che risulterà essere una «signora bionda sulla cinquantina» (p. 29). Quando ritornerà nella terra di maiali albini per la terza e ultima volta, Giuanin troverà il paese toccato da profondi cambiamenti («il progresso rovina tutto e tutti», p. 34) e anche Susi sarà diversa – non sorriderà e non sarà più pallida. La fine che Barocco preparerà ai suoi protagonisti non sarà tanto diversa da quella dei personaggi di *Seta*. Maria Giuana morirà suicida dopo essere arrestata per aver aiutato i terroristi. Giuanin, a cui un giorno arriverà la lettera da Susi con la spiegazione del messaggio, dedicherà il resto della sua vita, cioè altri sedici anni a raccontare ai bambini del paese la sua storia, e infine si spegnerà colpito dall'Alzheimer. Il saggio Puciu Bauducco finirà in un incidente, tamponato da un Toyota.

Tuttavia ciò che in *Setola* colpisce forse di più, è comunque la parodia dello stile di Baricco. Prima di tutto, Barocco, convinto che l'autore di *Seta* abbia riempito le pagine con parole senza senso per il solo gusto di farlo e perché non sapeva come prolungare il racconto, distrugge il *pathos* costruito dagli spazi bianchi e dall'insolito uso della punteggiatura. Così inizia il 26 paragrafo: «Passò del tempo, ma non troppo, diciamo otto righe» (p. 37), dopo di

ché seguono in effetti otto righe vuote. Il lettore di *Setola* viene però accompagnato con adeguate spiegazioni da parte dell'autore: «La mezza pagina bianca di prima non è un errore del tipografo, ma una pausa a effetto» (p. 12), mentre in altro paragrafo, anch'esso in gran parte costituito dallo spazio bianco Barocco ammette: «Lo so che è parecchio confuso, ma in un romanzo una parte così ci vuole per farlo piacere ai responsabili delle pagine culturali» (p. 14). Non saranno risparmiati neanche altri due atteggiamenti adoperati spesso e volentieri da Barocco, cioè la ripetizione, che in *Setola* acquisterà le dimensioni caricaturali:

Una notte, in vacanza, Giuanin osservò la moglie mentre dormiva.

La osservò.

La osservò.

La osservò.

Osservò.

Osservò.

Il mattino dopo era ancora lì a osservarla (p. 31).

e l'uso delle frasi ambigue:

E lo penserà il lettore.

E anche i suoi parenti.

E pure il libraio che ora impila le pile di questo libro con una Lucky Strike in bocca.

Il libraio, non il libro.

Cioè, il libraio impila e fuma. Il libro no. A meno che uno gli dia fuoco (p. 3).

Di mira verranno presi inoltre anche il rapporto confidenziale con il lettore, manifestato nell'uso della seconda persona singolare («ne puoi tenere un centinaio in tasca senza che ti vedano») e la mescolanza di stili e dei generi:

«Ma dov'è la Val di Lanzo?», domandò lei.

«Là, dove nessun uomo è mai arrivato prima», concluse lui, non sapendo ancora che quella frase gli sarebbe poi stata rubata da quelli di Star Trek.

D'altronde egli era un uomo schietto e poco avvezzo agli affari della tivù (p. 18).

Barocco deriderà e svelerà volentieri anche tanti altri baricchiani “trucchi da prestigiatore”, quali l'uso eccessivo dell'aggettivo “bellissimo” («Ma è bellisssemo», p. 22), della finta epifania («Finché un giorno non successe l'incredibile», p. 11), il fatto di approfittare dell'ignoranza dei lettori – ne sarà la prova convincente la descrizione del viaggio che il protagonista compie in Val di Lanzo:

Ora, visto che il Piemonte lo conosco come – poniamo – il Giappone (cioè poco e male) e le cartine mi fanno diventar presbite, metto una serie di nomi a casaccio.

Perché la narrativa

è invenzione (p. 19).

Non mancheranno infine aforismi, così caratteristici anche per la prosa baricchiana, tra cui gli esempi più pittoreschi sono:

La vita è fatta a scale
c'è chi scende
c'è chi sale (p. 35).

Oppure: «E quando si ama troppo si ama troppo. Oh» (p. 32).

La stessa tattica sarà ripresa anche nel più lungo e più maturo *Senza sugo* dove, leggiamo nella nota, tutto è «assolutamente inventato, per non dire buttato lì a casaccio». Interessante la descrizione dell'autore fornita su uno dei risvolti di copertina:

Leandro Barocco è nato a Viù (frazione Rocchietti) nel 1966. Ha scritto testi teatrali, articoli, saggi, etichette per una nota marca di lucido da scarpe. E quarantaquattro romanzi, tra cui il fortunato *Setola* (Sperling & Kupfer, 1996). È fondatore e direttore proprietario della Scuola William Holden per artisti bisognosi. Bisognosi di che, non si sa⁴⁰⁵.

Il romanzo, molto fedele all'originale⁴⁰⁶ sia per quanto riguarda la costruzione, sia per la trama, narra la storia di Nineta (chiamata poi anche Nina), figlia di un cuoco, Manuel Colico Hepatico che durante la guerra aveva ucciso molti pazienti dell'ospedale in cui lavorava, con sugo al pomodoro avvelenato. Tra le sue vittime c'era stato anche El Santo, il fratello minore di Chafar La Guitarra che, per vendicarne la morte, un pomeriggio, accompagnato da tre uomini, arriva nella vecchia fattoria di Cuernavaca. Ciò che qui maggiormente interessa, non è tanto lo svolgimento della vicenda, molto prevedibile per chi abbia letto la storia di Manuel Roca, quanto, di nuovo, il particolare stile scelto da Barocco, nonché una novità: la comparsa di Baricco in persona nelle vesti di uno dei protagonisti, Alejandro, detto anche Alito –Tito di *Senza sangue* –, che fa parte del gruppo di Chafar La Guitarra e che comincia a scrivere in prigione:

Alejandro, altroché. Stampato in tutti i paesi del mondo più uno. Come i panini, andato via come i panini. Tre riduzioni cinematografiche e cinque televisive, di cui l'ultima con Stefano Accorsi come protagonista e la penultima con Gabriele Lavia come comprimario (p. 47).

Che non sia un "Alejandro" qualsiasi, ma la parodia dello scrittore, lo capiamo con certezza nella seconda parte del romanzo, quando ha luogo l'incontro tra Nina e Alito. Non solo perché tra i libri bianchi, con le pagine bianche («nel senso che erano stampate, ma sotto... bianche») che vende Alejandro, la protagonista trova «un saggio su Hegel e

⁴⁰⁵ L. BAROCCO, *Senza sugo*, Sperling & Kupfer Editori, Milano 2002.

⁴⁰⁶ A. BARICCO, *Senza sangue*, Rizzoli Libri, Milano 2002.

l'animaccia sua» (p. 41), ma anche perché dopo la serata nel motel California, prima di addormentarsi egli fa in tempo a mormorare: «Il mio nome è Alejandro Bar...» (p. 59).

Per quanto riguarda lo stile, come si è detto, esso assomiglia molto a quello del romanzo d'esordio. Barocco ritornerà ben volentieri a giocare con spazi bianchi, punteggiatura, grandezza dei caratteri («LI HAI AMAZZATI TUTTI CON IL TUO SUGO!», p. 23), ripetizioni («Da dentro la fattoria, Manuel Colico Hepatico li vide. E li vide. E li vide. Finché non li vide più», p. 5), frasi ambigue, metafore:

Era sdraiata sotto. Sveglia ma immobile. Perfetta. Completa. Confezione famiglia. Pacco regalo. Sembrava un animale. Un animale degli abissi. Una stella marina. Una cozza, o forse no, ma i galleggianti e le boe c'erano di sicuro. O magari mare sì, ma una gatta. La gatta. Una soffitta. Un tetto. Trallallà (pp. 31-32),

e l'immane prosa poetica à la Baricco:

[...] si mise a sparare a due mani come in un film di Quentin Tarantino. Bum e ribum.
Nella vecchia fattoria, esplose la tazza del water.
Grandine.
Di maiolica, bianca (p. 12).

Tuttavia Arduino non è stato l'unico a dedicare la propria attenzione a Baricco. Benché in modo diverso l'ha fatto anche Gianluca Colloca nel suo romanzo d'esordio *La vita sessuale di Alessandro Baricco* (2006)⁴⁰⁷. Il testo, dal titolo abbastanza azzardato, come spiega l'autore, doveva essere chiamato *Essere Alessandro Baricco*, e riferirsi così al film *Essere John Malkovich*, ma alla fine si è deciso di fare una piccola provocazione. Colloca si trova comunque tra quelli che apprezzano la scrittura dell'autore torinese e lo sceglie fra gli altri possibili protagonisti per la sua fama: «Poi ho scelto lui per la storia più per la sua popolarità mediatica che non per motivi letterari»⁴⁰⁸. Di conseguenza, nel suo libro, a differenza dei testi di Arduino, Baricco appare solo come un pretesto per raccontare uno strano viaggio di quattro amici a Copenhagen in cerca di avventure amorose. Uno di loro, infatti, per fare colpo sulle donne, comincia a sostenere di essere non altro che famoso autore torinese; considerati i risultati, il suo esempio seguono Davide, Manuel e Sergio, dichiarando che quello di Alessandro Baricco sia un nome collettivo di quattro scrittori, a mo' di Wu Ming («In realtà non esiste nessun Alessandro Baricco. All'anagrafe intendo. È come un nome d'arte»⁴⁰⁹). Nel suo insieme il romanzo non è quindi incentrato sulla figura dell'autore torinese come tale, ma

⁴⁰⁷ G. COLLOCA, *La vita sessuale di Alessandro Baricco*, Coniglio Editore, Roma 2006.

⁴⁰⁸ F. PICCINNI, *Intervista a Gianluca Colloca*, «Lo schermo», 7 settembre 2007, sul sito: <http://www.loschermo.it/articolo.php?idart=1593>.

⁴⁰⁹ G. COLLOCA, *La vita sessuale di Alessandro Baricco*, op. cit., p. 37.

si pone soprattutto l'obiettivo di aiutare a riflettere su molte contraddizioni della società in cui viviamo, a partire proprio dalla popolarità, spesso immotivata, e dai suoi effetti incontrollabili.

Lo scrittore torinese sarà anche il protagonista di una raccolta di racconti del giornalista Carlo Martinelli, emblematicamente intitolata *Un orso sbrana Baricco* (2008)⁴¹⁰. Le tredici storie, di cui la prima dà il titolo al volume, non hanno nulla a che vedere le une con le altre, restando legate fra sé soltanto dall'ambientazione trentina e dalla frase-ritornello: «il falso è un momento del vero». Pure qui abbiamo a che fare con un sorta di gioco con il lettore che viene invitato a scoprire se si tratta di un Baricco vero o di qualcuno che gli assomiglia in maniera comunque curiosa. Non è facile ricostruire l'intero corso della vicenda che Martinelli narra cambiando continuamente la prospettiva e offrendo al lettore solo spunti di conversazioni che non sazieranno mai fino in fondo la sua curiosità. La storia racconta di un famoso scrittore italiano che decide di diventare regista cinematografico e che per girare la prima pellicola si reca con tutta la sua *équipe* nelle montagne del Trentino, dove verrà assalito e sbranato da un orso.

2.3. Il potere della parola o la parola del potere?

I molteplici impegni dello scrittore che abbiamo appena presentato, non possono non far sorgere in noi qualche dubbio: l'attività letteraria nel presente è davvero diventata marginale? In effetti sembra chiaro che Baricco non solo rimanga influenzato dalle forze del campo intellettuale di cui ha parlato Bourdieu, ma dimostri anche abbastanza vigore e "potere" per cambiare il sistema di quelle forze⁴¹¹.

Nel corso di tutti i dibattiti che coinvolgono e che sono incentrati sulla persona Baricco, di tutte le polemiche in cui è stato protagonista, non è forse stato abbastanza sottolineato il fatto che non si tratta solo di uno scrittore. Essendo infatti giornalista, ideatore e protagonista di programmi televisivi di successo, autore di pubblicità, fondatore e proprietario di una scuola di scrittura e infine editore, Baricco esercita un certo potere ed è in grado di influire in modo significativo sull'attuale orizzonte culturale. Non si tratta di un caso isolato: un caso simile al

⁴¹⁰ Curcu&Genovese Editore, Trento.

⁴¹¹ Dice infatti Baricco, riferendosi alle molteplici attività che lo vedono protagonista: «Non basta a me starmene chiuso in casa, preso unicamente da un lavoro solitario. La spinta è la stessa che mi porta a cercare di essere un cittadino attivo. E a dire cosa non mi piace» (D. RIGHETTI, *Le mappe di Baricco per non perdersi nei sentieri della saggistica*, «Corriere della sera», 2 dicembre 2000, p. 35).

suo, è senz'altro quello del toscano Alessandro Veronesi⁴¹². Se la loro narrativa non si presta a paragoni, il loro profilo biografico sì: non solo sono quasi coetanei (li separa solo un anno di differenza), ma sia l'uno che l'altro sono riusciti a unire la carriera di brillante scrittore ad altri impegni.

Veronesi, di professione architetto, esordisce nel campo letterario nel 1988 con il romanzo *Per dove parte questo treno allegro*. Nel corso della sua feconda produzione di romanziere egli colleziona numerosi premi, a cominciare dal Campiello e dal Viareggio nel 2000, ambedue per il romanzo *La forza del passato* (2000), di cui sarà anche tratto omonimo film di Piergiorgio Gay (2002), passando per il Premio Fregene per il libro per i ragazzi *Ring City* (2001), fino al Premio Strega del 2006 per *Caos calmo* (2005), il romanzo che nel 2008 otterrà anche due importanti premi francesi: il Prix Méditerranée e il Prix Fémina étranger. È autore di un saggio sulla pena di morte *Occhio per occhio. La pena di morte in 4 storie* (1992) e di raccolte di *reportages* e interviste effettuate in Italia e all'estero: *Cronache italiane. Racconti* (1992), *Live. Ritratti, sopralluoghi e collaudi* (1995) – frutto della collaborazione con «l'Unità» –, e *Superalbo* (2002) – un unico volume che raccoglie tutte le sue cronache, accumulate in oltre dieci anni.

Nel 1997 ha luogo il suo debutto televisivo: Veronesi si presenta nei panni di autore e conduttore del programma girato per Rai Tre, *Magazzini Einstein - cibo per la mente*. Come commenta Aldo Grasso, le sue interviste, realizzate spesso «in mezzo al mondo» e andate in onda dal lunedì al venerdì, alle ore 23.55, non sono però altro che «un nutrimento per il narcisismo dell'autore: che è sempre presente, che si racconta nelle più svariate situazioni, che descrive un suo personalissimo itinerario»⁴¹³.

Un anno dopo, assieme a Domenico Procacci, proprietario della casa di produzione e distribuzione cinematografica Fandango, Veronesi fonda la casa editrice Fandango Libri e diventa curatore della prima collana *Mine vaganti* che si propone di stampare e diffondere «i libri che non volevano pubblicare gli altri editori, perché troppo impegnativi commercialmente o culturalmente, da Dorothy Porter a David Foster Wallace, che oggi sono diventati autori di culto»⁴¹⁴.

I suoi variegati interessi lo spingono anche a scrivere una *pièce* teatrale, *No Man's Land* (*Terra di nessuno*, 2003), tratta dalla sceneggiatura dell'omonimo film di Danis Tanović (2001) e la prefazione al libro del giornalista e scrittore francese, Thierry Meyssan,

⁴¹² Di numerose somiglianze tra Baricco e Veronesi parla anche Monica Jansen. Cfr. M. JANSEN, "Il vero spettacolo è un altro": lo slittamento della cronaca secondo Baricco e Veronesi, op. cit., pp. 89-103.

⁴¹³ A. GRASSO, *È mezzanotte. Sulla cultura di Raitre*, «Corriere della Sera», 28 novembre 1997, p. 35.

⁴¹⁴ *Fandango si fa largo. Con Baricco e Lucarelli*, op. cit.

L'incredibile menzogna (Fandango, 2002) – un volume sulle teorie cospirative riguardanti l'11 settembre. Nel 2006 lo scrittore sarà tra i fondatori della Radiogas – «una radio che trasmette solo sul Web [...] e si propone di stimolare attraverso la musica – ma non solo – la creatività delle giovani generazioni»⁴¹⁵. La radio, essendo anche un'associazione culturale aperta a tutti, si porrà l'obiettivo di organizzare eventi, concerti, spettacoli e pubblicazioni editoriali e di diventare anche una rivista di informazioni, recensioni e sondaggi.

Forse non a caso quindi le strade di Veronesi e di Baricco si incroceranno, prima nel 1994 quando il torinese gli proporrà un posto nella sua neonata scuola e poi nel 2005 quando Procacci deciderà di allargare il vecchio *team* della Fandango Libri (Sandro Veronesi, Edoardo Nesi, la sceneggiatrice Laura Paolucci). Accanto all'autore di *Questa storia*, ci entreranno anche lo scrittore Carlo Lucarelli e Rosaria Carpinelli – il direttore editoriale della Rizzoli (la casa editrice a cui era anche legato Baricco), alla quale sarà affidato lo stesso compito anche nella nuova casa editrice. L'obiettivo che si darà la nuova squadra sarà quello di pubblicare libri per i cosiddetti “lettori forti”, cioè quelli che sono «motivati a cercare tra gli scaffali delle librerie e poco o per nulla interessati ai *bestseller*»⁴¹⁶.

Ma neanche il rapporto di collaborazione tra Baricco e Procacci è nuovo, considerato il fatto che nel passato presso la Fandango è uscito *Totem* (1999). Inoltre, il produttore, dopo aver letto il romanzo *Castelli di rabbia*, ha chiesto allo scrittore i diritti e una sceneggiatura dal libro, alla quale Baricco aveva lavorato insieme ad Oscar Jarussi. Se non bastasse, Procacci è venuto in possesso dei diritti per la trasposizione cinematografica di *Seta*, condivisi con la Miramax. E sempre la Fandango, insieme a Tele+, ha prodotto per la regia di Marco Ponti, la nuova versione teatrale di *Novecento*, diretta da Gabriele Vacis e interpretata da Arnaldo Foà (2003).

Appena entrato nella nuova casa editrice Baricco porta in dote *Questa storia* – come osserva Edmondo Berselli, commentando la famosa polemica del 2006 –, un libro che doveva aprire la strada alla casa editrice appena rinnovata:

Ma per altri versi la manovra più spettacolare riguarda proprio Baricco, con il tentativo di trasformare in cult non tanto un autore o un libro, bensì, per via mediata, un editore, Fandango. *Questa storia*, l'ultimo romanzo baricchiano, doveva fare da apripista, con il suo marketing di tipo cinematografico, con le quattro diverse copertine divenute subito manifesti stradali, icone letterarie da piazza, all'affermazione sul

⁴¹⁵ Dal sito: <http://www.radiogas.it/>.

⁴¹⁶ D. OLIVERO, *Arrivano Baricco e Lucarelli, il “dream team” della Fandango*, op. cit.

mercato di un'editore *all star*, governato da una sacerdotessa dell'editoria commerciale, l'ex Rcs Rosaria Carpinelli, e promosso da testimonial come Sandro Veronesi e Carlo Lucarelli⁴¹⁷.

Nondimeno, i suoi impegni non finiscono qui. Presto Baricco da scrittore, si trasforma anche in un editore che è capace di influire e cambiare l'orizzonte letterario. Lo dimostra bene la collana *Quindicilibri* – nata nel 2007 sotto la direzione sua e di Dario Voltolini – che vuole dare visibilità a quindici nuovi talenti e continuare così l'opera di ricerca di nuovi giovani scrittori che caratterizza Fandango Libri. La collana, attraverso le dieci regole chiaramente formulate sul sito ufficiale⁴¹⁸, è il modo di costruire un canone nuovo, di trovare scrittori sconosciuti. Tra i criteri interessanti si pongono sicuramente: il fatto che saranno pubblicati solo i libri d'esordio (occasionalmente secondi libri), che essi saranno scelti da Baricco e Voltolini, che non è previsto l'*editing*, che il prezzo di copertina «non dovrà superare quello di due biglietti per il cinema»⁴¹⁹, e infine che la collana chiuderà dopo aver pubblicato quindici volumi.

Tuttavia l'allargamento della Fandango è stato anche visto da molti come fonte di possibili sinergie che sarebbero potute nascere tra casa editrice e casa cinematografica⁴²⁰. Sta di fatto che l'entrata nella Fandango ha aperto a Baricco la strada per realizzare i suoi film: *Seta* (2007), di cui è stato autore della sceneggiatura e della sua prima vera e propria pellicola, *Lezione 21* (2008, sceneggiatura e regia); numerosi anche gli esempi di collaborazione con la scuola Holden. Se guardiamo bene il terreno in cui si muove oggi la Fandango, capiamo che essa è riuscita a colonizzare e accumulare in un progetto unico quasi tutti gli spazi culturali, dal film (italiano e internazionale; FandangoFilm), attraverso l'editoria (FandangoLibri), la discografia (che inizialmente produce le colonne sonore per i film fatti dalla Fandango e poi si trasforma in una vera e propria casa discografica), la radio (RadioFandango), la televisione (Fandango Web Tv), Internet (Fandango *on line store*), per finire con il caffè letterario (CaffèFandango a Roma). Ecco come viene riassunta la sua attività sul sito ufficiale:

Nei suoi 18 anni di attività la Fandango si è affermata come una realtà culturale unica, indipendente, coraggiosa e anticonformista, da molti definita come una “factory” dove le arti del cinema, della letteratura e della musica convivono e si contaminano a vicenda. In ogni film, in ogni libro o disco è facile individuare i punti di contatto con la filosofia e l'identità stessa della società, che si esprime attraverso differenti linguaggi affermando un progetto culturale unico e diversificato⁴²¹.

⁴¹⁷ Cfr. E. BERSELLI, *Il caso Baricco, i libri e la critica. Come nasce un best seller*, op. cit.

⁴¹⁸ <http://www.fandango.it/>.

⁴¹⁹ Ivi.

⁴²⁰ Cfr. D. OLIVERO, *Arrivano Baricco e Lucarelli, il “dream team” della Fandango*, op. cit.

⁴²¹ Dal sito ufficiale: <http://www.fandango.it/>.

Ne risulta chiaramente che l'entrata nell'universo "fandanghiano" può dare, se non un potere quasi illimitato, sicuramente le chiavi d'accesso a molte porte.

D'altronde Baricco ha sempre dimostrato una straordinaria capacità di occupare nicchie culturali esistenti – lo confermano soprattutto i suoi fortunati programmi culturali, *L'amore è un dardo*, *Pickwick*, nonché la fondazione della scuola di scrittura. La sua posizione di vantaggio deriva senz'altro dalla conoscenza della società di massa e dei suoi gusti e dal fatto d'aver scoperto che non bastava più la semplice saldatura fra autore, libro e pubblico: oggi la letteratura fa fatica ad aprirsi la strada senza essere aiutata da altri canali mediatici che garantiscono un successo quasi immediato⁴²². Lo scrittore torinese, approfittando della debole posizione degli intellettuali, occupa posti che erano vuoti, colonizza spazi culturali o didattici senza essere ostacolato o essersi schierato con nessuno. Lo conferma Ugo Volli, con cui Baricco ha lavorato realizzando il suo *Totem* che, riferendosi all'esperienza della Holden, la definisce «un'iniziativa nata per autentica passione e fatta assolutamente sul serio in un ambito che in Italia è del tutto sottosviluppato»⁴²³.

Esemplare, a questo riguardo, il caso dei già citati programmi televisivi, ideati e condotti da Baricco. Lo scrittore non nasconde che questo è stato il canale che gli ha procurato una certa fama: «Grandissima fatica, un'ansia divorante, però essere riconosciuto dal casellante dell'autostrada che ti chiede un consiglio sul libro da comprare è un'esperienza che per un po' placa e gratifica»⁴²⁴.

Per l'autore de *L'amore è un dardo* la televisione ha sempre rappresentato un mezzo e non un fine, usato per raggiungere il maggior numero possibile di spettatori⁴²⁵. Il suo primo programma televisivo, dedicato alla lirica, parte dal presupposto che vale la pena di spiegare la cultura che ci circonda e che fa parte della nostra vita quotidiana, poiché non sempre capiamo ciò che ascoltiamo e che per abitudine ripetiamo (per esempio sotto la doccia⁴²⁶). In uno studio in cui l'unica scenografia è costituita dal palcoscenico vuoto, Baricco, seduto spesso per terra, affronta con un entusiasmo giovanile alcuni temi ricorrenti nell'opera lirica, illustrando il suo discorso con gli esempi tratti da recite famose o lasciandosi accompagnare dal sottofondo musicale del pianoforte di Giorgio La Stella. Lo scopo è quello di far vedere ai telespettatori che la musica classica non deve per forza significare noia e fatica, bensì

⁴²² Secondo Gian Carlo Ferretti, Baricco è infatti «sapiente amministratore della sua fortuna e del suo culto, attraverso mass media tradizionali e on line» (G. C. FERRETTI, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Einaudi, Torino 2004, p. 313).

⁴²³ U. VOLLI, *Il piacere della tecnica*, in ID., A. BARICCO, G. VACIS, *Totem. Letture suoni lezioni*, Fandango Libri, Roma 1999, p. 46.

⁴²⁴ D. PASTI, *Le passioni di Pickwick. Intervista ad Alessandro Baricco*, op. cit., p. 27.

⁴²⁵ Cfr. A. BARICCO, G. VACIS, U. VOLLI, *Totem. Letture suoni lezioni*, op. cit., p. 10.

⁴²⁶ L'esempio evocato dall'autore nella prima puntata.

divertimento e passione. Il titolo ad effetto vuole far riferimento proprio a quella caratteristica delle accoglienza che diamo all'opera senza rifletterci e senza capirla. Provenienti da *Il Trovatore* di Giuseppe Verdi, le parole originali «l'amore ond'ardo», vengono infatti spesso interpretate come «l'amore è un dardo» ed è da quel *qui pro quo* che nasce il titolo della trasmissione.

Paragonato da Beniamino Placido al folletto di *Sogno di una notte di mezza estate* di William Shakespeare, ad «un Ariel fatto di aria che volteggia fra le arie d'Opera, felice di raccontarle»⁴²⁷, Baricco invita a porsi domande ed ascoltare la musica in modo consapevole. A suo parere il fascino delle opere sta nella loro forza narrativa che non è tanto diversa da quella dei romanzi o racconti: «È una bella poesia, potrebbe averla scritta Pascoli»⁴²⁸. Esse sono infatti affascinanti storie d'amore, avventure, viaggi raccontati e rafforzati dalla musica e in quanto tali possono essere attuali e interessarci ancora oggi. Egli stesso racconta ogni trama in modo molto personale («non è un brutto personaggio, io per esempio lo amo molto»), facendo anche tanti riferimenti alla realtà quotidiana dei nostri tempi. È come se volesse condividere l'esperienza che ha vissuto toccando il cuore del mistero, svelare i segreti che gli sono stati confidati («non ditelo in giro, ma si amavano quei due» oppure «io e pochi altri pensiamo una cosa che poi non bisogna dire in giro»), traducendoli in un linguaggio più accessibile. D'altra parte sarà proprio quell'«accattivante modo di raccontare le vicende delle opere, di smontarne il meccanismo drammaturgico e di accennare anche a certe questioni più squisitamente musicali»⁴²⁹ a porsi all'origine del successo del suo debutto televisivo.

Sulla base di questo stesso modello sarà realizzato in dieci puntate *Pickwick, del leggere e dello scrivere*, che affronterà il tema della scrittura e che sarà incentrato sull'idea del libro come salvezza – il concetto caro all'autore, espresso già nel suo romanzo d'esordio. Ogni puntata comincerà infatti con l'immagine del treno, accostata al commento fatto a mo' di quello che troveremo anche in *Castelli di rabbia*:

Nel 1825, in Inghilterra, fu inaugurata la prima linea ferroviaria di tutti i tempi. Era l'inizio del futuro. I treni volavano sui loro binari di ferro, divorando spazio e tempo. Chi ci saliva vedeva ciò che mai era stato visto. Un'emozione scioccante, fatta di meraviglia e paura. Per non essere travolti, gli uomini del tempo presero l'abitudine di affidarsi a un gesto meticoloso capace di proteggere i loro occhi e la loro

⁴²⁷ B. PLACIDO, *Baricco folletto delle lettere*, «Le Repubblica», 12 aprile 1994, p. 39.

⁴²⁸ Baricco si riferisce all'opera di Vincenzo Bellini, *Norma* (1831) (in *L'amore è un dardo*, puntata *Arie e storie all'opera*).

⁴²⁹ *Su RAI 3 il piccolo "boom" del melodramma. Dopo "L'amore è un dardo" arriva Rossini*, «Corriere della Sera», 11 gennaio 1994, p. 31.

mente da quella esplosione di feroce bellezza. Sui treni, lanciati a velocità mai viste, quegli uomini, per salvarsi, aprivano un libro e leggevano⁴³⁰.

Questo messaggio che accompagnerà l'intero ciclo, troverà la sua conferma anche nella scenografia che riproduce una locomotiva sui binari in una stazione ferroviaria tipo Far West, con una specie di prateria in fondo e che invece dovrebbe ricordare, come leggiamo nella presentazione sul sito della Rai, «quanto accadeva nel 1845 nella stazione di Paddington: a chi saliva sul treno veniva dato un libro per distrarlo dal timore che spesso incuteva il nuovo mezzo di locomozione»⁴³¹. Tra i binari e la sala d'aspetto di quella curiosa «stazione del deserto», Baricco e Zucconi parleranno, dando un uguale peso sia alle novità che ai classici, di alcuni autori che stanno loro particolarmente a cuore, tra cui Joseph Conrad, Omero, Jerome Salinger, Antonio Tabucchi, Salman Rushdie, Philip Roth, Ernest Hemingway, Herman Melville, Abraham Yehoshua, Gabriel García Márquez, Daniel Pennac, Arthur Conan Doyle, Marcel Proust, Hermann Hesse, Charles Dickens. Nel ciclo non mancherà, accanto alle grandi opere, la tendenza, così caratteristica per Baricco, di unire l'alto e il basso: l'ultima puntata finirà in effetti con l'invito di leggere anche *Topolino*, poiché come dicono i conduttori, «anche se a qualcuno potrà sembrare stupido», leggere questo fumetto è stata per loro un'esperienza simile a quella che hanno fatto scorrendo le pagine di altri libri presentati nel loro programma.

Anche nel caso del secondo programma Baricco dimostra una grande agilità a inventare un titolo ad effetto, riferendosi stavolta all'amato romanzo di Charles Dickens, *Il circolo Pickwick*, con cui tra l'altro si concluderà la serie. La trasmissione è costruita liberamente, come ammette il suo autore alla fine della seconda puntata:

Sono tante ragioni perché ci chiamiamo Pickwick. Ho tempo per dirvene una molto breve. Quando Dickens iniziò a scrivere *Il circolo Pickwick*, sapeva cosa doveva scrivere quel giorno, ma non sapeva minimamente dove sarebbe arrivato. Poi fece lunga strada quel libro. Ma lui non sapeva nemmeno la storia quando doveva finire e chi erano i personaggi. Cominciò a scrivere e basta. E questo non è molto lontano dallo spirito con cui noi ci siamo messi a fare questa trasmissione. Una cosa comunque è sicura che la prossima domenica, alle 22.45 saremo ancora qui e speriamo anche voi⁴³².

Comunque sia, lo scopo che si pongono i conduttori di *Pickwick* è quello di «raccontare la passione del leggere per “contagiare più gente possibile”»⁴³³, di coinvolgere il pubblico nelle storie che amano. In quella specie di affascinante viaggio nel mondo delle lettere, gli faranno

⁴³⁰ Cfr. A. BARICCO, *Castelli di rabbia* (1991) Rizzoli, Milano 2004, pp. 54-63.

⁴³¹ <http://www.laturai.it/>.

⁴³² A. BARICCO in *Pickwick, del leggere e dello scrivere*, la II puntata.

⁴³³ *Raitre: da domani Baricco “rilegge” i libri di Pickwick*, «Corriere della Sera», 24 luglio 1994, p. 25.

compagnia alcuni ospiti illustri del mondo della cultura (ad esempio Gianni Vattimo, Claudio Magris, Attilio Bertolucci, Dacia Maraini) e la musica che pure qui svolgerà un ruolo importante (accanto al pianoforte verticale stile “saloon del west” di Roberto Cognazzo, presente in ogni puntata, ci saranno tanti ospiti: solisti e gruppi musicali). Interessante sarà l’approccio con cui verranno affrontati i libri. Baricco darà una spiegazione molto personale della lettura: da una parte “entrerà” nel testo, come conferma Beniamino Placido: «È un testimone. Viene fuori dall’interno del libro che descrive. Lui l’ha vissuta la vicenda di *Madame Bovary*. È stato vicino ad Emma. Ne conosce tutti i palpiti. [...] Adesso vuole raccontarci com’è andata»⁴³⁴; dall’altra si porrà dalla parte del pubblico, presentandosi come un lettore qualsiasi che fa fatica a cimentarsi con alcuni testi (chiederà ad esempio perché nei romanzi ottocenteschi ci sono tante descrizioni noiose che viene voglia di saltare?). Non solo parlerà delle proprie difficoltà con cui deve misurarsi nell’atto di lettura, ma si farà spesso portavoce dei lettori medi – gli ospiti saranno costretti a rispondere alle domande “scomode” e non di rado provocatorie, come quella fatta al poeta Giovanni Giudici che dovrà spiegare perché vale la pena di perdere tempo per leggere la poesia.

Tutto sommato, il suo modo di presentare, coinvolgente, affascinante, spiritoso e leggero, nonché la variegata struttura del programma, intrecciata di ospiti e di musica, gli procureranno di nuovo tanti spettatori fedeli. Baricco saprà come sedurre il pubblico e conquistare la fiducia. La sua voce suonerà sincera, quando cercherà di convincere che la lettura può essere un viaggio appassionante, aperto a tutti, non solo ai ceti colti. Ne darà conferma di nuovo Placido:

Ci siamo. “Habemus hominem”. Abbiamo il nostro uomo. Questa non è una cronaca televisiva [...]. È la segnalazione di un evento: fra letterario televisivo e musicale. Abbiamo in giro un nuovo personaggio che ha inventato un modo tutto suo (e persuasivo) per parlare di libri. È Alessandro Baricco, scrittore. Il conduttore di quella nuova trasmissione culturale (*Pickwick*) che è andata in onda domenica sera su RaiTre⁴³⁵.

Nel circolo delle esperienze nuove che cambiano l’orizzonte culturale si iscrive anche lo spettacolo dall’emblematico titolo *Totem* in cui, usando la formula delle letture al pubblico, si parla di libri, di teatro, di musica classica, di poesia e di cinema. «Si trattava», ricorda Baricco, «di provare a fare una cosa che nemmeno noi sapevamo bene cosa fosse»⁴³⁶, una novità non solo al livello nazionale, ma anche internazionale. Il giorno in cui *Totem* è andato in televisione, egli ha pensato che esso «è quel genere di cosa che, di solito, ti dicono che

⁴³⁴ B. PLACIDO, *Baricco folletto delle lettere*, op. cit.

⁴³⁵ Ibidem.

⁴³⁶ A. BARICCO, G. VACIS, U. VOLLI, *Totem. Letture suoni lezioni*, op. cit., p. 10.

hanno fatto in Francia, o in Inghilterra, e che da noi non saremo mai capaci di fare. Posso comunicare ufficialmente una notizia? Quel genere di cosa, altrove, non se la sognano nemmeno. Non per campanilismo: così, solo per cronaca»⁴³⁷. L'esibizione ("totem" è oggetto cui un individuo attribuisce superstiziosamente un potere di protezione⁴³⁸) nasce dalla volontà di raccontare «un pezzo di terra perché non scompaia»⁴³⁹, di realizzare il calviniano postulato di salvare ciò che è prezioso: «cercare e saper riconoscere chi e che cosa, in mezzo all'inferno, e farlo durare, e dargli lo spazio»⁴⁴⁰. La formula, il modo di trasmettere il contenuto che vengono usati suonano familiari e uniscono le esperienze precedenti de *L'amore è un dardo* e di *Pickwick*. Come dice il già citato Volli, l'idea di questo spettacolo nasce anche grazie all'attività svolta nella scuola Holden, «una delle radici della passione didattica di *Totem*»⁴⁴¹. La manifestazione difatti si propone come una sorta di educazione alla lettura, lontana dalla "noia" accademica. Ciò spiega il suo successo, soprattutto da parte dell'*audience* giovane:

Era un pubblico composto in gran parte da giovani, ancora freschi della probabile noia che tante delle cose dette e sottolineate da Baricco e Vacis avevano suscitato in loro in un'aula scolastica. Proprio questo è il merito dei due protagonisti di *Totem*: rendere vivi e parlanti, oggi, per tutti, il Bartleby di Melville o un'elegia di Rilke. [...] Miracoli delle parole⁴⁴².

In un palcoscenico spoglio, occupato solo da leggi, microfoni, sedie e foto ingrandite dei grandi personaggi della cultura (tra cui Maria Callas, Shakespeare, Totò, Joseph Conrad, Virginia Woolf, Marcel Proust, Jean-Paul Sartre, Edgar Allan Poe, Gioacchino Rossini), Baricco, Gabriele Vacis, Eugenio Allegri e Stefania Rocca, seguendo una scelta puramente personale, raccontano delle storie, dei personaggi, delle situazioni. Confidando soltanto nella forza della parola e della lettura e rinunciando a quella delle immagini («lo si fa perché gente come noi è convinta che sentire e guardare leggere un pezzo di un libro sia un piacere, può diventare un'emozione»⁴⁴³), *Totem* si pone l'obiettivo di «far toccare agli spettatori la civiltà

⁴³⁷ Ivi, p. 24.

⁴³⁸ Dal Grande Dizionario di Italiano, Garzanti, Milano 2005.

⁴³⁹ All'inizio di *Totem* registrato per Rai Due, Baricco spiega, riferendosi al film di Wim Wenders, *Fino alla fine del mondo* (1991), che gli ideatori dello spettacolo sentono la necessità di parlare della cultura per mantenere la sua memoria, così come faceva l'aborigeno di Wenders per il quale cantare la terra, considerata da lui il testo sacro, significava salvarla. Lo conferma in modo chiaro anche la citazione che troviamo dentro il libro *Totem. Letture, suoni, lezioni* (1999, p. 93): «Gli aborigeni credono che una terra non cantata sia una terra morta: se i canti vengono dimenticati, infatti, la terra ne morirà. Permettere che questo accada è il peggiore di tutti i delitti possibili» (Bruce Chatwin, *Le Vie dei Canti*).

⁴⁴⁰ I. CALVINO, *Le città invisibili*, Einaudi, Torino 1972, p. 170. Cfr. A. BARICCO, R. TARASCO, G. VACIS, *Balene e sogni. Leggere e ascoltare. L'esperienza di Totem*, Einaudi, Torino 2003, p. 5.

⁴⁴¹ U. VOLLI, *Il piacere della tecnica*, op. cit., p. 46.

⁴⁴² A. LASTELLA, *Ostia Antica, tifo da stadio per il Totem di Baricco*, «La Repubblica», 29 giugno 2001, p. 1.

⁴⁴³ A. BARICCO, G. VACIS, U. VOLLI, *Totem. Letture suoni lezioni*, op. cit., p. 22.

del libro, la cultura della narrazione letteraria»⁴⁴⁴, di aiutare a scoprire la bellezza di alcuni testi, magari sconosciuti a causa della loro apparenza complessa, come nel caso de *La cognizione del dolore* di Gadda. Lo spettatore deve lasciarsi catturare dal ritmo delle parole, senza ricorrere ai trucchi a cui l'ha abituato la televisione o le tradizionali messe in scena. In questa prospettiva, lo spettacolo è anche una sfida che consiste nel parlare degli argomenti impegnativi, non offrendo nel frattempo al pubblico il tradizionale *entourage* delle mediazioni teatrali.

Totem, che ottiene un successo clamoroso, di pubblico e di critica, è stato definito «spettacolo teatrale, talk show, “reading”, lezione aperta», «uno spettacolo-non-spettacolo»⁴⁴⁵. Lo stesso Baricco l'ha chiamato «uno spettacolo che non è teatro, qualcosa che sta al di qua del teatro. Come entrare in una vecchia soffitta e mettersi a rovistare in mezzo alla polvere»⁴⁴⁶. Nonostante questa definizione un po' “obsoleta”, esso goderà di una fama paragonabile a quella dei concerti *rock* o delle partite di calcio. «Sorprendente», commenterà Aldo Lastella in occasione della manifestazione tenutasi a Roma nell'estate del 2001, sarà che

quasi cinquemila persone abbiano affrontato l'afa tropicale di questi giorni e la strada verso le rovine di Ostia per seguire le due serate di *Totem*, cioè per ascoltare due persone Alessandro Baricco e Gabriele Vacis che leggono racconti e poesie ad alta voce, che trasformano un fatto privato e in genere solitario come la lettura in un'esperienza collettiva, al pari di un concerto o una partita di calcio, un evento capace di suscitare emozioni comuni in tanti cuori diversi⁴⁴⁷.

L'esperienza troverà la sua continuazione in altre letture, come abbiamo visto nel paragrafo precedente (*City Reading Project, Iliade, Moby Dick*); invece di *Totem* si tornerà a parlare nel novembre del 2008, quando alla Suoneria del Teatro Settimo sarà messo in scena da Baricco e Vacis, *Barbari e Totem* – uno spettacolo che unirà alla prova precedente i contenuti del baricchiano saggio sulla mutazione.

La conoscenza del mercato culturale nonché un intuito perspicace hanno contribuito anche al successo della sua iniziativa didattica. Baricco è stato infatti il primo in Italia a capire che mancavano scuole di scrittura⁴⁴⁸, luoghi che sarebbero potuti essere un'alternativa a quello che proponeva all'epoca l'istruzione offerta dalle istituzioni pubbliche e statali. Dall'idea che «l'insegnamento dovesse essere *emozione*. E l'apprendimento anche: doveva essere *emozione*

⁴⁴⁴ Ibidem.

⁴⁴⁵ A. LASTELLA, *Baricco & Vacis, lezione di fine secolo*, «La Repubblica», 18 febbraio 1998, p. 38.

⁴⁴⁶ G. ANDRUETTO, “*Barbari e Totem*” – *Vacis e Baricco alla Suoneria. “Quando la tv scelse la cultura”*, «La Repubblica», 20 novembre 2008, p. 18.

⁴⁴⁷ A. LASTELLA, *Ostia Antica, tifo da stadio per il “Totem” di Baricco*, op. cit., p. 1.

⁴⁴⁸ Cfr. «Sarà essenzialmente un allenamento a raccontare, un corso di studio per narratori; un'arte dimenticata da noi, superata dal cinema e, come derivazione, anche dal linguaggio televisivo» (A. BARICCO in N. GARRONE, *Vi racconto Novecento*, «La Repubblica», 13 ottobre 1994, p. 41).

per noi, e per loro»⁴⁴⁹, non avendo trovato neanche un'ombra di concorrenza e non essendo ostacolata da nessuno, è nata la Scuola Holden, di anno in anno occupando sempre gli spazi più larghi, fino a monopolizzare in un certo senso questo campo. L'eccezionalità della scuola, a parte il fatto di aver riempito una nicchia d'importanza non indifferente, sta nel fatto che essa si pone l'obiettivo di insegnare a raccontare il mondo, non solo attraverso le forme tradizionali di narrativa, quali il romanzo e il racconto, bensì usando le forme di espressione nuove, tra cui non solo il film o il teatro, ma anche la pubblicità o il sito *web*. Il consiglio che Baricco dà ai ragazzi che entrano nella sua scuola viene riassunto da lui così:

Ai giovani che vogliono scrivere consiglieri di studiare prima come inizia un fumetto, come è fatto uno slogan pubblicitario, consiglieri di immergersi nella commedia sofisticata americana, di passare da Balzac a Kubrick, d'imparare le tecniche del cinema hollywoodiano infallibile creatore di storie. È solo da un *flipper* di tutte queste cose che può nascere il romanzo moderno⁴⁵⁰.

Secondo Savina Neirotti, coordinatrice didattica della Holden, essa è a tutt'oggi l'unica vera scuola di narrazione in Italia «perché non insegna solo a scrivere, ma a produrre oggetti di narrazione anche per il cinema, il teatro, la radio, il fumetto il web e molto altro»⁴⁵¹.

Il corso di base, che comincia ad ottobre e finisce a maggio, dura due anni e in quel periodo gli allievi, attraverso varie attività che potrebbero essere riassunte secondo Neirotti in tre parole chiave: “esperienza”, “narrazione”, e “montaggio”, imparano a «organizzare i pensieri», a «progettare molte narrazioni diverse»⁴⁵². L'esperienza completa della scuola è composta da più percorsi, di cui due principali, ma comunque paralleli, sono: “Racconto e Romanzo” e “Narrazione Cinematografica”. Ogni anno la soglia della Holden viene varcata da trenta nuovi studenti – un numero che permette il lusso di dedicare loro tanta attenzione (infatti, durante l'anno i sessanta potenziali *storyteller* lavorano con almeno altrettanti docenti) –, scelti meticolosamente tra i ragazzi di un'età compresa tra 20 e 32 anni, provenienti da tutta l'Italia, i migliori dei quali possono contare sulle borse di studio. Ma la scuola va anche incontro alle esigenze di chi non può permettersi di dedicare così tanto tempo allo studio, aprendo l'iniziativa dei corsi *on line*, di diversa durata e modalità di partecipazione, garantendo comunque una vasta gamma di argomenti proposti, tra cui raccontare, forma breve, sceneggiatura, editing sceneggiatura, scrittura teatrale, fumetto, giornalismo, *webwriting*, ebook, scrittura aperta, pubblicità, scrittura professionale. L'intera

⁴⁴⁹ A. BARICCO, *Balene e sogni. Leggere e ascoltare. L'esperienza di Totem*, op. cit., p. 31.

⁴⁵⁰ A. Baricco in D. PASTI, *Le passioni di Pickwick. Intervista ad Alessandro Baricco*, op. cit., p. 27.

⁴⁵¹ *La Scuola Holden: una palestra per storyteller. Un'intervista con Savina Neirotti*, dal sito WUZ Cultura & Spettacolo, 3 giugno 2008, <http://www.wuz.it/intervista/2248/savina-neirotti-scuola-holden.html>.

⁴⁵² *Ibidem*.

attività della scuola potrebbe essere riassunta con due parole chiave: “scrittura” e “storytelling” – come osserva Neirotti, la Holden è una specie di palestra in cui viene chi vuole semplicemente allenarsi a raccontare.

Magari il fenomeno della scuola non susciterebbe tante reazioni se le sue attività rimanessero nel circoscritto ambito dei corsi di scrittura. Ma l’istituzione è attiva sia all’interno delle proprie strutture, che fuori di esse, mentre un sistema studiato in ogni dettaglio dà luogo e favorisce tante sinergie. Aperta al nuovo, rivolta al futuro, non ha paura di colonizzare gli spazi nuovi frequentati soprattutto dai giovani, tra cui il posto principale è occupato dalla Rete.

Inoltre la scuola è presente e partecipa attivamente in tanti eventi, come i festival di letteratura, fiere di libro, organizzando *workshop*, concorsi e incontri con autori. È ideatrice di numerosi progetti culturali, tra cui il ciclicamente ripetuto *Melting plot* (Progetto di interconnessione culturale tra la letteratura, la musica e l’arte) o *Script&Pitch Workshop* (corso avanzato di sceneggiatura per venti partecipanti da tutta l’Europa, organizzato insieme con il portale *Holdenlab*, la casa di produzione cinematografica Fandango e alcuni partner europei), laboratori, concorsi per testi inediti, seminari tematici, lezioni, incontri con autori, fra i quali vale la pena di elencare almeno: *Mercoledì Holden* – serate in cui si guardano e commentano film e si leggono libri con l’aiuto degli autori invitati; *Storie d’autore* – il ciclo di lezioni aperte al pubblico e gratuite; *Esor-dire* – le giornate di eventi e incontri sulla formazione e il debutto nel mondo dell’editoria, dedicati a scrittori esordienti e aspiranti scrittori *under 35*, o infine *Perfect day* – una giornata di letture d’autore che vede otto autori italiani contemporanei, apprezzati da critica e pubblico, impegnati a commentare le loro opere preferite.

Le iniziative della scuola coinvolgono anche la stampa e i media, come il concorso *Ora lavora!*, organizzato in occasione del decimo suo compleanno, in collaborazione con Musica de «La Repubblica» per racconti inediti in lingua italiana sul tema del lavoro, o quello intitolato *Il Profumo dell’Estate*, organizzato con la rivista «Allure»; esse coinvolgono anche strutture non legate direttamente al mondo della cultura, promuovendo così una nuova forma di mecenatismo. È il caso del concorso per racconti, organizzato e ripetuto ciclicamente con le profumerie *Limoni* che garantisce al vincitore la pubblicazione del racconto in circa 220.000 copie sul catalogo *Limoni* allegato a «Vanity Fair» in edicola. Non mancano tuttavia gli esempi di collaborazione tra vari enti anche all’interno del campo, di cui un ottimo esempio può essere il progetto *Circus – Scuola Elementare di Cinema* (seminari e *workshop* per

imparare i mestieri del cinema e girare un cortometraggio), organizzato assieme alla Fandango.

All'interno della propria struttura la scuola continua a diramarsi, perfezionando i vari settori e vari progetti legati al mestiere del narratore nella sua più ampia accezione. Accanto alla vastissima gamma di proposte educative dedicate agli studenti, essa organizza anche i corsi per gli insegnanti e per i ragazzi, collaborando con le scuole per mettere a disposizione la sua didattica della narrazione. Consapevole del grande potenziale affabulatorio che caratterizza i più piccoli realizza anche incontri di tipo *Role Playing Game* per i bambini di varie fasce d'età (6-8 anni, 8-10 anni, 11-13 anni). Non mancano i concorsi *on line* che coinvolgono i più vari interessi legati al tema del raccontare.

Tra le numerose strutture fatte nascere dalla scuola si trovano: la *Holdenlab* – il portale dedicato alla narrazione, la *HoldenLibri* – un sito dove si raccontano libri di ogni genere, tutti consigliati da qualcuno, famoso oppure no, che, in poche battute, spiega perché vale la pena di leggerli, *30x60 trenta righe per sessanta battute* – la rivista della Scuola Holden, la *Holden Maps* – una collana di saggistica narrativa pubblicata dalla Bur Rizzoli, la *HoldenArt* che è un laboratorio creativo, dinamico e interdisciplinare che si occupa della valorizzazione del patrimonio culturale attraverso le tecniche della narrazione e infine il *Next Step* – un luogo dedicato esclusivamente ai diplomati al Master Holden in tecniche della narrazione, una comunità che aiuta a far crescere idee, sviluppare progetti e proporre la propria creatività al mondo esterno. Ciò che qui pare dunque essere particolarmente importante è che Baricco sia riuscito a creare un organismo che oggi è autonomo, opera a vari livelli, spesso indipendentemente dal loro fondatore. Tante iniziative sono il frutto dei suoi allievi ed è spesso a loro che vengono affidati i nuovi compiti.

È forse opportuno sottolineare che la scuola non è un luogo isolato nel panorama culturale e sociale. Ne è testimone per esempio un oggetto che solo a un primo sguardo pare di poca importanza: la Tessera Holden che garantisce ai suoi allievi tante convenzioni. Nel corso della sua esistenza infatti, la scuola è riuscita a intraprendere la collaborazione con numerosissime istituzioni e realtà aziendali, tra cui librerie (a es. La Feltrinelli), teatri, ma anche negozi di abbigliamento, profumerie. Anche al livello culturale la scuola non rimane mai isolata e tra i suoi numerosissimi *partner* troviamo: «Nazione Indiana», «WUZ», «I Miserabili», Radio Hinterland e la casa editrice che dà particolare attenzione ai giovani – Meridiano Zero. È

anche uno degli *sponsor* che finanzia «Il Maltese» – una rivista simbolo della nuova narrativa italiana⁴⁵³.

Una delle caratteristiche della scuola è l'appoggio che essa dà a suoi ex-diplomati, offrendo loro la possibilità di inserirsi nella sua struttura oppure promuovendo i giovani esordienti, come conferma il caso di Evelina Santangelo, autrice di numerosi romanzi e racconti, diplomata alla Scuola Holden nel 1997. Santangelo vince la borsa di studio alla Holden e dopo il percorso di studi riceve la proposta di uno *stage* presso l'Einaudi che diventerà anche la casa editrice che pubblicherà la maggior parte delle sue opere. Di conseguenza vi trova il lavoro come redattrice ed *editor* per la narrativa italiana e inglese, e le vengono proposti la stesura dei racconti e l'insegnamento di Tecniche della Narrazione presso la Scuola Holden. In effetti, non di rado la scuola facilita il percorso ai più bravi studenti non solo garantendo loro borse di studio, ma anche offrendo l'opportunità di continuare le loro carriere proprio all'interno della scuola⁴⁵⁴. I più fortunati infine vengono coinvolti nei progetti di Baricco stesso, come confermano i casi di Marinella Contenti e Ilario Meandri, diplomati nella Scuola Holden rispettivamente negli anni 1998-2000 la prima, e negli anni 2003-2005 il secondo. Contenti diventerà assistente di Baricco da principio nel corso di preparazione dell'*Iliade* (2004) e poi anche del film *Lezione 21* (2008). A questa produzione cinematografica parteciperà pure Meandri, che inoltre è stato coautore dello spettacolo *Moby Dick*, realizzato a Roma nell'autunno del 2007 e, in seguito, del volume *Tre scene da Moby Dick* (2009).

Già dagli esempi sopra elencati risulta chiaro che Baricco in qualche modo ha acquisito il monopolio sul prodotto culturale, diversificando l'offerta. Sta di fatto che Scuola Holden oggi ha è un fenomeno di ampie proporzioni che continua a espandersi e allarga sempre il territorio delle sue influenze. Che la sua multipla attività non passi inosservata, lo testimonia il fatto della premiazione di Baricco dalla Fondazione Culturale Montblanc che dal 1992 corona le personalità che dedicano tempo, energie e risorse finanziarie a favore di progetti artistici e culturali. Infatti, il fondatore della Holden vince l'edizione italiana del Montblanc de La Culture Arts Patronage Award 2008 «per la passione e l'impegno profusi a sostegno dell'arte della scrittura e della sua diffusione»⁴⁵⁵. Vale forse la pena di sottolineare il fatto che lo

⁴⁵³ <http://www.maltesenarrazioni.it/>.

⁴⁵⁴ «La Scuola Holden è una realtà in continuo movimento, impegnata in un viaggio lungo, difficile e affascinante in quei territori che stanno al confine tra la didattica innovativa e la continua organizzazione di eventi culturali. In questo viaggio, la Scuola si è sempre fatta accompagnare da figure professionali diversissime tra loro, dagli artisti ai traduttori, dagli scrittori agli studenti, e così via. Tutti con un obiettivo in comune, illuminare quel viaggio con la loro passione e la loro competenza» (dal sito della scuola).

⁴⁵⁵ Dal sito del Montblanc: <http://www.montblancitalia.it/magazine/9962.php>.

scrittore è stato nominato da una giuria internazionale, composta da personaggi di spicco tra cui gli attori Luca Zingaretti, Eva Green, Andie McDowell, Lucy Liu e la musicista Hélène Grimaud. La premiazione ha avuto luogo a Torino, il 26 aprile 2008, in occasione di un progetto “Perfect Day”, voluto da Scuola Holden e Alessandro Baricco, e organizzato con il contributo di Montblanc.

A questo punto vorremmo ritornare ancora indietro e riflettere brevemente sul progetto editoriale della scuola, cioè alla già menzionata collana di saggi sulla narrazione, *Holden Maps* di Rizzoli, che non soltanto rispecchia perfettamente il suo spirito, ma che a sua volta si inserisce in un quadro più complesso della moda di teorizzare la scrittura. La collana nasce, come osserva ironicamente Massimo Novelli, perché

Il mondo secondo Alessandro Baricco è un mondo fatto di storie, di narrazioni, non importa se raccontato o svelato da un giornalista o da un romanziere, da uno sceneggiatore o da un inventore di videogame. Basta che siano dei narratori, non accademici, non noiosi. Anche un saggio sull’arte o sul teatro, sul cinema o magari sulla sintassi, può dunque essere una narrazione, un percorso di conoscenza all’insegna del piacere del testo⁴⁵⁶.

La *Holden Maps*, il cui primo curatore e direttore è Giorgio Vasta, inizia l’attività con un saggio del pittore Marco Vacchetti, *Storie dell’arte. La narrazione nelle immagini* (2000) e un manuale sui nuovi modelli di sceneggiatura cinematografica, *Il cinema oltre le regole* (2000) degli americani Ken Dancyger e Jeff Rush, con l’introduzione di Gino Ventriglia. Dedicata esclusivamente alla saggistica⁴⁵⁷ – l’obiettivo iniziale è quello di offrire ai lettori ogni anno quattro testi, – essa predilige un linguaggio non accademico, esige un aspetto gradevole (i libri pubblicati non devono dare l’idea dei volume massicci e noiosi) e un prezzo accessibile. Dalla spiegazione che lo stesso ideatore dà sulla nascita della collana, capiamo anche il suo nome – essa infatti si propone come una mappa a cui riferirsi proseguendo la propria strada di narratori:

Siamo convinti che un romanziere, uno sceneggiatore, un giornalista, ma anche un pittore o un disegnatore di fumetti, vengano tutti dalla stessa terra: la terra della narrazione. Così cerchiamo di insegnare ai giovani a conoscere quella terra. Viaggiamo, insieme a loro, e ci guardiamo intorno. Ogni tanto ci perdiamo, perché quella è una terra sterminata. Ci vorrebbe una cartina, dice qualcuno. Già. Così

⁴⁵⁶ M. NOVELLI, *Baricco in versione editor*, «La Repubblica», 3 dicembre 2000, p. 52.

⁴⁵⁷ «Nella collana della Holden, invece, non troverà mai spazio, parola di Baricco, la narrativa *tout court*. Aspiranti poeti o romanziere sono avvisati: è inutile bussare a quella porta» (ibidem).

sono nate le *Holden maps*. Saggi, manuali, esperimenti. Strade per non perdersi e paesi dove potersi fermare⁴⁵⁸.

A giudizio di Laura Lepri⁴⁵⁹, nel giro di pochi anni, sotto l'egida dei curatori Baricco, Filippo Taricco, Giorgio Vasta, Dario Voltolini, la collana è riuscita a produrre alcuni buoni titoli. Tra i testi da segnalare si trovano: *Gli attrezzi del narratore. Modi di costruire storie, da Joyce a Dylan Dog* (2005) di Alessandro Perissinotto, *Equivoci e miraggi. Pratiche d'autobiografia oggi* (2003) di Luca Scarlini, *Nic. Narrazioni in corso. Laboratorio a fumetti sul raccontare storie* (2005) e, soprattutto, i due volumi dedicati alla *Punteggiatura* (2001).

Tuttavia la *Holden Maps* ci interessa non solo perché si propone come un altro fattore che trasforma il panorama letterario, ma soprattutto perché si colloca nell'ambito della moda vigente della "scrittura creativa di massa". Lo stesso Baricco partecipa volentieri alle iniziative editoriali che vedono come scopo l'insegnare a scrivere – lo dimostrano almeno tre testi: il già citato *Punteggiatura* (2001), *Un posto per scrivere. Indagine sulla scrittura creativa in Italia* (2002) di Luca Lorenzetti e *Panta. Scrittura creativa. La scrittura creativa raccontata dagli scrittori che la insegnano* (2008) di Laura Lepri. È anche un'altra prova convincente che Baricco riesce a percepire con la sensibilità di un sismografo le esigenze del mercato e le mode che stanno per arrivare. In effetti, verso la metà degli anni Novanta – un periodo che corrisponde alla fondazione della *Holden*, assistiamo in Italia ad un *boom* dei manuali di scrittura e dei libri che tematizzano tale argomento, anticipato dall'invasione del mercato dalle pubblicazioni statunitensi. Interessante a tal proposito che il pioniere italiano di questa disciplina, Giuseppe Pontiggia, non abbia mai voluto essere autore di alcun manuale di scrittura, limitandosi solo a pubblicare a puntate sul supplemento *Sette* del «Corriere della Sera» un parziale *Corso di scrittura* ed a tenere per oltre un decennio (dal 1985) al Teatro Verdi di Milano incontri dedicati alla scrittura creativa. In un'intervista di Lorenzetti del 1996 egli dichiara però di non essere stupito del clamoroso successo di cui godono le pubblicazioni in merito, giacché da una parte abbiamo una richiesta diffusa, d'altra il mercato che cerca di soddisfarla con iniziative ora riuscite, ora fallite.

Credo comunque che il bisogno di comunicare, il bisogno di scrivere, ci sia sempre stato, semplicemente non trovava modo di essere appagato. Sicuramente in Italia questa esigenza raggiunge il paradosso, se la mettiamo in relazione con la scarsa disponibilità a leggere. Sembra ci sia più bisogno di

⁴⁵⁸ A. BARICCO in D. RIGHETTI, *Le mappe di Baricco per non perdersi nei sentieri della saggistica*, op. cit., p. 35. L'uguale descrizione della collana viene riportata anche su un'altra collana di volumi pubblicati, a es. del già citato *Punteggiatura*, Rizzoli, Milano 2001.

⁴⁵⁹ L. LEPRI, *Adottati a scuola. La scrittura creativa di massa*, in V. SPINAZZOLA (a cura di), *Tirature '09. Milano-Napoli. Due capitali mancate*, il Saggiatore, Milano 2009, pp. 129-133.

scrivere che di leggere, in definitiva. Basta pensare al numero delle persone che inviano manoscritti alle case editrici: le più grandi ricevono millecinquecento manoscritti all'anno, una media impressionante⁴⁶⁰.

Un decennio dopo lo confermerà anche Lepri: «In un paese in cui ci sono più aspiranti autori che lettori praticanti, si capisce la fortuna editoriale arrisa ai manuali di scrittura creativa»⁴⁶¹. Tra gli importanti titoli italiani, a parte i già citati testi di Lorenzetti e di Lepri, troveremo i volumi di: Maria Teresa Serafini, *Come si scrive un romanzo* (1996), Stefano Brugnolo e Giulio Mozzi, *Ricettario di scrittura creativa* (2000; la prima edizione è del 1997 – il I volume e del 1998 – il II volume), Rosaria Guacci e Bruna Miorelli, *Come scrivere. Guida per aspiranti scrittori* (1999). Da segnalare anche il sito *on line* creato da Lorenzetti e dedicato a chi si interessa di scrittura e di letteratura (<http://www.scritturacreativa.com/>), in funzione dall'aprile del 2002.

Un volume che andrebbe menzionato a questo proposito che parla della moda d'insegnare a scrivere è quello del giornalista, scrittore e traduttore, Giordano Lupi, *Quasi quasi faccio anch'io un corso di scrittura. Manuale per difendersi dagli scrittori inutili* (2004). È un libro che affronta il problema «di scrittura, di scrittori senza sangue che vivono di “Scuole di Scrittura” più delle cose che scrivono», «che mette alla berlina gli editori a pagamento e gli inutili concorsi letterari dove tutti vincono, basta pagare»⁴⁶². L'autore di *City* vi viene scherzosamente definito “rinnovatore della letteratura”, “scrittore di successo” che basa la sua popolarità sull'ignoranza dei lettori: «Tu prendi il mio amico idiota, quello che non conosce Amado, lui ci trova sempre qualche risvolto psicanalitico in quello che scrive Baricco. [...] Lui [Baricco] lo sa che il lettore fingerà di capire pur di passare per intellettuale»⁴⁶³. Per quanto riguarda i corsi di scrittura creativa, la loro fama sta nell'illudere gli allievi che possono diventare tutti scrittori in voga, basta che paghino: «La scuola di scrittura fa bene a chi la organizza, ci prende un po' di soldi e se li mette in cassa, che oggi la gente è tutta presa dal sacro furore delle lettere e tutti vogliono pubblicare un libro prima di morire [...]»⁴⁶⁴.

Un singolare sguardo sulla scuola a questo proposito ci viene offerto anche da Alessio Romano – un ex-alunno della Holden e, a sua volta, organizzatore di *workshop* di scrittura creativa. Romano situa il proprio romanzo d'esordio che si colloca tra il giallo e il romanzo di

⁴⁶⁰ G. PONTIGGIA in L. LORENZETTI, *Un posto per scrivere. Un'indagine sulla scrittura creativa in Italia*, Prospettiva Editrice, Civitavecchia, 2001. Il testo è consultabile sul sito: <http://www.scritturacreativa.com/>.

⁴⁶¹ L. LEPRI, *Adottati a scuola. La scrittura creativa di massa*, op. cit., p. 129.

⁴⁶² Dalla quarta di copertina di G. LUPI, *Quasi quasi faccio anch'io un corso di scrittura. Manuale per difendersi dagli scrittori inutili*, Nuovi Equilibri, Viterbo 2004.

⁴⁶³ Ivi, p. 53.

⁴⁶⁴ Ivi, p. 118.

formazione, *Paradise for all* (2005)⁴⁶⁵, proprio tra le mura dell'istituto torinese. Mischiando personaggi di finzione con quelli reali (il ruolo di primaria importanza è svolto da Sandro Veronesi, privatamente il dichiarato maestro di Romano), lo scrittore narra la storia del misterioso omicidio di Laura Palmer, avvenuto proprio in Corso Dante 118. Come osserva ironicamente Massimo Novelli, il romanzo «ambientato per buona parte nella Holden suddetta, con personaggi e interpreti (scrittori insegnanti, allievi, baracca e burattini) realmente esistenti, velati solo da nomi di fantasia, potrebbe dare inizio a un genere: il giallo “scolastico”»⁴⁶⁶. Ma non è la trama a presentarsi qui particolarmente interessante bensì il contesto che segue la pubblicazione del libro. Il romanzo esce presso l'Editore Fazi, accompagnato da una elogiativa quarta di copertina Sandro Veronesi. E nessuno lo nasconde che è stato proprio lui un buono *sponsor*, grazie al quale libro ha venduto migliaia di copie. Ne risulta chiaramente, come suggerisce Emanuele Terzuoli, l'autore dell'intervista a Romano, che non basta scrivere bene, bisogna anche essere promossi⁴⁶⁷. Provenire da un corso o, meglio ancora, da una scuola di scrittura e citare tale esperienza nel *curriculum*, come lo dimostra il caso di Romano, aiuta quindi a farsi leggere dagli editori, mentre molti romanzi dei giovani esordienti “anonimi”, di cui qualcuno probabilmente anche buono, finiscono al macero senza nemmeno uscire dalla busta.

Non sarà forse sbagliato in questa luce il titolo di un altro romanzo scritto da un ex-holdeniano e ambientato anche esso nell'istituto torinese. Si tratta del testo di Vittorio Bongiorno, *La Giovane Holding* (1997) – una esplicita parodia della Holden in cui il “corpo scolastico” viene sottoposto ad una specie di vivisezione, non priva di pesanti accuse. L'io narrante, il fondatore-direttore, il cui motto personale si riassume in «[...] se sai venderti bene, prima o poi riesci a pubblicare, e diventare anche discretamente famoso e perché no? anche ricco...»⁴⁶⁸, racconta della propria scuola, ma anche del ruolo che essa svolge nell'odierno panorama culturale. Per gli allievi che vi entrano, l'istituto è garanzia di successo: «...capisci che se fai il Corso Giovane automaticamente fai di tutto un po', e alla fine dei tre anni automaticamente sai scrivere un romanzo o una poesia o un racconto»⁴⁶⁹. E come ammette spudoratamente il direttore, l'unico fattore che viene preso in considerazione nel processo d'ammissione, sono soldi. La scuola è quindi orientata a produrre narratori affermati,

⁴⁶⁵ Fazi Editore, Roma.

⁴⁶⁶ M. NOVELLI, *C'è un cadavere alla Holden*, «La Repubblica», 09 ottobre 2005, p. 1 (sezione di Torino).

⁴⁶⁷ Cfr. E. TERZUOLI, *Il paradiso all'improvviso*, «Writers Magazine Italia», n. 5, aprile 2006, pp. 52-53.

⁴⁶⁸ V. BONGIORNO, *La giovane Holding*, Comix, Modena 1997, p. 41.

⁴⁶⁹ Ivi, p. 7.

(assicurandogli addirittura un posto di lavoro), però a condizione che vi lascino una certa quota:

... sì, una cosa per pochi. Tieni anche conto comunque che la retta annuale da noi non è una cosa che tutti si possono permettere. Diciamo che c'è un'automatica indolore selezione naturale! Qualcosa dunque a questi miei ragazzi gliela vogliamo far fare? Vogliamo dare loro qualcosa che gli apra le porte del mondo del lavoro? Magari in una casa editrice, o in un giornale, o in TV...

... e tieni conto che molte di queste strutture, soprattutto in città erano e sono pronte ad accoglierli. Naturalmente solo alla fine del corso degli studi...⁴⁷⁰.

Poco importa se il livello della maggior parte degli alunni è mediocre, se si tratta di quelli, a dire del direttore, che non hanno scelto l'università perché «non avrebbero avuto o trovato un posto in una struttura ufficiale»⁴⁷¹. Se vogliono pagare, osserva ironicamente il narratore, perché non accettare la loro presenza e non soddisfare le loro richieste?

... no, non ce la faccio, non me la sento di mandarli a casa. Se sono venuti qua per ballare, allora balliamo... [...] ... e poi che male c'è dico che male c'è? Come c'è il grande chirurgo, è giusto che ci siano anche medici piccoli piccoli che sono sempre pronti, notte e giorno, ad arginare le fratture di questa società malata...⁴⁷².

Forse gli studenti non hanno fatto l'università ma nella Holden «hanno imparato tutti i trucchi da quattro soldi»⁴⁷³ e quello che conta oggi, sempre secondo la voce narrante, è scrivere per il pubblico (“borghese”), accontentare i suoi gusti:

... lezione numero tre: per chi scrivo? Inesorabilmente per il pubblico. Che mi piaccia o no, il pubblico o lo amo o lo odio, ma non lo disprezzo, mai. Ne tengo sempre conto, perché è lui alla fine che mi giudica, e nessun altro. È il pubblico che mi rende famoso, o che si sbarazza di me relegandomi in un angolo, spazzandomi via per sempre...⁴⁷⁴.

La scuola dunque avvicina e svela anche i meccanismi che operano nell'attuale campo culturale. Il messaggio trasmesso sin dall'inizio ai futuri operatori culturali è chiaro: in quel mondo brutale bisogna pur in qualche modo sopravvivere: «... la gente vuole sangue fresco? E noi glielo diamo! Per una volta, dico, per una volta guardiamo in faccia la realtà: chi è che vende oggi?»⁴⁷⁵.

Ma che Baricco voglia influire sul campo culturale e cambiarne il sistema di forze, lo conferma anche un altro dibattito nato su «La Repubblica» nel febbraio del 2009. In un

⁴⁷⁰ Ivi, pp. 34-35.

⁴⁷¹ Ivi, p. 33.

⁴⁷² Ivi, p. 42.

⁴⁷³ Ivi, p. 45.

⁴⁷⁴ Ivi, p. 40.

⁴⁷⁵ Ivi, p. 44.

controverso articolo *Basta soldi pubblici al teatro, meglio puntare su scuola e tv*⁴⁷⁶, lo scrittore si è pronunciato a favore della televisione e della scuola – a suo parere oggigiorno gli unici mezzi efficaci per la formazione delle nuove generazioni –, e della cultura finanziata dai fondi privati, criticando ferocemente l'odierno sistema dei finanziamenti delle attività culturali. Sta di fatto che da un canto le sovvenzioni pubbliche alla cultura non bastano, dall'altra si continua a versare in modo incontrollato e caotico un «fiume di denaro» in teatri, musei, festival, rassegne, convegni, fondazioni e associazioni. Se non bastasse, questa condotta favorisce anche la monopolizzazione del mercato («Quando un mecenate, non importa se pubblico o privato, è l'unico soggetto operativo in un determinato mercato, e in più non è costretto a fare di conto, mettendo in preventivo di perdere denaro, l'effetto che genera intorno è la desertificazione»). A suo parere, stiamo conducendo la battaglia per una causa giusta, ma in modo e nei luoghi sbagliati. Bisogna essere consapevoli del fatto che se oggi possiamo dire che viviamo nell'epoca di *the age of mass intelligence*, l'epoca dell'intelligenza di massa, dove la cultura non è riservata solo alle *élites*, in gran parte non è il merito del denaro pubblico e della promozione culturale che fa, bensì di altre cause incrociate, tra cui: «Internet, globalizzazione, nuove tecnologie, maggior ricchezza collettiva, aumento del tempo libero, aggressività delle imprese private in cerca di un'espansione dei mercati»⁴⁷⁷. Considerati tempi difficili della crisi economica è necessario dunque intraprendere passi concreti, pur a patto di spezzare i vecchi legami a cui siamo abituati. Lui stesso ha fatto appello alla coscienza degli intellettuali, di cui si sente di far parte:

Ecco il momento di pensare molto velocemente. Lo devono fare tutti quelli cui sta a cuore la tensione culturale del nostro Paese, e tutti quelli che quella situazione la conoscono da vicino, per averci lavorato, a qualsiasi livello. Io rispondo alla descrizione, quindi eccomi qui⁴⁷⁸.

A suo avviso, i tre principali motivi per cui si ricorreva ai soldi statali per promuovere la vita culturale di un paese (rendere accessibile la cultura alla maggior parte della società, promuovere e proteggere i repertori che non avrebbero avuto la forza di sopravvivere alla logica del profitto, far crescere i cittadini informati, colti, dotati di principi morali e culturali saldi, cioè persone indispensabili per il corretto funzionamento della democrazia), non sembrano più convincenti. Al giorno d'oggi tutti e tre di questi postulati vengono sostituiti dalle attività svolte dalla televisione e dalla scuola. Anzi, a chi rifiuta con ostinazione di partecipare alla vita culturale vera e propria, essi si presentano come gli unici canali attraverso

⁴⁷⁶ A. BARICCO, *Basta soldi pubblici al teatro, meglio puntare su scuola e tv*, «La Repubblica», 24 febbraio 2009.

⁴⁷⁷ Ibidem.

⁴⁷⁸ Ibidem.

i quali filtra la cultura. Baricco ritiene scandaloso il fatto che ciò nonostante quando si parla di fondi pubblici per la cultura, non si parla mai né di scuola, né di televisione.

Spostate quei soldi, per favore, nella scuola e nella televisione. Il Paese reale è lì, ed è lì la battaglia che dovremmo combattere con quei soldi. [...] Che senso ha salvare l'Opera e produrre studenti che ne sanno più di chimica che di Verdi? Cosa vuol dire pagare stagioni di concerti per un Paese in cui non si studia la storia della musica neanche quando si studia il romanticismo? [...] Chiudete i Teatri Stabili e aprite un teatro in ogni scuola. Azzerate i convegni e pensate a costruire una nuova generazione di insegnanti preparati e ben pagati. Liberatevi delle Fondazioni e delle Case che promuovono la lettura, e mettete una trasmissione decente sui libri in prima serata. Abbandonate i cartelloni di musica da camera e con i soldi risparmiati permettiamoci una sera alla settimana di tivù che se ne frega dell'Auditel⁴⁷⁹.

A suo parere la funzione pubblica sta prima di tutto nell'alfabetizzare ed educare la società. Perciò ritiene sbagliata la convinzione che il denaro pubblico possa «servire esclusivamente a produrre un'offerta di spettacoli, eventi e di festival»⁴⁸⁰, poiché quei soldi dovrebbero essere usati soprattutto per formare un pubblico consapevole, colto e moderno.

Baricco vede la soluzione del problema in una manovra tanto controversa quanto delicata: permettere che negli spazi culturali entrino anche i privati, benché questo comporti la distruzione di un tabù, da lui definito come «la cultura come *business*». Servendosi dell'esempio degli editori e dei librai che sono “privati” e ciò nonostante riescono a unire nella loro professione la cultura e gli affari, egli sostiene: «Lo dico in modo brutale: abituiamoci a dare i nostri soldi a qualcuno che li userà per produrre cultura e profitti»⁴⁸¹. Tutto il problema sta quindi nel cambiare la mentalità: «Sembra un problema tecnico, ma è invece soprattutto una rivoluzione mentale. I freni sono ideologici, non pratici»⁴⁸².

Non dovrebbe sorprendere il fatto che tali postulati, da qualcuno definiti come una «bomba culturale»⁴⁸³ lanciata da Baricco, hanno provocato numerose reazioni, sdegnate o entusiaste. Dalla moltitudine di voci che si sono pronunciate a proposito, ci limitiamo a segnalare solo alcune, che dal nostro punto di vista sembrano alquanto rappresentative. Una di esse appartiene a Eugenio Scalfari⁴⁸⁴, ex-direttore de «L'Espresso», fondatore de «La Repubblica» nonché amico di Baricco. Scalfari condivide la convinzione che il compito dello Stato democratico sia quello di alfabetizzare e di favorire la nascita dell'“intelligenza di massa”, ma il suo consenso scompare quando si comincia a parlare dei finanziamenti alla scuola e alla

⁴⁷⁹ Ibidem.

⁴⁸⁰ Ibidem.

⁴⁸¹ Ibidem.

⁴⁸² Ibidem.

⁴⁸³ A. BANDETTINI, *Il teatro replica a Baricco. Muti: “Gli sprechi ci sono”*, «La Repubblica», 25 febbraio 2009.

⁴⁸⁴ E. SCALFARI, *L'Ulisse di Dante e i soldi alla cultura*, «La Repubblica», 27 febbraio 2009.

televisione: «Gli stanziamenti di denaro pubblico destinati alla cultura non riguardano la scuola come non riguardano la giustizia, l'ordine pubblico, la difesa del territorio nazionale»⁴⁸⁵. Per quanto riguarda la televisione egli si limita soltanto a dire che la proposta di Baricco gli sembra irrealistica e impossibile da realizzare. Alla provocazione dello scrittore che si potrebbe riassumere così: «Il mercato guida e intraprende, il denaro pubblico aiuti tutti senza alcuna discriminazione nei limiti delle risorse disponibili»⁴⁸⁶, Scalfari risponde con ostinazione che non solo il ruolo dello Stato è fondamentale ma è anche indispensabile per il giusto funzionamento di alcune istituzioni culturali. Il messaggio che egli lascia è chiaro ed univoco: «Lo Stato faccia ciò che deve, i privati facciano ciò che sanno e possono»⁴⁸⁷.

Particolarmente interessante al proposito sembra l'intervento di Anna Bandettini, che riassume quelli di numerosi rappresentanti del mondo della cultura da Lella Costa, Dario Fo a Riccardo Muti. «Su due punti sono tutti d'accordo. Primo: in nessun paese del mondo il teatro e la musica sopravvivono senza soldi dello Stato. Secondo: le regole di investimento di quei soldi vanno cambiate, riformate. Ma sul resto è quasi guerra»⁴⁸⁸. Bandettini dà ragione a Baricco in alcune questioni da lui sollevate – è vero che nel finanziare la cultura ci siano tanti sprechi, che si dovrebbe fare più attenzione alla scuola e alla formazione dei bambini e che bisognerebbe concentrarsi a produrre i programmi formativi che attraverso la televisione siano in grado di raggiungere anche le persone più lontane e isolate. «Cambiare le regole dell'intervento pubblico: lo chiedono tutti»⁴⁸⁹, scrive l'autrice riferendosi a una moltitudine di artisti citati, ma la cultura deve essere pagata dai soldi pubblici, altrimenti non sopravvivrà. Tra le voci più interessanti meritano di essere citate quella di Dario Fo: «Ci vogliono regole trasparenti per rispetto anche del pubblico. Ma sul finanziamento non si discute: anzi in Italia la percentuale del Pil alla cultura è dieci volte inferiore alla media europea»⁴⁹⁰, di Carlo Giuffrè: «Senza finanziamenti mancherebbe il pane»⁴⁹¹, di Nicola Piovani: «Una sciocchezza così non l'avevo mai sentita. A Roma si dice *Levateje er vino*»⁴⁹² e infine quella di Paolo Poli: «Baricco dice quello che vuole e noi continuiamo a lavorare. Ho visto passare tante stagioni, buone e cattive. Spero di resistere anche a questa»⁴⁹³.

⁴⁸⁵ Ibidem.

⁴⁸⁶ Ibidem.

⁴⁸⁷ Ibidem.

⁴⁸⁸ A. BANDETTINI, *Il teatro replica a Baricco. Muti: "Gli sprechi ci sono"*, op. cit.

⁴⁸⁹ Ibidem.

⁴⁹⁰ Ibidem.

⁴⁹¹ Ibidem.

⁴⁹² Ibidem.

⁴⁹³ Ibidem.

Da parte sua, in una replica⁴⁹⁴ scritta nei primi di marzo, Baricco ha dichiarato di aver apprezzato tutti gli interventi, purché pronunciati con rispetto: sia quelli che avevano considerato interessante la sua proposta, sia quelli a cui era parsa inutile o irreali. Alla «pioggia di critiche sulla proposta di risorse per teatro e scuola» ha risposto chiarendo le sue posizioni e ricordando che il suo piano stava nel:

1. Spostare l'attenzione, le intelligenze e le risorse su scuola e televisione perché è soprattutto lì che in questo momento si combatte la battaglia per la difesa dei gesti, dei valori e del patrimonio della cultura.
2. Abituarsi all'idea che il denaro pubblico può e deve fare un passo indietro venendo via da quella posizione centrale, e spesso monopolistica, che tende ad avere nella vita culturale del Paese.
3. Non aver paura di lasciare campo all'iniziativa privata e lavorare, piuttosto, per metterla in condizione, con l'aiuto del denaro pubblico, di andare a lavorare nella direzione della qualità e della diffusione più ampia e giusta possibile⁴⁹⁵.

Ha ribadito anche all'accusa di volere che fossero tagliati i fondi alla cultura: «Come si vede, non c'è scritto da nessuna parte che sarebbe utile tagliare i fondi alla cultura: si suggerisce di collocarli diversamente, e di usarli al servizio di un modello differente»⁴⁹⁶. A chi gli aveva ricordato che, considerata la crisi economica, i tempi non erano opportuni per rivoluzionare il sistema vigente, ha risposto che non lo sono mai stati: «Ma riflettere, è un'altra cosa. Una cosa che non dobbiamo temere, anche quando strategicamente è scomoda. Un compito per cui nessun giorno è sbagliato»⁴⁹⁷.

⁴⁹⁴ A. BARICCO, *Il cambio di scena che serve alla cultura*, «La Repubblica», 4 marzo 2009, p. 1.

⁴⁹⁵ Ibidem.

⁴⁹⁶ Ibidem.

⁴⁹⁷ Ibidem.

Capitolo 3

La società dello spettacolo: sulla saggistica di Baricco

L'uomo d'oggi ha ereditato un sistema nervoso che non sopporta le attuali condizioni di vita. In attesa che si formi l'uomo di domani, [...] l'uomo d'oggi reagisce alle mutate condizioni non opponendosi agli urti bensì facendo massa, massificandosi.

Eugenio Montale

3.1. Costellazioni della modernità: *Il genio in fuga e L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin*

La saggistica di Alessandro Baricco potrebbe essere interpretata come un lungo e articolato autocommento sia alla sua narrativa e cinematografia che ad altre attività intraprese. La maggior parte dei critici è addirittura propensa a considerarla il momento più prezioso di tutta la carriera dello scrittore, una sorta di “retrobottega” che aiuta a mettere a punto le principali coordinate della sua opera. È in quei testi che devono essere cercate le origini del Baricco-narratore, è lì che vengono decodificati temi e motivi ricorrenti e che sono rese esplicite prese di posizione che aiutano a capire come i suoi romanzi (almeno i primi) siano il frutto di una scelta estetico-filosofica consapevole e precisa.

Tutti i volumi sono segnati da un tocco personale, quasi intimo: «In generale a me piace il tratto individuale, soggettivo, autoriale. Amo scrivere libri che non siano semplici studi su una materia, ma cronache di una ricerca su una materia»⁴⁹⁸. Nonostante la sua attività saggistica passi attraverso stagioni diverse – qui provvisoriamente chiamate “filosofico-musicale”, “giornalistica”, “sociologica” –, vi si possono distinguere alcuni elementi comuni che tornano con continuità: i numerosi riferimenti alla filosofia e alla musica, l'uso della lingua poetica e poi anche del parlato, il rimescolamento del basso e del sublime, la volontà di spiegare/insegnare, il dialogo con il lettore, l'uso dell'aforisma inteso come saggio concentrato. Quest'ultimo viene considerato una forma perfetta in quanto il suo carattere è riflessivo, interrogativo, mai definitivo e conclusivo. Baricco è infatti convinto che la forza di tutti gli aforismi stia nello «scardinare l'immobilità del pensiero attraverso il potere acuminato e fragile dell'intuizione»⁴⁹⁹, e in tal modo si iscrive nella lunga tradizione della scrittura

⁴⁹⁸ A. BARICCO in A. GNOLI, *Alessandro Baricco: Se il mondo cambia vertiginosamente*, «La Repubblica», 21 novembre 2006, p. 42 (sezione: cultura).

⁴⁹⁹ A. BARICCO, *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin* (1992), Garzanti, Milano 2002, p. 10.

aforistica⁵⁰⁰ che vede protagonisti anche tanti autori a lui cari: da Nietzsche all'Adorno dei *Minima moralia* fino al Calvino de *Le città invisibili*.

Ciò nondimeno il fattore più costantemente presente in Baricco consiste nella sua riflessione sul tema della modernità. È su di esso che è incentrata tutta la saggistica del torinese, dai primi testi a *I barbari*. Colpisce viceversa l'ostinazione con cui egli evita la nozione di "postmoderno", anche se resta fuor di dubbio che le sue osservazioni riguardino quest'argomento. Leggiamo infatti nell'introduzione a *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin*.

[...] ho usato il termine *modernità* in un'accezione molto larga e, si potrebbe dire, un po' vaga. [...] indubbiamente, molte delle riflessioni contenute in queste pagine guardano a un fenomeno che, con più precisione, si sarebbe dovuto chiamare *post-moderno*. Ma il mondo della musica colta, raffinato cultore del passato, non ha grande dimestichezza col ragionar del presente. [...] Così ho usato l'ecumenico termine *modernità* per indicare il nuovo orizzonte che è subentrato al tramonto dello scenario sociale e ideologico che fece da fondamento all'invenzione stessa dell'idea di musica colta (la borghesia ottocentesca, il romanticismo, l'idealismo)⁵⁰¹.

Baricco parla quindi poco di postmodernità e molto di modernizzazione e di modernità, ma in lui i due concetti sembrano sovrapporsi. La stessa sua allergia per le definizioni («Mi chiedo se non sia scaduto il tempo in cui era possibile dare definizioni»⁵⁰²), favorisce un approccio fluido e ineffabile al moderno (a temi come l'irruzione nell'immaginario collettivo del treno, o dell'automobile), riassumibile con la celeberrima frase di Louis Armstrong, in cui il *jazz* è emblema della modernità indefinibile: «Se devi chiedere cos'è il jazz, non lo saprai mai»⁵⁰³.

A ben guardare, quando rappresenta l'irruzione del treno e delle prime auto, Baricco interpreta questi eventi da una prospettiva a cavallo tra il moderno e il postmoderno: da una parte la tecnica è mitizzabile, spaventosa, la locomotiva e la macchina sono "mirabili mostri", vengono vissuti come *shock*, dall'altra essi diventano rapidamente l'unico vero habitat, la seconda natura metabolizzata e presente ovunque. Il treno e l'automobile in Baricco si presentano come creature terrificanti ma al contempo "addomesticate". Lo illustra bene l'esempio di *Castelli di rabbia*: la locomotiva Elisabeth (dare il nome alla macchina aiuta a domare la paura dell'ignoto) è appunto un «mostro di ferro e di bellezza»⁵⁰⁴, che però invece

⁵⁰⁰ Cfr. G. CANTARUTTI (a cura di), *La scrittura aforistica*, Il Mulino, Bologna 2001.

⁵⁰¹ A. BARICCO, *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin*, op. cit., p. 11.

⁵⁰² A. BARICCO, *Next. Piccolo libro sulla globalizzazione e sul mondo che verrà*, Feltrinelli, Milano 2002, p. 66.

⁵⁰³ A. BARICCO, *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin*, pp. 11-12.

⁵⁰⁴ A. BARICCO, *Castelli di rabbia* (1991), Rizzoli, Milano 2004, p. 97.

di “divorarsi” a cento all’ora, sarà presto sistemato «nel grande prato ai piedi della collina di casa Rail»⁵⁰⁵, con i soli «duecento metri di binari, davanti a sé»⁵⁰⁶, diventando così una sorta di monumento del tutto “innoquo”⁵⁰⁷, intorno al quale giocano i bambini⁵⁰⁸.

Questa passione per i fenomeni epocali avventuti a cavallo tra Otto e Novecento farà sì che lo scrittore guadagnerà il nome di

un nostalgico dell’avvento della modernità: di quella fase aurorale della nostra civiltà tecnologica in cui tutto sembrava possibile, in cui l’innovazione si coniugava naturalmente con l’entusiasmo, le scoperte con le speranze, e nuovi destini parevano offrirsi agli spiriti liberi e coraggiosi che si lasciavano contagiare dalla passione per la novità⁵⁰⁹.

Alla nostalgia del moderno (la ferrovia come evento epocale che cambiò la percezione del mondo⁵¹⁰) Baricco propone un antidoto di origine vattimiana⁵¹¹: lo conferma di nuovo Barenghi: «[...] il rovescio della nostalgia – o se si preferisce, l’esorcismo alternativo – sarà considerare il presente come aurora di un’epoca nuova, mutante, straniante, da day after, all’indomani del crollo dell’impero di cui siamo stati cittadini orgogliosi e illusi»⁵¹². Tale messaggio troverà la sua piena realizzazione in tutti i saggi firmati dal torinese – il nuovo, il moderno/postmoderno, vi verrà presentato come «un incubo, bellissimo»⁵¹³.

Soprattutto i primi due saggi contengono un’analisi autonoma e originale, condotta alla luce del sapere filosofico, perciò possono essere considerati uno dei punti più forti del loro autore. Infatti, Fulvio Senardi non esiterà a definirli «il cavallo di battaglia dello scrittore

⁵⁰⁵ Cfr. *ivi*, p. 108.

⁵⁰⁶ *Ivi*, p. 109.

⁵⁰⁷ Cfr. *ivi*, p. 158.

⁵⁰⁸ «Se i treni naufragassero e le ferrovie fossero in cielo, sembrerebbe il relitto di un treno, posato sul fondale erboso del mondo. Come pesci, ogni tanto, ci girano attorno i bambini di Quinnipak. Vengono dal paese, apposta per vederla [...]. Ci girano attorno, i bambini di Quinnipak, muti come pesci per non svegliarla» (*ivi*, p. 221).

⁵⁰⁹ M. BARENGHI, *Baricco e la nostalgia della modernità*, in V. SPINAZZOLA (a cura di), *Tirature '07. Le avventure del giallo*, il Saggiatore, Milano 2007, p. 78.

⁵¹⁰ Cfr. «Inventare le ferrovie, quasi duecento anni fa, non cambiò di un metro la distanza tra Liverpool e Londra: ma stravolse l’idea stessa di distanza. I metri erano quelli di sempre, il cervello no» (A. BARICCO, *Quegli otto minuti di “Natural born killers”*, in ID., *Barnum. Cronache dal Grande Show*, Feltrinelli, Milano 1995, p. 133).

⁵¹¹ Cfr. G. VATTIMO, *La fine della modernità. Nichilismo ed ermeneutica nella cultura post-moderna*, Garzanti, Milano 1985.

⁵¹² M. BARENGHI, *Baricco e la nostalgia della modernità*, op. cit., p. 82.

⁵¹³ A. BARICCO, *Tokyo 2*, in ID., *Barnum 2. Altre cronache dal Grande Show*, Feltrinelli, Milano 1998, p. 134.

torinese»⁵¹⁴. Di questo parere sarà pure Goffredo Fofi, secondo cui essi corrispondono alla «sua fase migliore»⁵¹⁵.

Prima del romanzo, i talenti di Baricco sembrarono ed erano quelli di un promettente musicologo, critico e storico di buona formazione filosofica. Il suo saggio su Rossini e la musica del Settecento fu un saggio esemplare, che poteva affascinare anche gli incompetenti; e quello sulle *Mucche del Wisconsin* una brillante divagazione teorica, che potremmo anche dire politica sull'uso e gli abusi della musica nella nostra epoca post-moderna⁵¹⁶.

Il libro d'esordio di Baricco, *Il genio in fuga* (1988), contiene due saggi sul teatro musicale comico e serio di Gioacchino Rossini, *Morire dal ridere* e *Il pipistrello e la porcellana*. Tra tutti i testi di carattere saggistico, esso può essere utile per la nostra indagine non tanto grazie alla sua specificità tematica, ma soprattutto perché vi ritroviamo lo sfondo di ideologia e di poetica che si riflette nella narrativa e specialmente nei primi romanzi⁵¹⁷ – è proprio lì, ad esempio, che vengono messi a fuoco in modo preciso due termini centrali di *Castelli di rabbia* quali il “destino” e la “felicità”. Nel corso della nostra indagine ci soffermeremo dunque in particolare sui passaggi che possono essere utili per capire la sua attività di romanziere, trascurando l'aspetto *stricte* musicologico, sicuramente di grande interesse.

Il genio in fuga è forse il più complesso e articolato di tutti gli scritti del torinese, sia dal punto di vista contenutistico che da quello strutturale e linguistico. Vi troviamo comunque alcuni tratti che caratterizzeranno la produzione successiva: la già menzionata forma aforistica, la propensione a trasformare i difetti in valori (in una *Nota* scritta alla ristampa del 1997, Baricco ammette che il libro è lontano dall'essere ideale ma che proprio quell'incompiutezza aiuta a capire l'argomento trattato⁵¹⁸), le idee-chiave (la nuova geografia, l'esplosione, la follia, la disgregazione), i maestri fondamentali per la sua formazione (tra cui

⁵¹⁴ F. SENARDI, *Alessandro Baricco, ovvero... che storia mi racconti*, in ID., *Gli specchi di Narciso. Aspetti della narrativa italiana di fine millennio*, Vecchiarelli Editore, Roma 2002, p. 171. Al gruppo delle “opere più riuscite” Elisabetta Tarantino aggiunge anche *Barnum* e *Barnum 2*. Cfr. E. TARANTINO, *Alessandro Baricco e la totemizzazione della letteratura*, in ID., F. PELLEGRINI (a cura di), *Il romanzo contemporaneo. Voci italiane*, Troubadour, Leicester 2006, p. 80.

⁵¹⁵ G. FOFI, *La noiosa “Lezione Ventuno” di Baricco: Beethoven secondo la miseria del post-moderno*, «Il Messaggero», 17 ottobre 2008.

⁵¹⁶ G. FOFI, *Prefazione ad A. BARICCO, L. MOSIO, Partita spagnola*, Dino Audino Editore, Roma 2003, pp. 5-6.

⁵¹⁷ In un'intervista rilasciata a Marco Drago, lo scrittore ammette che i due primi romanzi hanno una genesi comune: «Come dice Woody Allen, continuo a fare lo stesso film, cercando di farlo sempre un po' meglio; credo di aver riscritto lo stesso libro, in un certo modo... il Barolo è sempre Barolo. Poi c'erano delle parti di *Castelli di rabbia* che pensavo si potessero fare meglio e ci ho provato con *Oceano mare*, hanno molti punti in comune, alcuni invisibili, alcuni evidenti... tutti e due raccontano storie dell'800, due storie collettive con molti personaggi (M. DRAGO, *Intervista ad Alessandro Baricco*, «Maltese narrazioni», ottobre 1993, <http://www.maltesenarrazioni.it/maltese3/index.php>).

⁵¹⁸ Cfr. A. BARICCO, *Il genio in fuga. Due saggi sul teatro musicale di Gioacchino Rossini* (1988), Einaudi, Torino 2006, p. VII.

Vattimo, Benjamin, Adorno, Lukács⁵¹⁹). Come spiega lo scrittore in una sorta di introduzione, lo studio è fondato sull'ermeneutica "debole", giacché l'imperfezione dello sguardo – seppure non escluda l'errore –, è l'unico approccio possibile che garantisca la correttezza⁵²⁰. A scapito della storiografia tradizionale, Baricco ricorre alla lezione sulle costellazioni, appresa dalle pagine de *Il dramma barocco tedesco* («Come ha insegnato Benjamin, le Idee hanno a che fare con le costellazioni del cielo: le si riconosce socchiudendo gli occhi»⁵²¹). Sceglie cioè di lavorare sulle schegge, non sulla globalità dell'opera, evidenziando soprattutto «il tratto disgregante della pratica ermeneutica, che boicotta l'unità del proprio oggetto di studio e tende a isolarne frammenti significanti»⁵²². Occorre forse notare che il tema della frammentazione che ritorna con insistenza nel benjaminiano volume sull'allegoria barocca, verrà adottato con successo nella maggior parte dei testi di Baricco.

L'influsso del teatro musicale di Rossini (ma non solo) sulla narrativa del torinese pare indubbio – l'incursione in quel mondo è quindi di grande aiuto nell'individuare alcuni tratti caratteristici dei suoi romanzi. Lo conferma lo stesso autore quando dice che i suoi libri

Nella struttura sono simili al teatro musicale, hanno molte affinità con gli schemi dell'opera lirica, perché quelli sono meccanismi narrativi infallibili, messi a punto dopo sperimentazioni di secoli da centinaia di persone, come il cinema per i nostri tempi; e quindi rappresentano una matrice che si può ancora usare oggi. Istintivamente uso dei percorsi narrativi che sono vicini a quelli che usava il teatro musicale e, visto che ho lavorato tanto in quell'ambito, mi accorgo di usare piccoli trucchi mutuati dalla musica, come i ritornelli...⁵²³.

⁵¹⁹ A questo proposito occorre notare che sebbene nella riflessione di Baricco riecheggino non di rado le voci dei maggiori esponenti della Scuola di Francoforte, il suo approccio ai problemi da loro analizzati è radicalmente diverso. In netta opposizione ad Adorno, Marcuse o a Horkheimer che nei mass media scorgevano strumenti ideologici, Baricco assume un atteggiamento in prevalenza estatico davanti al nuovo che avanza. In questa presa di posizioni si avvicina casomai al Benjamin dell'*Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, forse il più aperto al futuro tra i francofortesi. Tuttavia, mentre per Benjamin il processo storico cova sempre una dimensione distruttiva, Baricco guarda sempre con incanto e meraviglia al caleidoscopio della mutazione.

⁵²⁰ «Nel contributo a *Il pensiero debole* Vattimo spiega che il vero non è evidenza trascendentale, ma frutto di interpretazione, in quanto si costituisce solo nel corso e a mezzo del processo di interpretazione» (M. JANSEN, *Vattimo, il pensiero debole e il postmoderno*, in ID., *Il dibattito sul postmoderno in Italia*, Franco Cesati Editore, Firenze 2002, p. 102). Cfr. «Un aspetto del pensiero debole particolarmente vicino agli interessi e all'epistemologia baricchiani è quello che si potrebbe definire dell'estetizzazione delle filosofie, ovvero della sostituzione di metodi di indagine 'forti', basati su asserzioni incontrovertibili, con un atteggiamento di tipo retorico, più simile ai procedimenti artistici e letterari, e dunque più adatto ad accogliere e dare spazio alle aree grigie e alle sfumature contrastanti» (E. TARANTINO, *Alessandro Baricco e la totemizzazione della letteratura*, op. cit., p. 82).

⁵²¹ A. BARICCO, *Il genio in fuga*, op. cit., p. 5. Cfr. «[...] le idee si rapportano alle cose come le costellazioni si rapportano alle stelle [...]. Le idee sono costellazioni eterne, e se gli elementi vengono concepiti come punti di tali costellazioni, i fenomeni si troveranno ad essere, nello stesso tempo, analizzati e salvati», (W. BENJAMIN, *Premessa gnoseologica a Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino 1999, p. 10).

⁵²² A. BARICCO, *Il genio in fuga*, op. cit., p. 9.

⁵²³ M. DRAGO, *Intervista ad Alessandro Baricco*, op. cit. Cfr. «I miei romanzi sono pieni di musica e di musicisti, di sintassi e strutture musicali. [...] Sicuramente faccio parte di quegli scrittori che cercano di dare alla narrativa una forza musicale. Alla fin fine, quel che consegno al lettore è un'idea di tempo, di pause, di respiri, di

All'opera buffa, nata come un intermezzo dell'opera seria, dobbiamo il nuovo tipo di protagonista. Esso, definito da Baricco un *non-personaggio* ovvero un *non-soggetto* (Cherubino di *Nozze di Figaro* e Don Giovanni⁵²⁴), è figlio di un mondo desacralizzato, privato dell'elemento mitico, trascendente e simbolico: «Nell'opera buffa non si reincontrano che i personaggi dell'opera seria, derubati però del mito e del destino: corrosi, essenzializzati. [...] sparisce il *Destino* e con esso si dissolve la figura dell'Eroe»⁵²⁵. Rossini, che eredita il progetto di tradizione illuminista realizzato pienamente anche in Mozart, lo porta alle sue estreme ed imprevedute conseguenze: essendo scarsamente interessato alla psiche dei suoi eroi da commedia, il compositore li trasforma in una sorta di burattini o marionette (guarda caso, così verranno definiti anche i protagonisti di Baricco⁵²⁶). Con la proclamazione della fine del mimetismo e dello psicologismo («Non è più musica fatta a immagine dell'uomo: sono gli uomini, piuttosto, quelli che compaiono sulla scena, a trasformarsi in puri fatti musicali»⁵²⁷), che impregnerà anche il clima di *Castelli di rabbia*, *Oceano mare*, *Novecento* o *City*, il mondo è destinato ad accadere senza il *medium* del soggetto, o addirittura nonostante esso. I personaggi-fantocci, vengono risucchiati e portati via dal flusso degli eventi, «non dominano più le situazioni: ne sono posseduti»⁵²⁸.

Quest'abolizione della verosimiglianza esige l'introduzione di modalità d'espressione diverse da quelle precedenti: «Contro una concezione della musica come arte imitativa [...] Rossini rivendica alla musica “un nuovo linguaggio tutto suo proprio”»⁵²⁹. In questo modo la musica/ la parola vengono liberate dalle proprie «incombenze significanti», concedendosi come puro dato fonetico, frammento anomalo tra gli altri, usato a piacere dell'autore: «La frase rossiniana non esprime né comunica: accade»⁵³⁰. Uno spazio rilevante viene dunque assegnato all'ornamento, all'abbondanza di colorature, che non sono più «un complesso di elementi che si aggiungono ad una struttura preesistente ed autonoma, ma piuttosto una

velocità. Prima di mettersi a leggere hanno un loro ritmo, un tempo, io glielo prendo e ne impongo un altro. È questo che fa la musica: ti sequestra il tempo e te lo restituisce formato. Le persone respirano davvero in modo diverso quando sentono un disco. Può accadere anche con un libro (A. BARICCO in C. FIORI, *Ballando con i sogni nei Castelli di Baricco*, «Corriere della Sera», 17 febbraio 2003, p. 23).

⁵²⁴ «Anche Don Giovanni è un non-personaggio. Anche in lui, e certo più radicalmente che in Cherubino, il desiderio prende il sopravvento sul soggetto. Don Giovanni è il desiderio, non: *ha* desideri» (ivi, p. 21).

⁵²⁵ Ivi, p. 10 e 11.

⁵²⁶ Cfr. F. SENARDI, *Alessandro Baricco, ovvero... che storia mi racconti*, op. cit., p. 161. G. FOFI, *L'ultimo Baricco: nessuna rivelazione sulla strada di "Emmaus"*, «Tiscali Italia», 5 novembre 2009 (<http://notizie.tiscali.it/articoli/collaboratori/fofi/09/11/baricco-nessuna-rivelazione-78945.html>).

⁵²⁷ A. BARICCO, *Il genio in fuga*, op. cit., p. 37.

⁵²⁸ Ivi, p. 39. Alcuni personaggi baricchiani che corrispondono a questa definizione sono ad esempio il Signor Rail, Hector Horeau di *Castelli di rabbia*, o Bartleboom di *Oceano mare*.

⁵²⁹ A. BARICCO, *Il genio in fuga*, op. cit., p. 38.

⁵³⁰ Ivi, p. 35. Cfr. [...] l'essere *non è*; che siano, si può dire degli enti; l'essere, piuttosto, accade (G. VATTIMO, *Il pensiero debole*, Feltrinelli, Milano 1984, p. 19).

componente costitutiva della struttura stessa»⁵³¹. Ciò che era di carattere accessorio, prende il posto del necessario, «al significante sostituisce l'insignificante». Il motivo è strettamente legato a un altro, riscontrabile anch'esso nella prosa di Baricco: «L'ornamento, in generale, non esprime nulla. In questo senso è affine al silenzio, con cui infatti è perfettamente interscambiabile»⁵³².

Eliminato il mimetismo, il teatro rossiniano annuncia anche la fine della temporalità della narrazione tradizionale che viene sostituita col tempo «anomalo e non descrittivo» (come non pensare ai *Castelli di rabbia* o a *Oceano mare*). Ne consegue che il mondo rappresentato è lontano da essere “reale”, eppure tale prospettiva non ostacola la ricezione da parte del pubblico che non fa alcuna fatica a riconoscersi: «Non c'è un nome e nemmeno un sentimento con cui si possa definire ciò che succede a Cenerentola nel finale dell'opera: eppure ciò che le succede non suona estraneo come il delirio di un marziano, anzi, produce precise risonanze in chi ascolta»⁵³³. È sintomatico che il teatro rossiniano abbia nel centro dell'attenzione situazioni archetipiche e non i personaggi. Questi ultimi essendo privi di tratti psicologici, sono muti, tutti uguali, possiedono tratti della *pazzia*, incarnano cioè «i mille volti di un unico, felice commiato da una soggettività consapevole»⁵³⁴. La suddetta caratteristica dell'opera buffa di Rossini spinge Baricco a saldarla al concetto “trascendentale” di Kant. A suo dire, le figure rossiniane sono «*trascendentali* giacché nell'impersonalità della loro pronuncia trova formulazione oggettiva il mondo [...]»⁵³⁵. Baricco è ben consapevole del carattere «assolutamente debole» e «sfuggente» di quel teatro costruito sull'ornamento e sulla maschera, ma è convinto che proprio lì stia il suo elemento più affascinante: cercando di identificare le strutture oggettive dell'essere, l'epoca illuminista e postilluminista ha trovato la propria realizzazione «in una manciata di frivole commedie musicali dove per ogni personaggio vagamente intelligente ce ne sono almeno due completamente babbei»⁵³⁶.

La stella dell'opera buffa è però destinata a spegnersi con il ritorno del teatro serio, reclamato dal pubblico piccolo borghese⁵³⁷. Con Rossini sparisce «nel mondo dell'opera, la

⁵³¹ A. BARICCO, *Il genio in fuga*, op. cit., p. 31.

⁵³² Ivi, p. 33.

⁵³³ Ivi, p. 40.

⁵³⁴ Ivi, p. 41.

⁵³⁵ Ivi, p. 45.

⁵³⁶ Ivi, p. 47.

⁵³⁷ «Era il secolo dei bottegai e [...] era portato a misurare la serietà delle Idee a chili. O a ore, come Wagner. L'opera buffa morì non appena nacque un pubblico bisognoso di utopie forti e sospettoso di qualsiasi teoria che sapesse di ventagli e di merletti» (ivi, p. 48).

prospettiva di una via debole, e lieta, verso la verità. Cenerentola è l'ultima eroina che impazzisce di felicità»⁵³⁸, ovvero muore dal ridere, come suggerisce il titolo del saggio.

La successiva riflessione sull'opera seria è incentrata sulle già menzionate nozioni di “destino” e di “felicità” che nel corso della trasformazione della tragedia subiscono varie mutazioni. Baricco è convinto che il concetto della felicità in Rossini non andrebbe identificato con un sentimento soggettivo bensì con un «luogo dell'essere, periodico ma oggettivo punto di transito dell'accadere»⁵³⁹. Nell'“archetipo” del teatro serio individuato dallo scrittore⁵⁴⁰, di cui il miglior esempio è *Bianca e Falliero*, e inteso come «cristallizzazione schematica del patrimonio genetico con cui nasce la drammaturgia rossiniana»⁵⁴¹, “essere felici” corrisponde al benjaminiano “esser-fuori dal destino”:

[...] Esiste forse nel destino un rapporto alla felicità? È la felicità, come senza dubbio la sventura, una categoria costitutiva del destino? Ma è proprio la felicità che svincola il felice dall'ingranaggio dei destini e dalla rete del proprio. Non per nulla Hölderlin chiama “senza destino” gli dèi beati. Felicità e beatitudine conducono quindi, al pari dell'innocenza, fuori dalla sfera del destino⁵⁴².

La trascendenza e l'umano, il destino e la felicità vi si presentano come due universi separati e paralleli: «Rossini abbozza un mondo in cui destino e felicità, trascendenza e umano, dimorano uno dentro l'altro, come in un infinito gioco di scatole cinesi che fissa un'eternamente cangiante immobilità»⁵⁴³. Il mondo dell'archetipo rossiniano è ordinato, clemente e non conosce *dramma*: «L'archetipo non prevede il dramma. Il dramma è la caduta dell'archetipo»⁵⁴⁴.

In effetti, il rapporto tra il destino e la felicità cambia con il crollo dell'archetipo avvenuto nell'*Otello* – un'opera che si colloca a cavallo tra l'antico e il moderno. Dal teatro settecentesco essa eredita i luoghi simbolici, ma il suo tessuto genetico viene modificato dall'introduzione di tre elementi nuovi di cruciale importanza che si collocheranno al confine con il dramma psicologico. In primo luogo la felicità vi si manifesta come assenza (essa «si uccide» a causa dei fattori interni, quali, ad es., la gelosia che disfa la coppia amorosa

⁵³⁸ Ibidem.

⁵³⁹ Ivi, p. 153.

⁵⁴⁰ Come luoghi di archetipo Baricco elenca, servendosi di *Bianca e Falliero*, nell'atto primo: lo scenario di necessità (inteso come luogo in cui l'opera disegna la proprio cornice), l'eroismo come identità, la felicità del prima, l'ostacolo, il dolore dell'impossibilità, il falso scioglimento, la sequenza del riscatto (colpo/ smarrimento dopo il colpo/ transizione/ vertigine); nell'atto secondo invece: la scelta della felicità, l'incursione del caso, l'ostacolo, l'ingresso nelle tenebre, la libertà perduta, il falso scioglimento, la sequenza del riscatto (colpo/ smarrimento dopo il colpo/ transizione/ vertigine), il vero scioglimento (lieto fine), la vertigine della felicità. Cfr. ivi, pp. 65-66.

⁵⁴¹ Ivi, p. 63.

⁵⁴² W. BENJAMIN, *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1976, pp. 31-32.

⁵⁴³ A. BARICCO, *Il genio in fuga*, op. cit., p. 153.

⁵⁴⁴ Ivi, p. 76.

dall'interno) e in quanto tale anticipa l'idea che ne avrà il moderno, pronunciata da Adorno in *Minima moralia*:

È per la felicità come per la verità: non la si ha, ma ci si è. Felicità non è che l'essere circondati, l'«essere dentro», come un tempo nel grembo della madre. Ecco perché nessuno che sia felice può sapere di esserlo. Per vedere la felicità dovrebbe uscirne: e sarebbe come chi è già nato. Fedele alla felicità è solo chi dice di *esser stato* felice⁵⁴⁵.

Fuori dall'archetipo la felicità confluisce nel corso del destino e lì si spegne: tutto diventa destino. Essa viene messa in crisi dalla seconda componente nuova, cioè dalla dialettica di colpa e di castigo: «La felicità perde perché è *colpevole*: la vittoria del destino è un atto di giustizia»⁵⁴⁶. A sottomettere l'umano a quella forma della potenza del destino è invece il terzo elemento cioè l'introduzione del dramma appunto, inteso come «istintiva reazione all'orrore della catastrofe». È interessante notare che Rossini lo pronuncia attraverso una specifica scelta stilistica: «Accade l'orrore: ed è musica. Accade la musica: ed è meraviglioso orrore»⁵⁴⁷, sottraendosi in ogni caso al realismo e allo psicologismo che sarebbero stati propri del melodramma ottocentesco.

Se Rossini evita ogni inclinazione che potrebbe ricollegarlo a questo genere, è perché crede che con la sua nascita l'arte perda il suo valore trascendentale, diventando merce destinata a consumazione di massa e prodotta con lo scopo di guarire le ferite del vivere: «L'oracolo, enigmatico, del tragico è tradotto nella prosa di una drammaturgia a prova di imbecille. Il melodramma è tragedia per famiglie. È il Senso in offerta speciale»⁵⁴⁸. È un passo di estrema importanza per capire il costante rifiuto di occuparsi della realtà anche da parte di Baricco (una delle principali accuse da parte dei critici nei confronti della prosa postmoderna). Lo scrittore osserva infatti non senza rammarico come «da segmento impazzito dell'accadere il dramma è trasformato in scenario del reale, onnicomprensivo e assoluto»⁵⁴⁹. La caratteristica del nuovo genere sta in un elemento che la tragedia si vietava, cioè nell'identità del soggetto e nella sua forma, in poche parole nello psicologismo: «L'eroe del melodramma è prossimo al

⁵⁴⁵ TH. W. ADORNO, *Minima moralia* (1951), Einaudi, Torino 1974, pp. 103-104. Il commiato dalla dolcezza del "grembo materno", inteso come il luogo della felicità originaria, stare "fuori" e "dentro" saranno altre idee care a Baricco.

⁵⁴⁶ A. BARICCO, *Il genio in fuga*, op. cit., p. 103.

⁵⁴⁷ Ivi, p. 99.

⁵⁴⁸ Ivi, p. 133. Lo conferma, citato da Baricco, György Lukács: «Il dramma moderno è il dramma della borghesia, il dramma moderno è il dramma borghese» (G. LUKÁCS, *Il dramma moderno*, SugarCo, Milano 1976, p. 67). Il fenomeno di "feticizzazione" dello spettacolo è stato analizzato da Adorno in un saggio sicuramente noto all'autore torinese e discusso anche da Umberto Eco in *Apocalittici e integrati*. Cfr. U. ECO, *Apocalittici e integrati* (1964), Bompiani, Milano 1990, p. 85. Cfr. TH. W. ADORNO, *Il carattere di feticcio in musica e il regresso dell'ascolto*, in ID., *Dissonanze* (1956), Feltrinelli, Milano 1981, pp. 7-51.

⁵⁴⁹ A. BARICCO, *Il genio in fuga*, op. cit., p. 132.

non-eroe della vita quotidiana. [...] L'immedesimazione, come ha testimoniato fra gli altri *Madame Bovary*, è immediata»⁵⁵⁰. Infatti, occorre ricordare che la drammaturgia rossiniana, come prima l'opera buffa, non è mai stata interessata a presentare individui, bensì le idee: «L'eroe è esentato dall'essere qualcuno: egli è ciò che *fa*, il suo *essere* è il suo *agire* [...]»⁵⁵¹. Egli è «l'epifania del "Sé"», la sua identità «resta qualcosa di sostanzialmente "altro" dall'essere della soggettività nel mondo»⁵⁵². È una tesi presa in prestito da Benjamin, secondo il quale «l'eroe tragico è privo di anima. In un vuoto immane, la sua interiorità echeggia i decreti nuovi, remoti degli Dei»⁵⁵³. Il personaggio dell'opera seria non è dunque che «la cornice dell'evento tragico», lo spazio in cui *accade* il destino. Lo conferma il filosofo tedesco: «Non è in fondo l'uomo ad avere un destino: il soggetto del destino è indeterminabile»⁵⁵⁴.

Le origini del dramma psicologico vanno cercate nella pretesa borghese di elevare tutto, e quindi anche l'arte, al proprio livello sociale, di presentare le dinamiche del proprio vivere come le uniche possibili: «In assenza di vero Destino, le beghe famigliari diventano il destino»⁵⁵⁵, la borghesia «mette in scena se stessa»⁵⁵⁶. A questo mondo si oppone Rossini che pur toccando a volte le corde drammatiche, sa rifugiarsi nel proprio linguaggio, un passo prima di raggiungere il melodramma – ciò che lo separa da quell'universo sono infatti due ingredienti a cui non sa rinunciare: «l'irriducibile desiderio della felicità e la profonda devozione a un destino con la D maiuscola. [...] Né alla libidine del dolore, né all'idolatria del reale, Rossini si rassegnò mai»⁵⁵⁷. Anche quando egli mette in scena il dramma, vi ritaglia vie di fuga per la felicità, «deludendo l'attesa borghese per una catarsi nel segno di un patetico dolore [...]»⁵⁵⁸. Si può quindi azzardare la tesi che il cuore di tutta la sua drammaturgia post-archetipica, stia proprio nel lavorare a «incrinare la totalità del destino incuneando nelle sue pieghe l'acuminato diamante della felicità»⁵⁵⁹.

Neanche all'interno dell'archetipo Rossini è interessato a offrire soluzioni già pronte: è sintomatico che «l'epilogo della vicenda non propone nessuna morale e nessuna verità risolutrice [...]»⁵⁶⁰. In tal modo il compositore anticipa un'idea sviluppata solo dal moderno,

⁵⁵⁰ Ivi, p. 132.

⁵⁵¹ Ivi, p. 67.

⁵⁵² Ivi, p. 128.

⁵⁵³ W. BENJAMIN, *Il dramma barocco tedesco*, op. cit., p. 109.

⁵⁵⁴ W. BENJAMIN, *Angelus Novus*, op. cit., p. 33.

⁵⁵⁵ A. BARICCO, *Il genio in fuga*, op. cit., p. 134.

⁵⁵⁶ Ivi, p. 133.

⁵⁵⁷ Ivi, p. 134.

⁵⁵⁸ Ivi, p. 146.

⁵⁵⁹ Ivi, p. 145.

⁵⁶⁰ Ivi, pp. 72-73.

quella cioè del potere salvifico dell'arte che dimora nell'atto di raccontare, piuttosto che nel proporre finali moraleggianti:

[...] li è custodita un'intuizione che dovrà aspettare il moderno per giungere a piena consapevolezza: l'intuizione che l'unica forma possibile di riscatto dalle aporie dell'essere è la loro rappresentazione; che è dal gesto di chi narra che tutte le storie sono salvate; che non c'è orrore che rimanga integralmente tale dopo essere stato pronunciato⁵⁶¹.

È una nota di primaria importanza per capire il finale di *Castelli di rabbia* (la storia di una donna che si paga il viaggio in America sottomettendosi ad una degradante pratica sessuale e che intanto si abbandona, a partire da frammenti di ricordi, esperienze e sensazioni, a fantasie di compensazione⁵⁶²), di *City* (il ragazzo geniale, Gould, risulta un addetto alle pulizie nei bagni pubblici di un supermercato in periferia) o di *Lezione 21* (i protagonisti della dissertazione tenuta dal prof. Mondrian Kilroy sono i suoi coinquilini senz'altro, con cui condivide un vecchio *bowling*). Le parole sul potere salvifico del racconto vengono anche pronunciate nella chiusura di *Oceano mare*⁵⁶³. Dall'insegnamento di Rossini risulta chiaramente che: «Non c'è dramma che non liberi l'immaginazione. Più da vicino stringe l'insidia del reale, più lontano cade il raggio dell'immaginario, fissato dal compasso del desiderio con l'aritmica esattezza di un risarcimento»⁵⁶⁴. Contro il mal di vivere Baricco, sulle orme del maestro, ripropone quindi «L'immaginario come convalescenza. Il sogno come riscatto». In questa prospettiva il genere letterario che meglio si presta a tale compito è la fiaba, con la sua realtà di cartapesta e con i personaggi di marzapane, giacché «Le favole restituiscono il perduto»⁵⁶⁵. Il rifarsi al fantastico giustifica per di più tante scelte stilistiche – per evocare quel mondo fiabesco Rossini non esita a ricorrere ad una musica da giardino incantato, leggera, a tratti «decisamente *kitsch*, falsamente fanciullesca, vagamente

⁵⁶¹ Ivi, p. 73.

⁵⁶² «Allora penso “È finita, per questa volta è finita”, mi rannicchio nel letto e vado a Quinnipak. Me l'ha insegnata Tool questa cosa. Andare a Quinnipak, dormire a Quinnipak, fuggire a Quinnipak. [...] È una specie di gioco. Serve quando hai lo schifo addosso, che proprio non c'è verso di togliertelo. Allora ti rannicchi da qualche parte, chiudi gli occhi, e inizi ad inventarti delle storie. Quel che ti viene. Ma lo devi fare bene. Con tutti i particolari. E quello che la gente dice, e i colori, e i suoni. Tutto. E lo schifo a poco a poco se ne va» (A. BARICCO, *Castelli di rabbia*, op. cit., p. 242).

⁵⁶³ «Dire il mare. Dire il mare. *Dire il mare*. Perché non tutto quel che c'era nel gesto di quel vecchio vada perso, perché magari un lembo di quella magia ancora vagola nel tempo, e qualcosa potrebbe trovarlo, e fermarlo prima che sparisca per sempre. Dire il mare. Perché è quello che ci resta. Perché davanti a lui, noi senza croci, senza vecchi, senza magia, dobbiamo pur averla un'arma, qualcosa, per non morire in silenzio, e basta (A. BARICCO, *Oceano mare* (1993), Rizzoli, Milano 2005, p. 225).

⁵⁶⁴ A. BARICCO, *Il genio in fuga*, op. cit., p. 112.

⁵⁶⁵ Ivi, p. 112. La stessa tesi, quella cioè che la letteratura riesce a rispecchiare la realtà anche attraverso le storie inventate, sarà ripetuta nell'articolo *San Francesco in mezzo alle macerie*: «Ci vedi una cosa che si è ripetuta migliaia di volte, e che dà un senso al mestiere di tutti i narratori: quando hanno la forza di farlo, le storie tramandano cose false che colgono la verità delle cose» (A. BARICCO, *Barnum 2*, op. cit., p. 189).

narcotizzata»⁵⁶⁶. La favola non obbliga l'autore neanche a un lieto fine. Quando è destinata a concludersi male (così è nell'*Armida*), essa, mantenendo il suo effetto salvifico, si ripara nel sogno e «in quanto tale finisce, e basta»⁵⁶⁷.

Sfuggendo alle insidie della realtà Rossini corre verso il rifugio dell'universale: «Ovunque, la sua musica tradisce una precisa tendenza a “saltare” la contingenza del reale e a stringere direttamente l'essenza delle cose, l'idealità nascosta dietro i nomi»⁵⁶⁸. La sua opera che «viene da un grembo» (la sua poetica è soprattutto «un *venire da* qualcosa»), tradisce un'oggettiva tensione verso un inspiegabile “altrove” virtuale: «Esule è l'*Idea*: il “dover essere” della drammaturgia rossiniana. Storicamente altrove: un'insubordinazione al Tempo. Le opere, una ad una, cartoline dall'esilio»⁵⁶⁹. Rossini incontra la Storia “per caso” o per “uno scrupolo passeggero”, la sua Idea «è sostanzialmente il prodotto di un'immaginazione astorica»⁵⁷⁰. Il reale serve solo come il *medium* della rappresentazione: «Le opere serie rossiniane domano il doppio movimento di idealità e realtà»⁵⁷¹.

Se quell'*altrove* rossiniano, così come i concetti di destino e di felicità, trova la sua piena realizzazione ad esempio in *Castelli di rabbia* o in *Oceano mare*⁵⁷², vi si possono notare anche altri “ingredienti” provenienti dal teatro serio. Vanno senz'altro menzionati l'uso della doppia temporalità, espressa nella convivenza del tempo reale e del tempo anomalo, nonché il ricorso ad alcuni temi come il duello, la pazzia, la processione laica⁵⁷³ (sia in *Castelli di rabbia* sia in *Oceano mare* essa viene usata nella parte centrale del romanzo, rispecchiando un momento di svolta: nel primo caso si tratta del duello sonoro della banda di Pekisch⁵⁷⁴; nel secondo della notte tempestosa e nebbiosa durante la quale “guarisce” Elisewin⁵⁷⁵), il viaggio (Baricco, che è convinto che la drammaturgia rossiniana, similmente a Odisseo che viene da

⁵⁶⁶ A. BARICCO, *Il genio in fuga*, op. cit., p. 114.

⁵⁶⁷ Ivi, p. 115.

⁵⁶⁸ Ivi, p. 107.

⁵⁶⁹ Ivi, pp. 51-52. In questa chiave si potrebbe interpretare l'ambientazione di *Castelli di rabbia* e di *Oceano mare*, ambedue collocati in un “altrove” vagamente indefinito.

⁵⁷⁰ Ivi, p. 144.

⁵⁷¹ Ivi, p. 52.

⁵⁷² «Ci sono delle storie che sorgono in me e mi sembrano importanti, fin dall'inizio non appartengono a un tempo o a un luogo definibili. Sono mondi staccati con leggi proprie, dei non luoghi come Paperopoli. A me pare in questo modo di andare più diretto al senso di ciò che ho in mente. Il presente non c'entra quando scrivo. Poi, magari, anche grazie all'aiuto dei lettori, dopo anni scopro che una certa storia parla di un aspetto dell'esperienza umana. Ma, ripeto, per me è una sorta d'istinto. Anche Novecento, dove il tempo è determinato, si svolge, guarda caso, in un non luogo: su una nave» (A. BARICCO, in C. FIORI, *Ballando con i sogni nei Castelli di Baricco*, op. cit.).

⁵⁷³ «Rossini ripristina la tradizione primo-settecentesca delle processioni. Sospende il contromovimento illuminista e torna a invitare al rito devozionale. [...] Ma lo si intuisce subito: il passo è diverso» (ivi, p. 154).

⁵⁷⁴ A. BARICCO, *Castelli di rabbia*, op. cit., pp. 167-179. Di particolare interesse pare il paragone con le pagine “poetiche” de *Il pipistrello e la porcellana* dedicate proprio alla processione. Cfr. A. BARICCO, *Il genio in fuga*, op. cit., pp. 154-156.

⁵⁷⁵ A. BARICCO, *Oceano mare*, op. cit., pp. 129-140.

una distruzione e che cerca una patria, abbia la dimensione del viaggio⁵⁷⁶, incarna questo concetto ad esempio nell'itinerario interrotto di Jun⁵⁷⁷ o nel tragico girare di Bartleboom⁵⁷⁸).

Sintomatici anche l'introduzione del coro inteso come il soggetto collettivo⁵⁷⁹ (ancora una volta la banda di Pekisch) o il modo in cui iniziano le opere. Baricco, similmente a Rossini, dà al suo spettatore la sensazione non tanto di assistere al faticoso mettersi in moto di una storia, quanto di essere scaraventato in mezzo di una vicenda iniziata già da tempo: il sipario si apre e vediamo un calesse, oppure un pittore sulla riva del mare. Infine, alcune scelte stilistiche volte a esprimere lo stato emotivo dei protagonisti oppure a creare la suspense (la punteggiatura irregolare o l'introduzione degli spazi vuoti), fanno pensare a quel linguaggio strambo, "tutto suo", «un sismogramma di un lampo di follia» in cui si rifugiava il grande compositore.

Se *Il genio in fuga*, oltre che costituire una fonte preziosa per capire le origini di Baricco-narratore, riempie anche un vuoto negli studi musicologici – secondo l'autore dello studio, l'enigmatico e geniale Rossini non si presta a classificazioni schematiche e trasparenti –, il secondo saggio viene considerato dai critici della materia un «manganello letterario per zittire gli avanguardisti»⁵⁸⁰. Come osserva nella postfazione a *L'anime di Hegel e le mucche del Wisconsin. Una riflessione su musica colta e modernità* (1992) il compositore Carlo Boccadoro, si tratta di un testo importante per i musicologi, in quanto riesce a prevedere alcuni fenomeni che si sono in seguito realizzati nell'arco di pochi anni. Tuttavia il testo può essere prezioso anche per i sociologi o i critici perché, a dire di Tarantino, lo scrittore vi ha disegnato un'utopia culturale che «si configura in termini manicheistici, con un chiara suddivisione tra bene e male»⁵⁸¹, e di conseguenza la teoria di *middle culture* pronunciata

⁵⁷⁶ «Nell'epos, l'umano si sottrae alla passiva accettazione di uno statuto giuridico trascendentale, e si getta oltre il silenzio tragico, in un'avventura che è il suo strutturarsi a *soggetto*. [...] /Nel dramma musicale/ l'illuminismo cerca ciò che l'*epos* trovò nel viaggio omerico: le condizioni al formarsi di una soggettività, e lo spazio della sua ribellione al mito» (A. BARICCO, *Il genio in fuga*, op. cit., p. 149 e 150). Il passaggio dal mito all'epos è illustrato da Adorno nella citata da Baricco *Dialettica dell'illuminismo*.

⁵⁷⁷ Cfr. A. BARICCO, *Castelli di rabbia*, op. cit., pp. 209-214; «Ne passarono trentadue, di anni, prima che Jun riprendesse la sua valigia, si stringesse addosso il suo pacco, e uscisse dalla porta della casa del signor Rail» (ivi, pp. 213-214).

⁵⁷⁸ «Bartleboom scese dalla carrozza a Balzen, cinque chilometri prima di Hollenberg, pernottò alla locanda e il mattino dopo riprese la carrozza in senso inverso, per tornare a Bad Hollen. Era iniziata, la sua odissea. Una vera odissea, se mi credete» (A. BARICCO, *Oceano mare*, op. cit., p. 188).

⁵⁷⁹ «La conquista di un soggetto collettivo, che tramuta in evento destinale quelle che fin lì erano semplici traversie di individui simbolici, si concretizza nella dovizia e nell'intensità emotiva degli episodi corali [...]» (A. BARICCO, *Il genio in fuga*, op. cit., p. 108).

⁵⁸⁰ C. DE PIRRO, *Baricco e i suoni delle parole e dell'anima*, «La Tribuna di Treviso», 29 aprile 2006, p. 50 (sezione: spettacolo).

⁵⁸¹ E. TARANTINO, *Alessandro Baricco e la totemizzazione della letteratura*, op. cit., p. 80.

proprio sulle sue “pagine musicali” si presta ad essere «facilmente estendibile all’arte in genere, e dunque anche all’espressione letteraria»⁵⁸².

Nel secondo volume, Baricco, ricorrendo allo schema dell’aforisma e ponendo l’accento sulla solidità teorica, cerca di rispondere alla domanda: «come hanno reagito l’*idea* e la *pratica* della musica colta all’impatto con la modernità?»⁵⁸³. Nei quattro mini-saggi (*L’idea di musica colta*, *L’interpretazione*, *La Nuova Musica*, *La spettacolarità*) torna quindi la riflessione sulla modernità, esaminata nel suo aspetto filosofico-musicale e ristretta al campo italiano (*Nota introduttiva*). Come risulta dalle due epigrafi che danno il titolo alla raccolta – l’una da *Lezioni di estetica* di Hegel e l’altra da una pubblicazione dell’Università di Madison nel Wisconsin –, lo scrittore si soffermerà sia sull’aspetto spirituale della musica, sia sulla sua funzione prosaica:

«La musica [...] deve elevare l’anima al di sopra di se stessa, deve farla librare al di sopra del suo soggetto e creare una regione dove, libera da ogni affanno, possa rifugiarsi senza ostacoli nel puro sentimento di se stessa».

«La produzione di latte nelle mucche che ascoltano musica sinfonica aumenta del 7,5%»⁵⁸⁴.

La nascita del volume corrisponde al periodo del suo lavoro nelle vesti di critico musicale – infatti, alcuni passaggi, come ammette lo scrittore, sono stati ripresi da «Linea d’ombra» e da «Musica Viva». Ed è proprio ai due direttori delle riviste, Goffredo Fofi e Lorenzo Arruga, che egli deve l’incoraggiamento e la spinta per cimentarsi con questo mestiere.

Il testo di Baricco solleva molti dei problemi di maggior rilievo dell’epoca che viene definita “dello spettacolo” ma non è privo di contraddizioni. Lo conferma Giovanni Raboni che riconosce l’abilità e la brillantezza dell’autore del saggio, collocandolo tra gli scrittori «i primi della classe» (e quindi non tra gli «analfabeti»)⁵⁸⁵, ma che vi intravede pure l’incoerenza e l’ambiguità, generate dal desiderio di conquistare il pubblico. Il suo giudizio, fondato, anche se a tratti forse troppo severo, merita di essere riportato:

Ma perché è chiaro che non gli importa nulla di capire come stiano veramente le cose; vuole solo far vedere quanto è bravo lui e quanto sono banali e somari gli altri, suscitare l’invidia postuma dei compagni di banco e strappare un otto o un nove all’ombra del professore. [...] La disinvoltura con cui Baricco

⁵⁸² Ibidem.

⁵⁸³ A. BARICCO, *L’anima di Hegel e le mucche del Wisconsin*, op. cit., p. 9.

⁵⁸⁴ All’epigrafe è legato un aneddoto divertente. Baricco ricorda che proprio dopo aver letto questa «frase assassina» ha deciso di smettere di fare il critico musicale: «Si può capire che dal giorno dopo, ogni volta che entravo in una sala di concerto guardavo le facce che avevo intorno e non erano più le stesse. Non si ha idea di quanti ruminano, sentendo Mahler. O almeno, così mi pareva allora» (Cfr. A. BARICCO, *Le mucche del Wisconsin sono come le vecchie zie*, «La Repubblica», 8 agosto 1997, p. 8).

⁵⁸⁵ Secondo Raboni la maggior parte degli scrittori italiani potrebbe essere divisa in due famiglie, «quella degli analfabeti e quella dei primi della classe» (G. RABONI, *Quando il primo della classe fa il critico*, «Corriere della Sera», 8 novembre 1992, p. 26).

inventa avversari e testimoni a favore, a seconda che gli convenga, la sua furbizia nel giocare come nuova la consueta carta della “dissacrazione”, le sue strizzate d’occhio ai miti giovanilistici e alla retorica di massa meritano un bel dieci e lode⁵⁸⁶.

Sembra fuor di dubbio che le due parole-chiave del saggio siano le stesse del celebre testo di Debord⁵⁸⁷, cioè la mercificazione e la spettacolarizzazione⁵⁸⁸, che in Baricco però, a differenza de *La società dello spettacolo*, vengono usate in accezione sia negativa che positiva (ed è soprattutto nel commento a essi che si percepisce una certa incoerenza). In primo luogo lo scrittore lamenta la sacralizzazione della *musica colta*, ovvero *classica*, “*seria*”, nata con Beethoven – fu allora che un artigianato e quindi una pratica laica e commerciale di «quelli che mangiavano al tavolo dei servi e si guadagnavano il pane scrivendo niente di più niente di meno che una buona musica di consumo»⁵⁸⁹ (esempio citato più volte), divenne arte. Da lì deriva «ereditato supinamente» lo slogan della sua superiorità che si riassume nelle parole «cuore, spirito, verità» e nell’idea che essa sia “difficile”, riservata ai ceti colti, ai “prediletti”, ai “migliori”. L’industria culturale “moderna” sfrutta spudoratamente quell’immagine della musica colta basandosi sulle esigenze dei consumatori, avidi soprattutto dell’ordine e della sicurezza, meno dell’autenticità e della verità, e confeziona la musica classica in «gentile omaggio per anime pigre». Baricco fa vedere come in cerca del riparo dalle «insidie del Tempo», dal degrado di certe istituzioni morali e spirituali, l’uomo contemporaneo attinge dal repertorio di tradizione musicale, quel sicuro serbatoio di valori:

In questo modo, tutta la musica colta, dai madrigali cinquecenteschi al tardo Strauss degli ultimi quattro Lieder, diventa un enorme ragnatela capace di imprigionare parole d’ordine, sentimenti, verità, ideali, mummificandoli e offrendoli al comodo consumo di un’umanità bisognosa di sentirsi migliore. [...] Non c’è quasi consumo di quella musica che non sia un velato moto di resistenza alla corrente del tempo. Braccato dalla modernità, il consumatore di musica colta rema all’indietro con grande dignità, temendo le rapide del futuro e sognando la paradisiaca calma di sorgenti sempre più lontane⁵⁹⁰.

Baricco si pronuncia categoricamente contro la chiusura della musica «nel parco naturale di una spiritualità della domenica»⁵⁹¹ che riduce le opere d’arte a oggetti inerti, facendo sì che «la Quinta di Beethoven e il valzer di Chopin diventano cartoline di se stessi: e tornano a

⁵⁸⁶ Ibidem.

⁵⁸⁷ G. DEBORD, *La società dello spettacolo* (1967), Baldini & Castoldi, Milano 1997; G. DEBORD, *Commentari sulla società dello spettacolo*, Sugarco, Milano 1990 (il libro uscito negli anni novanta, aggiornato sulla situazione attuale). I rinvii, nelle citazioni, fanno riferimento alle pagine dell’edizione di Baldini & Castoldi 2006.

⁵⁸⁸ «Lo spettacolo è il momento in cui la merce è pervenuta all’*occupazione totale* della vita sociale. Non solo il rapporto con la merce è visibile, ma non si vede più che quello [§ 42]» (G. DEBORD, *La società dello spettacolo*, op. cit., p. 70).

⁵⁸⁹ A. BARICCO, *L’anima di Hegel e le mucche del Wisconsin*, op. cit., p. 19.

⁵⁹⁰ Ivi, p. 23.

⁵⁹¹ Ivi, p. 25.

essere merce assolutamente muta e allineata alla disciplina del semplicemente esistente»⁵⁹². Tuttavia “l’urto con la modernità” può avere anche aspetti positivi, giacché l’opera ne esce sfigurata, ma diventa qualcosa di nuovo, una figura del moderno e non più una semplice icona ereditata, «graffito del presente e non cartolina del passato»⁵⁹³. È importante notare che lo scenario prospettato dallo scrittore, esattamente come la precedente celebrazione del teatro musicale di Rossini, fa parte della stessa visione estetica e filosofica, fondata sulla *koiné* ermeneutica del pensiero debole. Essendo convinto che la salvezza della musica colta, la sua autenticità sta nel «tornare ad essere *idea che diventa*»⁵⁹⁴, Baricco sostiene che «all’ideale delle fedeltà all’opera occorrerebbe sostituire il valore dell’interpretazione»⁵⁹⁵. Essa, secondo lo scrittore, concede alla musica l’opportunità della “seconda vita”, sottraendola alla logica del consumo puro e semplice. Se quindi la musica si è sempre iscritta nei prodotti di spiccata natura commerciale (ad esempio le *Nozze* di Mozart «furono ciò che oggi sarebbe un intelligente e riuscito film hollywoodiano»⁵⁹⁶), un prodotto musicale abbandona il suo aspetto commerciale solo nel momento in cui si apre al dialogo con l’interpretazione. Ne risulta che la spiritualità, la capacità di evocare la trascendenza, non è un dato di fatto bensì un compito.

Eppure all’interpretazione è legato un «eterno complesso di colpa» e, di conseguenza, «il dovere di tramandare censura il piacere di interpretare»⁵⁹⁷. Baricco convince che esso sia un sentimento tanto forte, quanto falso perché “l’originalità” non esiste: «[...] nessuna opera d’arte del passato ci si consegna qual era in origine: a noi arriva come un fossile incrostato di sedimenti collezionati nel tempo. Ogni epoca che l’ha custodita per tramandarla vi ha lasciato il proprio segno»⁵⁹⁸. Quel cambiamento della realtà, che abbraccia sia il contesto sociale sia i punti di riferimento culturali, è uno degli argomenti più forti, citati per legittimare l’interpretazione. L’opera che arriva a noi, osserva Baricco ricorrendo alla metafora di Benjamin, è una «costellazione di orme» originali e aggiunte. La sua unità si riassume dunque nelle metamorfosi che subisce e che cancellano così un’ipotetica autenticità originaria come la storia del suo accadere nel tempo. Un buon esempio, «modello unico e perfetto» è incarnato

⁵⁹² Ibidem.

⁵⁹³ Ivi, p. 26.

⁵⁹⁴ Ivi, p. 24.

⁵⁹⁵ Ivi, p. 36. Baricco ricorre a questo proposito a un’altra figura importante per la sua formazione, con cui però non sempre va d’accordo, Adorno, che in *Teoria estetica* osserva: «Le opere d’arte, e completamente quelle di suprema dignità, attendono la loro interpretazione. Se in esse non ci fosse niente da interpretare, se esse ci fossero e basta, la linea di demarcazione dell’arte sarebbe cancellata» (TH. W. ADORNO, *Teoria estetica* (1970), Einaudi, Torino 1977, p. 217).

⁵⁹⁶ A. BARICCO, *L’anima di Hegel e le mucche del Wisconsin*, op. cit., p. 31.

⁵⁹⁷ Ivi, p. 33.

⁵⁹⁸ Ivi, p. 35.

dal pianista Glenn Gould – colui che vedeva nella scrittura musicale una “collezione” di indizi e che sapeva seguire la musica «là dove essa spingeva per andare»⁵⁹⁹.

In questa luce non solo il valore e l'autenticità dell'opera non risiedono nella ripetizione fedele, ma quest'ultima comporta paradossalmente il rischio che Benjamin definì la “perdita d'aura”⁶⁰⁰. Baricco è persuaso che «dove sfuma l'interpretazione, l'opera retrocede inesorabilmente a prodotto di consumo, perdendo qualsiasi diversità e qualsiasi primato»⁶⁰¹ e saluta con entusiasmo la sorte dell'*Inno alla gioia*, diventato «jingle dell'Europa unita» oppure quella della *Settima*, sempre di Beethoven, usata come colonna sonora dello spot di una carta igienica. Lo scrittore sottolinea anche un altro concetto di provenienza benjaminiana, cioè l'*hic e nunc* dell'opera musicale⁶⁰²: «La musica è suono ed esiste nel momento in cui la si suona: e nel momento in cui la si suona non si può fare a meno di interpretarla»⁶⁰³. Vista così, l'interpretazione è nient'altro che la liberazione della forza che sta nell'opera d'arte: «La musica si reinventa – la musica *diviene* al di là di se stessa – non per magia, ma nel fattuale scontro con la realtà di un tempo che non l'ha creata ma adesso l'accoglie. [...] L'interprete è il *medium* tra opera e tempo»⁶⁰⁴. Essa pretende cioè dal suo esecutore la capacità di testimoniare l'epoca a cui egli appartiene, giacché «nell'interprete, l'opera deve incontrare il mondo nuovo in cui cerca la cittadinanza»⁶⁰⁵. Questa tesi pare particolarmente interessante nel contesto delle iniziative intraprese a suo tempo da Baricco e fortemente stroncate dalla critica – si tratta soprattutto degli adattamenti e traduzioni delle celebri opere letterarie (*Illiade*, *Moby Dick*), ma anche di *reading*, spettacoli e programmi televisivi. In questa luce esse non solo vengono giustificate, ma appaiono come eventi positivi e necessari.

Con l'avvento della modernità (la nozione, come si è notato prima, viene usata nel senso molto lato che comprende anche il postmoderno), le idee, osserva Baricco sulla scia di Adorno, “si polverizzano” e i valori come progresso, trascendenza, verità, spiritualità, sentimento, forma, soggetto vengono sospesi. Lo scrittore paragona quel nuovo in arrivo a «un non-sistema la cui regola è l'indeterminazione, la provvisorietà, e la parzialità»⁶⁰⁶, scorgendo una delle sue caratteristiche nell'uso delle opere d'arte come «crocevia di

⁵⁹⁹ Ivi, p. 37.

⁶⁰⁰ Cfr. W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936), Einaudi, Torino 1991.

⁶⁰¹ A. BARICCO, *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin*, op. cit., p. 32.

⁶⁰² Ivi, p. 22.

⁶⁰³ Ivi, p. 33.

⁶⁰⁴ Ivi, p. 38.

⁶⁰⁵ Ivi, p. 39.

⁶⁰⁶ Ivi, p. 40.

frammenti di senso colti in un istante, per un istante arrestati, durante la loro corsa»⁶⁰⁷. A suo dire la modernità è «qualcosa di affine alla spettacolare esperienza dell'esplosione. In assenza di poli magnetici "forti", la realtà si disgrega, disegnando una galassia di schegge dalle traiettorie imprevedibili. Quelle traiettorie sono i graffiti in cui è inserito il codice del moderno»⁶⁰⁸. È sintomatico come il moderno svolga però un lavoro anomalo, rispetto a quello a cui si era abituati, non cercando di organizzare queste tracce in un sistema unico e compiuto, ma fissandole e ponendole «in costellazione gli uni con gli altri, secondo combinazioni diverse, mutevoli, alle volte contraddittorie, e comunque capaci di convivere»⁶⁰⁹.

Tuttavia, contrariamente al filosofo francofortese, Baricco si mostra euforico davanti a tali fenomeni e ne sottolinea l'«indubbio fascino». L'organizzazione della modernità, ripete con Vattimo, è «debole», ma non illusoria. In questo mondo decentralizzato, disgregato, dove perfino la linea di demarcazione dell'arte diventa problematica, l'interpretazione da lui proposta si presenta come uno *shock*, traumatizzante ma necessario. Essa fa esplodere il vecchio ordine: riorganizzando ogni frammento e disponendolo secondo il suo piacere, costituisce un ordine nuovo ma non definitivo. L'opera che ne viene fuori non è più un'entità compiuta ma diventa «un luogo di transito di schegge che corrono verso ipotetiche figure esterne all'opera stessa»⁶¹⁰, «costellazione tra le tante», «combinazione transitoria», «formula di passaggio»⁶¹¹. La principale conseguenza che ne deriva sta nella distruzione del «piatto senso della sicurezza» che precedentemente offriva l'opera musicale, organizzando il mondo in sequenze familiari e digeribili. «Il beato self-service dell'anima», osserva non senza soddisfazione Baricco, «è fatto a pezzi dall'incursione della modernità»⁶¹².

Le tesi da lui avanzate si collocano al polo opposto rispetto all'idea della cosiddetta *Nuova Musica*, ovvero della musica atonale nata con le avanguardie viennesi, precisamente con la pubblicazione dei *Klavierstücke Op. 11* di Schönberg nel 1908. Quella, infatti, che sarebbe dovuta essere un luogo d'incontro tra la musica colta e la modernità, risultò un corpo separato, all'infuori dei propri tempi, guadagnando la metafora del «manoscritto chiuso in una

⁶⁰⁷ Ivi, p. 43.

⁶⁰⁸ Ivi, p. 41.

⁶⁰⁹ Ibidem.

⁶¹⁰ Ivi, p. 43.

⁶¹¹ In questa luce va forse interpretata l'ultima scena di *Oceano mare*, in cui come il miglior modo per raccontare il mondo si propone la distruzione della «macchina creativa»: «Prese la sua valigia e la sua borsa piena di carta, e si avviò lungo la strada che se ne andava, di fianco al mare. Camminava veloce, senza voltarsi mai. Così non la vide, la locanda Almayer, staccarsi da terra e disfarsi leggera in mille pezzi, che sembravano vele e salivano nell'aria, scendevano e salivano, *volavano*, e tutto portavano con sé, lontano, anche quella terra e quel mare, e le parole e le storie, tutto, chissà dove, nessuno lo sa, forse un giorno qualcuno sarà così stanco che lo scoprirà» (A. BARICCO, *Oceano mare*, op. cit., p. 227).

⁶¹² A. BARICCO, *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin*, op. cit., p. 43.

bottiglia»⁶¹³: «Un'acrobazia dell'intelligenza diventata ripetizione di se stessa, spettacolo inquietante di un sogno dell'immaginazione avvitato sui propri incubi e incapace di ritrovare le vie del reale»⁶¹⁴. All'incontro mancato, lo spirito moderno reagì rifugiandosi e realizzandosi altrove, ad esempio nella musica leggera sconfinata nel territorio precedentemente riservato alla musica colta: «il Senso – come repertorio sintetico di figure in cui un tempo riconosce se stesso – ha scelto altre lingue per coniare i suoi nomi»⁶¹⁵.

Baricco è persuaso che per reggere l'impatto con la modernità che definisce, secondo Debord, un «grande spettacolo collettivo, sublime e grottesco, commovente e orifico, implacabile nel suo metabolizzare tutto il bene e tutto il male possibile»⁶¹⁶, «un palcoscenico su cui a ritmo vertiginoso il mondo si disfa e si ricomponne continuamente»⁶¹⁷, e per esprimere la sua gioia e la sua ricchezza, ci voglia una nuova idea di spettacolo e «nessuna voce incline a vietarsi il rischio della spettacolarità potrà riuscire a cantarla»⁶¹⁸.

Quella svolta ideologica che comprendeva anche la nascita di un diverso tipo di pubblico, a dire di Baricco, è stata intuita con abilità nel sinfonismo di Gustav Mahler e nel teatro musicale di Giacomo Puccini. Ambedue i compositori sono riusciti ad anticipare il quadro del gusto collettivo, seguendo un'intuizione tanto rischiosa (il dialogo col moderno ha imposto «una sorta di regressione, di volgarizzazione, del prodotto artistico»⁶¹⁹), quanto indispensabile, quella cioè di «seguire il Senso nell'esodo che la modernità imponeva»⁶²⁰. Se l'alternativa proposta da Puccini, basata su un sistema forte, autonomo, ricco e vitale, si sarebbe cristallizzata in avanti nella musica leggera, il sinfonismo mahleriano preannunciò l'idea del cinema: «Mahler aveva in mente qualcosa di assai più complesso, impegnativo e radicale. Lui non poteva saperlo, ma aveva in mente il cinema»⁶²¹. Ad ogni modo la scelta di avvicinarsi alla spettacolarità del moderno è avvenuta a costo di un inchino verso il *kitsch*, privando loro dell'onore di maestri inappuntabili.

⁶¹³ Cfr. TH. W. ADORNO, *Filosofia della musica moderna*, Einaudi, Torino 1973, p. 134.

⁶¹⁴ A. BARICCO, *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin*, op. cit., p. 49.

⁶¹⁵ Ivi, p. 68.

⁶¹⁶ Ivi, p. 69.

⁶¹⁷ Ivi, p. 70. È importante notare che per Debord lo spettacolo, «la *principale produzione* della società attuale [§ 15]», si presenta come un fenomeno negativo: «Lo spettacolo [...] è il cuore dell'irrealismo della società reale [§ 6]». Nella società da lui descritta l'equazione hegeliana tra realtà e razionalità è sostituita dall'equazione tra apparenza e valore. La razionalità non riguarda più le cose, ma l'immagine delle cose: «La realtà sorge nello spettacolo, e lo spettacolo è reale [§ 8]» e «Lo spettacolo non è un insieme di immagini, ma un rapporto sociale fra individui, mediato dalle immagini [§ 4]» (G. DEBORD, *La società dello spettacolo*, op. cit., p. 57; 54; 55; 54).

⁶¹⁸ A. BARICCO, *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin*, op. cit., p. 73.

⁶¹⁹ Ivi, p. 96.

⁶²⁰ Ivi, p. 78.

⁶²¹ Ivi, p. 91.

Puccini ha notato nell'incombente mercificazione dell'opera d'arte piuttosto che un'apocalisse, una tappa dell'evoluzione inevitabile: «C'era, lì, l'intuizione che stava per cadere una stabile linea di demarcazione fra opera d'arte e prodotto di consumo: e che l'opera d'arte, se voleva sopravvivere e far sopravvivere le istanze che incarnava, doveva riciclarsi come merce, scomoda, ridondante: ma merce»⁶²². Il perenne equilibrio tra l'artista il pubblico sbilancia dunque a favore di quest'ultimo, portando alla nascita dell'idea di un'«opera come cristallizzazione dell'immaginario collettivo». È da quel patrimonio popolare che prendono l'inizio le storie narrate, come lo illustra il caso della *Fanciulla del West* di Puccini, un'opera in cui il West appunto viene definito come «ideale confezione fantastica dei sogni di un certo pubblico della modernità». A questo “pacchetto immaginario” ricorrerà più che volentieri, lo ricordiamo, pure Baricco (per elencare solo la scenografia del *Pickwick*, il romanzo *City*, oppure il *City Reading Project*).

Non è quindi più lo spettatore che deve seguire il maestro ma è l'opera d'arte che deve pronunciare i desideri e le attese del *gremium*. È una libertà tanto pericolosa quanto affascinante: il rischio è quello di “produrre spazzatura”, la *chance* sta nell'aprirsi ai mondi nuovi, uno dei quali sarà il cinema – il «rifugio dell'arte e dimora del Senso»⁶²³. Un elemento importante della nuova sensibilità percepito da Puccini è la necessità di accelerare i tempi del racconto e di trasformare la narrazione tradizionale in una vertigine di eventi. Di conseguenza la raffinatezza cede il posto alla ricerca di un'emozione pura e semplice, anche a costo di usare mezzi grezzi. L'arte subisce la mutazione (il concetto sarà poi sviluppato ne *I barbari*) e le opere non sono nient'altro che «creature anfibe in cui convivono detriti e arte, volgarità e nobiltà, spazzatura e poesia, merce e spirito. Convivono in modo talmente intrecciato che diventa quasi impossibile distinguerli. Di più: *diventa inutile*»⁶²⁴.

Non diversamente Mahler, la cui opera si colloca tra l'eroico passato e un futuro «drasticamente diverso», ricorre ai motivi popolari, cantilene, nenie, passi di danza, fanfare, corali, e le associa ad un'«ondata di suoni profughi e celibi»: “schegge sonore”, “tic strumentali”, “dissimetrie ritmiche”. In questo modo «l'opera scavalca qualsiasi confine preciso e si colloca in un al di là in cui diventano inessenziali le vecchie gerarchie del consumo musicale»⁶²⁵. Il posto dell'ordine viene preso dalla meraviglia, non più “domata” ma semplicemente raccontata – l'autore che ne rimane affascinato, si limita a restituirne la spettacolarità (essa, accanto ad un'altra componente di origine mahleriana, cioè l'incantesimo

⁶²² Ivi, p. 80.

⁶²³ Ivi, pp. 80-81.

⁶²⁴ Ivi, p. 81.

⁶²⁵ Ivi, pp. 88-89.

del silenzio, sarà una delle parole chiave riscontrabili nei testi di Baricco). L'accento si sposta sull'aspetto narrativo dell'opera, cosicché «quel nuovo universo sonoro diventa leggenda, genera fantasmi, produce immagini, recita storie»⁶²⁶ (come osserva scherzosamente Baricco, è più facile riconoscere il momento della morte dell'eroe che non il ritorno del primo tema della forma sonata).

Concludendo la sua riflessione sulla modernità lo scrittore torinese sottolinea come essa sia riuscita a smontare la nozione stessa di arte: infatti, le opere d'arte non si possono più fare, le opere d'arte accadono. Cogliere la loro spettacolarità, secondo Baricco, è l'unico modo di restituirle al nostro tempo.

Occorre forse soffermarsi ancora sullo “stile Baricco” che qui, per la prima volta, trova la sua piena realizzazione. Nel testo, nonostante esso sia lontano dalla successiva amplificazione linguistica, non mancano battute che vogliano incuriosire il lettore e coinvolgerlo emotivamente: «Sembra ovvio ma vale la pena di ricordarlo: prima di Beethoven, Beethoven non c'era»⁶²⁷ o «Qui non si tratta di giudicare e tanto meno di tirare a indovinare. Qui si tratta, una volta per tutte, di capire»⁶²⁸. Vi troveremo anche una fortissima condensazione metaforica riscontrata in tutte le opere dello scrittore torinese: «Platee di sopravvissuti applaudono istericamente assurdi riti di mummificazione. Gli interpreti, ad eccezione di pochissimi, continuano a servire la minestra riscaldata di un'utopia bigotta e reazionaria»⁶²⁹ oppure «Le sinfonie mahleriane sono la spettacolare cronaca di un'invasione. Sono il verbale di una salvifica catastrofe. Il diagramma di un'esplosione. In esse serpeggia il profumo acre della modernità»⁶³⁰. Questo linguaggio vivrà la sua epoca d'oro nei successivi volumi di *Barnum*.

3.2. L'effetto Barnum: *Cronache dal Grande Show*⁶³¹

Baricco si iscrive nella ricca tradizione di letterati (romanzieri, narratori, poeti), da D'Annunzio a Piovene, da Parise a Moravia, a cui è capitato di fare cronisti, di praticare cioè quello che in area anglosassone viene definito come *non-fiction*⁶³². Secondo Ermanno

⁶²⁶ Ivi, p. 90.

⁶²⁷ Ivi, p. 20.

⁶²⁸ Ivi, p. 51.

⁶²⁹ Ivi, p. 45.

⁶³⁰ Ivi, p. 86.

⁶³¹ L'effetto *Barnum* – noto anche come *effetto Forer*, in psicologia un termine che si riferisce alla tendenza di ogni individuo, che posto di fronte a un profilo psicologico che crede a lui riferito, tende a immedesimarsi in esso ritenendolo preciso e accurato, senza accorgersi che quel profilo è abbastanza vago e generico da adattarsi ad un numero molto ampio di persone.

⁶³² Cfr. E. PACCAGNINI, *Letteratura e giornalismo*, in N. BORSELLINO, L. FELICI (a cura di), *Storia della letteratura italiana*, t. XI, *Il Novecento****. *Scenari di fine secolo*, Garzanti, Milano 2001, pp. 499-559.

Paccagnini «non è mai stato semplice definire la tipologia dei rapporti tra letteratura e giornalismo»⁶³³, mentre il dibattito risale all'origine stessa della stampa e, non di rado, ne ha profondamente segnato le prime espressioni, sino a fine Ottocento, inizio Novecento. Lo studioso avanza la tesi che in questi ultimi anni assistiamo a

un ritorno sempre più crescente della commistione con giornalisti che approdano in varie forme al mondo delle lettere e con una generazione di scrittori che si affacciano al giornalismo attraverso la cronaca, raccontandola più che semplicemente esponendola, e facendo di questo territorio anche il terreno privilegiato della assunzione di materia narrativa in proprio, altrove, fuori del giornale⁶³⁴.

Paccagnini distingue in questo caso due categorie di narratori: quella degli «scrittori che “si danno” al giornale» e quella dei «giornalisti che “si danno” alla letteratura»⁶³⁵, ma non di rado questa classificazione che riguarda tanti protagonisti della vita letteraria della Penisola, quali Sandro Veronesi, Carlo Lucarelli, Mauro Covacich, Claudio Magris, Umberto Eco, risulta ambigua e insufficiente (Baricco è un giornalista diventato scrittore, o uno scrittore diventato giornalista?)⁶³⁶.

I due volumi pubblicati dallo scrittore nel 1995 e nel 1998, *Barnum. Cronache dal Grande Show* e *Barnum 2. Altre cronache dal Grande Show* – frutto della collaborazione con «La Stampa» e con «La Repubblica» –, potrebbero essere considerati un ponte che collega fluidamente la sua attività di critico musicale e culturale e quella di carattere sociologico. Per di più si può azzardare la tesi che «[...] la provenienza di Baricco dall'ambito musicologico sta a indicare, a ben vedere, l'indiscutibile incidenza di estetiche di matrice extraletteraria, non ristretta però alla musica, bensì allargata alle pratiche linguistiche dominanti in alterna misura nel sistema culturale»⁶³⁷. Tale presa di posizioni si manifesterà non solo in una modalità di contaminazione pluridisciplinare, ma prima di tutto nell'abbinare i fenomeni gerarchicamente distanti nella graduatoria dei valori estetici e delle funzioni sociali.

Sulle pagine dei due volumi l'autore decide di affrontare gli avvenimenti quotidiani, di descrivere cioè, ricorrendo alla consueta metafora dello spettacolo, il “grande show”⁶³⁸,

⁶³³ Ivi, p. 499.

⁶³⁴ Ibidem.

⁶³⁵ Ivi, p. 503. Sui legami tra narrativa e giornalismo si veda anche V. SPINAZZOLA, *Il successo senza valore*, in ID., *La modernità letteraria*, Il Saggiatore, Milano 2001, pp. 486-516.

⁶³⁶ A dire di Monica Jansen: «Gli anni Novanta in Italia portano alla ribalta anche una nuova generazione, sensibile alla lezione del *New Journalism*, giovani giornalisti che si sono spostati verso la letteratura e giovani scrittori che si sono spostati verso il giornalismo [...]» (M. JANSEN, “*Il vero spettacolo è un altro*”: *lo slittamento della cronaca secondo Baricco e Veronesi*, in M. BOVO-ROMÉUF, S. RICCIARDI (a cura di), *Frammenti d'Italia. Le forme narrative della non-fiction 1990-2005*, Franco Cesati Editore, Firenze, 2006, p. 94). Cfr. A. PAPUZZI, *Letteratura e giornalismo*, Laterza, Roma-Bari 1998, p. 57.

⁶³⁷ A. SCARSELLA, *Alessandro Baricco*, Cadmo, Fiesole 2003, p. 12.

⁶³⁸ Cfr. «Non so come spiegarlo, ma se tutto diventa show, se anche le pieghe più private della vita passano dall'altra parte, nel video, e nemmeno confezionate come storie, ma vendute come vita vera, da questa parte si

utilizzato in tutti i suoi aspetti (da qui la scelta del titolo-omaggio al famoso prestigiatore circense ottocentesco Phileas Taylor Barnum), dal calcio e pugilato, attraverso Jovanotti, Bossi, il papa, il festival di Edimburgo, fino alla musica classica:

Perché tutto quel che vedevo, intorno, mi sembrava un grande spettacolo di clown, domatori e acrobati: e mi piaceva l'idea di provare a raccontarlo, un po' alla volta, così come veniva. [...] Tiravo a indovinare, ma insomma il progetto era quello: guardarmi intorno, correndo dietro a tutto quello che mi meravigliava⁶³⁹.

La poetica di Baricco, in primo luogo sembra dunque fare appello ai gusti e alle emozioni dell'*homo ludens*⁶⁴⁰. «Lo stesso Barnum», osserva Monica Jansen, riferendosi al grande *showman* che la regina Vittoria non sdegnava di ricevere in Buckingham Palace, «è un esempio lampante della caduta distinzione fra pubblico *highbrow* e pubblico *lowbrow*»⁶⁴¹. A dire di Fulvio Senardi, non solo il ventaglio di variegati argomenti raccolti in ambedue i testi è costruito in modo tale da incontrare il gusto di tutti i palati, cosicché ciascuno vi possa trovare qualcosa per sé (l'effetto Barnum, appunto), ma affronta anche le questioni in corso da quella particolare e unificante prospettiva che è il postmoderno:

Ristretta in un "fazzoletto", attenta a non sbagliare i "colpi di tacco", la pagina giornalistica, sposando istanze di facile e piacevole consumo ad una vivacità affabulatoria che pesca, senza pregiudizi e a 360 gradi, in tutte le pieghe dell'immaginario contemporaneo, si impenna in caleidoscopici virtuosismi di stile, diventa palestra di scrittura agile e scapigliata⁶⁴².

Negli interventi di Baricco, raccolti più o meno in ordine cronologico e esibiti nella loro provvisorietà («correggere se stessi è una cosa noiosa da pazzi»⁶⁴³), si legge il tentativo, espresso in uno spiccato interesse per le sfumature, o nell'allargamento della prospettiva, di abbandonare i confini del classico elzeviro: «Cedendo alla pressione dei margini, i contorni

fabbrica il vuoto pneumatico, si scolano i cervelli, si svuotano le parole, sgonfiano gli istanti» (A. BARICCO, *Amori sul pianeta Fininvest*, in ID., *Barnum. Cronache del Grande Show*, Feltrinelli, Milano 1995, pp. 94-95). Cfr. «Lo spettacolo non è un insieme di immagini, ma un rapporto sociale fra individui, mediato dalle immagini» (G. DEBORD, *La società dello spettacolo*, op. cit., p. 54).

⁶³⁹ A. BARICCO, *Barnum*, op. cit., p. 7. «La fantasia allora si scatena e la scrittura riprende a macinare meraviglie: ecco Paperino sullo stesso piano delle Madonne dei Bellini, il Giudizio di Michelangelo fianco a fianco con gli astronauti della Nasa che la TV ci ha mostrato, come le figure delle Sistina, mentre galleggiano a gravità zero, Baggio (il calciatore, per capirsi) equiparato a Glenn Gould, ecc.» (F. SENARDI, *Alessandro Baricco ovvero... che storia mi racconti?*, op. cit., p. 184).

⁶⁴⁰ Occorre forse notare un altro aspetto di natura sociologico-culturale segnalato da Vattimo, quello cioè della lettura dei giornali che si è iscritta nell'esperienza quotidiana, diventando una sorta di preghiera mattutina dell'uomo moderno. Cfr. G. VATTIMO, *La fine della modernità*, op. cit., p. 18.

⁶⁴¹ M. JANSEN, *I "Castelli di rabbia" di Baricco e "Le Mosce del capitale" di Volponi: spettacolo versus alegoria. Due critiche della modernità*, in ID., *Il dibattito sul postmoderno in Italia*, Franco Cesati Editore, Firenze 2002, p. 271.

⁶⁴² F. SENARDI, *Alessandro Baricco ovvero... che storia mi racconti?*, op. cit., p. 185. Senardi si riferisce alla *Nota d'Autore a Barnum 2*.

⁶⁴³ Ivi, p. 8.

dell'evento o dell'oggetto primario sono infatti destinati alla dissolvenza e a lasciare costantemente vuoto il centro della scena»⁶⁴⁴. Un marchio indelebile è dato da una fortissima condensazione metaforica, riscontrata in tutti i saggi di cui un buon esempio potrebbe essere la definizione della nostra contemporaneità: «Non ci si può più distrarre un attimo. Il gran *tapis roulant* del presente ti scappa via da sotto i piedi e ti porta dove vuole lui»⁶⁴⁵. La scrittura, nonostante sia costruita sul patrimonio di valori solidi⁶⁴⁶, ha il carattere sperimentale che si manifesta nell'impiego del linguaggio quotidiano («Ma dimmi tu», «Che roba», «Fregatene», «Mah», «Successone», «Una boiata pazzesca»), a tratti volgarizzante («Pasolini scriveva articoli che nel giornalismo di oggi gli avrebbero tirato dietro: pisciate lunghe centinaia di righe»), ricco di prestiti dall'inglese («Cose così», «La suona senza», «Full», «Va be'. Titoli di coda. Stay hard, stay hungry, stay alive, se potete. Fine», «Foschia, sorry», «You know?»), a scapito di quello propriamente giornalistico. L'abbassamento di registro, la contaminazione di alto e di basso, favoriscono la circolazione delle idee (Baricco associa liberamente i concetti, introducendo nel discorso, sotto forma di immagine, di emergenza, di citazione o di aneddoto, corpi ad esso estranei⁶⁴⁷) e facilita la ricezione da parte del lettore. Lo scrittore è orgoglioso del fatto che, pur affrontando svariati argomenti d'attualità, è riuscito, non senza l'appoggio del direttore, Ezio Mauro, a non cadere nelle insidie dell'opinionismo: «Gli sono grato per ciò che mi ha permesso di scrivere e ancora di più per ciò che mi ha permesso di *non* scrivere: ha sempre accolto i miei imbarazzati dinieghi con paziente civiltà»⁶⁴⁸.

Gli articoli («una sorta di diario pubblico»⁶⁴⁹), e poi anche i libri, godono di un discreto successo presso la critica, raccogliendo non poche opinioni positive anche da parte degli specialisti del campo. Lo conferma il commentatore sportivo, Gianni Mura, riferendosi alla disinvoltura di Baricco: «Ma il suo *Barnum* di giovedì, sui mondiali di hockey, è da antologia della scrittura sportiva. Dirò di più: fossi il suo direttore lo manderei dritto al Tour (magari con un breve rodaggio al Giro) e poi lo farei scrivere di sport, anche»⁶⁵⁰. Non diversamente ne

⁶⁴⁴ A. SCARSELLA, *Alessandro Baricco*, op. cit., p. 10.

⁶⁴⁵ A. BARICCO, *Il ritorno di Jovanotti*, in ID., *Barnum*, op. cit., p. 84.

⁶⁴⁶ Cfr. ad esempio «*Palomar*» e *Palomar* in ID., *Barnum 2*, op. cit., pp. 158-164.

⁶⁴⁷ Cfr. «[...] i pensieri si collegano per analogia o vengono condotti, con istintivo gusto del paradosso, verso sapienti cortocircuiti, le cellule ritmiche del discorso ora si armonizzano, ora si contrappongono in uno studiato gioco di contrasti, lo stile si fa eccitato e leggero, osa perfino esasperare, affettando una finta negligenza, quella vena di colloquialismo onnipresente nella narrativa (interrogative retoriche, frasi segmentate, incisi, intercalari, lessico gergale, vocaboli smozzicati, parolacce, ecc.)» (F. SENARDI, *Alessandro Baricco ovvero... che storia mi racconti?*, op. cit., p. 185).

⁶⁴⁸ A. BARICCO, *Barnum*, op. cit., p. 8.

⁶⁴⁹ A. SCARSELLA, *Alessandro Baricco*, op. cit., p. 14.

⁶⁵⁰ G. MURA, *Bravissimo: purtroppo è olandese*, «La Repubblica», 15 maggio 1994, p. 26 (sezione: sport).

parla Goffredo Fofi che definisce *Barnum* una raccolta di «pezzi migliori» di un anno di attività: «È un libro molto vivace, un prontuario o un manuale delle cose più interessanti e curiose offerte dalla società dello spettacolo ai suoi membri, ai suoi sudditi e *aficionados*»⁶⁵¹.

Elencare e commentare tutti gli aspetti interessanti racchiusi nei due volumi, una “miniera” forse più preziosa degli ingredienti baricchiani⁶⁵², è un compito pressoché impossibile. Ci limiteremo allora a individuare alcuni nuclei argomentativi a nostro parere fondamentali per capire la sua opera. Tra essi occorre forse menzionare di nuovo la musica classica, la modernità in Puccini, il jazz⁶⁵³, ma anche il cinema che insegna alla letteratura la tecnica del montaggio e “inquina” l’immaginario («È il cinema, che ci ha rovinato»⁶⁵⁴), la polemica con i critici⁶⁵⁵, i prototipi di alcuni protagonisti (Gould, il pugile, il trombettista, Shatzy Shell, Bird, Bartlboom), i maestri come Wim Wenders, Benjamin (nome ispiratore di Baricco, citato più volte, ma non sempre come esempio inappuntabile⁶⁵⁶), Osvaldo Soriano, Philip Roth, Hubert Selby jr., Italo Calvino, Louis-Ferdinand Céline, i concetti-chiave della sua narrativa quali il caos, la geometria, la leggerezza, l’esattezza. Un posto rilevante, a nostro parere, occupa la riflessione sull’America (concentrata in particolare sulle pagine di *America 1*, *America 2*, *America 3 (fine)* e di *Stelle, strisce e ketchup*), e legate ad essa osservazioni sulla città, sui non-luoghi e in seguito su Disneyland e Mickey Mouse; è dunque su di essi che costruiremo la nostra riflessione.

⁶⁵¹ G. FOFI, *Di decennio in decennio*, in ID., *Sotto l’ulivo. Politica e cultura negli anni ‘90*, Minimum fax, Roma 1998, p. 81.

⁶⁵² Cfr. «Il materiale offerto quindi da *Barnum* è particolarmente ricco e si rivelerà utile a rintracciare la genesi puntuale di determinati motivi dell’opera narrativa, perseguiti con tanto ostinato rigore e replicati negli anni» (A. SCARSELLA, *Alessandro Baricco*, op. cit., p. 14). Cfr. F. SENARDI, *Alessandro Baricco ovvero... che storia mi racconti?*, op. cit., p. 183.

⁶⁵³ «È che nessuno sa cosa vuol dire la parola jazz, però tutti ricordano vagamente che, quando è nata, era una parola da non dire in presenza di signore» (A. BARICCO, *Il jazz nero di Dee Dee*, in ID., *Barnum*, op. cit., p. 41).

⁶⁵⁴ A. BARICCO, *Gaude Mater Polonia 2*, in ID., *Barnum 2*, op. cit., p. 178. Cfr. «Inventare le ferrovie, quasi duecento anni fa, non cambiò di un metro la distanza tra Liverpool e Londra: ma stravolse l’idea stessa di distanza. I metri erano quelli di sempre, il cervello no. Nessun cervello degno di questo nome esce da *Natural born killers* uguale a prima. Sarà ingenuo e sciocco; ma io, uscito da lì, ho pensato a quella cosa strana che è scrivere libri o, peggio ancora, scrivere teatro, e ho visto, nitida, l’immagine di uno in bicicletta che insegue il treno. [...] Certo, si può far finta di niente e continuare a scrivere belle storie in bella prosa, con l’unità stilistica, la voce narrante, gli aggettivi tutti a posto, il climax a metà, tutte quelle sante cose che fanno il galateo della buona letteratura. Ma a che serve? E soprattutto: chi ha ancora voglia di eccitarsi per quelle cose lì? (A. BARICCO, *Quegli otto minuti di “Natural born killers”*, in ID., *Barnum*, op. cit., pp. 133-134).

⁶⁵⁵ «Sarebbe un buon punto di partenza, volendo riflettere sul serio, a ragionare, a capire. Peccato che lui non ne abbia voglia (in genere, i critici, non ne hanno voglia: li hai di fronte, ed è come giocare a scacchi con uno che, tra una mossa e l’altra telefona, verifica l’estratto conto, controlla allo specchio che non gli sia scivolato giù il toupé rossiccio: poi a un certo punto si alzano e se ne vanno: non finiscono mai una partita, e temo credano che sia questo un modo elegante di vincerle. [...] E certo che scrivere è un duello: ma con i lettori. E, se proprio ti rimane del tempo, con i critici» (A. BARICCO, *“Destroy”: L’indice del mondo*, in ID., *Barnum 2*, op. cit., p. 139 e p. 141).

⁶⁵⁶ Cfr. A. BARICCO, *Barnum*, op. cit., p. 9, p. 18, p. 142; ID., *Barnum 2*, op. cit., p. 135, p. 140, p. 153.

Nell'immaginario collettivo gli Stati Uniti per decenni sono stati identificati con la terra d'emigrazione, un luogo colmo di tante "Little Italy" tra l'Atlantico e il Pacifico⁶⁵⁷, dove si può fuggire per sfarmarsi. Al mito americano, nato secondo la maggior parte dei critici, nell'Italia degli anni Trenta, grazie a Pavese e Vittorini, col passar degli anni si è aggiunto anche quello progressista. Infatti, a dire di Filippo La Porta, l'America potrebbe essere considerata un paese delle più importanti rivoluzioni del XX secolo (tra cui Hollywood per il nostro immaginario, gli elettrodomestici per la vita quotidiana e Silicon Valley per l'informatica): «L'America rappresenta il fattore che ha trasformato nel modo più radicale le nostre esperienze, che attraverso i suoi prodotti vende se stessa [...]. è la nostra patria sognata e mai del tutto accessibile»⁶⁵⁸. Ognuno di noi, sempre secondo lo studioso, in una parte segreta della mente, continua ad aspirare a una ideale cittadinanza americana. Non stupisce perciò che l'America diventa un luogo particolarmente caro alla generazione dei cosiddetti "giovani narratori" (in area italiana andrebbero menzionati almeno Andrea De Carlo, Gianni Riotta o Pier Vittorio Tondelli), che la ritengono non di rado una specie di Terra Promessa, il migliore dei mondi possibili⁶⁵⁹.

Così prospettato il mito americano pare trovare la sua piena realizzazione anche in Baricco, come viene suggerito anche dal finale di *Castelli di rabbia* («E adesso l'America»⁶⁶⁰) oppure da *Novecento* o da *City*. In netta opposizione ai francofortesi che hanno sottoposto l'America ad un giudizio molto severo, in quanto la patria di quella nuova forma del dominio qual è l'industria culturale, lo scrittore la considera una sorta di paradiso terrestre, dove perfino le bottiglie di ketchup sono sempre piene⁶⁶¹. Baricco scorge e analizza alcuni fenomeni anticipati dai filosofi della Scuola di Francoforte, quali il consumismo o l'aspetto fantasmagorico delle merci che espongono se stesse, ma nella sua interpretazione essi manifestano più dell'incantevole che dell'apocalittico:

⁶⁵⁷ F. CIAFALONI, *Americhe*, «Linea d'ombra», n. 14, maggio 1986, p. 66. Cfr. «Ancora oggi, per l'europeo, l'America corrisponde a una forma latente di esilio, a un fantasma di emigrazione e di esilio [...]» (J. BAUDRILLARD, *America*, SE, Milano 2000, p. 87) e D. ZANGIROLAMI, *Alessandro Baricco. Il destino e le sue traiettorie*, Libreria Editrice Cafoscarina, Venezia 2008, p. 24.

⁶⁵⁸ F. LA PORTA, *L'autoreverse dell'esperienza. Euforia e abbagli della vita flessibile*, Bollati Boringhieri, Torino 2004, p. 69. A sua volta Gianni Vattimo osserva come l'umanità sia passata dal concetto della storia vista come salvezza (ebraismo, cristianesimo) alla storia incentrata sul progresso, inteso come il raggiungimento di una vita ideale. Cfr. G. VATTIMO, *La fine della modernità*, op. cit., pp. 15-16).

⁶⁵⁹ Cfr. «Gli Stati Uniti sono l'utopia realizzata. [...] Santa Barbara è un paradiso, Disneyland è un paradiso, gli Stati Uniti sono un paradiso» (J. BAUDRILLARD, *America*, op. cit., p. 88 e p. 109).

⁶⁶⁰ A. BARICCO, *Castelli di rabbia*, op. cit., p. 245.

⁶⁶¹ «Quando sei seduto a un tavolo, in America, e mangi un hamburger, quello che ti vendono insieme all'hamburger è anche la sensazione che stai vivendo nel migliore dei mondi possibili. Te lo scrivono da tutte le parti, e con caratteri quasi invisibili anche nella bottiglia di ketchup. Piena», osserva Baricco riferendosi ad un barattolo semivuoto di senape in Europa che dà il senso di una «cosmica tristezza» (A. BARICCO, *America 3 (fine)*, in ID., *Barnum*, op. cit., p. 169).

Quel che un tifoso dei Lakers riesce a far stare tra due fette di pane (e con una polpetta di carne tra i piedi) è sorprendente. Hanno anche una certa arte nel far stare in bilico le cose, a domare le salse, a impilare anelli di cipolla, a calibrare le fughe del bacon. Dei maestri, nel genere⁶⁶².

Gli Stati Uniti sono edificati su un sistema fondato sull'attività arcaica di base: vendere e comprare, trasformato però in «una libidine. Un esercizio della fantasia. Un'arte»⁶⁶³. La spettacolarità e il feticismo della merce sono due regole ferree di «quelle parti»: «quando compri non soddisfi un desiderio, ma ne metti in moto altri»⁶⁶⁴. In quella patria del consumismo, portato all'estremità («gli americani sono così grassi che la misura small quasi non esiste»⁶⁶⁵), perfino lo sport nazionale è orientato e trova la sua ragion d'essere solo se accompagnato dal consumo – la partita di baseball (uno spettacolo «da star male dalla noia») è «una cosa migliore che puoi guardare se in quel momento stai mangiando. Quel che fanno non è giocare: ballano al ritmo del tuo hamburger»⁶⁶⁶. Se gli americani si nutrono meglio mentre si distraggono, c'è anche l'altro lato della medaglia: il mangiare deve essere un'attività di per sé divertente, nota Baricco riferendosi alla moltitudine di cibo variopinto e multiforme, e sottolineando l'aspetto infantile del popolo statunitense: «Nell'americano medio rivive il bambino europeo medio che mangia lo stracchino attaccato al coltello come se fosse un cremino, e si piega alla minestrina solo quando è fatta con le lettere, per cui puoi scrivere cacca sul bordo del piatto»⁶⁶⁷. Il loro sistema di valori è piuttosto elementare («È un popolo che a un certo punto ha deciso di smettere di fumare, e l'ha fatto»⁶⁶⁸), ma non privo di contraddizioni come lo illustra il caso della cura maniacale della salute che si manifesta (*sic!*) nel modo di mangiare: sulle tutte le confezioni brilla «una sfilza di zero: colesterolo zero, grassi zero, questo zero, quello zero virgola uno (ci sarà sicuramente una versione diet in cui sarà zero bello tondo)»⁶⁶⁹.

Non sprovvista dunque di bizzarrie, o forse addirittura grazie ad esse, l'America è un paese che esercita un forte fascino. Baricco nota come gli americani siano un popolo caratterizzato dalle straordinarie capacità mitopoietiche: «Questi riescono a creare il mito partendo dal quasi nulla»⁶⁷⁰ e elenca gli emblemi con i quali gli Stati Uniti colpiscono l'immaginario:

⁶⁶² Ibidem.

⁶⁶³ Ivi, p. 168.

⁶⁶⁴ Ivi, p. 169.

⁶⁶⁵ A. BARICCO, *Stelle, strisce e ketchup*, in ID., *Barnum 2*, op. cit., p. 62.

⁶⁶⁶ Ivi, p. 61.

⁶⁶⁷ Ivi, p. 64.

⁶⁶⁸ Ivi, p. 63.

⁶⁶⁹ Ivi, p. 64.

⁶⁷⁰ A. BARICCO, *America*, in ID., *Barnum*, op. cit., p. 164.

Una bevanda gasata con caffeina e coca dentro, un giro di accordi che chiami rock, un'autostrada, un gioco in cui colpisci una palla con una mazza e poi corri più veloce che puoi, un uomo qualunque che però diventa presidente, la finale del torneo dei licei, una polpetta di carne tra due fette di pane, un topo che si chiama Mickey, una bislacca marmellata di razze e nazioni che chiami America. Non importa cos'è, veramente, tutta questa roba. Gliela metti in mano e diventa mito. Sono i professionisti della meraviglia. Geniali e contagiosi⁶⁷¹.

Dal mito americano *lato sensu* prendono dunque origine altri miti di un'importanza inestimabile per il nostro immaginario⁶⁷²: quello del jazz, pugilato, ma anche quello di Mickey Mouse, Disneyland e del West – tutti citati con successo anche nell'opera dello scrittore torinese.

Baricco non nasconde la propria affezione a Topolino e a Walt Disney⁶⁷³, «un topo e un uomo dopo i quali il Novecento non è stato più lo stesso (bum)»⁶⁷⁴. Il mito di Mickey Mouse tornerà più volte nei suoi programmi televisivi, articoli, e nelle pagine di carattere narrativo (*City*) e saggistico (*I barbari*). Lo scrittore gli darà un peso uguale a quello dovuto alle grandi opere d'arte («Ho rivisto le tavole di Romano Scarpa, forse il miglior disegnatore italiano di Topolino [...] Da ritagliare e attaccarselo sulla scrivania, vicino alle Madonne del Bellini»⁶⁷⁵), convinto che il suo significato per la formazione della vita culturale sia di simile rilevanza di quello attribuito ai classici. A confermare questa tesi, proprio nel saggio sulla mutazione ricorrerà all'esempio di Benjamin, anch'egli colto a contemplare il fenomeno disneyano: «[...] mi commuove, perché ci vedo tutto il gran macchinario della riflessione marxista chinarsi eroicamente sull'ultima boiata americana, nell'intento sublime di cercare di capirne il successo, simile a un elefante che cercasse di infilarsi nel buco del lavandino»⁶⁷⁶. Secondo Baricco, pure il filosofo tedesco intuì l'importanza dei cartoni animati di Disney per l'immaginario collettivo; vi scorse i sintomi della specie umana che «si prepara a

⁶⁷¹ Ibidem.

⁶⁷² Secondo Margherita Ganeri, la giovane narrativa, al di là dei tratti specifici, ha in comune «la messa in angolo della formazione letteraria e l'influenza riconosciuta della cultura telematica, della televisione, del cinema e del fumetto», vi predomina «lo scenario americano anche extraletterario, assunto come vero e proprio terreno di colonizzazione visuale dell'immagine» (M. GANERI, *Postmodernismo*, Editrice Bibliografica, Milano 1998, p. 81 e p. 83).

⁶⁷³ «Ho rivisto la copertina, tutta d'oro, del "Topolino" n. 500, 27 giugno 1965, una specie di madeleine proustiana per quelli della mia generazione, io l'odore di quel "Topolino" ce l'ho ancora nel naso adesso» (A. BARICCO, *Topolin, Topolin, viva Topolin*, in ID., *Barnum*, op. cit., p. 49). Cfr. «Siamo tutti i discendenti di Parsifal e di Walt Disney» (AUGÉ, Marc, *Disneyland e altri nonluoghi*, Bollati Boringhieri, Torino 2000, p. 68).

⁶⁷⁴ A. BARICCO, *Topolin, Topolin, viva Topolin*, op. cit., p. 48.

⁶⁷⁵ Ivi, p. 49.

⁶⁷⁶ A. BARICCO, *I barbari. Saggio sulla mutazione*, Fandango, Roma 2006, p. 25.

sopravvivere alla civilizzazione»⁶⁷⁷ e identificò il suo enorme successo con il fatto che «il pubblico vi riconosce la propria stessa vita»⁶⁷⁸.

Lo stesso Walt Disney che da giovane sembrava troppo furbo, invecchiando è diventato, secondo Baricco, «uno zio bonario che ti fa i giochi di prestigio con una moneta da cento lire, e sa di acqua di colonia, e in tasca ha sempre un cioccolatino che ti allunga quando la mamma non guarda»⁶⁷⁹. Sulla foto descritta dallo scrittore (sarà la stessa che si troverà sulla scrivania di Shatzy Shell?) il padre di Topolino ha l'aria di «uno capace di raccontarti che di là dal mare ha costruito una città che ha il suo nome e dentro c'è il castello di Cenerentola e il Far West e Paperopoli e la bottega di Geppetto e la miniera di sette nani. Come fai a dire a uno così che non ci credi?»⁶⁸⁰.

Proprio il paese fantastico ispirato a Disney, un non-luogo per eccellenza⁶⁸¹ (similmente al West, un emblema dell'altrove: «Adesso che il West non è più un luogo geografico ma un'iperbole della fantasia, il West è ovunque e da nessuna parte»⁶⁸²; un mondo favoloso di cui si nutre la fantasia collettiva, dove «gli indiani sono sporchi e cattivi, i bianchi puliti e buoni, il West è un sogno da difendere, la frontiera è una terra libera, e il futuro è alla portata di Colt»⁶⁸³) occupa uno spazio rilevante nell'immaginario collettivo e ne muta la forma. Disneyland, promuovendo la fuga nell'irreale – docile e non segnato dalla morte –, diventa sinonimo di una vita senza rischio. «Una volta», osserva La Porta, «l'immaginario cercava di imitare il reale, mentre oggi accade esattamente il contrario. [...] si va nei villaggi di Disney, costruiti accanto ai villaggi veri, per il piacere che si prova a trovarsi nella finzione»⁶⁸⁴. Entrando nel mondo di “Cartoonia”, dove si visita quello che non c'è, veniamo privati dell'identità e della fatica dell'esperienza («l'esperienza non si fa più direttamente e personalmente, anzi, si stacca da noi»⁶⁸⁵). Lo conferma Baricco:

[...] quando vai a Disneyland, passi un cancelletto e da lì in poi sei un cartone animato, non c'è più il mondo, c'è solo quell'imbecille genialità di un pianeta inventato. Non c'è particolare che sfugga

⁶⁷⁷ Ivi, p. 24.

⁶⁷⁸ Ibidem.

⁶⁷⁹ A. BARICCO, *Topolin, Topolin, viva Topolin*, op. cit., p. 50.

⁶⁸⁰ Ibidem.

⁶⁸¹ Secondo la definizione che ne dà Augé, il non-luogo «è il contrario del luogo, uno spazio in cui colui che lo attraversa non può leggere nulla né della sua identità (del suo rapporto con sé stesso), né dei suoi rapporti con gli altri o, più in generale, dei rapporti tra gli uni e gli altri, né *a fortiori* della loro storia comune» (M. AUGÉ, *Disneyland e altri nonluoghi*, op. cit., p. 75). Cfr. M. AUGÉ, *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino 2004, p. 87.

⁶⁸² A. BARICCO, *Il West, quello vero e quello falso*, in ID., *Barnum*, op. cit., p. 54.

⁶⁸³ Ivi, p. 56.

⁶⁸⁴ F. LA PORTA, *L'autoreverse dell'esperienza*, op. cit., p. 20.

⁶⁸⁵ Ivi, p. 21.

all'incantesimo: se mangi un hot dog dentro c'è Paperino e se fai pipì, la fai a Topolinia. E quando esci parli con la nuvoletta sulla testa, aspettando che qualcuno ti legga⁶⁸⁶.

A una reale esperienza del mondo si sostituisce dunque il consumo di fantasmi, il godere prende il posto del crescere. L'immaginario, definito da Žižek il Grande Altro⁶⁸⁷, si trasforma in un nuovo potere che impone non di diventare adulto, di maturare e di migliorare, ma di dilettersi con il consumo, di affermarsi, di avere successo. In Disneyland, nota Baricco, il cervello viene messo «in *pause* e l'anima in *rewind*. Per pochi dollari, ti prestano due ore di quelle che avevi addosso quando scambiavi figurine [...]. Chiamali stupidi. Ci vuole del genio, per acrobazie del genere»⁶⁸⁸. Non da trascurare, secondo lo scrittore, è in questo caso di nuovo l'origine americana di Disneyland; esso infatti non è un luna park normale, «è qualcosa di diverso. È l'ideologia yankee a forma di luna park»⁶⁸⁹. I classici visitatori di Disneyland potrebbero essere identificati con gli americani cinquantenni, «gli unici che riescono a mangiare popcorn anche bevendo. Gli unici che a Disneyland non portano i figli ma si fanno portare dai figli. Gli unici che non si sentono idioti neppure per un istante, là dentro»⁶⁹⁰.

Ma l'America entra nell'immaginario collettivo anche in quanto la patria del postmoderno realizzato. Il miglior simbolo per riflettere tutte le sue caratteristiche e per esprimere questa sensibilità è, ne era convinto già Italo Calvino⁶⁹¹, la città. A questo proposito Remo Ceserani e Giandomenico Amendola indicano in particolare due posti, rispettivamente Los Angeles e New York, «le città postmoderne per eccellenza, le città collage, fatte di frammenti, di spezzoni di stili, di forme e di culture, *melting pot* di razze, etnie di giacimenti di culture e di sogni, di localismo e di globalizzazione, patchwork di brandelli di cultura alta e dei mass media»⁶⁹². Dello stesso parere è Jean Baudrillard secondo il quale «New York, Los Angeles sono al centro del mondo, bisogna ammetterlo – anche se qualcosa, là dentro, ci esalta e ci

⁶⁸⁶ A. BARICCO, *Topolin, Topolin, viva Topolin*, op. cit., p. 49. Cfr. «Noi viviamo in un'epoca che mette in scena la storia, che ne fa uno spettacolo e, in questo senso, derealizza la realtà [...]. A Disneyland è lo spettacolo stesso che viene spettacolarizzato [...]. Quel che veniamo a visitare non esiste. [...] Disneyland è il mondo di oggi, in quello che ha di peggiore e di migliore: l'esperienza del vuoto e della libertà» (M. AUGÉ, *Disneyland e altri nonluoghi*, op. cit., pp. 24-25).

⁶⁸⁷ S. ŽIŽEK, *Il Grande Altro. Nazionalismo, godimento, cultura di massa*, Feltrinelli, Milano 1999.

⁶⁸⁸ A. BARICCO, *C'era una volta Buffalo Bill*, in ID., *Barnum*, op. cit., p. 83.

⁶⁸⁹ Ivi, p. 81.

⁶⁹⁰ Ivi, pp. 81-82.

⁶⁹¹ Cfr. «Un simbolo più complesso, che mi ha dato le maggiori possibilità di esprimere la tensione tra razionalità geometrica e groviglio delle esistenze umane è quello della città [...]» (I. CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Mondadori, Milano 2002, p. 80). Cfr. «La città nuova è il campo genetico di questo individualismo di massa che si organizza e si struttura attingendo agli immensi serbatoi culturali disponibili» (G. AMENDOLA, *La città postmoderna. Magie e paure della metropoli contemporanea*, Laterza, Roma-Bari 1997, p. 58)

⁶⁹² Ivi, p. 48. Cfr. R. CESERANI, *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino 2001, pp. 144-145.

disillude al tempo stesso»⁶⁹³. È pertanto curioso notare che Baricco menzioni questi due posti solo sommariamente, compiendo nel frattempo un passo in avanti che si spiega nel dedicare una particolare attenzione a quella che egli considera una nuova icona del postmoderno, anche se erede delle realtà americana: Tokyo.

L'autore di *Barnum* affronta questo argomento riferendosi in particolare ai due quartieri della capitale giapponese. Nel primo di loro, Shibuya, dominato dai giovani, scorrono i frammenti dell'intero mondo, espressi nella moda, negli svariati negozi di ogni marca pensabile, nei ristoranti con le cucine di mezzo globo: «Non è moda, non è trend giovanile, non è niente. È il tutto»⁶⁹⁴. La massificazione e l'anonimato si vedono bene sull'esempio della metropolitana e delle fiumane di cittadini di Tokyo: «Tutti vestiti con un'abilità assoluta a non indossare niente, ma proprio niente, che li possa distinguere: impersonali come sentinelle. Più impercettibili possibile: quasi inesistenti»⁶⁹⁵. I giapponesi sono un popolo che ha tante lacune sociologico-culturali da riempire, quelle che Baricco chiama “buchi neri”: il loro universo è identificabile con «un mondo schizoide, in fuga dal nulla. Perfetto»⁶⁹⁶.

Eppure, secondo lo scrittore torinese, il Giappone, non è incubo, bensì un enigma. Lo stesso Shibuya, quell'enorme non-luogo, è composto di tanti piccoli universi fittizi, a cominciare con i videogame che fanno trasformare un giocatore qualunque in guerriero, in super eroe, in astronauta, proseguendo attraverso lo Ski Dome – un enorme hangar con dentro una montagna coperta di neve (alta 80 metri, larga 500) e piste per sciare: «Dieci gradi sotto zero e l'impressione di essere un pirla, o un dio, dipende dai momenti»⁶⁹⁷ o il Wild Blue – un atollo artificiale con «spiaggia paradisiaca e mare da depliant»⁶⁹⁸. Il caso del tutto particolare rappresenta la collina di Shibuya, detta “dell'amore”, con i suoi Love Hotel che, fatti a mo' di castelli scozzesi, palazzi veneziani, o quelli parigini, fingono di non essere lì, ma a migliaia chilometri di distanza. Sono luoghi in cui i giapponesi spengono «l'inutile interruttore della realtà» e si infilano «il casco della realtà virtuale»⁶⁹⁹, allestendo un'identità artificiale e immaginaria.

Un altro quartiere sintomatico, una sorta di specchio miniaturizzato della città, è Electric Town, un luogo in cui l'orrore della moltiplicazione e della riproduzione viene portato agli estremi. Il suo caso illustra efficacemente come Tokyo sia una sorta di «videogame in cui

⁶⁹³ J. BAUDRILLARD, *America*, op. cit., p. 34.

⁶⁹⁴ A. BARICCO, *Tokyo 1*, in ID., *Barnum 2*, op. cit., p. 131.

⁶⁹⁵ Ibidem.

⁶⁹⁶ Ibidem.

⁶⁹⁷ Ibidem.

⁶⁹⁸ Ibidem.

⁶⁹⁹ Ivi, p. 132.

tutto è già mondo esploso, e replicante»⁷⁰⁰, ma anche «Mondo in differita. Gigantesco fast food dell'anima»⁷⁰¹. Baricco non vi scorge però un orrore realizzato, bensì qualcosa di molto familiare, a tratti affascinante:

Se ci pensi non è l'orrore di un buco nero riempito alla benemeglio: è una cosa più raffinata, l'hai già perfino studiata nei libri: il mondo senza centro, Dio è morto, la tecnica in Heidegger, l'ermeneutica, il pensiero debole, l'aura di Benjamin, il culti di rappresentazione di Adorno: se hai passato anni a leggerle, cose così, qui, alla fine, le vedi. Realizzate⁷⁰².

È quindi il postmoderno (che pure stavolta viene chiamato “la modernità”) la parola chiave che aiuta ad afferrare e comprendere l'universo giapponese in tutte le sue manifestazioni, non di rado del tutto estranee a un abitante del Vecchio Continente. Una di esse si esprime nell'incomprensibile mania di fotografare tutto, dal Colosseo a un semplice semaforo («ti fa imbestialire, quando li vedi in Europa: alle volte scattano prima ancora di guardare»⁷⁰³). Baricco è persuaso che per un abitante del Giappone fare una foto significhi salvare un frammento della realtà sfuggente: «Quando un giapponese fa click, non sta fabbricandosi un ricordo, o inventandosi un suo sguardo personale da fermare: quel giapponese sta prendendo un pezzetto del mondo e lo sta mettendo in circolo nel sistema sanguigno del moderno: replicandolo, lo salva»⁷⁰⁴. È sintomatico notare che prima questo lavoro veniva svolto, secondo Baricco, dal teatro musicale che prendeva le passioni dell'umano, le strappava all'orizzonte dell'autenticità, e le replicava su fondali immaginari. In questa luce la riproduzione, la ripetizione, l'interpretazione si pongono di nuovo non come degradazione, ma piuttosto come l'unica ragion d'essere della “modernità esasperata”. In tal modo, i giapponesi che «navigano “a cavalcioni” su immagini proiettate»⁷⁰⁵ e il loro paese che è «il terminale del mondo dove tutto rotola e passa come se fosse lo scolo del lavandino universale»⁷⁰⁶, sono una metafora del futuro speventoso e al tempo stesso seducente, dell'avvenire che «sarà un incubo, bellissimo»⁷⁰⁷.

⁷⁰⁰ A. BARICCO, *Tokyo 2*, in ID., *Barnum 2*, op. cit., p. 134.

⁷⁰¹ Ivi, p. 135.

⁷⁰² Ibidem.

⁷⁰³ Ibidem.

⁷⁰⁴ Ibidem.

⁷⁰⁵ Ivi, p. 136.

⁷⁰⁶ Ivi, p. 137.

⁷⁰⁷ Ibidem.

3.3. Aspettando i barbari

La terza fase da noi individuata e provvisoriamente chiamata “sociologica”, comincia con *Next. Piccolo libro sulla globalizzazione e sul mondo che verrà* (2002)⁷⁰⁸: un volumetto (in tutto novanta pagine) composto da una premessa e tre capitoli, accompagnati a loro volta da quindici *bonus tracks*⁷⁰⁹ – una singolare sostituzione delle note a piè di pagina. Accanto ad una presa di posizione indubbiamente politica, vi sorge ancora una volta una sorta di entusiasmo di fronte al “nuovo che arriva”. La genesi del testo risale ai quattro articoli pubblicati su «La Repubblica», in occasione del G8 tenutosi a Genova. Il linguaggio (mirato a conquistare il lettore e a coinvolgerlo emotivamente) è quello parlato, molto semplificato, a tratti fumettistico, che abbiamo conosciuto in *Barnum* e che sarà portato a perfezione nel successivo saggio sulla mutazione⁷¹⁰.

Baricco ricorda che dopo l’uscita sulla stampa di quegli interventi, che sarebbero poi diventati un minuscolo almanacco sulla globalizzazione, ha ricevuto molte lettere:

quasi tutte molto aggressive, quasi tutte piuttosto sprezzanti. Gli dava molto fastidio che uno scrittore si mettesse lì a fargli la lezione su un tema che non c’entrava niente con il suo mestiere. Alcuni erano a favore della globalizzazione, altri contrari. Ma il risultato era lo stesso. Si stupivano di quello che avevo coraggio di dire e mi invitavano a tornare a scrivere romanzi. Alcuni mi suggerivano di lasciar perdere anche quello⁷¹¹.

Tuttavia, a scatenare le critiche non è, come vuole lo scrittore, il fatto che a prendere la parola sia stato un “non-esperto”. Al contrario, molte voci si pronunciano a favore del non specialismo: Umberto Galimberti addirittura paragonerà Baricco a Socrate⁷¹². Benché brillanti, i saggi sulla globalizzazione e sulla mutazione paiono essere le “ripetizioni di ripetizioni”, ed è su questo punto che poggiano i presupposti di ogni critica a *Next*. A partire da *Barnum*, Baricco si sottrae ad ogni prospettiva di giudizio, celebrando – come nella vulgata

⁷⁰⁸ A questo periodo corrisponde anche la pubblicazione di altre opere di carattere saggistico, qui non menzionate: A. BARICCO, *Percepire*, in L. LEPRI (a cura di), *Panta. Scrittura creativa. La scrittura creativa raccontata dagli scrittori che la insegnano*, Bompiani, Milano 2008, pp. 19-32 e E. PALANDRI, *Alessandro Baricco e Hanif Kureishi*, in ID., M. FORTUNATO (a cura di), *Panta. Italia fantastica*, Bompiani, Milano 2004, pp. 78-101.

⁷⁰⁹ *Definizioni, Esempi-Candide, Coca-Cola-Statistiche, Automobili, Vonnegut, New Economy, Twin Towers, Ricchezza?, Fornitori, Scarpe, E invece, Bocelli, Platone, Reggio Calabria*.

⁷¹⁰ Tra numerosi esempi, vale la pena di citare almeno: «Gente normale, insomma»; «Va be’»; «E adesso, un bell’esercizio: avanti e indietro, con la macchina del tempo, tra il bambino con la pallina di gomma e quello del 2002. Avanti e indietro. Un po’ di volte. Fine dell’esercizio. Innestare il cervello. Pensare» (A. BARICCO, *Next*, op. cit., p. 15, p. 71, p. 85).

⁷¹¹ Ivi, p. 10.

⁷¹² U. GALIMBERTI, *Il sogno, la rabbia, il globo*, «La Repubblica», 19 marzo 2002, p. 42 (sezione: cultura). Cfr. «Le domande più intelligenti vengono da quelli che non se ne intendono, perché la loro incompetenza colloca il fenomeno in scenari che gli esperti neppure sospettano. [...] Questo metodo di indagine, tipico dei non esperti, è il classico metodo adottato dai filosofi che, a differenza dei sapienti (gli esperti), non hanno una competenza sulla cosa, e, proprio a partire dalla loro incompetenza, pongono domande» (ibidem).

postmoderna – la Fine delle Narrazioni e delle Ideologie, la sopravvenuta impossibilità di giudicare e di distinguere, rifugiandosi nelle opinioni vigenti e limitandosi a descrivere i problemi individuati.

Come dichiara in *Next*, a ricorrere a un approccio fenomenologico, l'ha costretto l'“epoca delle mancate definizioni” in cui gli è capitato di vivere: «Non c'è una definizione della globalizzazione perché non esistono più le definizioni»⁷¹³. In assenza dei punti di riferimento forti, non rimane che concentrarsi sulle conseguenze che i fenomeni generano:

Le cose non sono più quel che sono ma quello che generano. [...] come fenomeno collettivo, il sapere ha cessato di essere la scienza dei fondamenti, ed è divenuto la scienza degli effetti.[...] Così mi è tornata in mente quella vecchia battuta: non c'è una definizione della stupidità, però ce ne sono molti esempi. Metodo induttivo, si diceva a scuola. Non c'è una definizione della globalizzazione: però ce ne sono molti esempi. Per cui sono andato a caccia di esempi⁷¹⁴.

Egli stesso coopera però a legittimare le accuse rivoltegli dai critici al riguardo del giudizio mancato, quando dice: «Io, sulla faccenda, non ho grandi certezze da offrire»⁷¹⁵; per precisare in un altro posto: «Alla fine mi son ritrovato in mente una serie di idee che non erano risposte e nemmeno certezze [...]. Meglio che niente, ho pensato. [...] Ognuno può dare il suo contributo»⁷¹⁶.

Il libro, come il successivo saggio sulla mutazione, ha un carattere provvisorio, nasce quasi “in diretta” («avevo deciso di prendere i quattro articoli e farne un piccolo libro»⁷¹⁷) ed è frutto di una ricerca personale, «molto amatoriale», su un argomento ignoto anche all'autore stesso⁷¹⁸. Dichiararsi un “non-esperto” dell'argomento giustifica anche la scelta di rifarsi agli esempi facili, presi direttamente dalla esperienza quotidiana di coloro che Baricco definisce come «gente normale»⁷¹⁹. Pur esibendo «una buona dose di ingenuità», la riflessione è

⁷¹³ A. BARICCO, *Next*, op. cit., p. 67.

⁷¹⁴ Ivi, p. 66 e p. 15.

⁷¹⁵ Ivi, p. 44.

⁷¹⁶ Ivi, pp. 9-10. Baricco, convinto che la nostra realtà stia subendo una svolta epocale, continua a reclamare il diritto di esprimere la propria opinione: «Contro ogni evidenza, non stiamo vivendo un'epoca di decadenza e declino, ma un tempo di immensa trasformazione. Ed è un privilegio poterlo raccontare. Forse per questo mi incazzo con coloro che questo privilegio vorrebbero togliermelo» (A. BARICCO in A. GNOLI, *Alessandro Baricco: Se il mondo cambia vertiginosamente*, op. cit.).

⁷¹⁷ A. BARICCO, *Next*, op. cit., p. 10.

⁷¹⁸ «Fino a quel momento, a dir la verità, non mi era sembrato troppo grave non avere un'idea precisa sulla globalizzazione. [...] Da quel giorno mi son messo lì, con pazienza, a cercare di capire. Non è mai troppo tardi» (ivi, p. 9).

⁷¹⁹ Baricco elenca sei principali esempi che possono aiutare a comprendere il fenomeno della globalizzazione: «1. Vai in qualsiasi posto del mondo e ci trovi la Coca-Cola. O le Nike. O le Marlboro. 2. Possiamo comprare azioni in tutte le Borse del mondo, investendo in aziende di qualsiasi paese. 3. I monaci tibetani collegati a Internet. 4. Il fatto che la mia auto sia costruita a pezzi, un po' in Sud America, un po' in Asia, un po' in Europa e magari un po' negli Stati Uniti. 5. Mi sedgo al computer e posso comprare tutto quel che voglio on line. 6. Il

costruita utilizzando i contributi di alcuni saggisti, citati nel testo: Kurt Vonnegut di *Cronosisma* (1997)⁷²⁰, Naomi Klein di *No logo. Economia globale e nuova contestazione* (2000)⁷²¹ nonché Jeremy Brecher e Tim Costello di *Contro il capitale globale. Strategie di resistenza* (1995)⁷²². Rilevanti punti di riferimento paiono essere inoltre di nuovo Debord e la sua riflessione sulla società dello spettacolo e il pensiero della Scuola di Francoforte, stavolta oggetto di aspre critiche.

È vero che il libro contiene l'appello al sospetto e alla rinuncia all'accettazione dei luoghi comuni: «Chiedersi se le cose sono vere prima di chiedersi cosa ne pensiamo è un esercizio che suona perfino ingenuo, tanto è fuori moda»⁷²³. Baricco elenca alcuni vizi consueti della vulgata sulla globalizzazione, quali: l'uso inappropriato del termine (impiegato con disinvoltura come sostitutivo dell'internazionalismo, del colonialismo, o della modernizzazione), l'impiego degli esempi "falsi", "veri a metà" o "veri ma irrilevanti", l'esagerazione che si manifesta nel dilagare del concetto. Postmodernamente, Baricco considera quella nozione in modo immateriale, come una mitologia o una rappresentazione. A suo dire, «la globalizzazione è una proiezione fantastica che, se considerata reale, diventerà reale. [...] è un paesaggio ipotetico, fondato su un'idea: dare al denaro il terreno di gioco più ampio possibile»⁷²⁴. All'origine dell'idea "globale" si pone quindi il denaro «che cerca un campo da gioco più vasto, perché confinato nel solito terreno non può moltiplicarsi più di tanto e muore d'asfissia»⁷²⁵. Il prototipo perfetto di una particolare merce destinata al successo è, secondo Baricco, il West: «qualcosa che non esiste ma che può diventare reale a condizione che tutti credano che esista. [...] Quel salto nell'immaginario, ha un nome: globalizzazione. Il nostro West»⁷²⁶.

fatto che dappertutto, nel mondo, hanno visto l'ultimo film di Spielberg, o si vestono come Madonna, o tirano a canestro come Michael Jordan» (ivi, p. 16).

⁷²⁰ Bompiani, Milano 1998.

⁷²¹ Baldini & Castoldi, Milano 2001.

⁷²² Feltrinelli, Milano 2001.

⁷²³ A. BARICCO, *Next*, op. cit., p. 68.

⁷²⁴ Ivi, p. 29.

⁷²⁵ Ivi, p. 25. Cfr. «La società portatrice dello spettacolo non domina solo per mezzo della sua egemonia economica le regioni sottosviluppate. Essa le domina *in quanto società dello spettacolo*. Là dove la base materiale è ancora assente, la società moderna ha già invaso spettacolarmente la superficie sociale di ogni continente [§ 57]» (G. DEBORD, *La società dello spettacolo*, op. cit., p. 78).

⁷²⁶ A. BARICCO, *Next*, op. cit., pp. 27-28. Sul carattere "feticcio" della merce (appreso da *Il Capitale* di K. Marx), è fondata l'analisi della società dello spettacolo di Debord: «Là dove il mondo reale si cambia in semplici immagini, le semplici immagini divengono degli esseri reali, e le motivazioni efficienti di un comportamento ipnotico [§ 18]». Nella società dello spettacolo «la merce contempla se stessa in un mondo da essa creato [§ 53]» (G. DEBORD, *La società dello spettacolo*, op. cit., p. 58 e 74).

A costruire quell'immaginario collettivo serve l'organizzazione dei G8 – una sorta di garanzia che la globalizzazione esiste e che la merce può circolare tranquilla⁷²⁷. Eppure l'istante in cui essa si vende alla gente, è anche propizio per colpire quel mondo «regolato dalla legge del più forte», in cui regnano «lo sfruttamento dei lavoratori nei paesi poveri, il divario vertiginoso tra ricchi e poveri, l'uso e l'abuso dell'ingegneria genetica, l'omologazione culturale, il disprezzo per i diritti dei consumatori»⁷²⁸. Baricco, che paragona la globalizzazione alla rivoluzione avvenuta con l'industrializzazione⁷²⁹ («Nessuno si accorge che i reportage dalle fabbriche del Terzo Mondo raccontano un orrore che è assurdamente identico a quello che Zola raccontava in *Germinal*, parlando di minatori che vivevano centotrenta anni fa?»⁷³⁰), considera i *no global* la voce della nostra coscienza: sono quelli che hanno la mente libera, che vogliono uscire dal gregge, che, osserva sulla linea dei francofortesi, «sono la nostra assicurazione contro tutti i fascismi»⁷³¹. Benché sia convinto che la loro attività affondi giustamente le radici in quello che doveva essere «un sistema che non bloccasse lo sviluppo ma evitasse un campo aperto dove il più forte schiacciava il più debole e amen»⁷³², cioè nel «socialismo reale» e nell'«idea di stato assistenziale», accusa i *no global* di essere accecati dal moralismo che non permette di scorgere i lati positivi della situazione, di nutrire pregiudizi non fondati, in poche parole di «demonizzare ciò che invece andrebbe reinterpretato, e usato come materiale per sogni migliori»⁷³³.

Dalle pagine dedicate al fenomeno dei grandi *brand*, che «si sono impossessati dell'immaginario collettivo, lo gestiscono a loro piacimento e trasformano gli individui in consumatori lobotomizzati»⁷³⁴, deriva una stimolante riflessione sull'aspetto spettacolare e feticistico della merce⁷³⁵, poi estesa anche ai “prodotti culturali”. Baricco indica una

⁷²⁷ Il momento di svolta nella storia di quella il cui obiettivo è mettere in movimento i soldi ricorrendo non più alla guerra, bensì alla pace, avviene con l'attentato alle Twin Towers. Secondo Baricco assistiamo ad una curiosa situazione in cui da una parte vengono perduti gli equilibri garantiti dello scambio libero, dall'altra la lotta dichiarata al terrorismo fa da collante per unire tutto il mondo: «Ci son voluti decenni per farci sentire, almeno un po', europei. In pochi giorni eravamo già tutti americani» (A. BARICCO, *Next*, op. cit., p. 79).

⁷²⁸ Ivi, p. 39.

⁷²⁹ In un altro luogo riflette sulla base “filosofica” del fenomeno: «[...] la globalizzazione è un fenomeno come la Rivoluzione industriale o come l'Illuminismo? Nel senso: è una rivoluzione economica destinata a cambiare il cervello dell'uomo, o una rivoluzione del cervello dell'uomo destinata a cambiare il mondo economico?» (ivi, p. 66).

⁷³⁰ Ivi, p. 41.

⁷³¹ Ivi, p. 37.

⁷³² Ivi, p. 40.

⁷³³ Ivi, pp. 44-45.

⁷³⁴ Ivi, p. 50.

⁷³⁵ Cfr. «[...] le merci non tanto soddisfano bisogni in quanto ci servono a desiderare, a immaginare, a sentirci parte della comunità. [...] Non imitano la realtà, ma la producono» (F. LA PORTA, *L'autoreverse dell'esperienza. Euforia e abbagli della vita flessibile*, op. cit., p. 65 e p. 66).

situazione paradossale in cui, pur pensando le cose peggiori delle grandi marche, non esitiamo a servircene per garantirci l'accesso ai mondi nuovi, apparentemente migliori:

I fatti sono che quando comprate una scarpa della Nike pagate centomila lire per pagare il nome e cinquantamila per comprare la scarpa. Siete scemi? No. State comprando un mondo, che ve ne frega di quanto valga, in cuoio, gomma e lavoro, quella scarpa? Comprate un mondo. Gente libera che corre, quasi sempre bella, tendenzialmente elastica come Michael Jordan, comunque molto moderna. Voi, in quel mondo. Con centocinquantamila lire⁷³⁶.

Tuttavia, osserva lo scrittore ribadendo la comunanza di prodotto di consumo tra le opere d'arte e i beni commerciali, il consumatore "affitta un mondo da abitare" non solo quando diventa proprietario delle scarpe da ginnastica "firmate", ma anche quando va, ad esempio, al concerto della musica di Beethoven: «Voi non avete comprato un po' di musica: nel prezzo c'è anche l'ingresso a una certa visione del mondo, la fiducia in una qualche dimensione spirituale dell'umano, la magia di un provvisorio ritorno al passato, la bellezza e il silenzio della sala da concerto [...]»⁷³⁷. Baricco nota come ciò che scandalizza nel contesto degli oggetti d'uso sia pienamente giustificato una volta applicato alle "cose nobili", quali musica, teatro, pittura, ecc. Pronunciandosi per l'ennesima volta contro tale visione stereotipa delle opere d'arte, ricorda che Beethoven (che, tra l'altro, similmente alla Nike lavorava per guadagnare i soldi⁷³⁸), «è un brand», nel senso che è un mondo che possiamo abitare accettando le sue regole. Non diversamente succede con altri universi "preconfezionati", tra cui gli impressionisti francesi, Kafka, Shakespeare, perfino Umberto Eco, «La Repubblica», il «Topolino» o la Juventus che ci garantiscono un certo senso della sicurezza: «Noi siamo grati a chi riesce ad allestire mondi. Sono assicurazioni contro il caos, sono organizzazioni salvifiche del reale»⁷³⁹. In questo contesto torna anche un'altra tesi pronunciata precedentemente sulle pagine de *L'anime di Hegel e le mucche del Wisconsin*: ciò che al giorno d'oggi viene considerato la Grande Cultura (ad esempio l'*Iliade* e l'*Odissea*), all'epoca aveva il valore del nostro cinema hollywoodiano: «Omero è la cultura dei vincenti, dei più, di quelli che avevano avuto successo. Rassegnatevi: Omero era gli americani»⁷⁴⁰. Non per la prima volta Baricco entra in polemica con Benjamin sul valore culturale dell'arte, reclamandone l'approccio "laico". A suo dire, mettere insieme l'arte e i prodotti di consumo non è un modo per distruggere il mito, ma per legittimarlo:

⁷³⁶ A. BARICCO, *Next*, op. cit., p. 52.

⁷³⁷ Ibidem.

⁷³⁸ Secondo Baricco, la gran parte della musica classica è nata perché era pagata da un mondo aristocratico che, similmente ai grandi brand di oggi, «quanto a sfruttamento non scherzava affatto» (ivi, p. 54).

⁷³⁹ Ivi, p. 53.

⁷⁴⁰ Ivi, p. 56.

Difendere le cosiddette opere d'arte, rifiutando come un insulto qualsiasi tentativo di metterle in connessione con altri mondi, serve a poco: l'idea di una loro celestiale purezza è un'astrazione mitica, e come fiaba non è nemmeno tanto utile. Bisognerebbe essere disposti a capire, piuttosto, che la loro grandezza consiste proprio nell'essere, al contempo, puri prodotti di consumo e iperboli della mente che sfuggono a qualsiasi logica di mercato⁷⁴¹.

Baricco si pronuncia di nuovo in modo consenziente e perfino euforico sulle trasformazioni che tanti critici credono degradanti⁷⁴². L'arte "semplificata" non di rado porta ai risultati sorprendenti, come dimostra la musica di Mozart che, paragonata a quella di un polifonista fiammingo del Cinquecento, dovrebbe suonare come «una semplificazione da asilo infantile» e che invece viene considerata oggi una tappa importante nella storia delle composizioni musicali. A illustrare questa tesi si addice pure il caso della Traviata, «un film hollywoodiano di buona qualità», «un prodotto medio di un'industria culturale globalizzata», costruito talmente bene che piace fin'oggi. Perciò, ribadisce lo scrittore, è assurdo controporre questa e simili opere, «come repertorio di cultura, alle infinite Traviate di oggi, che non sono di Verdi, che non sono melodramma, che magari sono cinema, o televisione, o fumetto, e che, c'è da scommetterci, fra cent'anni saranno battezzate come opere d'arte e tramandate nei musei dell'anima»⁷⁴³.

Per Baricco, le trasformazioni culturali hanno bisogno di queste svolte e di questi mutamenti di codice che, a chi resta abbarbicato alla tradizione, sembrano viceversa devastanti e degradanti. Egli, in tal modo, come sempre rivolto all'avvenire, si pronuncia categoricamente contro la difesa del mondo "vecchio" e "trapassato". La globalizzazione "pulita" è possibile da realizzare, ma a patto che «il mondo accetti di pensare il futuro, senza pregiudizi, e sia disposto a smettere di difendere un presente che già non esiste più»⁷⁴⁴.

La riflessione sul cambiamento dello scenario culturale e sul "nuovo" in arrivo pervaderà anche *Balene e sogni* (2003) – un testo collettivo di Baricco, Gabriele Vacis e di Roberto

⁷⁴¹ Ivi, p. 86. Cfr. W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, op. cit.

⁷⁴² La maggior parte dei critici, tra cui Francesco Cattaneo, definisce questi fenomeni come apocalittici: «Il globale a livello politico e il postmoderno a livello filosofico mischiano le carte, sfumano le distinzioni, inoculano incertezze e precarietà nel loro sfrangiare i confini del macrocosmo (gli apparati statali) e del microcosmo (l'identità individuale), producono un conflitto generalizzato e amorfo (letteralmente senza forma), che si insinua dappertutto perché non c'è più nessun criterio ordinativo atto a disciplinarlo [...]» (F. CATTANEO, *La folgore del terrore. La sfida dell'intellettuale nel dibattito filosofico post-11 settembre*, in N. NOVELLO (a cura di), *La sfida della letteratura. Scrittori e poeti nell'Italia del Novecento*, Carocci, Roma 2004, p. 281).

⁷⁴³ A. BARICCO, *Next*, op. cit., p. 58.

⁷⁴⁴ Ivi, p. 61.

Tarasco, uscito in cofanetto con la registrazione di *Totem*⁷⁴⁵. Benché le osservazioni inseritevi si riferiscano in particolare al *reading* realizzato nel 1997, potrebbero essere estese con successo a tutta l'opera del torinese, in modo da includere pure altri spettacoli e la successiva riscrittura dei classici (soprattutto de *L'Iliade* e di *Moby Dick*). Nel libro, che in qualche maniera collega precedenti saggi a *I barbari*, Baricco reclamerà l'apertura alle geografie nascenti, il dialogo con la nuova generazione («Dove da noi c'era un porto, o un fiume che faceva quell'ansa, da loro non c'è niente. Hanno raso al suolo tutto e c'è un grande parcheggio»⁷⁴⁶), e ricorderà l'importanza e l'universalità dell'approccio ermeneutico.

Il suo intervento porta un sintomatico titolo *Ciò che non è inferno*, facendo così un diretto riferimento al testo di Calvino. Lo scrittore ammette infatti che gli è cara l'idea espressa dall'autore delle *Città invisibili*: «cercare e saper riconoscere chi e che cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio»⁷⁴⁷. Baricco è persuaso che il mondo di oggi sia una realtà che svende se stessa, che invece di essere dotata di senso, butta via valori importanti. Da qui nasce la sua voglia di fare la resistenza, piegandosi calvinianamente sul piccolo per cambiare il grande («Lì, l'idea è che veramente attraverso il minuscolo tu spalanchi la finestra su tutto. [...] noi crediamo che il minimo sia una proiezione sul tutto»⁷⁴⁸). Il ruolo dello scrittore vede dunque non tanto nello «scatenare la rivoluzioni e fare gesti eclatanti», quanto nel «paziente, minuscolo lavoro di cura di ognuno di noi, che si inchina su qualcosa di apparentemente non significativo [...]»⁷⁴⁹.

Preservare la letteratura, e perfino una sola pagina, vuol dire prima di tutto proteggerla dallo «sguardo meduseo» dei critici e degli intellettuali in generale, «toglierla dalle grinfie della comprensione accademica, scolastica, intelligente, e restituirla a un rapporto diretto – sull'emozione, sulla scoperta, sulla meraviglia»⁷⁵⁰. Da quest'affermazione, oltre al già noto disprezzo nei confronti della critica, si può ricavare la conferma della definizione proposta a Baricco da Senardi, quella cioè del «professionista della meraviglia»⁷⁵¹. Lo scrittore infatti sostiene che «lo stupore e la meraviglia dovrebbero essere la base di qualsiasi esperienza

⁷⁴⁵ A. BARICCO, R. TARASCO, G. VACIS, *Balene e sogni. Leggere e ascoltare. L'esperienza di Totem*, Einaudi, Torino 2003.

⁷⁴⁶ A. BARICCO, *Ciò che non è inferno*, in ID., R. TARASCO, G. VACIS, *Balene e sogni*, op. cit., p. 45. Cfr. «[...] né io né gli altri due, Roberto e Gabriele, abbiamo una idea così apocalittica di ciò che ci sta intorno» (ivi, p. 7).

⁷⁴⁷ I. CALVINO, *Città invisibili*, Mondadori, Milano 1997, p. 163. Cfr. A. BARICCO, *Ciò che non è inferno*, op. cit., p. 5.

⁷⁴⁸ Ivi, p. 8.

⁷⁴⁹ Ivi, p. 7.

⁷⁵⁰ Ivi, p. 8.

⁷⁵¹ F. SENARDI, *Alessandro Baricco, ovvero...*, op. cit., p. 187.

culturale»⁷⁵². Servendosi di questi due strumenti vorrebbe assumere il compito di salvare dall'oblio le grandi opere che a suo parere per sopravvivere necessitano di essere interpretate e tradotte nel linguaggio contemporaneo. Baricco sente forte la vocazione didattica e accetta volentieri il ruolo del cicerone nell'ingarbugliato mondo delle lettere: «Non è che [...] ti sto promettendo che tu *capirai sempre Gadda*. Ti sto solo insegnando che questo può succedere, e che quando succede è un'esperienza forte»⁷⁵³.

Eppure la domanda “come salvarsi” e la riflessione sulla dimensione salvifica della lettura sono ben note ai lettori dello scrittore torinese – prima di essere messa in primo piano nello spettacolo del 1997, la stessa scommessa sulla funzione della letteratura determina la trama di *Castelli di rabbia* o segna il filo conduttore di *Pickwick*. La connessione tra l'idea-simbolo di *Totem* e il concetto di salvezza, osserva perspicacemente Elisabetta Tarantino, è pronunciata già sulle pagine musicali de *Il genio in fuga*, dove il *totem* appunto viene definito come un «archetipico veicolo di salvezza»⁷⁵⁴. Se nel saggio sul teatro di Rossini non si fa riferimento al potere salvifico della letteratura, dal romanzo d'esordio in poi sarà proprio l'atto di leggere ad incarnare il processo di redenzione, a «dare senso alla vita»⁷⁵⁵; il “totem” di Baricco assumerà l'aspetto di un libro. Da lì nascerà anche l'idea di tutti i *reading*, condensabile nel cogliere e nell'esporre la forza annidata nel testo: «Mi chino sulla pagina, e lascio che accada. Un gesto semplice, che tutti possono fare»⁷⁵⁶.

Sintomatico a questo proposito il paragrafo intitolato *Invece dell'Apocalisse* che contiene riflessioni sulla lettura. Baricco cerca di giustificare la nuova poetica che rispecchia la sensibilità della generazione in arrivo. In una sorta dell'elogio del novello lettore mette in rilievo che la nuova geografia del senso è frutto di evoluzione e non di degrado. Di conseguenza il peccato più grave Baricco vede nell'immobilità e nella chiusura mentale dei “padri”: a suo dire ci vuole molta disponibilità per capire che la nuova geografia è *diversa* da quella precedente, ma altrettanto *nobile*. Di più, essa è risultato di un processo naturale, senza cui la letteratura sarebbe morta già da un po' di tempo:

⁷⁵² Cfr. A. BARICCO, *Ciò che non è inferno*, op. cit., p. 9.

⁷⁵³ Ivi, p. 14.

⁷⁵⁴ A. BARICCO, *Il genio in fuga*, op. cit., p. 73.

⁷⁵⁵ A. BARICCO, *Ciò che non è inferno*, op. cit., p. 22. Cfr. «Sui treni, per salvarsi, leggevano. Linimento perfetto. La fissa esattezza della scrittura come sutura di un terrore» (A. BARICCO, *Castelli di rabbia*, op. cit., p. 64).

⁷⁵⁶ A. BARICCO, *Ciò che non è inferno*, op. cit., p. 23. Cfr. «Questo era il senso di far accadere qualcosa. Non si spiegava niente. [...] E questo stringe secondo me il senso *civile* di *Totem*. Che ha altri sensi, certo. Però ha anche questo senso civile: di una resistenza piccola e ordinaria. Il chinarsi su una cosa apparentemente minuscola ma per noi importante. E farla durare» (ivi, p. 8).

Se noi, ogni volta che si perde un pezzo della geografia che ci ha generato, ci mettiamo a pensare che questa è una *perdita secca* del mondo, se noi dovessimo essere così idioti da pensare questo in maniera aprioristica e dogmatica, non si aprirà mai un dialogo con questi ragazzi⁷⁵⁷.

Lo scrittore si pronuncia contro la dogmatizzazione della letteratura e della cultura: «Niente è grande se tu non riesci a spiegare il perché»⁷⁵⁸, anche se usa questo concetto in maniera alquanto populistica. È profondamente persuaso che non basti annunciare dall'alto della cattedra che qualcosa è insigne: se non si è capaci di motivare il proprio giudizio, esso diventa un gesto vuoto che allontana dalle autorità. Perciò, nella sua opinione, è meglio essere aperti al futuro, elaborare strumenti nuovi e cercare di capire quello che sta succedendo, «qual è la nuova geografia che sta nascendo» e «prepararsi ad accoglierla»⁷⁵⁹ che chiudersi nella roccaforte dei valori appassiti che nessuno potrà capire.

Quattro anni dopo la pubblicazione del libro sulla globalizzazione, Baricco “intellettuale impegnato”, riprende alcune idee per presentarsi al suo pubblico con un saggio sulla mutazione. È interessante notare a questo proposito come l'odierna cultura “post-”, per definire fenomeni nuovi, attinga volentieri a concetti che, in altre epoche, rinviavano a chi era estraneo alla civiltà: dopo il dibattito sui cannibali⁷⁶⁰, si propone l'immagine delle orde barbariche. La riflessione del torinese si iscrive in un dibattito più ampio, come osserva anche Eugenio Scalfari: «Vanno di moda i barbari. Dico meglio: abbiamo scoperto di vivere in mezzo ai barbari. O addirittura: ci siamo tutti imbarbariti. [...] Poiché ogni individuo pensa di essere al centro del mondo, per ognuno di noi gli stranieri (i barbari) sono gli altri»⁷⁶¹. Dei barbari, secondo Tzvetan Todorov, si dovrebbe parlare nel contesto di coloro che «negano la piena umanità degli altri»⁷⁶². Il termine⁷⁶³, plurisignificante, è da associare alla nozione di civiltà, intesa come piena riconoscenza dell'«umanità degli altri»⁷⁶⁴. La parola, nata

⁷⁵⁷ Ivi, p. 44.

⁷⁵⁸ Ivi, p. 46.

⁷⁵⁹ Ivi, p. 47.

⁷⁶⁰ Nel 1996, presso l'Einaudi esce una raccolta di racconti, intitolata *Gioventù Cannibale* che, in senso lato restituisce alla letteratura italiana la categoria dell'“orrore”. Col passar del tempo gli autori dei testi (tra cui: Niccolò Ammaniti, Aldo Nove, Luisa Brancaccio) vengono battezzati col nome di “scrittori-cannibali”.

⁷⁶¹ E. SCALFARI, *Le invasioni barbariche del nostro tempo*, «La Repubblica», 26 novembre 2006, p. 1 e p. 27 (sezione: prima pagina). A dimostrarsi convinto che la mutazione sia argomento a largo raggio applicativo e dunque molto praticato è Filippo La Porta: «Non c'è quasi narratore o filosofo o scienziato sociale che oggi non sia impegnato a descriverci la “mutazione” in atto, con toni drammatici o ilari. Il nostro immaginario si è affollato di “mutanti” e di “postumani” [...]» (F. LA PORTA, *L'autoreverse dell'esperienza. Euforie e abbagli della vita flessibile*, op. cit., p. 11).

⁷⁶² T. TODOROV, *La paura dei barbari. Oltre lo scontro delle civiltà*, Garzanti, Milano 2009, p. 29.

⁷⁶³ Per la storia di questa parole e delle idee a cui si applica si vedano inoltre: R.-P. DROIT, *Généalogie des barbares*, Odile Jacob, Paris 2007; T. TODOROV, *Noi e gli altri*, Einaudi, Torino 1991.

⁷⁶⁴ Cfr. T. TODOROV, *La paura dei barbari*, op. cit., p. 35.

nell'antica Grecia, per distinguere i greci dagli stranieri, cioè quelli che possedevano una cultura e una lingua diversa, subisce un'evoluzione nel corso dei secoli. Alla definizione del barbaro inteso come “straniero incomprensibile” e “un essere crudele” si torna a partire dal XV secolo, all'epoca dei grandi viaggi intrapresi dagli europei; un momento di svolta nel pensare alla “barbarie” avverrà solo nell'Illuminismo. Ma sta di fatto, osserva Scalfari, che si tratta d'un argomento che è costantemente presente nella storia dell'umanità, essendo collegato alla paura del nuovo e del cambiamento. Siamo in continuazione testimoni di molte invasioni barbariche «dalla cosiddetta “belle époque” alla “décadence” ai nazionalismi, al socialismo, alle due guerre mondiali, ai totalitarismi, alla strage di cento milioni di persone, alla Shoah, alla bomba atomica»⁷⁶⁵. Lo conferma Todorov, secondo il quale oggi la parola viene usata con riferimento a immigrati, islamici, poveri, o a chi semplicemente non si conosce bene. Come vedremo in seguito, la definizione che Baricco attribuisce a questo concetto è diversa da quella comunemente instaurata⁷⁶⁶.

Il volume, similmente a *Next*, raccoglie gli articoli-puntate pubblicati su «La Repubblica», dal 12 maggio al 21 ottobre 2006. Nel testo pubblicato da Fandango i trenta interventi vengono accompagnati da due capitoli a cura di una ex-holdeniana Sara Beltrame e di Cosimo Bizzarri, intitolati *Note e Date*, e dai due ritratti (di Monsieur Rivière e di Louis-François Bertin) firmati da Jean-Auguste Dominique. L'opera è divisa in cinque sezioni: *Epigrafi*, *Saccheggi*, *Respirare con le branchie di Google*, *Perdere l'anima*, *Ritratti*, a cui si aggiunge un *Epilogo* dedicato alla Grande Muraglia. Come afferma il suo autore, esso ha una genesi alquanto «strana». Baricco ammette che lo attirava l'idea di lavorare «sotto gli occhi dei lettori», «in diretta», badando soprattutto «all'urgenza del pensare, che alla prudenza del pubblicare». Da lì derivano le scelte strutturali e di genere: «Ho corretto molto poco e cambiato quasi nulla: mi piaceva che il testo rimanesse quello che era in origine, con le sue debolezze, le sue incaute velocità, e la sua schietta barbarie»⁷⁶⁷. Non solo quindi la sua posa si trasforma da un vizio in virtù e il libro diventa lode della provvisorietà ma egli manifesta un certo atteggiamento seduttivo nei confronti dei lettori, contando sulla loro complicità: non esclude l'eventualità degli errori, dichiarando nel frattempo anche la propria onestà e la sincerità⁷⁶⁸. Adopera il tono confidenziale che si manifesta spesso nell'appello al lettore, a

⁷⁶⁵ E. SCALFARI, *Le invasioni barbariche del nostro tempo*, op. cit., p. 27.

⁷⁶⁶ Cfr. A. GNOLI, *Alessandro Baricco: Se il mondo cambia vertiginosamente*, op. cit.

⁷⁶⁷ A. BARICCO, *I barbari*, op. cit., p. 5.

⁷⁶⁸ «Ho scritto un libro mostrando ad ogni lettore di *Repubblica* il volume nel suo farsi. Non avevo mai proceduto in questa maniera. Appartengo a quegli scrittori che del proprio libro, durante la fase creativa, non fanno conoscere nulla a nessuno, fatta eccezione per due o tre privilegiati. E tra gli esclusi ci sono i miei editori. Stavolta ho ceduto al rischio di qualche sbandata, anche di piccole imperfezioni, pur di costruire il volume

mo' di Calvino di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* («Nel contesto di questo libro, c'è una cosa, di lui, che suona come la più importante. Non è facile da spiegare, quindi sedetevi, e se non potete sedervi, interrompete, e ripartite quando potete usare tutti i neuroni»⁷⁶⁹; «Copiate e mettete da parte»⁷⁷⁰) oppure nel gioco con le sue aspettative («Comprate il giornale, domani, e in questa pagina ve lo faccio conoscere»⁷⁷¹; «2. Cinema. Nella prossima puntata, però»⁷⁷²). Di conseguenza la lingua che usa è semplificata («Che mutazione, ragazzi»⁷⁷³), lontana dai sofisticati discorsi degli accademici da cui Baricco tiene ogni volta a distinguersi. Lo scrittore ricorre al linguaggio giovanilistico e parlato («va be', fine della predica»⁷⁷⁴), “all'americana” («cose così»), fa l'uso dei peggiorativi («mondaccio»), della “formula magica” preferita («è li»), attinge a piene mani dal fumetto («eh, eh»), da Internet, ecc. Per di più, subito a cominciare dalla *Nota dell'autore* e dall'*Inizio*, nel suo testo riscontriamo una fortissima condensazione metaforica, presente in Baricco sin dai primi libri:

Non sembra, ma questo è un libro. Ho pensato che mi sarebbe piaciuto scriverne uno, a puntate, sul giornale, in mezzo alle frattaglie di mondo che quotidianamente passano da lì. Mi attirava la fragilità della cosa: è come scrivere allo scoperto, in piedi su un torrione, tutti che ti guardano e il vento che tira, tutti che passano, pieni di cose da fare. E tu lì senza poter correggere, tornare indietro, ridisegnare la scaletta. Come viene, viene. E il giorno dopo, involtolare insalata, o diventare il cappello di un imbianchino. Ammesso che se li facciano ancora, i cappelli, col giornale – come barchette sul litorale delle loro facce⁷⁷⁵.

Per gli esperti dello stile dello scrittore torinese, *I barbari* è un'opera riconoscibile in ogni paragrafo, anche scelto a caso, perfino partendo dall'ultima frase: «Fuori, nel buio, la Grande Muraglia. Ma impastata con il nero senza storia di una notte cinese»⁷⁷⁶. Il saggio sulla mutazione diventa anche lode del genere breve, provvisorio che si vorrebbe iscrivere nella

innanzi agli occhi del pubblico. Un'architettura complessiva l'avevo in mente, è chiaro. E adesso ho anche chiaro che non ripeterò esperienze analoghe. Per il resto, avevo immaginato questo tentativo come qualcosa che generasse attenzioni assai diversificate nei lettori. Lo spiego anche nel testo. Sapevo di apparire tra la folla di notizie che circondavano le mie pagine del giornale. E dunque sapevo che su quelle trenta puntate ogni lettore si sarebbe fermato a suo modo. Chi accontentandosi di un titolo. Chi leggendone venti righe una volta e una pagina intera un'altra volta. Chi magari sorbendoselo interamente. In ogni caso, si sarebbe ottenuto un risultato. Questa barbarie da cui spesso ci sentiamo minacciati, o addirittura già invasi, in realtà va analizzata e capita. Non è un Caos. È una Civiltà. E non è necessario essere profeti per intuirlo, si può guardare con attenzione la storia e verificare ciò che il passato già porta con sé» (A. BARICCO in G. AFFINITA, *Del Caos, di Google e dei Barbari invasori che son dentro di noi*, «La Repubblica», 10 gennaio 2007, p. 9, sezione: Napoli).

⁷⁶⁹ A. BARICCO, *I barbari*, op. cit., p. 19.

⁷⁷⁰ Ivi, p. 11.

⁷⁷¹ Ivi, p. 112.

⁷⁷² Ivi, p. 138.

⁷⁷³ Ivi, p. 93.

⁷⁷⁴ Ivi, p. 47.

⁷⁷⁵ Ivi, p. 7.

⁷⁷⁶ Ivi, p. 181.

lunga tradizione della scrittura aforistica – ancora una volta infatti torna il *leitmotiv* del frammento che allude alla totalità.

All'origine del libro c'è la volontà di capire quello che succede in quella «sottilissima porzione di mondo» in cui vive e il tentativo di cogliere in cosa consiste la mutazione che l'autore scorge intorno a se:

Dovendo riassumere, direi questo: tutti a sentire, nell'aria, un'incomprensibile apocalisse imminente; e, ovunque, questa voce che corre: stanno arrivando i barbari. Vedo menti raffinate scrutare l'arrivo dell'invasione con gli occhi fissi nell'orizzonte della televisione. Professori capaci, dalle loro cattedre, misurano nei silenzi dei loro allievi le rovine che si è lasciato dietro il passaggio di un'orda che, in effetti, nessuno però è riuscito a vedere. E intorno a quel che si scrive o si immagina aleggia lo sguardo smarrito di esegeti che, sgomenti, raccontano una terra saccheggiata da predatori senza cultura né storia.

I barbari, eccoli qua⁷⁷⁷.

Baricco ricorda che scrivendo il proprio saggio sulla mutazione si sentiva come Kurt Vonnegut di *Ricordando l'apocalisse*⁷⁷⁸. Come ha spiegato durante un incontro con il pubblico, in quel libro c'è in particolare una frase che descrive bene la sua situazione di allora: «Kurt tirò un piatto di spaghetti contro il muro e si fece subito un'idea di cosa sarebbe rimasto attaccato». Lo scrittore torinese dichiara: «Scrivendo *I barbari* ho fatto esattamente la stessa cosa. Il mondo ha buttato un piatto di spaghetti contro il muro e non si capiva più niente. Io stavo cercando di capire quali sarebbero rimasti attaccati. [Ci sono] riuscito così così»⁷⁷⁹.

La *mutazione* – un concetto di tipo genetico-biologico, usato forse per la prima volta in senso antropologico-sociale da Pier Paolo Pasolini⁷⁸⁰ – è secondo Baricco un problema che riguarda tutti: «[...] ognuno di noi sta dove stanno tutti, nell'unico luogo che c'è, dentro la corrente della mutazione, dove ciò che ci è noto lo chiamiamo *civiltà*, e quel che ancora non ha nome, *barbarie*»⁷⁸¹. Lo scrittore, che si pronuncia a favore del fenomeno studiato, non si considera comunque un «riabilitatore del nuovo», né intende spiegarne l'origine, bensì vuole semplicemente mostrare, sottraendo il giudizio personale, ciò che sta accadendo⁷⁸². La sua presa di posizioni sarà delineata dai “patroni” scelti alle quattro epigrafi, rispettivamente: Wolfgang Schivelbusch, Ludwig van Beethoven, Walter Benjamin e Cormac McCarthy. Vi

⁷⁷⁷ Ivi, p. 8.

⁷⁷⁸ *Armageddon in Retrospect* (2008), una raccolta dei testi inediti di Kurt Vonnegut, pubblicata postuma da Mark Vonnegut, figlio dello scrittore.

⁷⁷⁹ *Alessandro Baricco presenta “Emmaus”*, Repubblica Radio Tv, 1 dicembre 2009.

⁷⁸⁰ Di mutazione antropologica Pasolini parla soprattutto negli *Scritti corsari* (1975) e nelle *Lettere luterane* (1976).

⁷⁸¹ A. BARICCO, *I barbari*, op. cit., p. 179.

⁷⁸² Cfr. G. AFFINITA, *Del Caos, di Google e dei Barbari invasori che son dentro di noi*, op. cit.

sarà quindi la convinzione che la paura delle orde barbariche sia vecchia come la storia della civiltà; che il cambiamento di valori sia un processo naturale come lo dimostra la *Nona* di Beethoven, oggi glorificata, prima fortemente deplorata dalla critica; che tutto sia degno di essere un argomento studiato se aiuta a capire il problema («Sarà, questo, un libro a cui non farà schifo niente»⁷⁸³), come lo è stato Mickey Mouse per il filosofo tedesco; infine, che la mutazione sia un processo tanto innovativo e incontrollabile quanto imminente.

Come precedentemente nei due volumi di *Barnum*, Baricco mescola l'alto e il basso, servendosi degli svariati esempi, a suo parere «indizi della mutazione», per elencare solo: hamburger, iPod, cinema, Internet (Google), chewing-gum, musica classica. Lo scopo è quello di studiare le trasformazioni imitando Benjamin, per il quale «Da Baudelaire alle pubblicità, qualsiasi cosa su cui si chinava diventava la profezia di un mondo a venire, e l'annuncio di una nuova civiltà»⁷⁸⁴. Il filosofo tedesco era infatti in grado di scorgere nei frammenti e nei dettagli apparentemente insignificanti la forma della società futura che già covava nell'involucro di quella presente⁷⁸⁵, sapeva cioè guardare in avanti e trovare nella realtà a lui contemporanea i segni del tempo futuro. Poco importa se la sua visione era lontana dall'euforia e se il processo storico includeva secondo lui anche una forte dimensione distruttiva. Tra tutti gli esponenti della Scuola di Francoforte egli è forse il più attento alla tecnica e il più disposto a guardare senza nostalgie alla perdita dell'aura artistica, e quindi più adatto all'operazione attualizzante messa in atto su di lui da Baricco. Resta però fuori di dubbio che lo scrittore torinese da una parte trascura l'aspetto della benjaminiana coscienza tragica o il suo forte desiderio di redenzione, dall'altra dimostra una straordinaria capacità di enfatizzare esclusivamente i concetti benjaminiani adattabili alle sue idee⁷⁸⁶. Davanti al «nuovo che avanza» Baricco assume un atteggiamento estatico: «A differenza di altri, penso che sia un luogo magnifico»⁷⁸⁷. È affascinato dai barbari e profondamente convinto di avere davanti a sé un processo naturale, per di più indispensabile per la crescita: «[...] senza mutazione saremmo finiti. Dinosauri in estinzione»⁷⁸⁸. La rivoluzione che ne risulta è estetica e non politica: «Sarò pazzo, ma ogni tanto penso che la barbarie sia una sorta di enorme

⁷⁸³ A. BARICCO, *I barbari*, op. cit., p. 22.

⁷⁸⁴ Ivi, p. 19.

⁷⁸⁵ W. BENJAMIN, *Parigi, capitale del XIX secolo. Progetti appunti e materiali 1927-1940*, Einaudi, Torino 1986.

⁷⁸⁶ È come osserva Cesare Cases: esiste «un Benjamin» per tutti e ognuno vi può trovare ciò che lo interessa. Cfr. C. CASES, *Il testimone secondario. Saggi e interventi sulla cultura del Novecento*, Einaudi, Torino 1985, pp. 125-126.

⁷⁸⁷ A. BARICCO, *I barbari*, op. cit., p. 179.

⁷⁸⁸ Ivi, p. 177. Cfr. «Perché ciò che si salverà non sarà mai quel che abbiamo tenuto al riparo dai tempi, ma ciò che abbiamo lasciato mutare, perché ridiventasse se stesso in un tempo nuovo» (ivi, p. 180).

avanguardia diventata senso comune»⁷⁸⁹. I barbari sono dunque sinonimo del futuro, dell'evoluzione, «una specie nuova, che ha le branchie dietro alle orecchie e ha deciso di vivere sott'acqua»⁷⁹⁰. In questo modo Baricco, non solo accetta la mutazione e si pone a suo favore, ma avanza l'ipotesi che il nuovo stia ineluttabilmente dentro di noi: «i Barbari sono coloro che rappresentano il nuovo, coloro di cui non comprendiamo il linguaggio. Ma [...] i Barbari siamo noi stessi, noi tutti impercettibilmente destinati a trasformarci continuamente»⁷⁹¹.

Dalla convinzione che per studiare la mutazione genetica bisogna guardarla dall'alto⁷⁹², deriva la scelta di isolare alcune mosse che gli sembrano comuni a molti degli atti barbarici rilevati nei nostri tempi. Baricco investigherà i barbari nel loro «saccheggio di villaggi periferici», non nel loro «assalto alla capitale», dedicando una particolare attenzione alle tre categorie rilevanti in questione, quali il vino, il calcio, i libri, per disegnare («adunare delle stelle nella figura compiuta di una costellazione») infine, nel capitolo successivo *Google I*, il ritratto completo dei nuovi conquistatori. Il brano in questione merita di essere riportato per esteso:

Un'innovazione tecnologica che rompe i privilegi di una casta, aprendo la possibilità di un gesto a una popolazione nuova.

L'estasi commerciale che va ad abitare quell'ingigantimento dei campi di gioco.

Il valore della spettacolarità, come unico valore intoccabile.

L'adozione di una lingua moderna come lingua di base di ogni esperienza, come precondizione a qualsiasi accadere.

La semplificazione, la superficialità, la velocità, la medietà.

La pacifica assuefazione all'ideologia dell'impero americano.

Quell'istinto al laicismo, che polverizza il sacro in una miriade di intensità più leggere, e prosaiche.

La stupefacente idea che qualcosa, qualsiasi cosa, abbia senso e importanza solo se riesce a inserirsi in una più ampia sequenza di esperienze.

E quel sistematico, quasi brutale, attacco al tabernacolo: sempre e comunque contro il tratto più nobile, colto, spirituale di ogni singolo gesto⁷⁹³.

Ne risulta che i barbari privilegiano la spettacolarità, considerata sulla scia di Bauman «un misto di fluidità, di velocità, di sintesi, di tecnica che genera un'accelerazione»⁷⁹⁴. L'odierna società “liquida” – surfista, ondeggiante e galleggiante –, risulta essere priva di punti di

⁷⁸⁹ Ivi, p. 129.

⁷⁹⁰ Ivi, p. 9.

⁷⁹¹ A. BARICCO in G. AFFINITA, *Del Caos, di Google e dei Barbari invasori che son dentro di noi*, op. cit.

⁷⁹² Cfr. A. BARICCO, *I barbari*, op. cit., p. 31.

⁷⁹³ Ivi, pp. 79-80.

⁷⁹⁴ Ivi, p. 136.

riferimento e di ancoraggi. I suoi sinonimi sono gli stati fluidi o gassosi della materia; le parole chiave del nuovo “in arrivo” – «superficie al posto di profondità, viaggi al posto di immersioni, gioco al posto di sofferenza»⁷⁹⁵. La novella geografia di quella civiltà mediatica è costituita dai “luoghi di transito” – i non-luoghi di Augé –, i posti dove viene moltiplicata «la quantità di mondo collezionabile nel suo veloce surfing»⁷⁹⁶, quali Disneyland, IKEA, il Louvre, il centro commerciale, la FNAC, ma anche *Pulp Fiction* o la musica di Gustav Mahler⁷⁹⁷. Cambia il paradigma culturale, siamo testimoni della rivalutazione dei valori: «tutto ciò che adesso noi ripensiamo come arte alta, al riparo dalla corruzione mercantile, è nato per soddisfare l'intera platea del suo pubblico [...]»⁷⁹⁸. Il passato diventa «una discarica di rovine», un grande serbatoio, «utile solo quando e dove può diventare, immediatamente, presente. Quando lo puoi consumare, mangiare, trasformare in vita»⁷⁹⁹. Il rapporto con la tradizione assume i tratti di carattere parassitario: «loro vanno, guardano, prendono quel che gli è utile e lo usano per costruirsi le loro case»⁸⁰⁰. Inevitabilmente ricompare il ritornello degli scontri generazionali, cioè della guerra tra i “vecchi” e i “giovani”. In effetti, la critica che censura tutta l'opera contemporanea l'accusa di possedere «il tratto ruffiano, dopato, facile»⁸⁰¹, di concentrarsi sulla tecnica a scapito del contenuto, di essere cioè: «una forma di perizia, di acrobazia, di gioco di prestigio: che però non genera alcun valore, o principio, o conoscenza»⁸⁰². È interessante notare a questo punto che nonostante Baricco si consideri “vecchio”⁸⁰³, crede profondamente che siamo davanti a un passaggio di cruciale importanza, difende i barbari e i suoi libri corrispondono pienamente alla descrizione del mondo ‘barbarico’ da lui fornita. Forse da lì deriverà anche la convinzione che la resistenza all'invasione barbarica non sia nient'altro che la nostalgia nutrita nei confronti del mondo che sta per finire, del “piccolo mondo antico” dei vecchi valori. Baricco polemizza anche con la convinzione che sia il mercato a plasmare l'odierno campo culturale: «Quello che si attribuisce alla civiltà barbara è l'attenzione paranoide per il lato commerciale delle cose. Ho cercato di spiegare che lo spirito mercantile non è uno dei tratti significativi. Se riduci tutto a un problema di consumismo o di truffa, non vai molto avanti»⁸⁰⁴.

⁷⁹⁵ Ivi, p. 93.

⁷⁹⁶ Ivi, p. 141.

⁷⁹⁷ Cfr. ibidem.

⁷⁹⁸ Ivi, p. 62.

⁷⁹⁹ Ivi, p. 147 e p. 148.

⁸⁰⁰ Ivi, p. 145.

⁸⁰¹ Ivi, p. 137.

⁸⁰² Ivi, p. 149.

⁸⁰³ Ivi, p. 67.

⁸⁰⁴ A. GNOLI, *Alessandro Baricco: Se il mondo cambia vertiginosamente*, op. cit.

Tuttavia ciò che colpisce forse di più nelle questioni sopra elencate è la loro familiarità e la consonanza con gli importanti dibattiti in voga. In questa luce il ritratto dei barbari, scritto con disinvoltura ricorrendo alla benjaminiana metafora di costellazione cognitiva, è nient'altro che un'implicita indagine sul postmoderno. Non a caso, il primo libro "barbarico", il «bestseller planetario» elencato e apprezzato da Baricco è proprio *Il nome della rosa*. Lo conferma Edmondo Berselli quando sostiene: «L'orizzonte dei barbari sarebbe allora la postmodernità, o meglio la "tarda modernità" di Alain Tourain [...], stagione vagamente autunnale, declinante, in cui si avverte la lenta morte di un'epoca, e insieme l'annuncio ineluttabile della nuova era»⁸⁰⁵. Si tratta quindi indubbiamente della modernità liquida, caratterizzata «dal collasso delle identità, dall'esilio del senso, dalla secolarizzazione totale»⁸⁰⁶.

Al contrario Baricco dichiara di aver evitato coscientemente di menzionare la nozione in causa perché crede che essa «sia una parola esausta, usata spesso male e sovente dalle persone sbagliate»⁸⁰⁷. Addirittura è convinto che «nella definizione di "postmoderno" è implicita una forma di impotenza che non appartiene al mutante o al barbaro»⁸⁰⁸. Ciò nonostante il suo libro definito da Edmondo Berselli «un saggio in progress», «una riflessione d'appendice», «un feuilleton saggistico»⁸⁰⁹, potrebbe essere visto anch'esso come un esercizio molto "post-". Per parlare della "modernità liquida" l'autore del saggio adopera un termine diverso, facendo finta di sollevare un argomento nuovo e originale, ma è un altro esempio che egli, non senza abilità, dimostra una grande capacità di riciclare eterni luoghi comuni. Dello stesso parere è Gustavo Affinita secondo il quale il volume contiene opinioni già esistenti, è «il parto d'una inquietudine, un meccanismo inceppato sulla banalità del giudizio collettivo»⁸¹⁰.

Accanto ai tratti del postmoderno – riassunti comunque brillantemente –, nel testo non mancano altri argomenti noti al lettore fedele di Baricco. Prima di tutto nell'intero volume serpeggia la continuazione della polemica con i critici, con un implicito riferimento a Ferroni, illustrato dall'esempio della giraffa e del cavallo⁸¹¹. Il saggio è anche una sorta di elenco riassuntivo di concetti e dei temi cari allo scrittore, riscontrati in tutta la saggistica, dalla *Nona* di Beethoven e il problema del genio incompreso, attraverso Mickey Mouse e la riabilitazione della cultura di massa, la musica classica «che aiuta a capire», la spettacolarità, l'America, l'educazione, finendo al cinema, alla politica, alla guerra, ecc. Vi troviamo pure un intervento

⁸⁰⁵ E. BERSELLI, *L'invasione dei barbari*, «La Repubblica», 20 novembre 2006, p. 37 (sezione: cultura).

⁸⁰⁶ Ibidem.

⁸⁰⁷ A. GNOLI, *Alessandro Baricco: Se il mondo cambia vertiginosamente*, op. cit.

⁸⁰⁸ Ibidem.

⁸⁰⁹ E. BERSELLI, *L'invasione dei barbari*, op. cit.

⁸¹⁰ A. BARICCO in G. AFFINITA, *Del Caos, di Google e dei Barbari invasori che son dentro di noi*, op. cit.

⁸¹¹ Si tratta della polemica del 2006 nata sulle pagine de «La Repubblica». Cfr. A. BARICCO, *I barbari*, op. cit., p. 137; C. TAGLIETTI, *Baricco: «Imparo poco dalle stroncature»*, «Corriere della Sera», 9 settembre 2006.

sulla scuola e sulla televisione⁸¹² che tre anni dopo la pubblicazione del saggio sarà ripetuto sulle pagine de «La Repubblica» dando inizio alla nota polemica del 2009 sui finanziamenti pubblici.

In fondo Baricco che guarda il mondo dalla sua torre di guardia personifica, secondo Berselli, l'uomo che sta subendo l'*Entzauberung*, cioè lo smarrimento dell'aura e del senso, che l'autore de *I barbari* chiama però "la perdita dell'anima". Lo scrittore «affonda nel Novecento, per estrarre il nucleo del pensiero di Max Weber. La razionalizzazione, la burocratizzazione, la dissoluzione del sacro, il trionfo del feticcio, insomma, la perdita della magia: il disincanto»⁸¹³. Eppure l'apocalisse abbozzata da Baricco, intesa come la fine dell'universo che conosciamo, è sicuramente lontana dalla tragedia:

Viviamo in mezzo al guado e la mutazione – lo dico per coloro che si ostinano a negarla – avrà conseguenze feroci. Saranno spazzati via mestieri, competenze, saperi, interi sistemi di potere e di gerarchie. E si genererà un mondo che avrà gerarchie, sistemi di potere, saperi, competenze e mestieri nuovi. E a noi che siamo nella tempesta, che siamo vivi ora, spetta il compito di capire cosa del vecchio mondo tornerà ad essere principio e fondamento anche di quello nuovo. Come è sempre accaduto⁸¹⁴.

La mutazione non riguarda più una piccola parte del mondo, ma si è estesa su tutto il globo. Accettarla «è l'unico modo per conservare una possibilità di giudizio critico sulla nuova stagione»⁸¹⁵, è l'unica soluzione per sfidare la barbarie. Al dominio della tecnica bisogna quindi adattarsi, respirando con le branchie di Google. Il compito è quello di tramandare in mezzo a quella burasca i valori che si ritengono importanti («È il momento in cui o si salva qualcosa o la si condanna all'oblio. Noi stiamo decidendo questo»⁸¹⁶) e che nel colloquio con Magris vengono associati metaforicamente ad "un libro sul comodino"⁸¹⁷. Lo conferma il messaggio finale, lasciato al lettore del saggio: «Non c'è mutazione che non sia governabile. [...] credo che si tratti di essere capaci di decidere cosa, del mondo vecchio, vogliamo portare fino al mondo nuovo»⁸¹⁸.

⁸¹² Ivi, pp. 159-162.

⁸¹³ E. BERSELLI, *L'invasione dei barbari*, op. cit.

⁸¹⁴ A. BARICCO in A. GNOLI, *Alessandro Baricco: Se il mondo cambia vertiginosamente*, op. cit.

⁸¹⁵ A. BARICCO in ID., C. MAGRIS, *La civiltà dei barbari. Conversazione tra Claudio Magris e Alessandro Baricco*, «Corriere della Sera», 7 ottobre 2008, p. 45.

⁸¹⁶ A. BARICCO in A. GNOLI, *Alessandro Baricco: Se il mondo cambia vertiginosamente*, op. cit.

⁸¹⁷ «Perché credo che una delle acquisizioni fondamentali dell'uomo moderno sia stata quella di immaginare e generare una continuità nel suo cammino, una continuità pressoché indistruttibile. Non importa quanto tempo ci vorrà ma quando conatteremo i nostri neuroni con circuiti elettronici artificiali ci sarà ancora, accanto a noi, un comodino e sul comodino un libro: magari sarà in titanio, ma sarà un libro. E quello che facciamo ogni giorno, oggi, magari senza neanche saperlo, è scegliere che libro sarà: riesci a immaginare un compito più alto, e divertente?» (A. BARICCO in ID., C. MAGRIS, *La civiltà dei barbari*, op. cit., p. 45).

⁸¹⁸ A. BARICCO, *I barbari*, op. cit., p. 179.

Sulle capacità profetiche di Baricco ironizza invece Giulio Ferroni⁸¹⁹ nel già citato volume *Sul banco dei cattivi* che esce lo stesso anno della polemica del 2006 e della pubblicazione de *I barbari*:

Baricco mette in campo tutta la sua intelligenza e il suo repertorio spettacolare e intellettuale per interrogare questi barbari, da cui tiene comunque a distinguersi [...] ma che in fondo gli stanno parecchio simpatici, gli appaiono davvero geniali, sono in realtà quelli che comprano i suoi libri e dilatano il suo conto in banca⁸²⁰.

Tornare al suo testo *Profondità di superficie* pare interessante proprio perché è in esso che troveranno conferma alcuni degli argomenti sopraelencati. In modo simile a Scarpa, Ferroni crede che Baricco sia convinto delle proprie eccezionalità e bravura: «solo lui sa arrivare a sondare e palpare la profondità, traendola alla luce [...]: alchimista che cancella il difficile, svuota le gerarchie culturali, rende tutto veloce, praticabile, consumabile e consumato»⁸²¹. Come osserva scherzosamente lo studioso, egli porta il lettore generosamente «per mano a toccare quelle cose che altrimenti non riuscirebbe mai a toccare»⁸²², da una parte avvisandolo delle difficoltà che incontrerà per strada, dall'altra assicurandolo dell'accompagnamento senza il quale non arriverebbe mai alla comprensione e alla conclusione. Al suo pubblico Baricco garantisce quindi la spiegazione di ciò che è oscuro, complicato, impenetrabile, mantenendo nel frattempo il ruolo di «rivelatore della profondità» e sottolineando l'eccezionalità della propria posizione:

[...] nel modo in cui ve lo dice, nel percorso attraverso cui giunge a rivelarvelo, sancisce continuamente il proprio essere dalla parte di un'essenzialità, di una distinzione, di una difficoltà, di qualcosa che comunque resta inafferrabile e segreto, che dovete considerare di sua suprema competenza, dono esclusivo del suo essere artista⁸²³.

Peraltro Ferroni sottolinea anche un altro dato importante, cioè l'uso del repertorio "feticistico" in Baricco: «Il nostro scrittore, per il quale certamente Walt Disney deve essere molto più facile e commovente da capire, che, poniamo, un Omero, non può comunque esimersi dal trascrivere le oscure notazioni topolinesche di Benjamin»⁸²⁴. Lo scrittore chiama in causa ben volentieri autori in voga ma, un'operazione di grande importanza, li desacralizza, li rende più affiatati al lettore inesperto: «Insomma alla fine questo Benjamin sembra anche

⁸¹⁹ Cfr. «Insomma un profeta, dotato dell'«arte di decifrare le mutazioni un attimo prima che avvengano»» (G. FERRONI, *Profondità di superficie* in ID., A. BERARDINELLI, F. LA PORTA, M. ONOFRI, *Sul banco dei cattivi. A proposito di Baricco e di altri scrittori alla moda*, Donzelli Editore, Roma 2006, p. 14).

⁸²⁰ Ivi, pp. 19-20.

⁸²¹ Ibidem.

⁸²² Ivi, p. 12.

⁸²³ Ivi, p. 13.

⁸²⁴ Ivi, p. 17.

lui un po' un personaggio di Disney, caricatura dell'impegno intellettuale»⁸²⁵. Mescola l'alto e il basso guidato dall'idea che «tutto si può ricondurre, alla fine, alle ragioni delle nostre buone abitudini quotidiane, della nostra buona conoscenza metropolitana, aperta alle possibilità e alle offerte del consumo intellettuale»⁸²⁶ purché sia consumabile. La sua dunque è una scrittura che fa finta di essere “colta”, essendo colma di riferimenti ai grandi filosofi e di criptocitazioni. In un gioco di incastri combinatori e di coincidenze sorprendenti appaiono gli uni accanto agli altri: Parsifal e Cannavaro, Schumpeter e Schumacher, Walter Benjamin e Mickey Mouse e via dicendo. Come ricordiamo, l'omaggio al mitico creatore di Topolino di tanto in tanto ricompare come ritornello sia nella narrativa e nella saggistica, sia nelle altre attività dello scrittore (per ricordare solo la trasformazione in fumetto della storia di *Novecento* o l'invito a leggere *Topolino* inserito nella decima puntata del *Pickwick*).

Non sarà forse inutile a questo punto sottolineare un altro dato, stavolta di carattere anagrafico-culturale che solo al primo sguardo si presenta come banale, cioè che i cinquantenni di oggi (e quindi non solo Baricco, ma in generale l'intera generazione) sono stati i primi a socializzare i propri sentimenti e a educare il proprio immaginario attraverso la televisione e perciò vedono il mondo diversamente da chi li ha preceduti⁸²⁷. E non solo è uno dei motivi per cui gli sguardi sul postmoderno sono diversi e si assiste a tante reazioni contrastanti riguardo al fenomeno, ma ciò spiega la propensione a mescolare la cultura tradizionale con quella di largo consumo. È dunque una nuova geografia del senso, per usare un termine citato spesso da Baricco, comune anche ai suoi lettori che ritrovano nei suoi testi toni familiari. Ferroni, sempre all'interno del testo *Profondità di superficie*, parlerà a tal proposito dell'uso della “lingua del mondo”, cioè di un linguaggio che si forma in televisione, al cinema, nella pubblicità, nella musica leggera, ecc. che nasce dalla convinzione che la letteratura debba privilegiare la comunicazione. Lo studioso indicherà anche altri elementi e mosse usati allo scopo di sedurre il lettore, forse soprattutto quello giovane: gli pseudo-aforismi e le numerose battute che contengono «l'essenza del baricchianesimo» che si manifesta a sua volta nel «disegnare pose spettacolari vuote, plastificate danze sul nulla»⁸²⁸, i tentativi di commuovere e d'incuriosire il lettore:

⁸²⁵ Ivi, p. 18.

⁸²⁶ Ivi, p. 19.

⁸²⁷ Secondo Franco Brevini «Baricco esemplifica un processo che ha investito la narrativa italiana degli ultimi anni», cioè la scoperta del postmoderno in Italia. Si trova quindi tra gli scrittori, la cui cultura «è stata in primo luogo televisiva, fumettistica, cinematografica. Sono figli delle tecniche del visuale, prodotti dell'età postgutemberghiana [...]» (F. BREVINI, *Scrittori italiani, le mille e una città*, «Corriere della Sera», 23 luglio 1999).

⁸²⁸ Ivi, p. 26.

Un singolare nichilismo buonista e mediatico, narcisistico e combinatorio, quello di Baricco, che ha tanto successo perché va incontro alla brama di illusione, di proiezione estetica facile e «dolce», di spettacolo leggero ed evanescente, di progressismo senza destinazione e senza contraddizione, della buona coscienza culturale contemporanea⁸²⁹.

Cercando quindi di tirare le somme, si potrebbe avanzare l'ipotesi che, nonostante la disinvoltura e la bravura del loro autore, gli ultimi due testi di carattere "sociologico" sono segnati dalla semplificazione riduttiva, dall'eccessiva schematizzazione e dalla ripetitività. Se il Baricco de *Il genio in fuga* e de *L'anime di Hegel e le Mucche del Wisconsin* era prezioso e quello di *Barnum* poteva suscitare simpatia, quello di *Next* e de *I barbari* comincia, per saturazione, a recare fastidio.

⁸²⁹ Ivi, p. 31.

Capitolo 4

Nel paese delle meraviglie. La narrativa di Baricco tra musica e fiaba

Il mondo vero è diventato favola.
Friedrich Nietzsche

4.1. L'altrove baricchiano

Ne *La fine della modernità* Vattimo, riferendosi alla celeberrima frase dal *Crepuscolo degli idoli*, scriveva che «il nichilismo compiuto, come l'*Ab-grund* heideggeriano, ci chiama ad un'esperienza fabulizzata della realtà, che è anche la nostra unica possibilità di libertà»⁸³⁰. In questa prospettiva il nietzschiano “mondo diventato favola” si presenta come l'unico mondo vero, proprio perché, sostiene Sergio Givone, «ciò che la tradizione filosofica chiamava “verità” è venuta configurandosi come interpretazione»⁸³¹. La finzione e l'interpretazione diventano dunque i soli modi per confrontarsi con la realtà – infatti, il postmodernismo può esser visto come l'epoca «in cui all'esperienza diretta delle cose sembra sostituirsi il loro seducente racconto, la loro simulazione e la loro interpretazione infinita»⁸³². A sua volta Baricco ammette che l'approccio ermeneutico proposto da Vattimo è stato per lui “una lezione di libertà”, fondamentale sia nel corso della preparazione sia dei saggi che dei romanzi: «L'ermeneutica [...] insegnava a dispiegare il mondo invece che spiegarlo. E spesso quando scrivo mi sembra di fare esattamente quello: dispiegare del [il?] mondo»⁸³³.

Tuttavia, bisogna ricordare che la generosità affabulatoria di Baricco affonda le sue radici anche nel teatro musicale del Sette e dell'Ottocento ed è lì che bisogna cercare alcuni presupposti della sua poetica. Una particolare attenzione merita forse l'*altrove rossiano*,

⁸³⁰ G. VATTIMO, *La fine della modernità. Nichilismo ed ermeneutica nella cultura post-moderna*, Garzanti, Milano 1985, p. 38. Vedi anche ivi, p. 34: «[...] l'autenticità – il proprio, la riappropriazione – è tramontata essa stessa con la morte di Dio». Baricco parla spesso dell'umanità orfana di Dio: «Tutti figli suoi, se solo esistesse, da qualche parte, Iddio. E dunque tutti orfani, ovviamente, poveracci – ostaggi del caso» (A. BARICCO, *Castelli di rabbia* (1991), Rizzoli, Milano 2004, p. 171).

⁸³¹ S. GIVONE, *Il mondo è diventato favola?*, in A. CASADEI (a cura di), *Spazi e confini del romanzo. Narrative tra Novecento e Duemila*, Pendagrone, Bologna 2002, p. 129. L'interpretazione invece è nient'altro che «affabulazione, costruzione fabulatoria di un senso del mondo in assenza di qualcosa di vero che costituisca un paradigma di questa costruzione» (ibidem).

⁸³² F. LA PORTA, *L'autoreverse dell'esperienza. Euforie e abbagli della vita flessibile*, Bollati Boringhieri, Torino 2004, p. 15.

⁸³³ A. BARICCO, “*Senza sangue*” un anno dopo. Chat con i lettori, 13 ottobre 2003, ora sul sito: <http://www.oceanomare.com/news/archivio/chatss2003/index.htm>.

inteso come rifugio e «il prodotto di un'immaginazione astorica»⁸³⁴. Similmente a Rossini, lo scrittore torinese decide di situare quasi tutte le vicende (tranne quella di *City*, ambientato negli Stati Uniti nella seconda metà del Novecento, e di *Emmaus* che costituisce una frattura nella narrativa di Baricco e quindi verrà trattato a parte) in un tempo lontano (l'Ottocento, gli albori del Novecento) e in un luogo non ben definito (una locanda al mare, un paese immaginario di Quinnipak, una tenuta sudamericana). Non a caso i primi tre romanzi (*Castelli di rabbia*, *Oceano mare*, *Seta*) saranno definiti dai critici come «la trilogia del XIX secolo»⁸³⁵. Sullo sfondo dell'Europa ottocentesca Baricco prenderà in esame la condizione in cui si trova l'essere umano e cercherà la risposta alle sue domande fondamentali. Similmente a Calvino, che nella sua trilogia *I nostri antenati* toccava temi universali e presentava in forma allegorica i problemi etico-esistenziali dell'uomo contemporaneo, la sua lacerazione e tentazione di non essere⁸³⁶, Baricco rifletterà sull'uomo di oggi, collocato su di uno scenario lontano e un po' fantastico. Situare i propri personaggi nei tempi lontani, non ben definiti, significa rendere universali e attuali le idee sull'essere umano e permette, come osserva lo scrittore, di «usare solo alcune parti del mondo»:

voglio dire che se una entra in stanza e trova il marito morto, il mio lettore non vede null'altro che la donna che entra e l'uomo morto perché difficilmente riesce a immaginarsi l'arredo della casa. Io non lo descrivo mai, e quindi entrambi siamo concentrati sulla donna che entra e l'uomo morto. Se scrivo questa storia ambientata ieri, io e il lettore vediamo un certo letto, la televisione, il videoregistratore, la moquette, e io non voglio che vedano questo, sono come un regista [...]»⁸³⁷.

Pare che per Baricco la letteratura debba essere per forza pura invenzione mentre la quotidianità con le sue faccende, non possa costituire la materia di un romanzo. Ciò nonostante lo scrittore ricorre volentieri agli avvenimenti realmente accaduti (a esempio, Caporetto, la costruzione del Crystal Palace di Joseph Paxton, il naufragio della fregata *Alliance*), menziona i luoghi esistenti (la città di Timbuktù). Lo conferma Walter Siti che, rifacendosi a *Seta*, osserva: «[...] in Baricco le precisazioni circostanziali hanno la stilizzazione della fiaba, o di un facsimile dell'epica»⁸³⁸. Come in tutte le favole gli elementi veri si mescolano con quelli fiabeschi e la realtà diventa pretesto per un lungo viaggio

⁸³⁴ A. BARICCO, *Due saggi sul teatro musicale di Gioacchino Rossini* (1988), Einaudi, Torino 2006, p. 144. Cfr. il paragrafo 3.1.

⁸³⁵ «Si può definire il complesso di *Castelli di rabbia*, *Oceano mare* e *Seta*, come una trilogia del secolo XIX» (A. SCARSELLA, *Alessandro Baricco*, Cadmo, Fiesole 2003, p. 73).

⁸³⁶ J. UGNIĘWSKA, *Italo Calvino i granice literatury (Italo Calvino e i confini della letteratura)* in ID. (a cura di), *Historii literatury włoskiej XX wieku*, PWN, Warszawa 2001.

⁸³⁷ E. PALANDRI, *Alessandro Baricco e Hanif Kureishi*, in ID., M. FORTUNATO (a cura di), *Panta. Italia fantastica*, Bompiani, Milano 2004, p. 80.

⁸³⁸ W. SITI, *Il tempo veloce del romanzo contemporaneo*, in A. CASADEI (a cura di), *Spazi e confini del romanzo. Narrative tra Novecento e Duemila*, op. cit., p. 262.

mentale. Sarà il caso proprio delle avventure di Hervé Joncour, il cui prototipo è dato da un avo (forse bisnonno) dell'amico dello scrittore. All'origine di *Seta* si pone quindi una storia vera di un piemontese dell'Ottocento che compiva lunghi viaggi in Giappone per comprare i bachi da seta e che un anno, a causa di una rivolta, è arrivato alla destinazione in ritardo. Baricco che ha letto il diario del commerciante piemontese pensando di scoprirvi numerosi spunti per il suo romanzo, vi ha trovato solo un resoconto molto formale, costituito da dati essenziali, come i conti regolati ("pagare", "vendere"), i nomi degli alberghi, le date, ecc. Il plot è dunque frutto della sua immaginazione⁸³⁹ e la vicenda è ambientata in Francia perché, come confessa lo scrittore, fino a *Questa storia* non è mai riuscito a parlare dell'Italia.

Sembra fuor di dubbio che il rifarsi agli elementi reali oppure a quelli ancorati nell'inconscio collettivo (mediati dai numerosi riferimenti intertestuali) aumenti il piacere della lettura e favorisca il coinvolgimento emotivo da parte del pubblico, giacché il noto, il familiare emana un fascino che è inestimabile. Secondo Spinazzola, ogni lettore, sia esso ingenuo o sagace, nell'atto della lettura è guidato da due principali atteggiamenti: dal riscoprire il già conosciuto, cioè dal riassaporare emozioni già vissute, e dal desiderio del nuovo, dalla ricerca dell'inedito:

[...] il successo nasce sempre da un recupero di tradizionalità profonda, sia pur riadattata in modi attualistici. L'autore si richiama ad alcuni schemi di inquadramento della materia, depositati per così dire nella memoria atavica del lettore, con un permanente potere suggestivo; d'altronde le maglie sono così larghe da lasciargli buon margine di gioco per personalizzare le invenzioni con cui intende rimanipolare strutture abusate⁸⁴⁰.

Infatti, il recupero della tradizione può verificarsi solo a patto che ci sia un elemento di novità impreveduta, anche se è comunque lo sfondo noto a consentire e a condizionare la percezione del nuovo. Pare chiaro che sin dall'inizio della sua carriera di narratore Baricco realizzi entrambi i postulati. Non solo perché si rifa agli avvenimenti storici di notevole

⁸³⁹ Alessandro Baricco presenta "Emmaus", Repubblica Radio Tv, 1 dicembre 2009. Cfr. «Un giorno, un mio amico mi raccontò che un suo antenato aveva un lavoro strano. Partiva una volta all'anno, mesi dopo arrivava in Giappone, comprava uova di bachi da seta e poi tornava in Italia e li vendeva. Il resto dell'anno riposava. Stavamo sciando quando mi raccontò questa storia. Mi fermai, mi tolsi gli sci e cominciai a pensarci sopra, e non smisi di farlo finché non scrissi l'ultima pagina» (A. BARICCO in M. LOBATO, "Seda" es un desafío, «El Mundo», 15 giugno 1998).

⁸⁴⁰ V. SPINAZZOLA, *Il successo senza valore*, in ID., *La modernità letteraria*, Il Saggiatore, Milano 2001, p. 495. Cfr. «[...] l'effetto più immediato legato al riconoscimento dei fenomeni intertestuali è di tipo ludico: individuare la rete di riferimenti messa in gioco nel testo aumenta il piacere del testo. [...] Il piacere della sorpresa e della novità si lega al piacere del riconoscimento e dell'agnizione» (M. POLACCO, *L'intertestualità*, Laterza, Roma-Bari 1998, pp. 89-90). Lo conferma Baricco parlando dell'indispensabile presenza per la ricezione di un'opera del meccanismo formato da aspettativa e da replica: «l'esperienza dell'ascolto si fonda su una dialettica di previsione e sorpresa, di attesa e risposta. [...] È un meccanismo di piacere che continua a scattare a ripetizione» (A. BARICCO, *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin* (1992), Garzanti, Milano 2002, p. 55).

importanza (come l'irruzione nell'immaginario collettivo del moderno, rappresentato dal treno, dall'automobile o dal palazzo di vetro) ed ai toni melodrammatici e fiabeschi (conditi da un immancabile spruzzo d'amore, di morte e di follia), ma anche perché utilizza tutto ciò in una combinazione nuova, a volte del tutto imprevedibile al lettore. Lo conferma Senardi, sempre a proposito di *Seta*:

Lascio ad altri il compito di giudicare se ci si trovi di fronte ad un progresso o ad un arretramento, e di indicare le eventuali embricazioni di questo atteggiamento con una industria culturale che impone, *sullo sfondo dei gusti medi di un pubblico poco fantasioso, la doppia regola del nuovo e del sempre uguale* [...] ⁸⁴¹.

Dallo scenario prospettato da Spinazzola risulta invece chiaramente come la ricerca di commozioni e di brividi sia un atteggiamento logico per la letteratura di largo consumo ⁸⁴². Eppure in Baricco questo ricorrere all'astratto, a un altrove indefinito sembra avere origini diverse: paradossalmente, è il risultato di un forte e esibito rifiuto della cultura di massa ⁸⁴³. Paradossalmente, perché sfuggendo alle "lusinghe" della realtà, non solo egli non di rado ricade nella trappola del *kitsch*, ma la sua una narrativa tradisce una forte tensione verso lo spettacolo, cosicché nei suoi romanzi, come nota Monica Jansen, «prevalgono la meraviglia affermativa e lo stupore enigmatico» ⁸⁴⁴. La studiosa è convinta che il piacere della lettura sia «senz'altro uno scopo dell'autore, che egli intende però raggiungere con strategie narrative che non si basano sulla mimesi realistica e sull'identificazione del lettore con il mondo scritto» ⁸⁴⁵.

⁸⁴¹ F. SENARDI, *Alessandro Baricco, ovvero... che storia mi racconti*, in ID., *Gli specchi di Narciso. Aspetti della narrativa italiana di fine millennio*, Vecchiarelli Editore, Roma 2002, p. 190. Il corsivo è mio.

⁸⁴² «In ogni epoca, in ogni paese la letteratura orientata a un rapporto con il pubblico più largo ha sempre fatto appello a un insieme di principi culturali, morali, sociali che si presumevano facilmente condivisi o condivisibili» (V. SPINAZZOLA, *Il successo senza valore*, op. cit., p. 499). A dire di Spinazzola, le aspettative dei lettori hanno quindi un ruolo non indifferente nel corso della stesura del testo, indipendentemente dal fatto che lo scrittore lo voglia ammettere o meno. Baricco solo recentemente, in occasione della pubblicazione di *Emmaus*, ha confessato di scrivere ciò che gli piaceva, ma d'altra parte di praticare anche una scrittura a misura di lettore; ha paragonato il suo mestiere a qualsiasi altra occupazione – creare un testo letterario è, a suo parere, un po' come fare un tavolo: «Se sono un falegname, faccio un tavolo su cui la gente possa mangiare, che possa usare, che sia solido [...]». Pure lui, come un artigiano qualsiasi continua a costruire oggetti da usare, resta però fedele alle proprie visioni e convinzioni. Secondo Baricco gli scrittori non sono furbi, non calcolano, seguono semplicemente ciò che sentono dentro, com'è successo a Susanna Tamaro in *Va dove ti porta il cuore*. Questa fedeltà alla voce interiore porta a volte il rischio di essere incompresi ed il suo risultato supera e sopprime non di rado le aspettative dei lettori. Di conseguenza molti libri, come ad esempio *City*, vengono fuori come un «tavolo scomodo» (A. BARICCO in *Alessandro Baricco presenta "Emmaus"*, op. cit.).

⁸⁴³ Cfr. A. BARICCO, *Il genio in fuga*, op. cit., p. 133. Le opere che affondano le proprie radici nella realtà e la intendono imitare, secondo Baricco perdono la dimensione trascendentale e sono destinate alla consumazione di massa. Cfr. il paragrafo 3.1.

⁸⁴⁴ M. JANSEN, *I "Castelli di rabbia" di Baricco e "Le Mosche del capitale" di Volponi: spettacolo versus allegoria. Due critiche della modernità*, in ID., *Il dibattito sul postmoderno in Italia*, Franco Cesati Editore, Firenze 2002, p. 292.

⁸⁴⁵ Ivi, p. 278.

Questa spettacolarità non di rado viene raggiunta proprio tramite i numerosi giochi intertestuali da cui traggono origini anche tanti luoghi e personaggi baricchiani⁸⁴⁶. Come osserva Senardi: «Qui, platealmente, la letteratura si trasforma in catalogo e sfida di scrittura, il mondo, che l'occhio postmoderno ama vedere "instabile" ed "ipotetico", si rivela come un inesauribile ed affascinante spettacolo»⁸⁴⁷. Infatti, nel postmoderno il riscrivere la parola altrui, il dialogare con i predecessori, mettendosi in continuo confronto oppure negando i propri modelli, sembra l'unico modo disponibile per creare⁸⁴⁸. A dire di Marina Polacco, la forma prediletta degli scrittori contemporanei (a differenza degli autori moderni che si rifacevano alla *parodia* – un genere legato a una prospettiva storica e a un preciso giudizio di valore), è il *pastiche*, ossia «la mescolanza incongrua delle imitazioni e dei modelli»⁸⁴⁹. «In effetti», nota Polacco, «l'imitazione degli stili, la contaminazione di generi e di scritture diverse, la riscrittura di opere preesistenti sono caratteri ricorrenti della produzione di molti autori contemporanei»⁸⁵⁰. Lo confermerebbe il protagonista di Calvino, Silas Flannery, che sembra costituire un importante punto di riferimento anche per Baricco:

Forse la mia vocazione vera era quella d'autore di apocrifi, nei vari significati del termine: perché scrivere è sempre nascondere qualcosa in modo che venga poi scoperto; perché la verità che può uscire dalla mia penna è come una scheggia saltata via da un grande macigno per un urto violento e proiettata lontano; perché non c'è certezza fuori dalla falsificazione⁸⁵¹.

Baricco, per il quale scrivere vuol dire postmodernamente «stare ai margini del caos»⁸⁵², ricorre alle connessioni intertestuali anche di carattere extra-letterario, quali la pittura⁸⁵³, il fumetto, la musica o, implicitamente, anche il film⁸⁵⁴. Non meno stimolanti appaiono i

⁸⁴⁶ Cfr. «[...] lo scopo letterario di Baricco è di usare tutti i linguaggi possibili per raggiungere un effetto di spettacolarità ed in effetti, anche nel caso di citazioni esplicite, la fonte non viene riportata proprio per far prevalere il contenuto spettacolare» (ivi, p. 283).

⁸⁴⁷ F. SENARDI, *Alessandro Baricco, ovvero... che storia mi racconti?*, op. cit., p. 162.

⁸⁴⁸ Cfr. «Riscrivere la parola d'altri è l'unico modo per cominciare a scrivere. [...] le precedenti scritture sono allo stesso tempo un ostacolo da superare e un aiuto di cui non si può fare a meno. [...] Tra questi due estremi – la necessità della ripresa e la necessità di liberarsi della ripresa – si colloca ogni nuova creazione letteraria. [...] Il predominio incondizionato delle pratiche intertestuali, congiunto a una nuova e ben più scaltrita coscienza del fenomeno, è ritenuto da molti studiosi caratteristica precipua della letteratura postmoderna» (M. POLACCO, *L'intertestualità*, op. cit., p. 23).

⁸⁴⁹ Ivi, p. 23.

⁸⁵⁰ Ivi, p. 24.

⁸⁵¹ I. CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Einaudi, Torino 1979, p. 193.

⁸⁵² A. BARICCO, *Barnum 2. Altre cronache dal Grande Show*, Feltrinelli, Milano 1998, p. 27.

⁸⁵³ Jacqueline Spaccini, riferendosi a *Oceano mare*, insiste sulla presenza, accanto a quella confermata da molti studiosi di Théodore Géricault (*Zattera della Medusa*), anche della pittura di James McNeill Whistler. Cfr. J. SPACCINI, *I quadri naufragati (e altri misteri) nell'"Oceano mare" di Alessandro Baricco*, in AA VV, *I mari di Niccolò Tommaseo, Zagabria, 4-5 ottobre 2002*, FF Press, Zagabria 2004, pp. 486-497.

⁸⁵⁴ In un'intervista ad Antonio Gnoli, Baricco nega il suo legame con il film, ma ammette comunque di "pensare per immagini": «Qualsiasi cosa abbia fatto o scritto è sempre avvenuta attraverso le immagini. Non c'è niente da fare: penso per immagini. Quindi non credo che il mio modo di raccontare provenga dalla contaminazione

richiami di carattere giornalistico, espressi pienamente in *City* (gli incontri di pugilato, le partite di calcio)⁸⁵⁵ oppure le autocitazioni⁸⁵⁶. Una particolare attenzione va però dedicata ai legami di carattere musicologico. Dal teatro musicale e dalla musica in generale⁸⁵⁷ sembrano derivare una particolare sensibilità al ritmo e alla melodia del testo («Spesso cerco il giusto numero di consonanti, l'equilibrio di frasi e di ritmo. Mi piace anche molto produrre suono: leggo ad alta voce ciò che scrivo, capisco se si scioglie in bocca»⁸⁵⁸), la creazione dei personaggi, i temi (il duello, l'amore infelice), la forma della sintassi e delle strutture, l'interesse per l'onomatopea, i dialoghi, l'uso delle didascalie. Lo scrittore non nasconde che la musica aiuta a scrivere, a strutturare il racconto:

Specialmente la musica classica può guidare senso della forma e cura dell'equilibrio architettonico. Posso decidere di scrivere in forma di rondò, come arie d'opera o un quartetto, di ogni singola scena carpire il giusto ritmo. Sono un pianista dilettante, la mia formazione filosofica ed il primo mestiere di critico musicale hanno fatto il resto⁸⁵⁹.

Un caso sintomatico è rappresentato proprio da *Seta* che, secondo Scarsella, si colloca tra copione cinematografica e poema in prosa. Invece Baricco stesso, in un'intervista di Kay Rush, confessa che la storia di Hervé Joncour può vantarsi di un ritmo catturante perché «è come le canzoni napoletane. In effetti, è una canzone, quella lì. [...] È una specie di cantilena»⁸⁶⁰. Si può quindi supporre che è proprio dal modello musicale che derivano ritornelli, le sequenze omogenee di breve durata, la suddivisione precisa in sessantacinque episodi.

televisiva. [...] Del pensare per immagini mi piace la velocità, la sintesi, la trasmissibilità» (A. GNOLI, *Alessandro Baricco: Se il mondo cambia vertiginosamente*, «La Repubblica», 21 novembre 2006, p. 42, sezione: cultura). In un'altra sede dichiara però di essere stato fortemente influenzato dal cinema di Sergio Leone e di Stanley Kubrick (M. DRAGO, *Intervista ad Alessandro Baricco*, «Maltese narrazioni», ottobre 1993, <http://www.maltesenarrazioni.it/maltese3/index.php>).

⁸⁵⁵ Cfr. G. GARGIULO, *Esercizi di stile. Baricco giornalista sportivo*, «Narrativa», n. 20/21, 2001, pp. 263-282.

⁸⁵⁶ Sarà di nuovo il caso di *Seta* in cui si fa una chiara allusione ad una delle idee-guida del romanzo d'esordio, quella cioè di costruire una ferrovia tutta dritta: «– Una volta ho conosciuto uno che si era fatto costruire una ferrovia tutta per lui. Disse. – E il bello è che se l'era fatta fare tutta dritta, centinaia di chilometri senza una curva. C'era anche un perché, ma non me lo ricordo. Non si ricordano mai i perché. Comunque: addio» (A. BARICCO, *Seta* (1996), Rizzoli, Milano 2005, p. 94). Cfr. «Come le ho spiegato nella mia lettera sarebbe mio desiderio costruire una ferrovia di duecento chilometri perfettamente dritta, e le ho anche spiegato perché» (A. BARICCO, *Castelli di rabbia*, op. cit., p. 78).

⁸⁵⁷ Cfr. il paragrafo 3.3; C. FIORI, *Ballando con i sogni nei Castelli di Baricco*, «Corriere della Sera», 17 febbraio 2003, p. 23; M. DRAGO, *Intervista ad Alessandro Baricco*, op. cit. Dal teatro musicale proviene ad esempio uno dei motivi più importanti della narrativa di Baricco, cioè la fuga in America (G. PUCCINI, *Manon Lescaut*, 1893). Cfr. A. BARICCO, *L'amore è un dardo* (1993).

⁸⁵⁸ C. DE PIRRO, *Baricco e i suoni delle parole e dell'anima*, «La Tribuna di Treviso», 29 aprile 2006, p. 50 (sezione: spettacolo).

⁸⁵⁹ Ibidem.

⁸⁶⁰ Cfr. K. RUSH, *Intervista ad Alessandro Baricco*, Tele 5 España, 2005.

L'intertestualità e il citazionismo sono visibili nelle costanti tematiche e formali (accanto alla musica e alla filosofia⁸⁶¹, vi si può distinguere il magistero di Calvino di *Lezioni americane*⁸⁶² o di Gadda – la punteggiatura libera⁸⁶³). Lo scrittore confessa di essersi formato sui libri di Céline, Salinger, Selby Jr., Stevenson, Gadda, Conrad e Sterne: «Sono tutti citati nei miei libri», ammette, «anche se a volte in modo obliquo»⁸⁶⁴. Grande importanza assume anche la letteratura americana, e in particolare i libri di Conan Doyle o di Chesterton: «Leggo gli americani perché mi incuriosiscono anche se non sempre mi piacciono, sono quelli che mi sembrano i più vicini a quello che faccio io»⁸⁶⁵.

Elencare tutti i riferimenti intertestuali e tutte le tematiche presenti in Baricco sembra un compito pressoché impossibile. La tesi di Senardi, pronunciata a proposito di *Oceano mare*, potrebbe essere perciò estesa a tutta l'opera del torinese: «Stupefacente l'ampiezza dei riferimenti che attingono in campo letterario, al moderno e all'antico, al colto e al popolare, alle grande narrativa e alla *Trivialliteratur*»⁸⁶⁶. Cercando di iscriversi nella grande tradizione del passato lo scrittore si misura con la letteratura del mare e di viaggio, parla dell'avvento della modernità e del mondo postmoderno privo di centro, affronta il tema dello scrivere e del ruolo dello scrittore, si cimenta con il *Bildungsroman*, con il mito dell'infanzia e quello dell'America.

Proprio a partire dall'America si vorrebbe cominciare a fornire un elenco provvisorio dei luoghi baricchiani più sintomatici. Degli Stati Uniti visti come “terra promessa”, un “paradiso terrestre” e del mito del West, inteso come un emblema dell'altrove, si è già parlato nel capitolo precedente. Qui occorre forse solo notare, con Baudrillard, che «L'America non è né un sogno né una realtà, è una iperrealtà. Ed è una iperrealtà in quanto utopia vissuta fin dall'inizio come realizzata»⁸⁶⁷. Baricco crea volentieri gli scenari in cui svanisce il confine tra il reale e l'immaginario – quei mondi in miniatura che Foucault definirebbe come eterotopici⁸⁶⁸: la tavola calda, la strada della grande città, il campo sportivo, il manicomio, la

⁸⁶¹ Cfr. G. PIAZZA, *Naufraghi del nulla. Baricco e la filosofia*, Guida, Napoli 2007.

⁸⁶² Cfr. N. GIANNETTO, “*Oceano mare*” di Baricco: *molteplicità, emozioni, confini tra Calvino e Conrad*, Arcipelago Edizioni, Milano 2002.

⁸⁶³ Cfr. A. BARICCO, *Leggendo Gadda*, in ID., F. SERAFINI, F. TARICCO (a cura di), *Punteggiatura*, Rizzoli, Milano 2001, pp. 97-104.

⁸⁶⁴ M. DRAGO, *Intervista ad Alessandro Baricco*, op. cit. Per analizzare le origini di Baricco-narratore si pone di grande aiuto rifarsi ai due programmi televisivi (*L'amore e un dardo*, *Pickwick, del leggere e dello scrivere*) e allo spettacolo *Totem* – essi costituiscono una specie di catalogo di filiere tematiche e formali.

⁸⁶⁵ Ibidem.

⁸⁶⁶ F. SENARDI, *Alessandro Baricco, ovvero... che storia mi racconti?*, op. cit., p. 176.

⁸⁶⁷ J. BAUDRILLARD, *America*, SE, Milano 2000, p. 40.

⁸⁶⁸ «Ci sono, e ciò probabilmente in ogni cultura come in ogni civiltà, dei luoghi reali, dei luoghi effettivi, dei luoghi che appaiono delineati nell'istituzione stessa della società, e che costituiscono una sorta di contro-luoghi, specie di utopie effettivamente realizzate nelle quali i luoghi reali, tutti gli altri luoghi reali che si trovano

cabina di video porno dove nasce il *Saggio sull'onestà intellettuale* del prof. Mondrian Kilroy, il Salone della Casa Ideale, oppure il giardino⁸⁶⁹ dove l'ammiraglio Langlais collocò Adams per farlo guarire dalla strana incapacità di narrare:

Langlais posò Adams nel suo giardino. Mirabile giardino, in cui le geometrie più raffinate tenevano a bada l'esplosione dei colori tutti, e la disciplina di ferree simmetrie regolava la spettacolare limitrofia di fiori e piante venuti da tutto il mondo. Un giardino in cui il caos della vita diventava figura divinamente esatta. Fu lì che Adams, lentamente, ritornò a se stesso⁸⁷⁰.

Al giardino si associa un altro luogo di cruciale importanza per Baricco, cioè il labirinto – uno dei simboli più amati del postmoderno, un emblema della condizione in cui si trova l'uomo contemporaneo⁸⁷¹. Nella narrativa dello scrittore torinese il labirinto appare più volte, se ne parla ad esempio nel contesto della terra ferma per Novecento, della vita (esistenza) di Pehnt, della pista di Ultimo e delle strade in *City*: «[...] questo libro è costruito come una città, come l'idea di una città. Mi piaceva che il titolo lo dicesse. Adesso lo dice. Le storie sono quartieri, i personaggi sono strade. Il resto è tempo che passa, voglia di vagabondare e bisogno di guardare»⁸⁷².

all'interno della cultura vengono al contempo rappresentati, contestati e sovvertiti; una sorta di luoghi che si trovano al di fuori di ogni luogo, per quanto possano essere affettivamente localizzabili. Questi luoghi, che sono assolutamente altro da tutti i luoghi che li riflettono e di cui parlano, li denominerò, in opposizione alle utopie, eterotopie» (M. FOUCAULT, *Spazi altri: i luoghi delle eterotopie*, Mimesis Edizioni, Milano 2001, pp. 23-24); Cfr. Le eterotopie «sono la contestazione di tutti gli altri spazi, e questa contestazione si può esercitare in due modi: o creando un'illusione che denuncia tutto il resto della realtà come un'illusione [...], oppure creando realmente un altro spazio reale tanto perfetto, meticoloso e ordinato, quanto il nostro è disordinato, mal organizzato e caotico» (M. FOUCAULT, *Le eterotopie*, in ID., *Utopie. Eterotopie*, Edizioni Cronopio, Napoli 2006, p. 25). Dello sperimentalismo eterotopico in Baricco parla anche Monica Jansen: «Baricco è stato studente di Vattimo all'Università di Torino e quindi forse non è fortuito interpretare il suo progetto all'interno dell'eterotopia concepita da Vattimo come la molteplicità costitutiva dell'esperienza estetica» (M. JANSEN, *I "Castelli di rabbia" di Baricco e "Le Mosche del capitale" di Volponi*, op. cit., p. 278).

⁸⁶⁹ «Ma forse il più antico esempio di eterotopia è il giardino, creazione millenaria che in Oriente aveva certamente un significato magico. [...] Il giardino è un tappeto, nel quale il mondo tutto intero realizza la sua perfezione simbolica [...]. È chiaro che tutte le bellezze del mondo vengono a raccogliersi in quello specchio. [...] L'attività romanzesca è attività di giardinaggio» (M. FOUCAULT, *Le eterotopie*, op. cit., pp. 19-20).

⁸⁷⁰ A. BARICCO, *Oceano mare* (1993), Rizzoli, Milano 2005, p. 61.

⁸⁷¹ La nostra contemporaneità ha elaborato un'altra visione del labirinto, radicalmente diversa dalle precedenti. Prima di tutto il labirinto postmoderno non ha centro che è una delle sue caratteristiche di base, non conduce da nessuna parte, e non avendo la forma fissa, è privo dei punti di riferimento, rispecchia perciò lo stato d'essere, il senso di perdita. Inoltre l'uomo contemporaneo lo vive come una quotidianità, non è più avventura della sua vita, a volte non si rende neanche conto che è possibile la vita fuori. Amendola, associandolo alla figura della città, parla del «labirinto non necessariamente mortale, anche se può diventarlo, ma dove è possibile giocare, come nei labirinti del giardino italiano del '700, tentando strade diverse e inventando/ reinventando ruoli» (G. AMENDOLA, *La città postmoderna. Magie e paure della metropoli contemporanea*, Laterza, Roma-Bari 1997, p. 63). Solo in questo contesto si può parlare di Teseo dei nostri tempi che non è più un eroe ma un vagabondo e che, non dovendo vincere e ammazzare il mostro, gira nei corridoi labirintici senza lo scopo preciso. Non si tratta dunque più del problema di intraprendere la discesa: l'eroe sta già dentro senza che nessuno ce l'avesse chiesto, la sua unica preoccupazione diventa trovare la via d'uscita. Cfr. K. KOWALSKI, Z. KRZAK, *Teseo nel labirinto*, Eneteia, Warszawa 2003.

⁸⁷² A. BARICCO, *City*, Rizzoli, Milano 1999 (la quarta di copertina).

Gli spazi narrati da Baricco si configurano quindi come eterotopici o come non luoghi⁸⁷³: la Locanda Almayer («un posto che non esiste»⁸⁷⁴), il transatlantico su cui vive Novecento (fuori dal tempo e dal luogo), il Giappone⁸⁷⁵, la cittadina di Hervé Joncour – Lavilledieu (“la Civitas Dei”) –, che non esiste sulle carte geografiche e che è «il più perfetto dei mondi possibili, il luogo di innocenza e di giustizia originario da cui prende le mosse il traviamiento»⁸⁷⁶. Un buon esempio dell’altrove baricchiano è anche Closingtown (“la città chiusa”⁸⁷⁷), «la città che non era su nessuna mappa al mondo»⁸⁷⁸, che vive la tragedia della morte del Tempo. È un po’ la flaubertiana piccola città di provincia, dove non ci sono eventi, ma soltanto “accidenti” che si ripetono⁸⁷⁹ – un luogo sottoposto al ritmo del tempo ciclico quotidiano, privo di corso storico progressivo e disposto a muoversi in cerchi stretti: il cerchio del giorno, della settimana, del mese, di tutta una vita. In questo tempo denso, vischioso che si trascina nello spazio, in questo tempo senza eventi e perciò quasi fermo di giorno in giorno si ripetono le stesse azioni quotidiane, gli stessi temi di conversazione: gli uomini passano la vita a mangiare, bere, dormire, giocare a carte. Ma Closingtown è anche uno stereotipo della cittadina americana dell’Ottocento giacché «I paesi del West sono tutti uguali»⁸⁸⁰.

Il trattamento ipermitologico e derealizzante a cui Baricco sottopone i propri luoghi è particolarmente acuto e intenso a proposito del mare. Se in *Castelli di rabbia* esso svolge soprattutto un ruolo di legare il Vecchio e il Nuovo Mondo⁸⁸¹, se in *Novecento* incarna la metafora della vita, il suo miglior ritratto troviamo nel secondo libro del torinese – il mare «immenso, l’oceano mare, che infinito corre oltre ogni sguardo, l’immane mare

⁸⁷³ Sui non-luoghi si veda il paragrafo 3.3. Occorre comunque tenere presenti le differenze tra non-luoghi di Foucault (eterotopici, e quindi antiutopici, sono quelli spazi (come lo specchio, il cimitero, il treno, la camera d’albergo) che «hanno la particolare caratteristica di essere connessi a tutti gli altri spazi, ma in modo tale da sospendere, neutralizzare o invertire l’insieme dei rapporti che essi stessi designano, riflettono o rispecchiano» (M. FOUCAULT in A. PANDOLFI (a cura di), *Archivio Foucault. Interventi, colloqui, interviste*, Feltrinelli, Milano 1998, p. 310); e quelli di Augé (in contrapposizione ai luoghi antropologici, sono aeroporti, strade, mezzi di trasporto, grandi centri commerciali, che hanno la prerogativa di non essere identitari, relazionali e storici; in essi tante individualità si incrociano senza entrare in relazione, sospinti o dal desiderio frenetico di consumare o di accelerare le operazioni quotidiane o come porta di accesso ad un cambiamento). In Baricco le due definizioni tendono a sovrapporsi e a confondersi.

⁸⁷⁴ A. BARICCO, *Oceano mare*, op. cit., p. 111. Cfr. «La locanda Almayer è un non-luogo, che si affaccia su un non-mare, in un non-tempo; e insieme è il Luogo per eccellenza, punto d’arrivo di una miriade di destini che al loro tempo storico, e alle stimmate della loro natura, vogliono disperatamente sfuggire, ponendosi per un verso o per l’altro oltre il limite» (S. GIOVANARDI, *I segreti della locanda Almayer*, «La Repubblica», 7 gennaio 2003, p. 38, sezione: cultura).

⁸⁷⁵ C. PEZZIN, *Alessandro Baricco*, Cierre Edizioni, Sommacampagna 2002, p. 74.

⁸⁷⁶ A. SCARSELLA, *Alessandro Baricco*, op. cit., p. 76.

⁸⁷⁷ «Closingtown non era una città: era una cassaforte» (A. BARICCO, *City*, op. cit., p. 273).

⁸⁷⁸ Ivi, p. 272.

⁸⁷⁹ Della piccola città di provincia in Flaubert parla Michail Bachtin ne *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo* (in ID., *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 1979, p. 395).

⁸⁸⁰ A. BARICCO, *City*, op. cit., p. 255.

⁸⁸¹ Cfr. D. ZANGIROLAMI, *Alessandro Baricco. Il destino e le sue traiettorie*, Libreria Editrice Cafoscarina, Venezia 2008, p. 22.

onnipotente»⁸⁸², «il meraviglioso mostro infinito»⁸⁸³, è un vero protagonista a cui è affidato il destino di tutti i personaggi. Come nota Stefano Giovanardi:

In *Oceano mare* Baricco ha lavorato su un mito letterario di lungo corso, il mito marino appunto, cercando però di estrarne nuovi significati: se nella storia della letteratura mondiale, dall'*Odissea* fino a *Moby Dick*, il mare ha sempre rappresentato in vari modi il tramite per una clamorosa uscita da se stessi, dai propri limiti, dai propri ambienti, dalla propria natura, e ha dunque incarnato un'istanza di estroflessione, di scoperta anche rischiosa e violenta del mondo o comunque dell'altro da sé, qui esso finisce per circoscrivere un luogo immaginario (quindi un non-luogo) in cui alcuni stralunati personaggi tentano disperatamente di incontrare se stessi⁸⁸⁴.

Il mare non si presta alle descrizioni univoche, è un essere misterioso, potente che possiede le capacità di modificare il destino dell'uomo, di distruggerlo o di salvarlo: «Nessuno ne parla, ma tutti lo sanno, quanto è forte il mare»⁸⁸⁵. Infatti, il tentativo di Bartleboom e Plasson di domare quel “mostro infinito” attraverso la parola e l'arte figurativa si concluderà con il fallimento. Il mare evocato da Baricco sembra per di più adempiere a tutti i postulati espressi da Bachelard nella sua *Psicanalisi della acque*. L'Autore infatti sembra volerne sfruttare tutta la latitudine mitico-simbolica: esso non solo diventa proiezione della natura umana sulla natura universale⁸⁸⁶, ma è anche lo spazio che per eccellenza costringe a guardare dentro se

⁸⁸² A. BARICCO, *Oceano mare*, op. cit., p. 33.

⁸⁸³ Ivi, p. 108.

⁸⁸⁴ S. GIOVANARDI, *I segreti della locanda Almayr*, op. cit., p. 38. Stefano Lazzarin nota che «Baricco convoca nel suo romanzo tutta la grande letteratura ottocentesca su naufragi, navigazioni maledette, straordinari viaggi di esplorazione» ed elenca alcuni testi “marini” dell'Ottocento a cui si è rifatto Baricco, tra cui *Moby Dick* di Melville, *Storia di Arthur Gordon Pym* e *Una discesa nel Maelström* di Poe, *Cuore di tenebra* di Conrad, *La ballata del vecchio marinaio* di Coleridge, *L'isola del dottor Moreau* di Wells. Cfr. S. LAZZARIN, *Bartleby, Barnabooth, Bartlebooth, Bartleboom. Baricco e il grande oceano delle storie*, «Narrativa», 16, 1999, p. 157. Che che lo sfruttamento intensivo dell'archetipo acquatico sia smalzato e occultamente citazionistico, è invece quanto sostiene Emanuele Zinato: «Senza mai rivelare la più esile esitazione, Baricco ha l'aria di chi rivendica tutta per sé l'eredità di un filone mitologico ed oceanico moderno, pieno di echi ora biblici ora omerici, da Coleridge a Rimbaud, da Melville a Conrad. Quasi a dire: Fenici e Greci spiaronò l'oceano attraverso le colonne d'Ercole, Platone descrisse la leggendaria Atlantide, Dante narrò il folle volo di Ulisse nell'emisfero meridionale, Gericault dipinse i naufraghi della nave “Medusa”, poi venne Baricco, inserì tutto in un frullatore, lo centrifugò e lo restituì al lettore condito con la logica della ripetizione, della miniaturizzazione e della banalizzazione che presiede alla telenovela. A livello iconico Baricco riproduce tutti gli emblemi perfettamente riconoscibili dell'epica marinara: la locanda, la zattera, i naufraghi, la tempesta e, soprattutto, l'allusività» (E. ZINATO, *Baricco e il mare della banalità*, «Allegoria», n. 15, 1993, p. 153).

⁸⁸⁵ Ivi, p. 222. Nel mare «l'ambivalenza del piacere e del dolore segna i componimenti poetici così come segna la vita» (G. BACHELARD, *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte, rinascita*, Red Edizioni, Milano 2006, p. 189). Tra esso e l'uomo avviene uno scambio reciproco – da una parte la tempesta favorisce la passione, dall'altra il mare acquista una rabbia animalesca e umana.

⁸⁸⁶ «Esiste allora fra l'universo e l'uomo una corrispondenza straordinaria, una comunicazione interna, intima, sostanziale. Le corrispondenze s'intrecciano in momenti rari e solenni» (ivi, p. 193).

stessi e che perciò rivela la verità sui protagonisti⁸⁸⁷; è un luogo di guarigione e di maturazione⁸⁸⁸, di liberazione, di vendetta⁸⁸⁹ e di rifugio.

Il mare
è una specie
di piccolo
diluvio universale. [...]
vi prende
i pensieri di pietra
che erano
strada
certezza
destino
e
in cambio
regala
veli
che ti ondeggiano in testa⁸⁹⁰.

A dire di Senardi l'oceano mare di Baricco è «il luogo della rinascita e dell'incontro, la forza che spinge ad una nuova coscienza di sé e attiva insospettite disponibilità, mescolando i cuori e le emozioni in un magico e produttivo intreccio di “storie” [...]»⁸⁹¹. Esso, assieme alla costa settentrionale che lo delimita, «va infine a rappresentare il rapporto tra la scrittura e le cose, il motivo centrale del libro»⁸⁹². Alla «forza delle parole»⁸⁹³ credono tutti, e ognuno dei protagonisti, a modo suo, si lascia sedurre dalla magia della narrazione, dall'incanto di raccontare. Infatti, sembra che, accanto a tutti i significati elencati, in Baricco il mare è

⁸⁸⁷ Bachelard elenca tre qualità dell'acqua: la purificazione, la morte, la rinascita.

⁸⁸⁸ «Il richiamo dell'acqua reclama in un certo senso un dono totale, un dono intimo. L'acqua vuole un abitante, chiama a sé come una patria. [...] Di fatto, *il salto nel mare* fa rivivere, più di ogni altro avvenimento fisico, gli echi di un'iniziazione pericolosa, di un'iniziazione ostile. Rappresenta l'unica immagine che si possa vivere, del *salto nell'ignoto*» (ivi, p. 184 e p. 185).

⁸⁸⁹ «Brontola e ruggisce. Accoglie tutte le metafore della furia, tutti i simboli animaleschi del furore e della rabbia [...]. La psicologia della collera, infatti, è una delle più ricche e variegate» (ivi, pp. 191-192).

⁸⁹⁰ A. BARICCO, *Oceano mare*, op. cit., p. 125.

⁸⁹¹ F. SENARDI, *Alessandro Baricco, ovvero... che storia mi racconti?*, op. cit., p. 177. Cfr. «Nel romanzo l'oceano è un simbolo poliedrico, e allude di volta in volta al nulla, cioè alla morte che chiama a sé ogni uomo, ma pure al tutto, regesto della storia universale e delle future infinite possibilità umane; è il cosmo ma anche l'inconscio individuale, è sogno e realtà diurna, scenario di lotta per la vita e luogo di fantasticheria. Così, la sorte di ogni personaggio sancisce il valore tutto personale che per ognuno l'esperienza del mare ha significato: agli estremi ecco Elisewin – scopre l'amore e si salva –, e Adams, che raggiunge la morte e si dannava» (L. CLERICI, *Alessandro Baricco nella settima stanza*, «Linea d'ombra», n. 84, 1993, p. 23).

⁸⁹² F. SENARDI, *Alessandro Baricco, ovvero... che storia mi racconti?*, op. cit., p. 178.

⁸⁹³ A. BARICCO, *Oceano mare*, op. cit., p. 156.

soprattutto sinonimo della letteratura⁸⁹⁴, «una cosa impossibile»⁸⁹⁵ da narrare. Lo confermerebbe la misteriosa presenza dell'inquilino della settima stanza che cerca appunto di raccontare il mare:

Se uno fosse davvero capace, gli basterebbero poche parole... Magari inizierebbe da tante pagine ma poi, a poco a poco, troverebbe le parole giuste, quelle che dicono in una volta sola tutte le altre, a da mille pagine arriverebbe a cento, e poi a dieci, e poi le lascerebbe lì, ad aspettare, finché le parole di troppo scivolerebbero via dai fogli, e allora ci sarebbero solo da raccogliere quelle che restano, e stringerle in poche parole, dieci, cinque, così poche che a furia di guardarle da vicino, e di ascoltarle, alla fine te ne resta in mano una, una sola. E se la dici, dici il mare⁸⁹⁶.

Gli unici a saper guardare bene, e quindi a narrare il mare e la realtà, ricorrendo ad una parola sola, si rivelano i bambini⁸⁹⁷:

Si era alzato. L'aveva trovata, la pietra. [...] Si avvicinò al mare e la tirò lontano, nell'acqua. Era una pietra tonda. – Pluff –, disse Dol, che se ne intendeva. Ma la pietra iniziò a saltare, sul pelo dell'acqua, una volta, due, tre, non la smetteva più, saltava che era un piacere, sempre più lontana, saltava verso il largo, come se l'avessero liberata. Sembrava non volesse più fermarsi. E non si fermò più⁸⁹⁸.

Non a caso, quindi, è a loro che si rivolgerà lo scrittore per parlare dei suoi dubbi. Gli adulti, nonostante gli sforzi intrapresi, secondo Baricco, non saranno mai capaci di domare quel mare infinito perciò nel finale di *Oceano mare* assistiamo alla distruzione della macchina narrativa: la locanda Almayer sparisce frantumata in mille pezzi, obbediente alla lezione di Benjamin, secondo il quale non si dà più una totalità ma solo una congerie di frammenti⁸⁹⁹.

⁸⁹⁴ Lazzarin parla a questo proposito del *grande oceano delle storie* e osserva: «Quel mare di cui Plasson cerca di fare il ritratto è la letteratura» (S. LAZZARIN, *Bartleby, Barnabooth, Bartlebooth, Bartleboom*, op. cit., p. 163).

⁸⁹⁵ A. BARICCO, *Oceano mare*, op. cit., p. 226.

⁸⁹⁶ Ibidem.

⁸⁹⁷ Secondo Bachelard solo i bambini sono capaci di vincere con il mare. Il bambino piuttosto che temere, odia il mostro selvaggio e si concentra su buttare dei sassi contro il grande nemico ruggente oppure insegue le onde che si ritirano, sfidando il mare ostile che se ne va: «Tutte le lotte umane coincidono con questo gioco infantile. Per ore e ore, il fanciullo che comanda le onde ha un complesso di Swinburne larvato, il complesso di Swinburne di un terrestre» (G. BACHELARD, *Psicanalisi delle acque*, op. cit., p. 195).

⁸⁹⁸ A. BARICCO, *Oceano Mare*, op. cit., pp. 226-227. Cfr. «Ma, appunto, la letteratura è come l'oceano: e mare, pensa a un certo punto il barone Carewall, è "una parola sola, però infinita" (p. 29). Così Baricco scrive un romanzo per dire il mare, e alla fine dell'impresa scopre di aver detto la letteratura. Dove comincia il mare, dove finisce? – da nessuna parte, la letteratura è infinita» (S. LAZZARIN, *Bartleby, Barnabooth, Bartlebooth, Bartleboom*, op. cit., p. 163).

⁸⁹⁹ Cfr. il paragrafo 3.1. All'insegnamento di Benjamin in Baricco si sovrappone "postmodernamente" quello di Italo Calvino, pronunciato sulle pagine delle *Lezioni americane*, secondo il quale solo un frammento è capace di rispecchiare la realtà: «[...] oggi non è più pensabile una totalità che non sia potenziale, congetturale, plurima» (I. CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Mondadori, Milano 2002, p. 127).

4.2. Sognatori, musicisti, aristocratici e bambini

Nella *Premessa* al suo libro sul personaggio romanzesco, Enrico Testa nota come gli eroi, quelle “creature di parole e di carta”, esercitino un forte influsso sui lettori e sugli autori stessi. Nonostante i numerosi tentativi di liquidazione della categoria del personaggio, avvenuti soprattutto all’epoca dello strutturalismo (il fenomeno d’identificazione tra l’eroe e il lettore fu dileggiato da Genette, Barthes e dal Calvino dei *Livelli della realtà in letteratura*⁹⁰⁰, portando di conseguenza alla “disumanizzazione” del personaggio, e riducendolo a pura funzione o algoritmo), essa è «sopravvissuta e ha attraversato indenne la fine del Novecento»⁹⁰¹. A dire dello studioso a proposito del personaggio si commettono comunque due errori clamorosi che si riassumono nella visione mimetica dell’eroe, intesa come «diretta imitazione della vita reale» e nella sua separazione dall’intreccio. Testa è persuaso che «ben più ricca e fruttuosa è apparsa [...] l’idea che il personaggio, al di fuori di ogni effetto-specchio, sia piuttosto, insieme, il luogo di un commento e di un’interpretazione della vita reale che si realizza producendo una vita possibile»⁹⁰², così come è «il racconto con i suoi segni che costruisce l’identità del personaggio come una quasi-persona»⁹⁰³. Saranno quindi insieme il testo e il suo protagonista a definire «gli orizzonti conoscitivi (ed etici) della nostra abitabilità del mondo»⁹⁰⁴.

I protagonisti baricchiani (ad esclusione di quelli dell’ultimo romanzo, *Emmaus*, che costituisce un caso a parte⁹⁰⁵) se interpretati nella chiave proposta da Testa apparirebbero lontani da ogni mimetismo e verosimiglianza⁹⁰⁶, definibili come maschere, burattini (Senardi⁹⁰⁷), visionari, mattoidi e idioti (La Porta⁹⁰⁸) o marionette (Fofi⁹⁰⁹) e privi di ragion d’essere se non all’interno del testo. Lo conferma Mario Barenghi: «Baricco ha dimostrato fin dall’esordio una bravura nel tratteggiare con spigliatezza esili e vividi personaggi, tanto

⁹⁰⁰ In I. CALVINO, *Saggi (1945-85)*, Mondadori, Milano 1995.

⁹⁰¹ E. TESTA, *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*, Einaudi, Torino 2009, p. 4.

⁹⁰² Ibidem.

⁹⁰³ Ivi, p. 5.

⁹⁰⁴ Ibidem.

⁹⁰⁵ Cfr. il paragrafo 4.4.

⁹⁰⁶ «[...] Nessun protagonista, nessuna figura predominante ritratta a tutto tondo o predisposta a un’identificazione simpatetica da parte del lettore, bensì una serie di personaggi anti-mimetici, caratterizzati con icastica sommarietà» (M. BARENGHI, *Oltre il Novecento. Appunti su un decennio di narrativa (1988-1998)*, Marcos y Marcos, Milano 1999, pp. 99-100).

⁹⁰⁷ F. SENARDI, *Alessandro Baricco, ovvero... che storia mi racconti*, op. cit., p. 161.

⁹⁰⁸ F. LA PORTA, *Le escursioni nell’intenso, ovvero il kitsch d’autore*, in ID., *La nuova La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, Bollati Boringhieri, Torino 1999, p. 90.

⁹⁰⁹ G. FOFI, *Nessuna rivelazione sulla strada di Emmaus*, «Tiscali Italia», 5 novembre 2009, <http://notizie.tiscali.it/articoli/collaboratori/fofi/09/11/baricco-nessuna-rivelazione-78945.html>.

inverosimili quanto funzionali allo svolgimento di storie simbolicamente suggestive»⁹¹⁰. Non sarà forse a questo punto inutile ricordare tra i dati di fondo che la maggior parte delle vicende di Baricco è collocata nel passato⁹¹¹ e che la sua narrativa resta fortemente influenzata dal teatro musicale del Sette e dell'Ottocento. In questo contesto è di grande aiuto tornare ancora una volta a *Il genio in fuga* e ricordare come Rossini, uno dei maestri indiscussi per Baricco, fosse scarsamente interessato alla psiche dei suoi eroi⁹¹². Trascinati dal destino, essi riassumevano «l'ideale della grazia perduta ma anche, e soprattutto, l'ipotesi di una sorta di *natura artificiale* a venire, ultima metamorfosi impreveduta e lieve dell'umano»⁹¹³. Similmente, i personaggi baricchiani si lasciano portare dal flusso degli eventi⁹¹⁴, non sono in grado di prendere decisioni e perciò sfuggono a qualsiasi interpretazione di tipo manicheistico – non sono né buoni né cattivi. «Io non riesco», dichiara Baricco in un'intervista di Enrico Palandri, «a scrivere personaggi che imparano qualcosa dalla vita [...]. Trovo bellissimo rifiutarsi di imparare dall'esperienza»⁹¹⁵. Un buon esempio ci viene offerto dalla persona di Hervé Joncour, un protagonista che nella maggior parte dei casi «preferiva guardare la sua vita senza dover necessariamente imparare qualcosa; ma era anche un uomo che non prendeva decisioni [...]. Ma la verità, che a me piace molto di lui, è che lascia che le cose accadano»⁹¹⁶. Questa tesi sul carattere “teatrale” e passivo degli eroi di Baricco viene di nuovo confermata da Senardi che, nel romanzo d'esordio del torinese, nota l'assenza di una vera riflessione sull'esistere degli uomini:

Queste vite non hanno vera concretezza, non le accompagnano né lacrime né gioia, non conoscono né il travaglio della scelta né la delusione della scacco. Nonostante il gran parlare di gioia e di dolore, di

⁹¹⁰ M. BARENGHI, *Oltre il Novecento*, op. cit., p. 21.

⁹¹¹ Cfr. «Tutti sanno che uno stacco cronologico rispetto all'attualità in cui scrittore e lettori sono immersi può essere molto produttivo. [...] basta pensare agli ultimi personaggi a forte valore emblematico, concepiti nel corso degli anni Settanta: il loro sfondo storico è quello di altre epoche, prossime o remote» (V. SPINAZZOLA, *Personaggi di crisi e crisi di personaggi*, in ID., *La modernità letteraria*, Il Saggiatore, Milano 2001, p. 529).

⁹¹² Parlando di *Davila Roa*, lo spettacolo realizzato con Baricco nel 1997, Ronconi nota che «I protagonisti della vicenda non sono soltanto privi di ogni caratterizzazione ed evoluzione psicologica, ma queste figure raggelate in un tempo sospeso sono in realtà assimilabili a pure “voci” – quelle “voci che volavano nell'aria con una violenza indicibile” di cui si fa esplicita menzione nel testo» (in S. BENIAMINI, *Conversazione con Luca Ronconi*, il programma di sala, attualmente sul sito <http://www.oceanomare.com/opere/davilaroa/ronconi.htm>).

⁹¹³ A. BARICCO, *Il genio in fuga*, op. cit., p. 28. Cfr. il paragrafo 3.1.

⁹¹⁴ I romanzi di Baricco sono gremiti da «una variopinta folla di personaggi che cercano di dare un senso alla propria vita [...], che cercano, in una parola, il proprio destino. Ora, in Baricco i personaggi non appaiono intenti a costruire il proprio destino, ma a divinarlo. Non lo ricercano: lo trovano. [...] Il senso della vita, in altri termini, è qualcosa che esiste già, e che solo può (deve) essere riconosciuto e accettato» (M. BARENGHI, *Oltre il Novecento*, op. cit., p. 307).

⁹¹⁵ A. BARICCO in E. PALANDRI, *Alessandro Baricco e Hanif Kureishi*, op. cit., p. 86.

⁹¹⁶ Ivi, p. 93.

esistenza e di destino, prevale sempre il gusto dell'arabesco, il geloso amore per le potenze della scrittura, la sfida alle enigmatiche sfingi dell'affabulazione⁹¹⁷.

In tal modo l'opera di Baricco si iscrive nel quadro proposto da Vittorio Spinazzola che, analizzando la situazione del campo letterario degli ultimi anni, osserva che al giorno d'oggi non c'è una scuola o un movimento «in grado di coniugare la dignità estetica dei prodotti scritti con l'aspirazione a creare dei personaggi largamente rappresentativi, nei quali un pubblico ampio si sentisse invitato a specchiarsi, facendo i conti con se stesso»⁹¹⁸. Il critico sottolinea la tendenza evidenziatasi negli anni Ottanta, quella cioè dell'assenza di «una narrativa interessata a raccontare delle storie i cui protagonisti incarnino dei modelli di comportamento, positivi o negativi, dai quali l'opinione pubblica si senta coinvolta e portata a reagire, per consenso o dissenso»⁹¹⁹. La crisi del personaggio (non si può concepire un protagonista senza averlo giudicato o interpretato alla luce della propria concezione dell'esistenza individuale e collettiva) deriva proprio dal «grande marasma etico e ideologico che il paese sta attraversando»⁹²⁰.

Sembra infatti che pure Baricco nella creazione dei protagonisti segua prima di tutto l'idea di spettacolarità⁹²¹. Gli ingredienti della sua poetica che privilegiano il virtuale al reale, si pongono come «fenomeni postmoderni che concorrono tutti a trasformare il mondo vero in favola»⁹²². Per la maggior parte dei suoi personaggi Baricco sceglie un punto di vista anomalo che oscilla tra genio e pazzia, fra meraviglia e rabbia⁹²³, ma non di rado essi possiedono tratti troppo accentuati, addirittura caricaturali che fanno pensare ai certi eroi di Rossini o Puccini. Infatti, lo scrittore torinese, pur essendosi pronunciato più volte contro la spettacolarizzazione e la conseguente mercificazione della cultura, sceglie di seguire proprio questa strada anche a costo di qualche concessione al *kitsch*, giacché, occorre ripeterlo, «la modernità è innanzitutto spettacolo. Nessuna voce incline a vietarsi il rischio della spettacolarità potrà riuscire a cantarla»⁹²⁴. Come osserva Monica Jansen, Baricco ricade però in questo modo in una trappola senza scampo:

⁹¹⁷ F. SENARDI, *Alessandro Baricco ovvero... che storia mi racconti*, op. cit., p. 165.

⁹¹⁸ V. SPINAZZOLA, *Personaggi di crisi e crisi di personaggi*, op. cit., p. 531.

⁹¹⁹ Ibidem.

⁹²⁰ Ibidem.

⁹²¹ Cfr. «La prosa di Baricco è in costante tensione verso un effetto, stilistico e contenutistico, che mai tarda a venire e solo raramente delude» (G. BONSAVER, *La carne, la morte, il chewing gum nella narrativa di Baricco*, «Nuova Prosa», n. 28, 2000, p. 121).

⁹²² M. JANSEN, *I "Castelli di rabbia" di Baricco e "Le Mosche del capitale" di Volponi*, op. cit., p. 287.

⁹²³ Secondo Barenghi (la tesi trova la sua conferma sulle pagine saggistiche del torinese), i personaggi di Baricco «oppongono a una normalità borghese fatta di consuetudini sonnacchiose e utilitarismi implacabili il libero scatto di fantasia, del sogno utopico, del desiderio» (M. BARENGHI, *Oltre il Novecento*, op. cit., p. 86).

⁹²⁴ A. BARICCO, *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin*, op. cit., p. 73.

[...] i rischi da lui corsi sono paragonabili a quelli a cui vanno soggetti gli spettacoli musicali di Mahler e Puccini, che vengono oggi recitati come prodotti commerciali puri e semplici. È andato smarrito il nocciolo ideale del loro lavoro: ricostruire la modernità nella sua conflittualità e non semplicemente consumarla. L'equazione ideale tra forma e vita che in sostanza costituiva la nozione classica dell'arte, è stata smontata dalla modernità stessa e trasformata in un equilibrismo difficile⁹²⁵.

I protagonisti che popolano la narrativa di Baricco rappresentano uno strano miscuglio di infiniti richiami intertestuali e giochi onomastici. Il figlio del Signor Rail, Mormy, fa pensare al “ragazzo grasso” di Dickens, Pehnt (l'autore del “quadernetto viola”) rimanda a Flaubert, Bartleboom sembra un altro Palomar chinato sulle onde, Hervé Joncour e Hara Kei assomigliano a Marco Polo e Kublai Khan, Elisewin è incarnazione della calviniana lezione sulla leggerezza, Gould ed i suoi amici, Diesel e Poomerang, sembrano essere la proiezione dei freudiani Es, Io, Super-Io. Invece nella fisionomia dei sognatori e ribelli Filippo La Porta scorge una certa affinità ai personaggi di Volponi⁹²⁶. Questo parere, azzardato, viene in parte smentito da Jansen: la studiosa infatti colloca *Castelli di rabbia* e *Le mosche del capitale* sul comune asse postmoderno, ma distingue i personaggi volponiani, allegorie della modernità vissuta come dolore e contraddizione, da quelli di Baricco che tradiscono una tensione a puro scopo enfatico. Essi, infatti, «non sono tanto trasfigurazioni allegoriche ma piuttosto enigmatiche presenze sensorie. Ciò risulta già dai nomi inventati da Baricco di Jun, Mormy, Pekisch e Pehnt, che non sono riconducibili a un significato reale»⁹²⁷.

L'onomastica dei personaggi è un campo molto interessante e merita qualche approfondimento. Lo scrittore stesso già in *Barnum* dichiara una certa sensibilità agli stimoli apparentemente insignificanti che interagiscono nella sua mente nel corso della creazione: «Ma a me bastano anche solo i nomi per partire con la fantasia, e con la memoria. Nomi stupendi: Esso [...], Shell [...]»⁹²⁸ (sarà il caso della governante di *City*, Shatzy Shell appunto, «niente a che vedere con quello della benzina»⁹²⁹). È sintomatico notare anche l'ostilità dichiarata dallo scrittore nei confronti dei nomi italiani. In *Panta. Italia fantastica* Baricco confessa di avere non poche difficoltà (superate pienamente solo in *Emmaus*) a battezzare i propri personaggi coi nomi abituali. Accennando ad un altrove in cui sono collocate le sue storie, egli afferma:

⁹²⁵ M. JANSEN, *I “Castelli di rabbia” di Baricco e “Le Mosche del capitale” di Volponi*, op. cit., pp. 287-288.

⁹²⁶ «[...] non siamo tanto lontani da certi personaggi di Volponi» (F. LA PORTA, *Le escursioni nell'intenso, ovvero il kitsch d'autore*, op. cit., p. 90).

⁹²⁷ M. JANSEN, *I “Castelli di rabbia” di Baricco e “Le Mosche del capitale” di Volponi*, op. cit., p. 292.

⁹²⁸ A. BARICCO, *Barnum. Cronache dal Grande Show*, Feltrinelli, Milano 1995, p. 103.

⁹²⁹ A. BARICCO, *City*, op. cit., p. 290.

[...] per me è già molto difficile iniziare un racconto con un nome italiano: “Erano due anni che non la vedevo, quando feci l’amore con Marina”. Il resto della frase è già brutto, ma Marina è proprio orrendo. Tutto il mistero della vita mi sembra che così finisca; ogni tanto ci ho provato, come in *City*, ma già i nomi sono strani; però vorrei essere capace di scrivere la storia di mio cugino o di mia cugina che conoscono un tale che vende del latte [...]”⁹³⁰.

Al contrario, quando sceglie i titoli dei suoi romanzi, saggi o programmi, Baricco ricorre ben volentieri ai nomi propri (*Novecento*, *Emmaus*, *L’anima di Hegel e le mucche del Wisconsin*, *Pickwick*, *del leggere e dello scrivere*, *Scuola Holden*). Come nota Stefano Bartezzaghi, è una delle caratteristiche che lo distingue da altri scrittori – pare addirittura che l’autore torinese voglia smentire la cattiva fama di cui essi godono, visto che nel passato hanno attirato e tentato perfino Alessandro Manzoni (*Fermo e Lucia*) o Umberto Eco (*Adso da Melk*) ma ambedue hanno rinunciato ad usarli. Invece dopo «un calembour d’esordio», come Bartezzaghi definisce *Castelli di rabbia*, i titoli delle opere di Baricco

[...] si sono ristretti alla misura di una parola (*Seta*; *City*; *Totem*; *Next*), al massimo due (*Oceano Mare*; *Senza Sangue*; *Omero*, *Iliade*; *Questa storia*; *I barbari*), il più delle volte sostantivi nudi e crudi. Pare però di indovinare una certa preferenza per i nomi propri: *Novecento* (solo apparentemente un numero o una data); *Barnum*; *Pickwick*; *Holden* e ora *Emmaus*. Come dire che Baricco più che titoli ai libri preferisce dare nomi: e nomi che sono già stati nomi di qualcun altro, o di qualcos’altro un secolo sul finire, una città biblica⁹³¹.

Non mancano comunque i nomi-omaggio, come quello di Gould (*City*) dedicato al pianista Glenn Gould e ispirato con ogni probabilità al cinquantaseienne protagonista del romanzo di Robert Coover, *Gioco di Henry* (1968)⁹³² il quale, mentre compiva normali azioni quotidiane, faceva svolgere un intero campionato di baseball (sport nazionale e metafora dell’America) nella sua testa. Accanto ad essi appaiono i nomi reali, ad esempio quello del cantante Farinelli (*Partita spagnola*), del trattatista spagnolo Juan Davila Roa (*Davila Roa*) o di Bonetti. All’ingegnere di *Castelli di rabbia*, uno dei pochi personaggi negativi del romanzo, è pure legata una curiosità di carattere autobiografico: il suo cognome è lo stesso dell’ex-capo di Baricco dei tempi in cui lavorava in un’agenzia pubblicitaria, costituisce dunque una specie di piccola vendetta personale⁹³³. Ci sono infine i nomi-rebus, come Nina di *Senza sangue*

⁹³⁰ E. PALANDRI, *Alessandro Baricco e Hanif Kureishi*, op. cit., p. 78.

⁹³¹ S. BARTEZZAGHI, *Emmaus-Baricco e la solitudine dei nomi propri*, «La Repubblica», 14 novembre 2009, p. 44.

⁹³² Fannuci, Roma 2002.

⁹³³ «I titoli, aggraziati e musicali, sono suoi, e anche nel titolare, non solo nello scrivere, riaffiora il copywriter che in gioventù creava headlines per le biciclette Bianchi» (E. AROSIO, *Dalla seta alla flanella*, «L’Espresso», 12 settembre 2002). Cfr. «Voglio svelarti un particolare delizioso. Non so se il famoso grande capo ha mai letto il romanzo di cui sopra. Sai perché? Indovina come si chiama l’eroe negativo del romanzo?» (V. BONGIORNO, *La giovane Holding*, Comix Editore, Modena 1997, p. 27).

(“niña” dallo spagnolo: bambina, fanciulla ma anche protagonista della conradiano *Follia di Almayer*), Boodman di *Novecento* (che fa pensare a Benny Goodman, uno dei più importanti protagonisti dello *swing*) oppure Bartleboom di *Oceano mare*. A proposito di quest’ultimo dev’essere ricordata l’importanza dell’intervento di Stefano Lazzarin dal sintomatico titolo *Bartleby, Barnabooth, Bartlebooth, Bartleboom. Baricco e il grande oceano delle storie*.

In primo luogo lo studioso smentisce la falsa dichiarazione dello scrittore stesso che sulla quarta di copertina afferma di non aver seguito «modelli né antecedenti né maestri». Tale asserzione (che in seguito verrà ripetuta non solo nel contesto di *Oceano mare*) assume, a dire di Lazzarin, un valore “relativo”, giacché «se l’anonimo autore del risvolto sente il bisogno di insistere sui modelli o piuttosto sull’assenza di modelli, significa forse che gli aspetti intertestuali hanno una certa importanza per l’interpretazione del romanzo»⁹³⁴.

Tuttavia ciò che colpisce nel secondo testo di Baricco è la tematica, o meglio, la poetica dei nomi⁹³⁵. Lazzarin si sofferma sul «carattere ludico dell’onomastica (e toponomastica)»⁹³⁶ dello scrittore torinese, indicando le «insistenti serie allitteranti», ad esempio i nomi che cominciano per “A” (Almayer, Alliance Adelaide, Adelante, Adams, Atterdel, Ann Deveria, Adel, Arguin, Anna Ancher) o la serie di nomi in “D” (Dood, Ditz, Dol, Dira, Ann Deveria, Dorothea, Depper, Daschenbach, Davemport, Darell, Draghar, van Dell). Se i nomi dei bambini cominciano tutti con una dentale, «altri destini si avvicinano in virtù di una o due lettere: Thomas e Thérèse, Padre Pluche e Plasson, Langlais e Lhereux (ottenuti per concrezione dell’articolo)»⁹³⁷. Non di rado personaggi e toponimi sono legati da singolari corrispondenze che non si prestano a interpretazioni univoche. Il motivo di tale presa di posizioni, secondo lo studioso, si può dare solo con «la logica ludica del nominare che basta a se stessa, [...] il bacchanale dei nomi tutti uguali»⁹³⁸. Lo confermerebbe, secondo Lazzarin, la seguente citazione da *Oceano mare*: «Nei giorni seguenti i suoi spostamenti oscillatori lo portarono di nuovo ad Alzen, poi a Tozer, da lì a Balzen, quindi indietro fino a Fazel, e da lì, nell’ordine, a Palzen, Rulzen, Alzen (per la terza volta) e Colzen»⁹³⁹.

⁹³⁴ S. LAZZARIN, *Bartleby, Barnabooth, Bartlebooth, Bartleboom*, op. cit., p. 144. Cfr. A. BARICCO, “*Senza sangue*” un anno dopo, *Chat* con i lettori, cit.

⁹³⁵ Cfr. «[...] si chiama Adams, ma ha avuto mille nomi [...]»; «La prima cosa è il mio nome, Savigny»; «Il librone con le firme degli ospiti aspettava aperto su un leggio di legno. Un letto di carta appena rifatto che aspettava i sogni di nomi altrui» (A. BARICCO, *Oceano mare*, op. cit., p. 57, p. 102, p. 17).

⁹³⁶ S. LAZZARIN, *Bartleby, Barnabooth, Bartlebooth, Bartleboom*, op. cit., p. 144.

⁹³⁷ Ivi, p. 145.

⁹³⁸ Ibidem.

⁹³⁹ A. BARICCO, *Oceano mare*, op. cit., p. 193.

Accanto alle potenzialità ludiche dei nomi, incuriosisce anche la loro allusività e bizzarria, di cui l'esempio migliore è *Ismael Adelante Ismael prof. Bartleboom*⁹⁴⁰. Questo nome dovrebbe colpirci almeno per tre motivi: per la sua sonorità, per il meccanismo enfatico (Ismael viene ripetuto due volte), per un dettaglio rappresentato da un «nome scemo» cioè da «prof.»⁹⁴¹. Eppure Bartleboom è soprattutto «rampollo di un'illustre dinastia di personaggi letterari, ultimo erede, ironico e postmoderno, di una lunga storia otto-novecentesca»⁹⁴². Discendente di Melville, Larbaud e di Péric, Ismael Adelante eredita piccoli e grandi elementi di tre protagonisti precedenti, rispettivamente Bartleby⁹⁴³, Barnabooth⁹⁴⁴ e Bartlebooth⁹⁴⁵. Forse l'anello più debole del circuito intertestuale è rappresentato dal protagonista di Larbaud che può comunque vantare un nome squillante (Archibald Olson Barnabooth), ambizioni di raggiungere la totalità e una straordinaria ricchezza (pure Bartleboom è mantenuto dalle zie per buona parte del romanzo). Per quanto riguarda Melville, egli è uno scrittore doppiamente importante per Baricco in quanto creatore dell'archetipo del suo personaggio e autore di una delle più grandi e memorabili storie di mare. Nondimeno, al cuore dell'interesse della faccenda sta il romanzo di Péric: è proprio ne *La vita istruzioni per l'uso* che troviamo un pittore di marine – un personaggio inteso a dedicare tutte le sue energie ad un'impresa tanto grandiosa ed eccentrica quanto inutile (così come il protagonista di Baricco che spende le sue energie a formulare un'*Enciclopedia dei limiti riscontrabili in natura con un supplemento dedicato ai limiti delle umane facoltà*). Ma lo scrittore torinese pare moltiplicare il sogno di Péric, rifrangendone le somiglianze in diversi personaggi di *Oceano mare*: Langlais, Adams, Padre Pluche, l'inquilino “della settima stanza” e Plasson. Quest'ultimo, un pittore appunto, autore di quadri bianchi, è affaticato a capire dove inizia il mare per poter fare il suo ritratto⁹⁴⁶. È costruito in modo tale da essere una tessera complementare di Bartleboom (ambedue sono artisti dell'incompiuto), introducendo così un altro elemento d'origine perechiana, cioè il *puzzle*: «È stupefacente. Ma se uno vi montasse insieme, voi due, otterrebbe un matto unico e perfetto. Secondo me Dio è ancora lì, col grande puzzle sotto il naso, a chiedersi dove son finiti quei due pezzi che andavano così bene insieme»⁹⁴⁷. Non dev'essere data per scontata neppure la presenza di opere (figurative e letterarie) immaginarie

⁹⁴⁰ Ivi, p. 17.

⁹⁴¹ Cfr. ivi, p. 18.

⁹⁴² S. LAZZARIN, *Bartleby, Barnabooth, Bartlebooth, Bartleboom*, op. cit., p. 146. Cfr. J. SPACCINI, *I quadri naufragati (e altri misteri) nell'“Oceano mare” di Alessandro Baricco*, op. cit., pp. 472-474.

⁹⁴³ H. MELVILLE, *Bartleby, lo scrivano* (1853), Einaudi, Torino 2006.

⁹⁴⁴ V. LARBAUD, *A. O. Barnabooth. Il suo diario intimo* (1913), Boekever, Roma 2005.

⁹⁴⁵ G. PEREC, *La vita istruzioni per l'uso* (1978), Rizzoli, Milano 2005.

⁹⁴⁶ Cfr. A. BARICCO, *Oceano mare*, op. cit., p. 71-72.

⁹⁴⁷ Ivi, p. 154.

di cui abbondano i due testi. Secondo Lazzarin nel caso del secondo romanzo si può addirittura avere la sensazione che esso sia «quasi un condensato di *La Vie mode d'emploi* [...], o forse un suo adattamento a misure ed esigenze della nostra letteratura»⁹⁴⁸.

Nella creazione dei personaggi Baricco, influenzato senza dubbio dal teatro musicale⁹⁴⁹, pare essere interessato soprattutto a creare maschere e non individui⁹⁵⁰. Dall'area drammaturgico-fiabesca sembra derivare anche l'interesse per gli eroi aristocratici: conti, sovrani e ufficiali, per menzionare solo il barone Carewell e l'ammiraglio Langlais di *Oceano mare*, il conte Torrelavid di *Senza sangue*, il conte D'Ambrosio di *Questa storia* o il conte Dracula⁹⁵¹. Non di rado l'Autore introduce il protagonista collettivo, come lo dimostrano i casi del coro dei ventun sapienti riuniti intorno a Davila Roa o della banda di Pekisch. Tra i suoi bizzarri protagonisti, frutto dell'«incontenibile generosità affabulatoria dell'autore»⁹⁵², troveremo infatti alcuni tipi a cui lo scrittore rimane fedele nel corso di tutta la sua opera. Tra essi occorre elencare gli eroi segnati dal destino (Pehnt, Novecento, Farinelli), domatori del caos (Pekisch, il prof. Taltomar, Ultimo, Bartleboom, Plasson, Benedict Benedikt⁹⁵³), viaggiatori (Hervé Joncour, il signor Rail), inventori (Pekisch), narratori (Shatzy Shell, Elisewin, Adams), pazzi (Hector Horeau, la mamma di Gould, il giudice Boodman⁹⁵⁴), professori (il prof. Mondrian Kilroy, il prof. Taltomar, il prof. Minnemayer⁹⁵⁵), gemelli (le sorelle Dolphin, Anna e Elisabetta Ancher), orfani (Pehnt, Novecento, Nina).

A differenza degli adulti, spesso irrigiditi in maschere, godono di una felice vitalità i personaggi bambini, presenti praticamente in tutte le opere del torinese (tra cui Ultimo, «un bambino speciale» che capisce più degli adulti, Nina e Tito, Davila Roa – il principe ragazzo,

⁹⁴⁸ S. LAZZARIN, *Bartleby, Barnabooth, Bartlebooth, Bartleboom*, op. cit., p. 153.

⁹⁴⁹ A proposito dei protagonisti del romanzo d'esordio, Goffredo Fofi dice che: «Attorno ad alcuni personaggi di centro [...], ne ruotano dozzine di altri, tutti, alla fine, necessari al demiurgico piano dell'autore come i molti personaggi dell'opera buffa dove gioco e caso sono controllati, indispensabili alla riuscita del discorso, all'accordo superiore tra le parti (G. FOFI, *Tutti matti a Quinnipax. Il romanzo d'esordio di Sandro Baricco*, «Linea d'ombra», n. 59, aprile 1991, p. 27).

⁹⁵⁰ Cfr. il paragrafo 3.1.

⁹⁵¹ A. BARICCO, *Dracula*, in F. MORETTI (a cura di), *Il romanzo. IV: Temi, luoghi, eroi*, Einaudi, Torino 2003, pp. 797-809. Il conte Dracula, paragonato a Don Giovanni di Mozart, è un eroe «che non esiste» (p. 799). Il modello che propone Bram Stoker, ripreso poi ad es. ne *L'uomo senza qualità* o nel *Cavaliere inesistente*, è quello destabilizzante «che mette il lettore in difficoltà e, in generale, spinge l'umano alle corde: gli toglie la sicurezza di un centro stabile e anche la consolazione di una cornice infrangibile» (p. 83). A suo dire, Dracula – un estraneo, l'incarnazione del desiderio selvaggio –, appartiene alla famiglia delle storie che rendono testimonianza del dionisiaco.

⁹⁵² F. LA PORTA, *Le escursioni nell'intenso, ovvero il kitsch d'autore*, op. cit., p. 90.

⁹⁵³ A. BARICCO, *La sindrome di Boodman*, «Linea d'ombra», n. 125, 1997, pp. 28-32.

⁹⁵⁴ Ibidem.

⁹⁵⁵ Cfr. A. BARICCO, *Quanto al prof. Minnemayer*, in M. GENTILI, *In linea d'aria. Immagini di un viaggio a piedi*, Feltrinelli, Milano 1999, pp. 121-123.

la compagna di Hara Kei, «volto da ragazzina»). Sulle proprie pagine Baricco, in netta opposizione a Cataluccio⁹⁵⁶, sembra farsi araldo della sindrome di Peter Pan: «Non credo di aver mai scritto una storia dove il protagonista sia un adulto maturo; ci sono dei vecchi, ma non sono mai adulti»⁹⁵⁷. Ciò che stupisce nei piccoli protagonisti baricchiani è proprio la maturità dello sguardo, la schiettezza e la saggezza. I bambini «sono come degli animaletti [...]. Sentono il pericolo. È l'istinto»⁹⁵⁸. I loro occhi non sono impediti da infiniti pregiudizi e abitudini che condizionano la percezione dell'universo da parte degli adulti, sanno cogliere e domare la complessità del mondo attraverso un piccolo dettaglio insignificante (non a casa sarà Dol a indicare a Plasson dove cercare gli occhi del mare, mentre in *Castelli di rabbia* l'unico a salvarsi dal caos circostante sarà Pehnt, l'autore del "quaderno viola"). L'elogio dell'infanzia coincide dunque con un altro tema cruciale in Baricco, cioè quello dello sguardo. È interessante notare che ai cinque abitanti adulti della Locanda Almayer corrispondono cinque bambini: Dira (che accoglieva gli ospiti alla reception), Dood (che stava al davanzale di Bartleboom), Ditz (che sapeva leggere nei sogni), Dol («che aveva visto tante navi per Plasson») e «la bambina, bellissima, che dormiva nel letto di Ann Deveria e che, in giro per la locanda, nessuno aveva mai visto»⁹⁵⁹. Se Plasson, Bartleboom, Padre Pluche, Adams per vari motivi non sono capaci di prendere giuste misure per guardare il mondo, Ann Deveria è la sola ad avere «uno sguardo che non *prende* ma *riceve*, nel silenzio più assoluto della mente, l'*unico* sguardo che davvero ci potrebbe salvare [...]. Così, solamente, sanno vedere gli occhi delle madonne, sotto le arcate delle chiese, l'angelo sceso da cieli d'oro, nell'ora dell'Annunciazione»⁹⁶⁰. Probabilmente questo sarà il motivo per cui la bambina della sua stanza rimarrà muta per tutto il corso della vicenda. Il suo, non è però un caso isolato – nel corteo dei bambini baricchiani essa sta in compagnia di un altro protagonista silenzioso, cioè il figlio del signor Rail: «Gli altri vedevano come vedono tutti. Una cosa dopo l'altra. Come un film. Mormy no. Magari gli passavano negli occhi, le cose, in fila, una dopo l'altra, ordinatamente, ma poi ce n'era una che lo rapiva: e lì, lui, si fermava. Nella mente rimaneva

⁹⁵⁶ Cfr. F. CATALUCCIO, *Il dramma dell'immaturità*, Feltrinelli, Milano 2003.

⁹⁵⁷ E. PALANDRI, *Alessandro Baricco e Hanif Kureishi*, op. cit., p. 94. Al tema della vecchiaia è dedicata la trilogia composta dai due romanzi e un film: «Sta di fatto che io ho scritto i miei due ultimi libri sulla vecchiaia. Quindi sono anni che mi viene da badare questa cosa» (A. BARICCO in A. FINOS (a cura di), *Io, il maestro, Beethoven. Intervista ad Alessandro Baricco*, Repubblica Radio Tv, 14 ottobre 2008). Nelle seguenti opere lo scrittore ha analizzato in particolare la questione della vecchiaia e del perdono (*Senza sangue*), della vecchiaia e dell'amore (*Questa storia*), della vecchiaia e della bellezza perduta (*Lezione 21*; «Quando si è vecchi, avere a che fare con la bellezza è maledettamente complicato»).

⁹⁵⁸ A. BARICCO, *Oceano mare*, op. cit., p. 130. Secondo Claudio Pezzin, i bambini potrebbero perciò «simboleggiare il grembo materno, dal quale si contempla con ansia il pericolo esterno della vita» (C. PEZZIN, *Alessandro Baricco*, op. cit., p. 39).

⁹⁵⁹ A. BARICCO, *Oceano mare*, op. cit., p. 221.

⁹⁶⁰ Ivi, pp. 38-39.

quell'immagine»⁹⁶¹. Alla categoria infantile è infatti spesso associata quella della genialità, di cui il miglior esempio sarà Gould⁹⁶², un ragazzino a undici anni laureato in fisica teorica, affidato ai ventisette professori e designato al premio Nobel: «Sembrava piccolissimo, in mezzo a tutta quella scuola [...]. Pensò che era uno scandalo permettere a un bambino di essere così solo»⁹⁶³.

La messa in scena dell'infanzia è, secondo Moresco, all'origine del successo dello scrittore torinese presso il pubblico: «a mio parere, assieme al debordante aspetto “pubblicitario”, in Baricco c'è anche un debordante aspetto “infantile”. In lui c'è sì molto calcolo, molta furbizia ecc. ma c'è anche un abnorme abbandono infantile, che mi sembra crescere sempre più col tempo»⁹⁶⁴. Di fatto, è un autore che sa sedurre i lettori, grazie alla sua capacità di simulare la spontanea freschezza dello sguardo infantile:

Baricco invece vi aderisce in modo diretto, ed è per questo che appare così credibile ai suoi lettori, così vicino alla loro dimensione e alla loro vita. Per questo Baricco ha trovato tanti lettori, è proprio questo che è stato colto a livello emozionale dai tanti. È su questa fragilità infantile e su questo sogno «pubblicitario» della vita e anche della letteratura che si è creata identificazione. Perché anche i suoi libri sono fatti della stessa labile e ingannevole sostanza del mito diventato pubblicità⁹⁶⁵.

Moresco apprezza paradossalmente la seconda fase dell'opera del torinese nonostante «la ruffianeria, la paccottiglia, il virtuosismo, i personaggi che si scambiano battute come in uno spot pubblicitario ecc.»⁹⁶⁶, perché essa riflette bene lo spirito dell'epoca. Baricco sa cogliere la «dimensione sentimentale, ultraromantica, pubblicitaria e pop» di cui fa parte, e rispecchiarla nella sua narrativa: «C'è in lui un sentimento perenne di meraviglia. [...] In questo coglie un aspetto reale della situazione presente, di un paese e di un mondo dominato dalla dimensione pubblicitaria e televisiva azzerrante»⁹⁶⁷.

Torniamo però al problema del personaggio. Al gruppo dei bambini prodigio si accosta quello dei “bizzarri e geniali artisti”⁹⁶⁸, di cui due esempi clamorosi ci vengono dati dai due musicisti, Farinelli e Novecento⁹⁶⁹. Lo scrittore stesso ammette che scritta nel 1983 *Partita spagnola* racconta una storia che verrà poi ripetuta in *Novecento*: «Se ci pensate, il cuore della

⁹⁶¹ A. BARICCO, *Castelli di rabbia*, op. cit., p. 114.

⁹⁶² Cfr. E. SICILIANO, *Piccolo genio in fuga dal mondo*, «La Repubblica», 22 maggio 1999, p. 38 (sezione: cultura).

⁹⁶³ A. BARICCO, *City*, op. cit., p. 56.

⁹⁶⁴ A. MORESCO, *Quel lato bambino di Baricco*, «La Repubblica», 8 marzo 2006, p. 50.

⁹⁶⁵ Ibidem.

⁹⁶⁶ Ibidem.

⁹⁶⁷ Ibidem.

⁹⁶⁸ Cfr. M. BARENGHI, *Oltre il Novecento*, op. cit., p. 46 e p. 85.

⁹⁶⁹ Cfr. R. MATKOVIĆ, *Le sette ottave dell'oceano*, in AA VV, *I mari di Niccolò Tommaseo e altri mari. Atti del convegno internazionale di studi nel bicentenario della nascita di Niccolò Tommaseo, Zagabria, 4-5 ottobre 2002*, FF Press, Zagabria 2004, pp. 498-505.

faccenda è lo stesso: c'è uno che sa fare una cosa da dio e, per assurdo, la fa in una situazione nascosta, protetta e confinata. [...] Guarda caso, in entrambe le storie il protagonista è un musicista: il più grande cantante, il più grande pianista»⁹⁷⁰. Nonostante il contesto diverso – una corte settecentesca nel primo caso, un transatlantico nel secondo – vi si parla di un genio ingabbiato un po' per scelta, un po' per destino. In tutte e due gli episodi nel momento di verifica, i protagonisti, similmente a Cosimo Piovasco di Calvino, posti con le spalle al muro si rifiutano di scendere dalla nave (Novecento), di abbandonare la corte spagnola di Aranjuez (Farinelli): «In un certo senso il loro destino si consuma nel vuoto di una sospensione, dove la mente del lettore [...], può vagolare, godendosi quell'incerto dondolio che, spesso, genera ciò che chiamiamo *poesia*»⁹⁷¹. Da sottolineare anche il fatto che ambedue “nascono” da una ferita originaria (Novecento è un orfano, Farinelli è un castrato) e trovano conforto nella persona di un amico musicista, rispettivamente il trombettista e Scarlatti⁹⁷².

Farinelli a sua volta potrebbe rientrare anche in un'altra categoria dei protagonisti baricchiani, cioè quella dei sognatori, in quanto ideatore del teatro sul fiume Tago, non lontano dal Crystal Palace di *Castelli di rabbia*, «grande sogno che finisce [...] in una solenne, e immaginata, catastrofe [...]»⁹⁷³. Alla stessa famiglia appartiene pure Pekisch – musicista, studioso di fenomeni acustici, compositore e inventore del logofon e dell'umanofono –, ispirato alla figura del compositore americano Charles Ives (autore della musica per banda mobile⁹⁷⁴). Analogamente il signor Rail e Hector Horeau sono due sognatori dell'impossibile: di una ferrovia tutta dritta che porterebbe a Morivar e di un palazzo di vetro, Crystal Palace: «Inseguendo i suoi chimerici progetti, il signor Rail va in rovina e si trova da solo in una casa vuota; Horeau si rinchioda in manicomio, prima come assistente, poi come internato; [...] Pekisch viene ucciso dalla musica che gli esplode in testa [...]»⁹⁷⁵. Tutti e tre sono quindi un classico esempio delle vittime del destino: «[...] il signor Rail aprì la busta. Dentro c'era il contratto d'acquisto di Elisabeth. E un biglietto con su scritta una sola parola. *Fregàti*. E una firma. *Hector Horeau*»⁹⁷⁶.

⁹⁷⁰ A. BARICCO, *Post scriptum*, in ID., L. MOSIO, *Partita spagnola* (1986), Dino Audino Editore, Roma 2003, p. 121.

⁹⁷¹ Ivi, p. 122.

⁹⁷² Alessandro Scarsella vede addirittura in Novecento e in Tim Tooney rappresentanti di un'«umanità vergine, prefreudiana, e pertanto colpevole di rimozione edipica» (A. SCARSELLA, *Alessandro Baricco*, op. cit., p. 67).

⁹⁷³ A. BARICCO, *Post scriptum*, op. cit., p. 122.

⁹⁷⁴ «Ives/ disseminava quattro o cinque bande nei boschi che suonavano musiche diverse iniziando nello stesso istante e, mentre suonavano, avanzavano fino a raggiungere una radura dove stava la gente» (A. BARICCO, in C. FIORI, *Ballando con i sogni nei Castelli di Baricco*, op. cit., p. 23).

⁹⁷⁵ M. BARENGHI, *Oltre il Novecento*, op. cit., p. 86.

⁹⁷⁶ A. BARICCO, *Castelli di rabbia*, op. cit., p. Cfr. D. ZANGIROLAMI, *Alessandro Baricco. Il destino e le sue traiettorie*, op. cit., p. 60.

Baricco pare essere talmente affezionato alle proprie figure romanzesche che le proietterà anche nel film, *Lezione 21*. Per primo tornerà uno degli eroi di *City*, il prof. Modrian Kilroy (un accademico anomalo, amato dagli studenti ma in continuo dissidio con il mondo universitario, nonché lo studioso strambo a mo' di Bartleboom: dapprima dedito allo studio degli oggetti curvi (tra cui le onde) nella convinzione che in essi sia nascosto il segreto dell'universo; in seguito autore di un catalogo completo delle opere d'arte che sono state vergognosamente sottovalutate (di numero 141), tra cui *Moby Dick*, Emily Dickinson, e proprio la *Nona* di Beethoven; e, infine, cultore della musica dei neri americani con la persuasione che in essa si nasconde tutta la musica del mondo). Anche la sua allieva, Marta, narratrice della storia, sembra essere discendente diretta di Shatzy Shell. Resta così fuor di dubbio che il film sia in stretto rapporto con l'intera opera del torinese. Il tema dominante è quello della musica (precisamente dell'amata *Nona* di Beethoven), la vicenda è collocata nel passato (il periodo compreso tra la presentazione della nota sinfonia, il 7 maggio 1824, e la morte del maestro di musica avvenuta nel novembre del 1831), si svolge in uno strano villaggio sulle rive del lago di Neusiedl (a cento chilometri da Vienna), tornano alcuni argomenti-chiave tra cui la follia e la vendetta. Da notare anche lo "stile Baricco" che domina i dialoghi tra i personaggi (Anton Peters è cortesemente invitato a guardare le proprie scarpe «come se ci avessero cagato sopra gli alieni»; invece all'arrivo nel villaggio dei Wenzel osserva: «– È un buco». «– E cosa si aspettava? Metropolitana e discoteche?»»). E soprattutto viene ripetuto lo schema della fuga nel mondo dell'immaginazione, riscontrato già in *Castelli di rabbia* o in *City*⁹⁷⁷. Che *Lezione 21* sia infatti una sorta di elogio all'immaginazione, lo conferma il prof. Mondrian Kilroy che dice di Beethoven: «Quell'uomo non era mai stato felice. Lo sognò di esserlo»⁹⁷⁸. Non stupisce perciò che i bizzarri protagonisti della famosa dissertazione sulla *Nona* prendano spunto dalla vita reale (sono coinquilini senz'altro del prof. Kilroy con cui egli condivide il vecchio *bowling* in periferia). Saranno loro a dare vita al capo del villaggio Wenzel Hoffmeister (ispirato al compositore Franz Anton Hoffmeister?), a Wenzel Simrock (maestro del ghiaccio), alla Mademoiselle Wenzel Thomson (maestro illuminatore), ai Wenzel Shott e Wenzel Shott (gemelli, maestri pirotecnici), a Wenzel Broderip (maestro uccelliere), a Wenzel Goetz (maestro della neve, padre del piccolo Wenzel Piggot), alla Madame Wenzel Boheme (addetta ai venti), a Wenzel

⁹⁷⁷ Cfr. il paragrafo 3.1. Dal maestro Rossini, Baricco prende in prestito la convinzione che «Le favole restituiscono il perduto» perciò contro il dolore della realtà propone il rimedio che sta nella fuga nell'immaginazione (A. BARICCO, *Il genio in fuga*, op. cit., p. 112).

⁹⁷⁸ *Lezione 21* (2008), reg. A. Baricco.

Imbault (sacerdote), a Wenzel Weigl (“zombie”, proprietario del cane), e alla ragazza del Lago. Come dirà la narratrice, riferendosi alla lezione del prof. Kilroy: «Io, questa storia, l’ho capita solo quando sono andata nel *bowling*».

4.3. Gli ingredienti di successo: come sedurre un lettore

Parlando dell’opera di Baricco (sia quella di carattere narrativo che saggistico) pare importante affrontare un altro aspetto cruciale, cioè la dimensione “seduttiva” dei suoi testi. L’argomento, che in qualche modo coincide con la teoria di Pierre Bourdieu precedentemente esaminata, è già stato affrontato diverse volte dagli studiosi come Joanna Ugniewska, Filippo La Porta o Fulvio Senardi; in questa sede si cercherà di darne allora una forma sintetica e riassuntiva, aggiungendo qualche osservazione.

In un intervento intitolato appunto *Alessandro Baricco, ovvero come sedurre un lettore*⁹⁷⁹, Ugniewska tratteggia il profilo dello scrittore, sottolineando che egli deve il grande successo soprattutto ai lettori fedeli (non solo italiani) che continuano a cercare nei suoi libri una saggezza nascosta. Scrive la studiosa

non a caso, in Francia Baricco viene chiamato un “Paulo Coelho italiano”, poiché le sue ambizioni non si limitano solo a raccontare le storie, ma egli desidera – il caso raro nella letteratura d’oggi che intende piuttosto parodiare simili comportamenti – essere anche insegnante nella scuola di vita, o forse addirittura un maestro spirituale⁹⁸⁰.

Lo scrittore manifesta una sorprendente abilità nel costruire le trame, creare i protagonisti – curiosi, enigmatici, emblematici e poco verosimili –, che piacciono ai lettori, «sa raccontare le storie con grande capacità seduttiva»⁹⁸¹. I suoi testi includono tutti i temi cari al pubblico, tra cui l’inafferrabilità della vita, la leggerezza, il destino, la lode del desiderio, della ricerca, della follia, il rifiuto dell’umanità degenerata al livello intellettuale e sociale. Ma nonostante le scene ben ideate, i finali ad effetto, l’incredibile quantità di tecniche, stili, riferimenti intertestuali, dai suoi testi affiora troppo *pathos*, troppa volontà di predicare e di rivelare la meschinità del mondo circostante. Infine, le sentenze inseritevi, ad esempio: «È così che ti frega la vita. Ti piglia quando hai ancora l’anima addormentata e ti semina dentro un’immagine, o un odore, o un suono che poi non te lo toglie più. E quella lì era la felicità. Lo

⁹⁷⁹ J. UGNIEWSKA, *Alessandro Baricco, ovvero come sedurre un lettore*, in H. SERKOWSKA (a cura di) *Literatura włoska w toku*, Ossolineum, Wrocław, pp. 18-35.

⁹⁸⁰ Ivi, p. 19.

⁹⁸¹ Ivi, p. 35.

scopri dopo, quand'è troppo tardi»⁹⁸², oppure «Accadono cose che sono come domande. Passa un minuto, oppure anni, e poi la vita risponde»⁹⁸³, potrebbero essere collocate al confine del *kitsch*.

Sintomatiche a questo proposito risultano anche le opinioni dei già citati in varie occasioni La Porta⁹⁸⁴ e Senardi⁹⁸⁵. Secondo lo scenario prospettato dal primo, non è sbagliato parlare della seducente o addirittura “stregante” magia della narrativa di Baricco. Si potrebbe discutere sul giudizio che lo studioso dà all’opera dell’autore di *Castelli di rabbia*, definendola lontana dalla «letteratura di facile consumo»⁹⁸⁶, ma impossibile non concordare con l’osservazione che essa sia anche «certamente seduttiva e molto ben orchestrata»⁹⁸⁷. Secondo La Porta il fascino dei libri dello scrittore torinese sta nella loro spettacolarità, guadagnata attraverso l’immensa generosità affabulatoria ed il raffinato gioco con la tradizione romanzesca. Baricco stesso vi appare nei panni di “domatore delle trame” che depone il suo «elegante sigillo» su un ingarbugliato insieme di storie e personaggi “in cerca d’autore”. Infine, i suoi romanzi straboccano di tutti gli ingredienti che garantiscono il successo: ridondano di «scene-madri, finali memorabili, frasi solenni o aforistiche o sentenziose»⁹⁸⁸.

Ancora più interessante a tal proposito risulta il già affrontato saggio firmato da Senardi che, come abbiamo visto, non solo colloca l’opera di Baricco nella categoria dei *narratori del “post-”*, ma soprattutto segnala un altro rilevante aspetto della sua narrativa, chiamando lo scrittore «esteta delle epidermidi» e indicando così, similmente a Giulio Ferroni, la superficialità dei suoi discorsi. Nel suo giudizio la brillantezza e l’agilità rimangono solo un’invitante apparenza, dietro la quale c’è un vuoto disarmante, mentre l’intera scrittura di Baricco è «amministrata dal sornione “lasciatemi divertire”»⁹⁸⁹. Lo scrittore fa l’uso dell’esperienza dei generi “popolari”, tra cui il fumetto o il film, allo scopo di amplificare le emozioni. Il mondo da lui creato si riduce alla pura predicabilità e precipita in cascata di parole: «È il trionfo di un’idea di letteratura intesa come retorica, palestra dei virtuosismi di un artifex proteso a risultati d’effetto»⁹⁹⁰. Secondo lo studioso, Baricco si riferisce in primo luogo ai gusti e alle emozioni dell’«*homo ludens*», riempiendo i suoi libri di tutti gli

⁹⁸² A. BARICCO, *Castelli di rabbia*, op. cit., p. 26.

⁹⁸³ Ivi, p. 209.

⁹⁸⁴ F. LA PORTA, *Le escursioni nell’intenso, ovvero il kitsch d’autore*, op. cit.

⁹⁸⁵ F. SENARDI, *Alessandro Baricco, ovvero...*, op. cit.

⁹⁸⁶ F. LA PORTA, *Le escursioni nell’intenso, ovvero il kitsch d’autore*, op. cit., p. 89.

⁹⁸⁷ Ibidem.

⁹⁸⁸ Ivi, p. 90.

⁹⁸⁹ F. SENARDI, *Alessandro Baricco, ovvero...*, op. cit., p. 162.

⁹⁹⁰ Ivi, p. 163.

ingredienti amati dal pubblico: «Bello, suggestivo, poetico, con la morte e l'infinito come amavano i poeti romantici»⁹⁹¹. Il segreto del suo successo sta nell'inclinazione neo-barocca che caratterizza la sua scrittura e che coincide con il trionfo della «società dello spettacolo con la sua umanità bambinizzata, quel contesto epocale che determina le fisionomie ormai gemellari dello scrittore e dell'intrattenimento»⁹⁹². Baricco pare essere guidato dai rituali del consumo, «diffonde con tronfia disinvoltura le sue soggioganti seduzioni»⁹⁹³, mentre la sua scrittura è chiaramente priva di superiori finalità:

Non si esce, è chiaro, dall'atmosfera incantata di “storie” che devono colpire e conquistare più sul piano emotivo che su quello intellettuale [...]; l'universo, del resto, va per la sua strada, e con esso l'umana società, non resta che registrarne i brividi con una scrittura enfatica ed autoreferenziale⁹⁹⁴.

Nell'opinione di Senardi un testo esemplare che sembra rispondere concretamente a questi postulati e che si rivela una prova convincente di quanto detto prima, è *Seta*, scritto secondo «una formula di successo: “uno scenario vagamente da fiaba”, che spalanca le porte di “un mondo anomalo e magico”, [...] e poi lessico limitato, sintassi smerigliata, ritmi curati»⁹⁹⁵. Il suo autore usa volentieri «toni vagamente misteriosofici» e «sibilline mance sapienziali», si serve del lusinghiero silenzio e degli «enigmatici sottintesi di una velata allegoria». Va da sé che egli conti pure sulla complicità e sul coinvolgimento del suo pubblico: l'«abile» Baricco svela «al lettore qualcosa di sé, facendogli ritrovare, sul filo di una estorta complicità, il riflesso di sensazioni ed esperienze condivise»⁹⁹⁶. Il giudizio viene avallato da Emanuele Zinato, secondo cui Baricco piace ad un «pubblico rassicurato e coccolato da un orfismo *kitsch*»⁹⁹⁷, e da Goffredo Fofi. A dire di quest'ultimo, lo scrittore torinese ha deciso di rinunciare alle sue migliori capacità narratologiche per sedurre una comunità di lettori composta maggiormente da adolescenti e dalle professoresse di media e di liceo⁹⁹⁸. La sua

⁹⁹¹ Ivi, p. 168.

⁹⁹² Ivi, p. 175.

⁹⁹³ Ivi, p. 187.

⁹⁹⁴ Ivi, p. 186.

⁹⁹⁵ Ivi, p. 192.

⁹⁹⁶ Ivi, p. 193.

⁹⁹⁷ E. ZINATO, *Baricco e il mare della banalità*, op. cit., p. 153. Secondo l'americano Nick Tosches, il successo di Baricco «deriva da ciò che alcuni in Italia hanno ribattezzato il “Baricco trademark” [...] – lo scrittore bello e giovane, con la manica della camicia bianca sempre arrotolata, che rapisce le audience di gruppie della letteratura e professoresse di liceo à la page» (in A. FARKAS, *Stroncata in Usa l'«Iliade» di Baricco*, «Corriere della Sera», 15 settembre 2006, p. 57).

⁹⁹⁸ Cfr. «Anche Baricco invecchia. Da tempo portato a gigioneggiare e a far maniera di uno stile di saggismo e di narrativa che aveva un certo fascino [...], si capisce che il suo narcisismo finisca col tempo – perdendo lo smalto della gioventù e della novità – con l'irritare non solo quelli che non l'hanno mai amato, perlopiù per invidia, ma anche chi gli riconosceva talento e acutezza, e perfino qualche ex-fans. Le professoresse di media e di liceo - la sua più fitta riserva di ammiratori, anzi di ammiratrici – vanno invecchiando e, grazie alla Gelmini e alla crisi, sono costrette ad affrontare questioni che intaccano le loro sicurezze o protervie o, più semplicemente, sono

perciò, è una gloria passeggera, destinata ad una morte imminente giacché «non si dura in eterno, nel campo delle mode, e così funziona anche nella grande e colorata bottegone delle merci culturali»⁹⁹⁹.

Tuttavia la cosiddetta “volontà di sedurre” si manifesta non solo nel ricorrere ai toni emotivi, ma anche nel riprendere alcuni termini in voga, quali ad esempio la “globalizzazione”, la “mutazione”, la “società dello spettacolo” e nel confezionarli in porzioni digeribili per ogni genere di lettore. A conferma di ciò, si vuole riportare un passo piuttosto lungo, ma significativo dalla già citata intervista di Kuy Rush. Si faccia caso soprattutto a due aspetti del problema che riemergono dal testo: ne risulta chiaramente la convinzione di una certa capacità esclusiva nel comprendere la complicata questione della globalizzazione; viene anche sottolineata la “semplice complessità” del discorso: Baricco non solo vuole svelarci i meccanismi che fanno funzionare il mondo, ma intende raggiungere questo scopo mascherato nei panni di un semplice cittadino, adoperando uno stile abbordabile e comprensibile a tutti. Alla domanda sui motivi per i quali ha scritto, in occasione di un G8 tenutosi nel 2001 a Genova, un libro sulla globalizzazione, Baricco risponde così:

Perché si capiva poco di tutto questo. Mi aveva colpito come tutti parlassimo molto di una cosa che conoscevo pochissimo. Questo succede spesso, di parlare così tanto di un argomento che si conosce così poco [...]. Ed era una cosa importante, cioè il mondo. Ero stupito da questa cosa. Allora mi è preso questo gusto di studiare la faccenda meglio e quando alla fine l’ho fatto per il giornale, e quando poi ho riletto tutto quanto, ho visto anche la reazione che aveva avuto, allora ho pensato che forse arricchendolo ancora un po’ poteva essere una cosa che si poteva far leggere, cioè che poteva essere utile se entrava nel sistema sanguigno. Perché in realtà, io di politica ne ho fatta. Non mi piace fare la politica pubblica, ma la faccio molto da cittadino. Non ho mai voluto farla né da parlamentare, né da persona che ha avuto un partito [...]. Però ho sempre avuto la passione [...]. In quel caso lì invece, ho pensato che quello che avevo da dire era interessante, poteva servire. E così l’ho fatto¹⁰⁰⁰.

Come abbiamo già visto nella citata premessa a *Next*¹⁰⁰¹, l’autore è convinto della originalità e, di conseguenza, della superiorità ed esclusività delle sue idee, considerandosi in qualche modo profeta dei propri tempi, benché le stesse questioni siano state sollevate da molti prima di lui (ad es. delle trasformazioni sociali si comincia a discutere già negli anni Cinquanta). Inevitabilmente, gli argomenti vengono perciò spesso affrontati in modo enfatico, come se si trattasse di rivelazioni; non di rado nonostante la presenza di alcuni

attratte da nuove novità» (G. FOFI, *La noiosa “Lezione Ventuno” di Baricco: Beethoven secondo la miseria del post-moderno*, «Il Messaggero», 17 ottobre 2008).

⁹⁹⁹ Ibidem.

¹⁰⁰⁰ K. RUSH, *Intervista ad Alessandro Baricco*, cit.

¹⁰⁰¹ A. BARICCO, *Next. Piccolo libro sulla globalizzazione e sul mondo che verrà*, Feltrinelli, Milano 2002, p. 11.

ragionamenti sensati, a causa dell'esagerazione argomentativa, ciò non permette di trattare troppo sul serio l'intero intervento¹⁰⁰². Se dunque l'abilità di Baricco, come si è detto prima, sta nello scoprire alternativi modi di esprimere le proprie idee e nello sfruttare vari canali mediatici, il suo limite si riassume nel simulare l'esclusiva per le sue opinioni¹⁰⁰³. È una posa che osserveremo anche nei suoi romanzi, soprattutto in *Castelli di rabbia* e in *Questa storia*, dove si parlerà dell'invenzione e dell'irruzione nell'immaginario collettivo del treno, dei palazzi di vetro e dell'automobile. Lo scrittore ci farà balenare davanti agli occhi le conseguenze delle nuove scoperte come se solo lui avesse capito il loro ruolo per l'intera umanità. Sembra fuor di dubbio che Baricco ami «rimasticare» eterni luoghi comuni¹⁰⁰⁴, siano essi invenzioni epocali, avvenimenti politici o trasformazioni sociali – leggendo i suoi testi si ha spesso la sensazione che il mondo sia cambiato da quando è arrivato lui. A questo proposito si vorrebbe tornare ancora una volta alla preziosa voce di Maria Corti che già nel 1993 ha individuato il destino che poteva attendere l'esordiente scrittore:

[...] l'attribuire alle proprie trasgressioni narrative il *nuovo* e quindi agli altri il vecchio, mi fa pensare a Romano Bilenchi e a Thomas Bernhard i quali scrissero entrambi in momenti diversi che la caratteristica della novità è di essere passeggera, mentre il grande pittore dipinge l'ennesima Annunciazione e crea del nuovo senza adomarsi della dichiarazione di novità. Auguriamo quindi a Baricco che fra vent'anni non spunti un altro buon scrittore a fregiarsi di novità e a dargli del sorpassato¹⁰⁰⁵.

Nell'ambito di questa particolare ermeneutica personale entra anche la sua iniziativa di tradurre nel linguaggio di oggi, e quindi di salvare, le opere che Baricco crede “in via d'estinzione”; due esempi clamorosi che ci aiuteranno a focalizzare l'argomento sono *Omero. Iliade e Herman Melville. Tre scene da Moby Dick*.

¹⁰⁰² Cfr. «[...] non è che Baricco sia del tutto manchevole di buone doti, ma il facile consenso ricevuto, e anche un suo generico attivismo, gli impediscono di far passare le sue prove attraverso un filtro severo, cosicché ne vengono fuori dei prodotti sgangherati, incerti su quali tasti picchiare, disposti a batterne tanti qua e là, anche se tra loro contraddittori» (R. BARILLI, *Baricco: una Emmaus senza Cristo*, «L'immaginazione», n. 251, dicembre 2009, p. 28).

¹⁰⁰³ Tiziano Scarpa che affronta la questione della dimensione profetica dell'autore dei *Castelli di rabbia* è persuaso delle sue capacità di veggente. Incuriosisce infatti il modo in cui Baricco cerca di convincere il lettore sull'universalità e sulla saggezza dei suoi discorsi: comincia da delimitare le dimensioni di un problema, per parlare poi delle difficoltà che lui comunque è riuscito a superare. Le sue trattazioni, anche quelle che riguardano la quotidianità, sono condite con un po' d'enigmatica o di meraviglia (la magica formula *Tu sei lì*), col risultato finale di dare al lettore il senso di rivelazione (Cfr. T. SCARPA, *Cos'è questo fracasso. Alfabeto e intemperanze*, Einaudi, Torino 2000, p. 49).

¹⁰⁰⁴ Cfr. A dire di Emanuele Zinato, il segreto di Baricco sta nel riciclare “eterni luoghi comuni”. L'autore di *Oceano mare*, infatti, «inserì tutto in un frullatore, lo centrifugò e lo restituì al lettore condito con la logica della riperizione, della miniaturizzazione e della banalizzazione che presiede alla telenovela» (E. ZINATO, *Baricco e il mare della banalità*, op. cit., p. 153. Cfr. L. CLERICI, E. ZINATO, *Su “Oceano mare” di Baricco. Una lettera e una replica*, «Allegoria», n. 17, 1994, pp. 144-146).

¹⁰⁰⁵ M. CORTI, *Tre libri*, «L'immaginazione», n. 105, agosto-settembre 1993, p. 89.

L'interpretazione ed il commento ai classici sono cominciati con i programmi culturali in televisione, *L'amore è un dardo* (1993) e *Pickwick, del leggere e dello scrivere* (1994), a cui sono seguiti fortunati spettacoli-letture in pubblico: *Totem* (1997) e *City Reading Project* (2002)¹⁰⁰⁶. Tale sorte è capitata anche all'*Iliade* ed al *Moby Dick*, ambedue presentati prima sul palcoscenico, rispettivamente nel 2003 *Il racconto dell'Iliade* e nel 2007 *Moby Dick Reading*. Lo conferma lo scrittore in un'intervista concessa ad Alberto Papuzzi: «All'origine c'è la mia convinzione, nata con la Scuola Holden, poi con *Totem* di Vacis, poi con *City Project*, anche con la radio, in parte con la televisione, che attraverso la lettura e il racconto si possa portare la gente molto più vicina alla scrittura»¹⁰⁰⁷. Lo scopo principale che lo guidava era quindi salvare dall'oblio certe opere, tradurle nel linguaggio dei nostri tempi¹⁰⁰⁸.

La sua proposta teatrale ha avuto una ricezione diversificata, sia da parte del pubblico, sia da parte della critica. Franco Cordelli, ad esempio, riferendosi a *Il racconto dell'Iliade* ha definito Baricco «un uomo di spettacolo», un «narratore sfrontato e regista di un'*Iliade* nazional-popolare dove il pubblico è spesso chiamato in causa»¹⁰⁰⁹. È tornata in quest'occasione ancora una volta l'osservazione sullo «stile infantile» dello scrittore torinese: «Questo stile demagogico è lo stile del nostro tempo. Esso si modella, con docilità, sull'enorme pubblico che in silenzio assorbe un racconto interminabile e che, come il narratore ha auspicato, regredisce all'infanzia»¹⁰¹⁰. Il teatro baricchiano, a dire di Cordelli, è quindi nient'altro che uno specchio dei nostri tempi: «Baricco enfatizza una linea di tendenza dei nostri anni, quella della narrazione; e conferma che dalla corruzione si può giungere alla raffinatezza; o quanta artigianale, ovvero insidiosa raffinatezza, può nascondersi nella corruzione»¹⁰¹¹.

¹⁰⁰⁶ Che si trattasse comunque delle riscritture non sempre riuscire, lo conferma il caso de *Il flauto magico* a la Baricco, fortemente stroncato sia dal dalla critica che dal pubblico. Lo scrittore che ha riscritto in prosa il testo originale di Schikaneder ha fatto irritare il pubblico dai dialoghi «in stile televisivo» adottati per modernizzare dell'opera. Come ha notato Enrico Girardi: «Lo strumento attraverso il quale Baricco attualizza la vicenda è l'uso di un linguaggio televisivo, volutamente "basso" e non privo di battute comiche che sembrano misurate sulle aspettative di una platea di giovanissimi (che infatti alla prova generale hanno apprezzato)» (E. GIRARDI, *Finisce tra i fischi il «Flauto» di Baricco*, «Corriere della Sera», 14 dicembre 2006, p. 57).

¹⁰⁰⁷ A. PAPUZZI, *Cantami, o Sandro, l'ira funesta. Baricco porta in scena l'Iliade*, «La Stampa», 1 ottobre 2004.

¹⁰⁰⁸ «Moby Dick rappresenta il punto d'arrivo di un viaggio iniziato dieci anni fa, con *Totem*, quando avvertivo un senso di forza ed energia da portare in teatro attraverso la lettura e il racconto. Mi sono scelto per il gran finale uno tra i testi più ostici della letteratura, un testo impossibile. Ma sono convinto che questo tipo di spettacolo deve essere saldato a opere solenni che scorrono nel sangue di tutti» (A. BARICCO in L. LARCAN, *Baricco riscopre Moby Dick: "Ecco a voi il cuore del romanzo"*, «La Repubblica», 20 novembre 2007).

¹⁰⁰⁹ F. CORDELLI, *Il demagogo Baricco dà del tu a Omero*, «Corriere della Sera», 6 ottobre 2004, p. 40. Pure Cordelli nota quell'aspetto importante dell'opera di Baricco qual è il ruolo del pubblico: «Nel lavoro di Baricco diventa centrale il pubblico, esso è continuamente chiamato in causa, continuamente sollecitato. [...] Egli dà del tu a tutti: a Omero e al suo pubblico» (ibidem).

¹⁰¹⁰ Ibidem.

¹⁰¹¹ Ibidem.

Tuttavia, se ancora si poteva accettare l'operazione teatrale proposta da Baricco, questa non aveva più alcun valore nel momento della sua trasposizione in volume¹⁰¹². Lo scrittore, giustamente attaccato da molti critici e letterati (non solo italiani¹⁰¹³) ha cercato di scagionare il suo atteggiamento, ottenendo però il risultato contrario al previsto. Parlando dei motivi per cui ha fatto questo lavoro, ha sostenuto che ognuno ha diritto di tradurre l'*Iliade* e interpretarla secondo la realtà dei propri tempi, come d'altronde era successo nel corso dei secoli, soprattutto nell'800: «Anche noi dobbiamo imparare quella spudoratezza nel pretendere la nostra Iliade»¹⁰¹⁴. Nella sua *Iliade* ha cercato di far rivivere la storia narrata da Omero, cercando di dimostrare quanto sia attuale e vicina a quella dei nostri tempi.

Tra alcune mosse discutibili c'è il fatto di aver completamente cancellato dal racconto gli dei¹⁰¹⁵ che in Omero svolgono un ruolo essenziale. Basandosi sulla traduzione in prosa di Maria Grazia Ciani, l'autore voleva adattare l'*Iliade* alla percezione dell'uomo del XXI secolo che, nella sua opinione, non crede più nel fattore divino e a cui è estranea la civiltà antica. Baricco ha eliminato il cantore, annullato la figura del narratore e la terza persona, mettendo tutti i personaggi di fronte agli spettatori e facendo sì che ad ognuno di loro essi si rivolgessero, raccontando la propria storia. Per di più lo scrittore ha osato "correggere" i protagonisti omerici e "arricchirli" di tratti che secondo lui vi mancavano: «Direi che tutti i personaggi maschili vengano fuori con dei tratti sorprendenti, sfilettati via, ripuliti un po'. Forse è Agamennone quello più fuori posto»¹⁰¹⁶. E infine, ha aggiunto il racconto del cavallo di Troia (l'episodio incidentalmente citato nell'*Odissea*, invece ampiamente riferito nel II Libro dell'*Eneide* di Virgilio), che nel poema omerico non c'è. Accusato dalla critica di aver ridotto il capolavoro omerico in un "banale" racconto per le masse, egli ha risposto: «Quando il materiale diminuisce si vedono meglio i particolari»¹⁰¹⁷. Secondo Baricco il fatto di denudare il testo ha portato alla miglior ricezione del messaggio che contiene quest'opera,

¹⁰¹² Cfr. A. FARKAS, *Stroncata in Usa l'«Iliade» di Baricco*, op. cit., p. 57. Pare comunque interessante notare che lo scrittore torinese non è stato il primo a "trascrivere" le opere famose – il simile tentativo è stato precedentemente compiuto da Italo Calvino (*Il cavaliere inesistente*, Einaudi, Torino 1959) e al giorno d'oggi da Aldo Busi e da Roberto Begnini Cfr. A. BUSI, *Il Decamerone di Giovanni Boccaccio*, Rizzoli, Milano 1990; R. BENIGNI, *Il mio Dante*, Einaudi, Torino 2008.

¹⁰¹³ A questo proposito si è pronunciato ad esempio Nick Tosches, noto scrittore, saggista e poeta statunitense, che in una recensione su «New York Times Book Review», ha stroncato la rivisitazione-riassunto dell'*Iliade* di Baricco, edita in Italia da Feltrinelli e in America da Alfred A. Knopf, accusando lo scrittore torinese di «presunzione e narcisismo. Vizi che l'autore italiano esibirebbe già nella prefazione, dove si vanta non tanto di aver rinarrato il poema, ma di averlo addirittura "riscritto"» (in A. FARKAS, *Stroncata in Usa l'«Iliade» di Baricco*, op. cit.).

¹⁰¹⁴ P. PARISET, *Baricco: l'Iliade per tutti*, «Il Giornale d'Italia», 22 settembre 2004.

¹⁰¹⁵ «Mi sono avvicinato all'*Iliade* non per comprendere la civiltà omerica, ma per capire da dove vengo io. Gli dei sporcano la linea narrativa dell'*Iliade*. Sfilandoli via, Omero appare un narratore modernissimo» (A. BARICCO in L. COLONNELLI, *Baricco narra la sua Iliade*, «Corriere della Sera», 22 settembre 2004, p. 55).

¹⁰¹⁶ P. PARISET, *Baricco: l'Iliade per tutti*, op. cit.

¹⁰¹⁷ A. PAPUZZI, *Cantami, o Sandro, l'ira funesta*, op. cit.

giacché ci è dato solo l'intendimento parziale e non riusciremo mai a capire tutto: «La comprensione per noi di queste grandi storie è una somma di sguardi parziali, capaci di portarne in superficie la forza»¹⁰¹⁸.

Per l'autore, il carattere universale di Omero coincide con il messaggio bellico ed è per questo che su di esso si è concentrato nel momento della riscrittura del poema. Nella postfazione, *Un'altra bellezza. Postilla sulla guerra*, ha definito l'*Iliade* «un monumento alla guerra» e partendo dal presupposto che la conflittualità sia da sempre iscritta nell'esperienza umana (e quindi faccia parte di ognuno di noi), si è confrontato col problema del pacifismo:

Non sono, questi, anni qualunque per leggere l'*Iliade*. O per 'riscriverla', come mi è accaduto di fare. Sono anni di guerra. E per quanto guerra continui a sembrarmi un termine sbagliato per definire cosa sta accadendo nel mondo [...], certo sono anni in cui una certa orgogliosa barbarie, per millenni collegata all'esperienza della guerra, è ridivenuta esperienza quotidiana¹⁰¹⁹.

A differenza di Omero, Baricco ha tenuto a rilevare nella storia il ruolo delle donne, nella sua *Iliade* esseri pacifici per eccellenza. Ha pure sottolineato la forza della parola, il potere della narrazione – similmente a Sherazade¹⁰²⁰, i suoi eroi raccontano per salvarsi dall'orrore della guerra.

Tuttavia il problema maggiore è costituito, oggi, dalla ricezione dell'*Iliade* di Baricco. Finché il lettore è consapevole che si tratti di un libro scarno, esso non è in grado di danneggiare la vita culturale. Un aspetto non trascurabile è rappresentato dai lettori ingenui o ignoranti, dai «più deboli», dai «meno attrezzati», come li chiama Massimo Onofri, che non sono capaci di distinguere il valoroso dal mediocre. Sta invece di fatto che oggi a scuola al posto di Omero si legge spesso Baricco, dunque il testo che ha poco a vedere con l'originale (per elencare solo la mancanza degli dei, l'apparizione del cavallo di Troia), e in cui il racconto omerico viene semplicemente ridotto in «stile Baricco». Il pericolo è tangibile e per di più, come osserva Onofri, sta avvenendo davanti ai nostri occhi:

Non credo di esagerare, di essere inutilmente allarmista, quando oggi c'è chi, in nome di chissà quale mitologia avveniristica, s'impegna a disinnescare i classici, a neutralizzarne la forza, a ridurne e impoverirne la complessità, come ha fatto l'anno scorso Alessandro Baricco, riscrivendo – tra censura e riadattamento – l'*Iliade*? Il rischio è reale: che i nostri figli, un domani, si ricordino di Baricco, ma non di Omero, quando si troveranno a rievocare le gesta di Ettore e Achille¹⁰²¹.

¹⁰¹⁸ Ibidem.

¹⁰¹⁹ A. BARICCO, *Omero. Iliade*, Feltrinelli, Milano 2004, p. 157.

¹⁰²⁰ La figura di Sherazade e il tema di racconto come salvezza sono tra i più importanti dell'opera di quest'autore.

¹⁰²¹ M. ONOFRI, *La ragione in contumacia. La critica militante ai tempi del fondamentalismo*, Donzelli Editore, Roma 2007, p. 66.

Il ruolo del critico sta nel difendere questi lettori “deboli” dalla prepotenza del mercato e delle sue regole, «laddove, d’un libro, non conta più, ormai, il valore d’uso, ma solo quello di scambio»¹⁰²². Eppure paradossalmente è lo stesso compito che intende assumere Baricco nei confronti del suo pubblico, essendo convinto che proprio questa transcodificazione sia necessaria – tale intenzione troveremo anche all’origine di un altro celebre testo “ridotto” dal torinese, cioè *Moby Dick ovvero la balena* di Herman Melville.

È noto a tutti che esso (proprio come *Illiade*) sia un testo molto caro a Baricco – infatti di ambedue si è occupato già ai tempi di *Pickwick*. Dopo aver quindi sedotto le platee con le maratone di letture, *City Reading Project*, *Totem* e *Omero. Illiade*, lo scrittore decide di scegliere l’episodio della balena bianca con il solito scopo di presentare al pubblico, sempre più frettoloso e distratto, un altro capolavoro monumentale: «Mi sembrava che il *Moby Dick* fosse un libro da restituire alla gente. Il senso del leggere in pubblico è quello di restituire alle persone il cuore di un romanzo. Se riesci a farlo, allora diventa un’operazione preziosa»¹⁰²³. Così nasce il progetto che va a genio al suo ideatore e conquista anche il cuore del pubblico. A suo favore si pronunciano addirittura alcuni critici. Secondo gli entusiasti, l’ultimo spettacolo, «si preannuncia ancora più fantasmagorico e trascinante di *Totem* e degli esperimenti su *City* e *Illiade*. Tanto che, oltre a diventare un dvd edito da Fandango e ad essere già stato richiesto da molti altri teatri italiani, presto andrà anche a Parigi»¹⁰²⁴. Ciò nondimeno esso costituisce una sorta di congedo perché il padrino del *reading* italiano dichiara di preferir abbandonare quest’attività che diventare noioso e ripetitivo:

«*Moby Dick* è il mio gran finale» – ha annunciato Baricco all’Auditorium – «quello che potevo fare, l’ho fatto. Di meglio non riesco. Preferisco smettere». Spiazza Alessandro Baricco, pioniere di un genere, il *reading* d’autore, che oggi considera «troppo sdoganato, a tal punto che tanti lo fanno, compresa la scuola di mio figlio»¹⁰²⁵.

Assieme ad un ex-allievo holdeniano, Ilario Meandri, Baricco sceglie tre scene dall’opera di Melville – *Salpare*, *Il doblone*, *L’ultima caccia* (nello spettacolo interpretate rispettivamente da Paolo Rossi, Stefano Benni e Clive Russell) –, le traduce (riportando sulla sinistra il testo originale¹⁰²⁶) e ne dà un commento personale. Confessa che nel corso del

¹⁰²² Ibidem.

¹⁰²³ L. LARCAN, *Baricco riscopre Moby Dick: “Ecco a voi il cuore del romanzo”*, op. cit.

¹⁰²⁴ R. CAPPELLI, *Baricco, Benni, Rossi – l’ultima lettura di un capolavoro*, «La Repubblica», 21 novembre 2007, p. 12.

¹⁰²⁵ L. LARCAN, *Baricco riscopre Moby Dick: “Ecco a voi il cuore del romanzo”*, op. cit.

¹⁰²⁶ Spiegando il perché della presenza del testo inglese, lo scrittore ha affermato: «Il testo inglese ha la sua bellezza che nessuna traduzione può veramente restituire». Ci teneva anche che il lettore potesse divertirsi paragonando l’originale al tradotto: «Siamo intervenuti facendo una traduzione che mirava al cuore della

lavoro li ha guidati «il modello formale e narrativo delle sceneggiature cinematografiche. Detto così suona davvero poco ortodosso, ma siamo sicuri che, alla prova della lettura, risulterà assai meno traumatizzante di quanto si possa immaginare»¹⁰²⁷.

Baricco decide di pubblicare *Tre scene* proprio per presentare la traduzione innovativa, fatta a quattro mani con Meandri. Tuttavia, da molti interventi dell'autore avvenuti in varie occasioni (di cui il più palese è il commento riportato nel suo testo), si può dedurre che vi sia un altro motivo: sembra in effetti che per un lettore “medio” *Moby Dick* sia un libro troppo complicato e pesante, quindi illeggibile. Pare che nessuno sia in grado di cimentarsi con l'intero romanzo di Melville: è «un mattone», come lo definisce Baricco, «un libro arduo da leggere»¹⁰²⁸, «non controllato», «deforme, asimmetrico, mutevole»¹⁰²⁹, colmo di temi, è «una cattedrale in esplosione». Da qui deriva la scelta dell'autore di presentare solo «il suo cuore», cioè, momenti cruciali per la ricezione dell'opera. Lo scrittore è convinto che *Moby Dick* sia «un libro che dovrebbe fare moltissima paura: ma è talmente enorme e anche difficile da leggere in italiano che questo sentimento si perde»¹⁰³⁰. Riferendosi all'ultimo frammento tradotto e commentato sostiene: «Se la prosa di Melville è un mare, ogni giorno diverso e per lo più imprevedibile, qui per navigarlo bisogna essere in grado di salire onde altissime, e sostenere correnti micidiali»¹⁰³¹.

A questo punto occorre forse ripetere che stavolta Baricco non solo sceglie per i suoi lettori i frammenti, a suo parere, più preziosi, ma decide di farne anche la traduzione. Ricorda spesso che il testo di Melville è scritto in un inglese shakespeariano che non ha un corrispondente in italiano: «Non si comprendono le ultime pagine del *Moby Dick* (e moltissime altre che le precedono) se non si ricorda che Melville le scrisse con una precisa ed abbastanza consapevole ossessione: Shakespeare»¹⁰³². Infatti, sembra che tutte le versioni precedenti, anche le migliori, pecchino di superficialità. A trasmettere il ritmo dei drammi shakespeariani non sarebbe riuscito neanche Cesare Pavese, la cui traduzione secondo uno degli interpreti, Stefano Benni, è «bellissima ma un po' sghemba». Baricco è infatti convinto di aver trovato in Melville molta poesia che magari altri non hanno visto:

scrittura melvilliana e quindi il gesto era bello vederlo tutto» (A. BARICCO in G. SANTERINI, *Baricco e le scene da Moby Dick*, Repubblica Radio Tv, 5 maggio 2009).

¹⁰²⁷ A. BARICCO, I. MEANDRI, *Herman Melville. Tre scene da Moby Dick*, Fandango Libri, Roma 2009, p. 63.

¹⁰²⁸ Ivi, p. 62.

¹⁰²⁹ Ivi, p. 9.

¹⁰³⁰ R. CAPPELLI, *Baricco, Benni, Rossi – l'ultima lettura di un capolavoro*, op. cit.

¹⁰³¹ A. BARICCO, I. MEANDRI, *Herman Melville. Tre scene da Moby Dick*, op. cit., pp. 94-95.

¹⁰³² Ivi, p. 95.

A noi è parso che potesse far parte di una simile eleganza riportare in superficie i versi nascosti che crepitano sotto la superficie della prosa, così da inclinare il lettore a leggere un poema più che un romanzo, un testo drammatico e poetico più che un nobile *thriller*. [...] Scelta arbitraria, ma qualsiasi scelta lo è. Questa, per lo meno, ci sembrava emozionante¹⁰³³.

Nonostante le buone intenzioni e gli sforzi intrapresi dal suo ideatore, non si può dire che il libro pubblicato da Fandango abbia goduto di quella buona fama che aveva accompagnato lo spettacolo, o, prima ancora, la lezione-*reading* (29 ottobre 2006, il Teatro Palladio di Roma)¹⁰³⁴. Secondo i critici, Baricco – «noto performer»¹⁰³⁵, «scrittore pop»¹⁰³⁶–, è in continua e sistematica ricerca della piacevolezza contemporanea. Alcune osservazioni interessanti a questo proposito ci vengono offerte da Nadia Fusini, entusiasta di *Tre scene da Moby Dick*. Ciò però che lei ritiene un vantaggio, si potrebbe prestare altrettanto bene a diventare accusa pesante nei confronti dell'ideatore del volume. Gli autori del progetto vi vengono chiamati due «novelli Melville» perché «più che tradurre, Baricco e Meandri riscrivono, reimpaginano, rimontano il testo originale»¹⁰³⁷. Fusini definisce il loro testo come «liofilizzato, miniaturizzato, un bonsai»¹⁰³⁸, considerandolo un'idea avvincente per far rivivere un capolavoro. La maggior parte dei critici è invece convinta che se una simile sorte fosse capitata a qualsiasi opera di Baricco, l'autore di una tale bravata sarebbe stato messo subito in galera dal derubato stesso. Egli però continua a ignorare il problema, come nota, non senza ironia, Massimiliano Parente:

Ha avuto anche il coraggio di prendere *Moby Dick* e di estrarne tre scene per farne un riassunto facilino così da far credere a chi non ha mai letto il capolavoro di aver compreso quello che ha compreso Baricco, e stessa cosa con l'*Iliade*, rendendoli indistinguibili da Cenerentola o Cappuccetto Rosso. Melville e Omero se lo prendessero lo darebbero l'uno in pasto al Leviatano, l'altro ai Troiani e agli Achei, perché lo torturino a piacere, a turno¹⁰³⁹.

A dire di molti studiosi, sia l'*Iliade* che *Moby Dick*, vengono non tanto salvati dall'oblio quanto "baricchizzati": vi si possono trovare soprattutto gli elementi che piacciono allo scrittore, ovvero i temi prediletti, quali il duello, la follia, la vendetta, il destino. Baricco

¹⁰³³ Ivi, pp. 96-97.

¹⁰³⁴ Cfr. L. BENTIVIGLIO, *Il viaggio di Baricco nel cuore di Moby Dick*, «La Repubblica», 31 ottobre 2006, p. 54.

¹⁰³⁵ N. FUSINI, *Le metamorfosi di Moby Dick*, «La Repubblica», 6 maggio 2009, p. 49.

¹⁰³⁶ R. DI GIAMMARCO, *Baricco. Nel suo Moby Dick vortici, abissi, furore e una sfida all'ignoto*, «La Repubblica», 29 ottobre 2006, p. 16.

¹⁰³⁷ N. FUSINI, *Le metamorfosi di Moby Dick*, op. cit.

¹⁰³⁸ Ibidem.

¹⁰³⁹ M. PARENTE, *A "Emmaus" riappare Baricco. È il nuovo profeta del bamboccismo letterario*, «il Giornale.it», 12 novembre 2009.

traduce i testi nel proprio linguaggio, noto all'audience delle sue opere precedenti e cancella i momenti che potrebbero richiedere un minimo di sforzo da parte del lettore.

Si potrebbe quindi azzardare la tesi che il patto con il pubblico sia un elemento costante nell'opera dello scrittore torinese. Basti pensare ai programmi televisivi in cui si poneva dalla parte dei lettori, di chi cioè faticava a capire, alla formula di *bestseller* dei romanzi e di alcuni saggi, alla sua vocazione pedagogica, e infine ai titoli ad effetto usati in tutti i campi di attività, per elencare solo: *Il pipistrello e la porcellana*, *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin*, *L'amore è un dardo*, *Pickwick*, *del leggere e dello scrivere*, *Scuola Holden*, *Totem*. Va comunque notato che a questa capacità di suscitare interesse nei suoi lettori, di porsi dalla parte del pubblico, si aggiunge anche il raro talento imprenditoriale¹⁰⁴⁰: Baricco, un regista perfetto, con abilità di un prestigiatore programma e guida la promozione dei suoi testi, parlandone però solo quando e dove vuole lui. Ogni pubblicazione è preceduta o seguita da apparizioni programmate, sia in televisione che alla radio: un sicuro indizio di un'imminente o testé accaduta uscita di un nuovo libro. Una mossa, dunque, studiata in ogni particolare che non fa altro che suscitare la curiosità dei lettori. Lo conferma sulle pagine del periodico di letteratura *online* «Eseresi» Francesco Varanini, notando che quella di Baricco è una vocazione «dell'affabulatore, del moderno narratore orale, ma un narratore che ha bisogno della luce dei riflettori e della mediazione mediatica»¹⁰⁴¹. Delle sorprendenti capacità imprenditoriali si può parlare anche nel contesto della spettacolarizzazione della vendita. Esempio per il nostro discorso sarà qui l'ultimo romanzo, *Emmaus* (2009).

L'arrivo del libro viene annunciato alcuni mesi prima, in modo alquanto enigmatico, sulle pagine de «La Repubblica»: «Il nuovo romanzo di Alessandro Baricco si chiamerà *Emmaus* e uscirà in autunno per Feltrinelli. [...] la data esatta di uscita è il 4 novembre 2009»¹⁰⁴². Infatti, al lettore incuriosito viene svelato soltanto il titolo e la data di pubblicazione. Qualche settimana prima del giorno atteso, l'editore rivela un altro indizio, cioè una frase-chiave: «Abbiamo tutti sedici, diciassette anni – ma senza saperlo veramente, è l'unica età che possiamo immaginare: a stento sappiamo il passato»¹⁰⁴³. Come si può prevedere, oltre a far nascere varie ipotesi sulla trama, questo rebus non fa altro che suscitare innumerevoli

¹⁰⁴⁰ Un'interessante punto di riferimento al proposito potrebbe rappresentare il romanzo di un ex-holdelliano, Vittorio Bongiorno, un'esplicita parodia della fondata da Baricco Scuola Holden, in cui non a caso l'istituto torinese viene chiamato la "Giovane Holding". Cfr. V. BONGIORNO, *La Giovane Holding*, Comix Editore, Modena 1997.

¹⁰⁴¹ F. VARANINI, *Autori da buttare: Alessandro Baricco*, «Eseresi», 2001, www.eseresi.it/ri_baricco.htm.

¹⁰⁴² *Baricco, nuovo romanzo si chiamerà Emmaus*, «La Repubblica», 30 giugno 2009, p. 45.

¹⁰⁴³ «Abbiamo tutti 16 anni». *Torna Baricco*, «Corriere della Sera», 27 ottobre 2009, p. 43.

polemiche e stuzzicare l'appetito dei *fan* dello scrittore torinese: di fatto, in alcune libreria *on line* il tanto aspettato volume sarà esaurito ancora prima della magica data del 4 novembre.

Tuttavia la frase-chiave appena citata potrebbe interessarci anche per altri motivi: sono le stesse (e le uniche) parole che si troveranno sulla copertina del romanzo. In effetti, i suoi risvolti rimarranno provocatoriamente bianchi perché il libro, come afferma Baricco, ospite di Fabio Fazio, dovrebbe parlare al lettore solo con la forza del proprio testo:

È bellissimo. È un privilegio. Me l'ha concesso l'editore per una volta. Già il prossimo libro, lo faremo diverso. Io lo trovo talmente bello che non dice niente [...]. Penso a tutti quelli che amano i libri che amerebbero il mondo in cui i libri arrivano così alla gente, con la forza del loro testo, con una eleganza, senza urlare troppo. Me l'hanno concesso come un regalo¹⁰⁴⁴.

Con questo gesto lo scrittore dichiara di aver voluto sottolineare la superiorità del testo a scapito dell'autore, mettere in rilievo che «c'è solo quello che hai scritto». Poi ammette comunque che non gli veniva in mente niente di convincente poiché cominciare con un «è una storia di quattro ragazzi», gli sembrava troppo banale. Ma il giudizio dei critici al proposito non lascia alcun posto ai dubbi: «Copertina bianca e nessun risvolto: Baricco è snob persino nel rifiuto delle regole più elementari dell'editoria. Ci sono io e il mio libro, e tanto basta, pare voler dire»¹⁰⁴⁵.

Anche stavolta alla pubblicazione seguiranno le tradizionali apparizioni sui media (ad es. da Fabio Fazio in *Che tempo che fa* del 7 novembre 2009) ed il *reading*-incontro col pubblico al Teatro Valle di Roma¹⁰⁴⁶ (29 novembre del 2009, per la regia di Roberto Tarasco), organizzato a mo' di première cinematografica per «coronare le fatiche» dello scrittore. Invece il giorno della pubblicazione sarà onorato da una piccola *performance*. Commentando quest'avvenimento e altri trucchi promozionali adoperati (la data, la frase-chiave, ecc.), Paolo Bianchi sosterrà che si tratti però di movenze già note che fanno pensare al protagonista di Joanne Kathleen Rowling:

I cervelli del *marketing* devono aver pensato che meno si capisce, più cresce l'aspettativa. Ma l'aspetto (forse) adolescenzial-regressivo che regge l'opera fa venire in mente *Harry Potter*. E fra le trovate che hanno lo scopo di pompare adrenalina nelle vene dei fan ve n'è proprio una degna del maghetto di

¹⁰⁴⁴ A. BARICCO in F. FAZIO, *Che tempo che fa*, 7 novembre 2009 (l'intervista disponibile sul sito: www.chetempocheffa.rai.it).

¹⁰⁴⁵ G. DE RIENZO, *Quattro amici in chiesa: i ragazzi di Baricco soffocati dalla normalità*, «Corriere della Sera», 6 dicembre 2009, p. 39. È interessante notare, come ce lo suggerisce Stefano Lazzarin, riferendosi al celebre testo di Gérard Genette, *Soglie. I dintorni del testo* (1987), Einaudi, Torino 1989, che il risvolto di copertina costituisce una «soglia di straordinaria importanza (soprattutto nella nostra epoca, in cui il libro diventa sempre più oggetto di consumo, e anzi accessorio da *fast food*)». È da lì che il lettore ricava le prime informazioni sul testo. (S. LAZZARIN, *Bartleby, Barnabooth, Bartlebooth, Bartleboom. Baricco e il grande oceano delle storie*, op. cit., p. 143).

¹⁰⁴⁶ *Alessandro Baricco presenta "Emmaus"*, cit.

Hogwarts. L'Autore firmerà copie del suo nuovo parto cartaceo a partire dalla mezzanotte di martedì 3 novembre, alla libreria Feltrinelli di largo di Torre Argentina a Roma. [...] Già nella notte di mercoledì saremo edotti delle nuove evoluzioni del bariccopensiero¹⁰⁴⁷.

Secondo Bianchi, Baricco ha già abituato il suo pubblico «alle trovate da borghese bohémien». Così, dopo l'incontro-lettura spettacolarizzata nel trentino Parco di Paneveggio nel 2005 (*Omero. Iliade e il tema della guerra*)¹⁰⁴⁸ e l'incontro-lezione al Festival di Mantova nel settembre 2008 (*I barbari e la globalizzazione*)¹⁰⁴⁹, giungiamo alla distribuzione romana di *Emmaus* nella Feltrinelli di Largo Argentina, fissata per la notte tra il 3 e il 4 novembre del 2009. Dell'avvenimento ci viene data una scherzosa descrizione firmata da Giordano Tedoldi, *San Baricco appare ai fedeli di Emmaus* che così inizia: «Nella notte tra il 3 e il 4 ottobre ho passato un'ora della mia vita di peccatore a guardare Alessandro Baricco, il santo scrittore, che firmava le copie del suo nuovo romanzo, *Emmaus*. Non vi stupisca questo tono da ciclostilato della parrocchia, è lo stesso del romanzo»¹⁰⁵⁰. Tedoldi arriva in libreria in anticipo, alle 23, «mentre il sito dell'editore comunicava *urbi et orbi* che il rito della firma miracolosa sarebbe stato celebrato allo scoccare della mezzanotte»¹⁰⁵¹. La prima cosa in cui si imbatte sono le pile di romanzi che spuntano da ogni angolo; invece sopra «quel cumulo di sacri libri» l'inviato scorge la pubblicità dell'opera: «EMMAUS. In una parola, il nuovo romanzo di Baricco». Il pubblico giunge numeroso, «un serpentone di fedeli che dall'ingresso della libreria si snodava fino al sancta sanctorum, il salottino centrale dove sono stipati i volumi di narrativa»¹⁰⁵². La lunga attesa dei lettori viene appagata: Baricco, «l'Unto dell'Editore», arriva in anticipo – a firmare le copie di *Emmaus* sarà infatti il «santo scrittore» in persona, accompagnato dalla moglie e dal «suo Pietro», Gabriele Vacis. E tutto avviene mentre gli addetti della Feltrinelli, «chierichetti», contano il numero delle copie firmate: «Ma vedo che ciascuno dei fedeli ha più di un *Emmaus* in mano, tre, quattro alla volta, ecco cosa contano i misteriosi figurati al mio fianco! Con quante copie il peccatore si avvicina per il sacro rito della firma miracolosa»¹⁰⁵³.

Sia quindi la promozione, sia la mossa di tornare nella casa editrice con cui pubblicava prima, paiono molto studiate: «Essendo tornato in Feltrinelli, è così ben distribuito che se non

¹⁰⁴⁷ P. BIANCHI, *La strega Baricco vien di notte. Come Harry Potter*, «il Giornale.it», 31 ottobre 2009.

¹⁰⁴⁸ Cfr. E. PUCCI, *Baricco: la bellezza delle parole contro la guerra*, 18 agosto 2005, <http://www.unimondo.org/Notizie/Baricco-la-bellezza-delle-parole-contro-la-guerra>.

¹⁰⁴⁹ Cfr. C. TAGLIETTI, *Baricco: "Ve lo immaginate Gadda a Mantova?"*, «Corriere della Sera», 5 settembre 2008.

¹⁰⁵⁰ G. TEDOLDI, *San Baricco appare ai fedeli di Emmaus*, «Libero-news.it», 5 novembre 2009.

¹⁰⁵¹ Ibidem.

¹⁰⁵² Ibidem.

¹⁰⁵³ Ibidem.

stai attento entrando in libreria inciampi su una delle innumerevoli pilette sparse qui e là»¹⁰⁵⁴. Baricco riesce sempre a incuriosire il lettore e ad attirare la sua attenzione, nel frattempo non trascurando minimamente l'aspetto commerciale – le sue fatiche non passano mai inosservate e, tra scandalo e ammirazione, portano il frutto desiderato. Così sarà anche nel caso di *Emmaus* che, similmente ai testi precedenti, per lungo tempo si troverà in testa alle classifiche di vendita¹⁰⁵⁵.

4.4. Sulla strada di Emmaus

La pubblicazione di *Emmaus* (2009) apre un capitolo nuovo nella narrativa di Baricco. A dire dell'autore è un libro più maturo degli altri, diverso dai precedenti, frutto di un passaggio naturale che avviene nella vita degli scrittori, cioè “il cambiamento dell'idea di bellezza”. Baricco è convinto che il romanzo sia prezioso giacché non vi è sovrabbondanza, ci sono invece “linee” che ama, una forza in cui crede. Durante un incontro con i lettori al Teatro Valle di Roma il 29 novembre del 2009¹⁰⁵⁶, organizzato per inaugurare ufficialmente la pubblicazione di *Emmaus*, sostiene che si tratti di un libro «scomodo», «*très désagréable*», sia per chi l'ha scritto, sia per chi lo leggerà. Confessa che esso segna un momento molto importante nella sua carriera di narratore sebbene crearlo gli sia costata parecchia fatica. Ammette anche che era da tanto che urgeva in lui il desiderio di raccontare una storia che fosse più personale e radicata nella sua esperienza, ma gli mancavano strumenti indispensabili per poter affrontare quest'argomento.

Con *Emmaus* l'autore ci offre il campione di una prosa diversa da prima; una prosa che s'iscrive perfettamente nella tendenza riscontrata nella narrativa degli ultimi anni, cioè al già menzionato “ritorno al reale”¹⁰⁵⁷. Gli avvenimenti dell'11 settembre, ma anche la stanchezza causata da onnipresenti giochi combinatori ed intertestuali, nonché dalla passione per l'astratto e il citazionismo, fanno sì che sempre più numerosi scrittori percepiscano il bisogno di confrontarsi con il mondo che li circonda. In questo quadro si iscrive pure Baricco che dopo tante storie fiabesche, immaginarie, ambientate altrove, colloca la nuova vicenda nella Torino degli anni Settanta, in un contesto culturale molto preciso e verificabile (anche se non

¹⁰⁵⁴ M. PARENTE, *A “Emmaus” riappare Baricco. È il nuovo profeta del bamboccismo letterario*, op. cit.

¹⁰⁵⁵ Subito dopo la pubblicazione, il romanzo si è trovato in testa alle classifiche “Top five” e “Ten top”, accanto ai libri di autori come Dan Brown, Paolo Coelho, Wu Ming, Niccolò Ammaniti. Cfr. almeno: *Le top five*, «La Repubblica», 14 novembre 2009, p. 14 (sezione: Napoli); 28 novembre 2009, p. 18 (sezione: Napoli) e *Ten top i libri più venduti*, «La Repubblica», 28 novembre 2009, p. 46; 19 dicembre 2009, p. 52; 05 dicembre 2009, p. 50.

¹⁰⁵⁶ *Alessandro Baricco presenta “Emmaus”*, cit.

¹⁰⁵⁷ Cfr. il paragrafo 1.3.

specificato direttamente), per di più dando al racconto un forte sapore autobiografico¹⁰⁵⁸. Quest'ultimo è un altro tratto riscontrato nella prosa recente, giacché con il ritorno al reale coincide anche il trionfo dell'opera metabiografica, in cui convivono forme di scrittura molto diverse: dalle biografie romanzate e dal romanzo biografico, passando attraverso il ritratto critico e la classica autobiografia, finendo con il *pastiche* e l'*autofiction*¹⁰⁵⁹. Infatti, alla morte dell'autore, proclamata dalla critica di fine anni Sessanta¹⁰⁶⁰, segue la sua rinascita come personaggio di *fiction* e il genere biografico diventa una fonte d'ispirazione costante per la narrativa contemporanea, soprattutto quella degli ultimi anni. Nella letteratura mondiale e italiana non mancano libri ispirati all'autobiografia in senso lato – in Italia ne sono esempio quelli di Walter Siti, Mauro Covacich, Tiziano Scarpa, Bruno Pischetta, e altri. *Emmaus*, con cui ci spostiamo nella Piemonte degli anni Settanta, porta quindi a finimento la fase del congedo dal postmoderno aperta con *Questa storia* e realizza pienamente i due postulati “in voga”: quello realistico e quello biografico¹⁰⁶¹. E con ciò, di nuovo, il torinese e la sua prosa risultano molto rappresentativi per la propria epoca.

Del romanzo si è già accennato nel contesto dell'autopromozione¹⁰⁶², ma siccome è un testo molto recente, sembra opportuno, a differenza degli altri, sottoporlo ad un esame più dettagliato. Scritto in prima persona, senza che al personaggio narrante sia dato un nome, il libro potrebbe rientrare, secondo i canoni letterari, nel genere del *Bildungsroman* – il romanzo di formazione. La storia narra di quattro amici adolescenti: Bobby, Luca, Il Santo ed un enigmatico “io” narrante, cattolici ferventi, soliti ragazzi, figli della piccola borghesia. La mattina frequentano la scuola, il pomeriggio vanno all'ospedale dei poveri a svuotare le sacche dei malati cronici ricoverati in urologia, a cena arrivano sempre puntuali perché le loro famiglie «credono nelle abitudini e negli orari». La domenica suonano in chiesa con la propria

¹⁰⁵⁸ «Per la prima volta racconto l'habitat dove sono vissuto. [...] Mi sono distribuito in tutti i miei libri, sono stato pianista, commerciante di bachi da seta, ho studiato la storia della boxe... qui ci sono Torino e i miei 15 anni». (A. BARICCO in A. ROTA, *Alessandro Baricco: "Ecco la mia Torino anni Settanta"*, «La Repubblica», 28 novembre 2009, sezione Roma, p. 20).

¹⁰⁵⁹ Cfr. A. IOVINELLI, *L'autore e il personaggio. L'opera metabiografica nella narrativa degli ultimi trent'anni*, Rubettino, Soveria Mannelli 2004.

¹⁰⁶⁰ Nel 1968 vede la luce il saggio di Roland Barthes dal sintomatico titolo *La morte dell'autore*, in cui viene ufficialmente annunciata la superiorità dei giudizi del lettore, a scapito di quelli del creatore del testo. Cfr. R. BARTHES, *La morte dell'autore*, in ID., *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Einaudi, Torino 1988, pp. 51-56.

¹⁰⁶¹ Cfr. «Quel che ricordo dell'amicizia ai tempi in cui non esisteva Facebook e nemmeno la Rete, le mail, gli sms l'ho scritto in *Emmaus*, nell'amicizia di quei quattro ragazzini diciassettenni che muovono il romanzo. I libri non sono mai, stupidamente, la verità, ma è vero che noi eravamo più o meno così, come quei quattro» (A. BARICCO, *Noi ragazzi tra calcio, parole e sentimenti pensavamo che durasse per sempre*, «La Repubblica», 30 gennaio 2010, sezione: spettacoli & cultura).

¹⁰⁶² Cfr. il paragrafo 4.3.

band, si fidano “ciecamente” dei loro genitori, credono nella bellezza dell’anima, nel bene separato dal male.

Siamo molto normali, non è previsto un altro piano che essere normali, è un’inclinazione che abbiamo ereditato nel sangue. [...] È un mondo in cui si spegne la luce, uscendo dalle stanze – le poltrone sono coperte dal cellophane, in sala. [...] Nel frigorifero si conservano i bianchi d’uovo in un bicchiere, e al ristorante si va di rado, sempre la domenica. [...] Nel corredo della normalità d’ordinanza è dato, irrinunciabile, il fatto che siamo cattolici – credenti e cattolici. [...] Crediamo nel Dio dei Vangeli. [...] Così il mondo ha, per noi, confini fisici molto immediati, e confini mentali fissi come una liturgia. E quello è il nostro infinito¹⁰⁶³.

Questo mondo piccolo-borghese ha un suo *revers*, uno specchio in cui si riflette: dall’altra parte, alla sua estremità si trova l’aristocrazia, ovvero la vera borghesia – quelli che non credono in Dio, sono ricchi, fanno ciò che pare loro, senza osservare alcune regole: «Più lontano, al di là delle nostre consuetudini, in un’iperspazio di cui non sappiamo quasi nulla, ci sono quegli altri, figure all’orizzonte. Ciò che balza all’occhio è che non credono – apparentemente non credono a niente. Ma anche una certa domestichezza col denaro [...]»¹⁰⁶⁴. Agli occhi dei ragazzi è un universo quasi extraterrestre, vietato, macchiato di peccato, una dimensione angosciante ma anche attraente, perché gli aristocratici «non sono morali, non sono prudenti, non hanno vergogna», ma sempre «vanno solenni, e impuniti»¹⁰⁶⁵. L’irruzione di questa realtà nella vita dei protagonisti avviene attraverso un’intrigante figura femminile – la loro coetanea, Andre. Andre appunto (con l’accento sulla “a”), proviene da quell’altro mondo, dove alle bambine si danno i nomi maschili (una cosa impensabile tra i piccolo borghesi), dove conta l’avvenenza fisica (indifferente a chi si concentri solo sullo spirito), dove non ci sono limiti morali: «È, naturalmente, molto bella, lo sono quasi tutti, fra quelli là, ma bisogna dire che lei in modo particolare, e senza volerlo. [...] Non beve mai, non fuma, scopa lucidamente, sapendo di farlo e, si dice, sempre in silenzio»¹⁰⁶⁶.

Il fascino distruttivo di Andre (l’incarnazione della libertà, della mancanza di regole da rispettare) di cui s’innamorano i protagonisti, l’adolescenza con le sue domande, la depressione del padre di Luca, bastano perché si scioglano tutte le certezze, perché in quell’universo “quieto”, fatto di bambagia, irrompa il tragico. La tradizione e la fede smettono di essere garanzie immediate, punti di riferimento fissi – nella vita dei ragazzi comincia la dolorosa esperienza del dubbio e la faticosa conquista di una «perenne scoperta tardiva». Si

¹⁰⁶³ A. BARICCO, *Emmaus*, Feltrinelli, Milano 2009, pp. 15-16.

¹⁰⁶⁴ Ivi, pp. 16-17.

¹⁰⁶⁵ Ivi, p. 17.

¹⁰⁶⁶ Ivi, p. 19 e 21.

rompe un'amicizia che credevano inoppugnabile, uno a uno si allontanano dalla religione, rinunciano ad andare in ospedale a curare le «larve». Disorientati, confusi tra il bene e il male, si lasciano sedurre da Andre che porta a letto tutti e quattro, restando per di più incinta di uno di loro, mandando così in frantumi il loro mondo ordinato e protetto. Di conseguenza Luca si uccide, Bobby si droga, Il Santo finisce in prigione per un omicidio dettato dalla noia, mentre solo l'io narrante disperatamente (e inutilmente) cerca di tornare quello di prima.

Emmaus è indubbiamente un libro “su” e “di” ragazzi e vi si può trovare il già citato elogio, il mito dell'età infantile: «Abbiamo tutti sedici, diciassette anni – ma senza saperlo veramente, è l'unica età che possiamo immaginare: a stento sappiamo il passato»¹⁰⁶⁷. Secondo Marco Vacchetto il romanzo narra infatti la sofferenza del cammino verso la maturità, la storia comune a tutti su quanto sia difficile crescere¹⁰⁶⁸; con esso Baricco di nuovo pare dirci che si vive solo nell'infanzia¹⁰⁶⁹, il sinonimo della purezza e genuinità. Lo conferma il narratore: «Ero così vecchio, lì in mezzo – di anni, sicuro, ma soprattutto di innocenza smarrita»¹⁰⁷⁰. Lo scrittore affronta la questione della generazione dei padri e figli, ma la racconta dalla prospettiva di quegli ultimi. Come ammette nel corso della stesura del testo, il maestro in assoluto è stato per lui di nuovo Kurt Vonnegut, il sinonimo della leggerezza e dell'*humour*, nonché il papà di sei ragazzi, tra cui Mark, scrittore anch'egli¹⁰⁷¹.

I rapporti tra figli e padri ci vengono presentati soprattutto attraverso il campione medio borghese, cioè dalla prospettiva familiare all'io narrante. Essi sono molto tradizionali, costruiti sull'ubbidienza e sul rispetto, ma anche sulla indiscussa fiducia nei genitori, priva di qualsiasi dubbio o domanda: «Abbiamo una fiducia cieca nei nostri genitori, quello che vediamo in casa è il giusto ed equilibrato andare delle cose, il protocollo di ciò che consideriamo una sanità mentale. Adoriamo i nostri genitori per questo – ci mantengono al riparo di qualsiasi anomalia»¹⁰⁷². Per i ragazzi il padre e la madre sono modelli inappuntabili, garanzia di sicurezza; è del tutto impossibile che un genitore possa essere considerato “infermo” o “fuori regola”: «non esistono madri malate, ma solo stanche. I padri non falliscono mai, sono a volte nervosi. [...] L'uso di medici è sgradito e, nel caso,

¹⁰⁶⁷ Ivi, p. 15.

¹⁰⁶⁸ M. VACCHETTI, *La Torino nascosta di Baricco*, «La Repubblica», 4 novembre 2009, p. 115.

¹⁰⁶⁹ Cfr. F. FAZIO, *Che tempo che fa* con Alessandro Baricco, cit.

¹⁰⁷⁰ A. BARICCO, *Emmaus*, op. cit., pp. 136-137.

¹⁰⁷¹ Cfr. *Alessandro Baricco presenta “Emmaus”*, cit. Baricco cita in particolare due libri: *The Eden Express. A memoir of Insanity* (1975; *Eden Express*, 2008) e *Armageddon in Retrospect* (2008, *Ricordando l'Apocalisse*, 2008), rispettivamente di Mark Vonnegut con la prefazione del padre e di Kurt Vonnegut, postumo, con la prefazione del figlio.

¹⁰⁷² A. BARICCO, *Emmaus*, op. cit., p. 33.

ridimensionato dalla scelta di medici amici. [...] nelle nostre case non si accetta la realtà del male»¹⁰⁷³.

Appunto le case rappresentano piccoli tempi di normalità, sono splendidi «sebbene in modo domestico, inoffensivo», non vi è un'ombra di ampollosità: «Sui balconi, tende verdi proteggono dalla polvere dei viali piantine coriacee e mute, che non promettono niente. La luce spesso, è ritenuta un disturbo»¹⁰⁷⁴. I genitori odiano il disordine, non sempre gradiscono le visite (in ogni caso esse vanno concordate prima). Una famiglia standard, come quella di Luca, di solito mangia in cucina seguendo obbligatoriamente un'orario fisso, spesso in silenzio, «a un tavolo stretto che non è neanche un tavolo ma una mensola: così se ne stanno in tre, uno di fianco all'altro, con il muro davanti»¹⁰⁷⁵. Alzarsi durante il pasto è un comportamento non solo del tutto deplorabile ma di solito semplicemente impensabile. «Per occasioni» la madre prepara in sala, il padre si siede a capotavola, magari si dice una preghiera. I ragazzi passano i pomeriggi domenicali sdraiati sul letto a leggere riviste di *Formula Uno*, mentre i genitori chiacchierano in giardino sorseggiando il caffè. Di solito non si va a dormire a casa d'altri perché «l'intimità con oggetti altrui – gli odori, gli spazzolini usati in bagno»¹⁰⁷⁶ oltre ad intimidire, dà fastidio.

Il loro, è un universo regolare, equilibrato, sempre sotto controllo, senza alcun posto per l'imprevisto: «Che nel dettaglio si salvi il mondo è una cosa in cui crediamo ciecamente»¹⁰⁷⁷. Lo dimostra una situazione abbozzata in modo volutamente grottesco dal narratore: dopo una cruenta rissa tra Bobby e Il Santo che per tutti e due finisce in pronto soccorso, arrivano i genitori di quest'ultimo. Alla notizia del medico che il figlio è abbastanza grave e quindi deve essere tenuto in osservazione rimangono molto male, ma non affatto per la testa massacrata del rampollo. Come osserva il testimone della scena, «i suoi sembravano preoccupati più che altro della biancheria. I ricambi»¹⁰⁷⁸ – era quasi imperdonabile non averci pensato prima.

Eppure, questo mondo, costruito con tanta meticolosità ed accuratezza, sembra condannato al fallimento: «Ma padri e madri non leggono la burrasca in arrivo, solo invece il falso messaggio di una mite acquiescenza alle rotte della famiglia»¹⁰⁷⁹. La loro, è una realtà illusoria che sta per crollare, che non ha alcuna ragione per sopravvivere nell'epoca che sta arrivando. Tra la gerarchia e la tradizione, tra la curiosità e la ribellione, si prospetta un varco

¹⁰⁷³ Ivi, pp. 33-34.

¹⁰⁷⁴ Ivi, pp. 15-16.

¹⁰⁷⁵ Ivi, pp. 44-45.

¹⁰⁷⁶ Ivi, p. 91.

¹⁰⁷⁷ Ivi, p. 76.

¹⁰⁷⁸ Ibidem.

¹⁰⁷⁹ Ivi, p. 16.

irraggiungibile, non c'è alcun posto per la comprensione. Quello dei padri e quello dei ragazzi sono due universi non comunicanti: «Stavo pensando che non abbiamo nessuna possibilità di capire nulla, di niente, in nessun momento. Dei nostri genitori, dei nostri figli – forse di tutto»¹⁰⁸⁰.

Sul polo opposto si collocano invece le famiglie “aristocratiche”. Per converso vi governano il disordine, la mancanza di rispetto e di regole da seguire, la disobbedienza. I padri giocano a tennis, le madri – occhiali scuri, borse di *boutique* –, sorridono sempre. Le loro case (sia i suppellettili che le usanze) sono una specie di biglietto da visita che rispecchia il carattere di questo strato sociale. Arredate con i sinonimi di lusso per eccellenza: le grandi sofà, le lenzuola nere, le foto, «sui tavolini ci sono ancora bicchieri impolverati di alcol, e negli angoli sculture antiche, come in un museo, ma dagli armadi spuntano scarpe di vernice»¹⁰⁸¹, dotate di servitù, seguono dei ritmi sconosciuti ai piccoli borghesi: il telefono squilla in continuazione, gli orari (pure quelli dei pasti) sono improvvisati. Di solito i genitori sono in possesso anche delle residenze al mare o in montagna «di cui sembrano dimenticarsi» e di cui chiavi danno volentieri ai figli. È fatta proprio così la seconda casa di Andre: grande, in campagna, «un'ora di macchina» da Torino – e sarà proprio lì che avrà luogo l'iniziazione all'età adulta dei quattro amici.

Tuttavia il conflitto padre – figlio, la maturazione, non sono a nostro parere gli argomenti più preziosi e il testo potrebbe risultare interessante da un altro punto di vista, giacché l'autore disegna un quadro generazionale dell'Italia degli anni Settanta, racconta un habitat. Come Bruno Pischetta che nel suo *Bildungsroman* “milanese” *Com'è grande la città* (1996) narra della piccola e alta borghesia, Baricco abbozza l'immagine di una società in fase di crescita e di notevoli cambiamenti, analizza i suoi singoli “strati”, concentrandosi anch'egli sul piccolo ritaglio che conosce meglio, cioè sull'ambiente nativo. Infatti, forse il punto più forte di *Emmaus* è il fatto che, come afferma l'autore stesso, sia un libro sulla “torinesità”, sulla “piemontesità”. Non sono numerosi quelli che, sempre a dire di Baricco, hanno cercato di esprimere queste due nozioni, né il risultato è soddisfacente. Parzialmente ci sono riusciti Guido Gozzano e Beppe Fenoglio, ma forse il più importante tra tutti è Guido Ceronetti – il “Gadda di Torino” –, ed il suo *Piccolo inferno torinese* (Einaudi, 2003). Che la “torinesità” sia un protagonista importante in *Emmaus*, lo conferma invece Vacchetti, secondo il quale lo spazio e il tempo nel libro sono immediatamente riconoscibili benché non specificati. Secondo Vacchetti, lo scrittore rende perfettamente il clima della Torino dell'epoca:

¹⁰⁸⁰ Ivi, p. 121.

¹⁰⁸¹ Ivi, p. 18.

Inutile cercare cognomi noti o riferimenti a posti precisi come il liceo Alfieri o la chiesa di Santa Teresina. Personaggi e luoghi sono innominabili, indecifrabili, ma sono familiari e abituali per chi in quei quartieri è nato, cresciuto e vissuto. Il gioco di simmetrie è perfetto. [...] i viali, le fermate del tram, le chiese, gli angoli con le prostitute, il clima, le case rievocano esattamente la città. Persino il fiume, che alterna il suo placido aspetto domenicale allo scorrere cupo dei gorgi con il loro richiamo di morte, non può che essere il Po¹⁰⁸².

Inconfondibili sembrano sia ambienti familiari sia quelli scolastici. È un romanzo sui piemontesi, sulle loro virtù e sui loro difetti, sulla riservatezza sabauda: «Non siamo tanto abituati a guardarci così nudi davanti allo specchio [...]. Eppure, anche se non ci sono nomi e cognomi, i personaggi del romanzo vivono proprio nelle nostre case. Siamo noi»¹⁰⁸³. La Torino di Baricco è una città enigmatica, ingannevole, avvolta nella nebbia di cui abbiamo già letto in *Questa storia*. Adesso cambia soltanto il periodo, ma la natura del posto rimane immutata: «Ce ne andammo verso il tram, chiusi a riccio nei nostri cappotti, respirando nebbia. Era tardi, e nel buio c'era soltanto solitudine. Non parlammo fino a quando arrivammo alla fermata. Perché una fermata del tram di notte, nei nostri freddi di nebbia, è perfetta»¹⁰⁸⁴. Difatti, di notte la città si trasforma, cambiando completamente il volto: spariscono l'ordine, le regole, «sulla via di casa, di ritorno dall'oratorio, o da una riunione» stanno «irresistibili» le prostitute in stivali e mostrano le cosce e «quei seni»: «Accade alle volte che ripassiamo di giorno negli stessi angoli di strada, quasi non li riconosciamo. È un'altra città, la nostra notturna»¹⁰⁸⁵.

Dal punto di vista della struttura il romanzo (breve, di 128 pagine) si rivela diverso dai libri pubblicati negli anni Novanta: c'è un prologo, non ci sono capitoli, ma tutto è ordinato e diviso grazie agli spazi bianchi (che servono solo a separare paragrafi e non più a creare *suspense*), la storia è lineare, la punteggiatura piuttosto regolare. La prosa segue numerose modifiche allontanandosi notevolmente da quella delle opere precedenti: c'è meno poeticità, mancano “ornamenti” – a dire dello scrittore, *Emmaus* ha un lessico più povero rispetto a prima, ma ogni parola ha un suo significato. Il nuovo “stile Baricco” sembra essere esito e conseguenza della passione per le scritture diversificate (l'autore sottolinea spesso che per ogni storia e per ogni personaggio ha sempre cercato una scrittura, una voce che non fosse monocorde, che potesse servire a distinguere i protagonisti; addirittura *Oceano mare* e *City* sono fatti un po' come *patchwork* stilistico-linguistici), ma anche frutto della sua maturità

¹⁰⁸² M. VACCHETTI, *La Torino nascosta di Baricco*, op. cit.

¹⁰⁸³ Ibidem.

¹⁰⁸⁴ A. BARICCO, *Emmaus*, op. cit., p. 76.

¹⁰⁸⁵ Ivi, p. 122.

dello scrittore. Infatti, Baricco confessa di considerare *Emmaus* un volume rilevante per la sua carriera, proprio perché prima non si sentiva sufficientemente avveduto per scriverlo¹⁰⁸⁶. L'ha creato con ardore, senza rifletterci troppo – sarà questo il motivo per cui nel libro si riscontrano non pochi errori, il più clamoroso dei quali, di carattere anatomico, si trova a pagina 21. Il lettore che abbia qualche cognizione del corpo umano sarà sorpreso dalla strana descrizione del cateterismo, dove al posto dell'*uretra* lo scrittore menzionerà un altro condotto: «Sotto le coperte i malati non hanno i pantaloni di pigiama ma un tubicino di gomma infilato nell'uretere». E se alcuni lapsus verranno corretti già nella seconda edizione, parola di Baricco¹⁰⁸⁷, questo vi rimarrà come prova di una scrittura frenetica e di un forte coinvolgimento emotivo che non gli ha permesso di concentrarsi sui particolari, proprio così come succedeva al suo amato Benjamin¹⁰⁸⁸.

Lo stile nuovo, semplice e snellito, fa sì che lo scrittore viene accusato di bamboccismo¹⁰⁸⁹ o di superficialità, ma nella sua opinione il *kitsch* fa proprio parte dell'*habitat* che ha deciso di descrivere, cioè della Chiesa. L'argomento viene illustrato bene in un piuttosto lungo frammento sull'estetica ecclesiastica che prende spunto dalla riflessione sulla band dei quattro amici:

Naturalmente ci siamo chiesti se siamo davvero bravi, ma non c'è modo di saperlo, perché suoniamo quella musica lì, un genere molto particolare. [...] Nessuna di queste canzoni avrebbe, fuori da lì, la minima possibilità di essere una bella canzone – se a cantarla fosse un cantautore qualunque, la gente si chiederebbe cosa gli è successo. Non è rock, non è musica beat, non è folk, non è nulla. È come gli altari fatti con le macine di mulino, i paramenti di tela di sacco, i calici in terracotta, le chiese di mattorni rossi: la stessa Chiesa che una volta commissionava gli affreschi di Rubens e le cupole di Borromini adesso si affligge in un'estetica evangelica vagamente svedese – ai limiti protestante. Roba che non ha rapporto con la bellezza vera più di quanta ne abbia una panca in rovere, o un aratro ben fatto. Non ha rapporto con la bellezza che intanto fuori da lì stanno generando gli uomini¹⁰⁹⁰.

Eppure, afferma Baricco, il *kitsch* è la categoria che esiste solo nelle teste dei critici e non è mai stata specificata. A suo dire pure le opere di Puccini, i cui protagonisti impiegano venti minuti a morire o quelle di Caravaggio, i cui quadri sono sovrabbondanti e pesanti, potrebbero essere considerate tali¹⁰⁹¹.

¹⁰⁸⁶ Cfr. *Alessandro Baricco presenta "Emmaus"*, cit.

¹⁰⁸⁷ Ivi.

¹⁰⁸⁸ Baricco dichiara infatti di avere una certa stima per i testi che contengono errori: «È una cosa che ho imparato e ho amato in Walter Benjamin che è il pensatore che io amo di più. [...] È una specie di spia della concentrazione assoluta su un punto» (ivi).

¹⁰⁸⁹ Cfr. M. PARENTE, *A "Emmaus" riappare Baricco. È il nuovo profeta del bamboccismo letterario*, op. cit.

¹⁰⁹⁰ A. BARICCO, *Emmaus*, op. cit., p. 42.

¹⁰⁹¹ Cfr. *Alessandro Baricco presenta "Emmaus"*, cit.

Torna il *leitmotiv* riscontrabile in tutta la narrativa, sin dal romanzo d'esordio, cioè il tema di catalogare opposto alla nozione dell'infinito. Se nel *Novecento* al caos era contrapposto l'ordine della tastiera e in *Questa storia* l'assetto era costituito dalla pista automobilistica; se in *Castelli di rabbia* c'era Pehnt e il suo quaderno viola e in *Oceano mare* il registro di terre sconosciute di Langlais, in *Emmaus* l'infinito di essere giovani viene messo di fronte ad un catalogo costituito dalla fede e dalla dottrina. «I giovani di Baricco», dice Domenico Starnone «vogliono essere tutto e affermano questo loro bisogno di totalità. Sconfinare alla fine per loro è questo: fondere insieme gli opposti, la tenebra-luce, gli angeli-demoni, noi-gli altri, la madre-vergine»¹⁰⁹². Infatti, come abbiamo appena visto, per i protagonisti il mondo ha «confini fisici» molto precisi ed è il credo degli avi a rappresentare sempre il punto di riferimento, a non lasciare posto per alcun dubbio, a scacciare domande scomode, ad indicare la strada giusta. E tra gli indiscussi protagonisti del romanzo, come si è già accennato, sono appunto anche la fede e l'istituzione della Chiesa.

Il titolo del romanzo deriva dall'episodio narrato nel Vangelo di Luca che i protagonisti amano molto e che viene proprio chiamato *Emmaus*. Alcuni giorni dopo la morte di Cristo i suoi due discepoli lasciano Gerusalemme, e diretti verso una cittadina, discutono animatamente su ciò che è successo sul Calvario. Incontrano un uomo che pare non sapere nulla degli avvenimenti appena accaduti, quindi gli raccontano della crocifissione e delle voci sulla tomba vuota di colui che credevano il Messia. Arrivati alla meta, considerata l'ora, lo incoraggiano a rimanere e cenare con loro. Si accorgono di aver parlato con Gesù risorto solo quando lo vedono spezzare il pane, ma egli scompare ed i due rimangono amareggiati di non averlo riconosciuto subito, rimproverandosi per la propria cecità. L'episodio è rilevante e caro per la vita di quattro ragazzi proprio perché «in tutta la storia, ognuno non sa»¹⁰⁹³. Pure loro conoscono perfettamente questa condizione di ottenebramento, si muovono alla cieca, non capendo e non vedendo cose alla portata di mano: «È che procediamo per lampi, il resto è oscurità. Una tersa oscurità piena di luce, buia. [...] Ci sarà forse un gesto che ci farà capire»¹⁰⁹⁴. Tutto il romanzo ha come filo conduttore il vedere e non capire, il conoscere e non riconoscere, il rapporto tra oscurità e luce (come nel celebre dipinto del Caravaggio, *Cena in Emmaus*). Ma se ad illuminare i discepoli del Messia è il richiamo alla fede, Bobby, Luca, Il Santo e il narratore, l'uno dopo l'altro, contro ogni tradizione familiare, vi scopriranno soltanto la fonte dell'inganno. A dire di Starnone:

¹⁰⁹² D. STARNONE, *Baricco, "Emmaus". Quella scandalosa adolescenza cattolica*, «La Repubblica», 3 novembre 2009, p. 59.

¹⁰⁹³ A. BARICCO, *Emmaus*, op. cit., p. 62.

¹⁰⁹⁴ Ivi, p. 61 e 62.

I giovani cattolici di Baricco hanno occhi impediti. Da cosa? Dalla tradizione. Dalla nebbia della loro educazione religiosa, dagli scenari di tranquilla finzione tirati su dalle loro famiglie, dalla pazzia santa della loro stessa fede che li obbliga a opere di carità negli ospedali, a far musica scialba da oratorio, a pratiche di sesso quasi casto con le loro fidanzate semivergini e mai troppo belle, alla frequentazione per scopi ascetici di prostitute o travestiti dai membri accarezzabili¹⁰⁹⁵.

Che l'immagine della Chiesa sia fortemente stereotipata e caricaturale, viene ammesso dallo stesso scrittore, il quale dichiara a questo proposito di aver solo voluto ricreare "un habitat"¹⁰⁹⁶. Confondendo forse la fede con il tradizionalismo, l'Autore presenta i cattolici come esseri privi di buon senso, ma anche ingenui che si lasciano guidare ed ingannare da un gruppo di stolti, per di più iniqui. I preti di Baricco al cinema allungano le mani tra le gambe dei ragazzini e poi in chiesa, con le stesse mani, distribuiscono l'eucaristia. Addirittura Andre è figlia di un monaco, confessore di sua madre, morto suicida. La fede, che in *Emmaus* è sinonimo di fanatismo, e tutto ciò che la riguarda, è caricaturato fino a diventare grottesco: i principi, i valori vengono derisi, parodiati, resi ridicoli. Quest'inclinazione anticclesiastica raggiunge il suo apice nella descrizione della Madonna col Bambino¹⁰⁹⁷, in cui lo scrittore mette in discussione i dogmi fondamentali della fede cristiana.

Resta invece irrisolta la questione quanto Baricco "autobiografico" ci sia dentro quel romanzo, sicuramente il più personale di tutti. L'ambiente disegnato dallo scrittore – la Torino piccolo borghese, con le sue case ed i suoi oratori –, è lo stesso in cui egli è cresciuto e che dunque fa parte dei suoi ricordi, avendo avuto un ruolo non indifferente per la sua formazione. Nondimeno i parallelismi accertati con la vita dell'autore finiscono qui: il clima è volutamente ambiguo e viene rafforzato dalla scelta di non dare nessun nome all'io narrante. A quanto pare i tratti di carattere personale sono distribuiti un po' dappertutto, non solo nell'enigmatico narratore. Un esempio di quanto appena affermato si può ricavare da un passo dedicato al padre di Luca. A volte, durante la cena, il genitore «si alza, apre la porta che dà sul balcone, ed esce sul balcone, accosta la porta dietro e poi si appoggia alla ringhiera, e sta lì»¹⁰⁹⁸, fissando a lungo il vuoto. In quell'atteggiamento che i ragazzi credono suicida e che infatti sarà l'ispirazione per il passo mortale di suo figlio, c'è invece nascosto uno dei passatempi preferiti del piccolo Baricco. Dice il padre di Luca: «[...] mi rilassa guardare le cose dall'alto, disse, lo facevo sempre da bambino. Stavamo al terzo piano, e io passavo ore alla finestra a vedere le macchine passare, e fermarsi al semaforo, e ripartire. Non so perché. È una cosa che

¹⁰⁹⁵ D. STARNONE, *Baricco, "Emmaus". Quella scandalosa adolescenza cattolica*, op. cit.

¹⁰⁹⁶ Cfr. *Alessandro Baricco presenta "Emmaus"*, cit.

¹⁰⁹⁷ A. BARICCO, *Emmaus*, op. cit., pp. 132-136.

¹⁰⁹⁸ Ivi, p. 36.

mi piace. È una cosa da bambini»¹⁰⁹⁹. Il lettore è quindi invitato ad una specie di gioco a nascondiglio, in cerca delle tracce dell'autore disseminate nel testo, esattamente come diceva Philippe Lejeune riferendosi al romanzo autobiografico: «[...] chiamerò così tutti i testi di finzione nei quali il lettore può sospettare, dalle rassomiglianze che crede di scoprire, che ci sia identità fra autore e *personaggio*, mentre proprio l'autore ha scelto di negare questa identità, o almeno di non affermarla»¹¹⁰⁰. Parlando del patto autobiografico, cioè di una sorta di contratto che viene stipulato ogni volta tra l'autore e il lettore, Lejeune sostiene:

Le forme del patto autobiografico sono molto diverse: ma tutte manifestano l'intenzione di onorare la propria *firma*. Il lettore potrà cavillare sulle rassomiglianze, ma mai sull'identità. [...] se l'identità non è affermata (come nel caso della finzione), il lettore cercherà di trovare delle somiglianze, malgrado l'autore; se è affermata (come nel caso dell'autobiografia) sarà portato a cercare le differenze (errori, deformazioni, ecc.)¹¹⁰¹.

Ad ogni modo quindi, chi legge si trasforma in un segugio che cerca la rottura del contratto dichiarato dallo scrittore. Nel caso di *Emmaus*, dove tutto invita a pensare che si tratti di una fusione tra la finzione e l'autobiografia, il lettore indaga il testo in cerca d'autore ma nello stesso tempo resta consapevole che egli ha scritto una storia inventata. Dunque l'operazione potrebbe rientrare nelle categorie della già menzionata *autofiction*¹¹⁰², o meglio ancora, della *pseudo-autofiction*, considerato il fatto che il protagonista non porta (almeno non in modo esplicito) il nome dell'autore¹¹⁰³. Sembra addirittura legittimo rischiare la tesi che l'autore sia nascosto dietro un gruppo di personaggi o un protagonista collettivo¹¹⁰⁴. Lo conferma Starnone dicendo:

All'inizio troviamo un ragazzo di "tanti anni fa", una terza persona maschile, un lui. Volti la pagina e questo lui si trasforma in un io, che racconta, a partire da oggi, il tempo andato in cui è stato un diciassettenne, un'epoca ancora senza cellulari e Sms e Internet. Volti ancora la pagina e l'io si inserisce

¹⁰⁹⁹ Ivi, p. 121. Cfr. M. P. FUSCO (a cura di), *La finestra di Baricco*, Repubblica Radio Tv, 27 ottobre 2008.

¹¹⁰⁰ PH. LEJEUNE, *Il patto autobiografico* (1975), Il Mulino, Bologna 1986, p. 25.

¹¹⁰¹ Ivi, p. 26 e p. 27.

¹¹⁰² Il concetto di *autofiction*, inteso come «finzione degli avvenimenti e dei fatti strettamente reali (*fiction d'événements et de faits strictement réels*, p. 69)», quindi, in poche parole, la coesistenza di due opposte tipologie narrative: l'autobiografia e la finzione, è stato proposto e usato per la prima volta da Serge Doubrovsky a proposito del suo romanzo *Fils* (1977). Cfr. S. DOUBROVSKY, *Autobiographie/ Verité/ Psychanalyse*, in ID., *Autobiographie. De Corneille à Sartre*, PUF, Paris 1988, pp. 61-79. Tutte le traduzioni nel testo sono mie.

¹¹⁰³ Secondo Doubrovsky la vera autofinzione esige che ci sia la corrispondenza tra l'autore del testo e il personaggio. Altrimenti si tratta di "pseudoautofinzione": «L'autore non può stare al di fuori [del racconto] e da lì condurre la sua narrazione. Deve essere presente nel suo testo attraverso il dato del proprio cognome» (S. DOUBROVSKY in A. TURCZYN, *Finzione degli avvenimenti e dei fatti strettamente reali. Intervista a Serge Doubrovsky*, «Teksty drugie», n. 5/2005, p. 210).

¹¹⁰⁴ Cfr. A. IOVINELLI, *Il personaggio dell'autore nella fiction (meta)biografia*, in ID., *L'autore e il personaggio*, op. cit., pp. 247-334.

dentro un noi e ci informa prima su un “noi cattolici di fede”, opposti a “quelli là”; e poi su un “noi di gruppo”, il gruppo di amici composto dall’io narrante, da Bobby, da Luca e da Il Santo [...]»¹¹⁰⁵.

Nell’epoca della commistione tra i generi, il romanzo di Baricco si presenta dunque come una sorta di un’«autobiografia mascherata», immaginaria o di una «quasi autobiografia» ed è frutto, secondo Mario Baudino, della volontà del cinquantunenne scrittore di guardarsi dentro, di «parlare di sé anche se non in maniera esplicita»¹¹⁰⁶, senza però seguire regole di un genere unico e preciso. In questa luce il principale scopo starebbe, come osserva Pierre Bourdieu rifacendosi all’ampiamente inteso autobiografismo¹¹⁰⁷, nel volgersi verso il passato per dare il senso al presente.

Prima di chiudere la nostra riflessione e per concludere il panorama abbozzato occorre concedere ancora la voce ai critici e soffermarsi un attimo sull’accoglienza data da loro all’ultimo romanzo dell’autore di *Castelli di rabbia*. Eccetto poche voci, come quella di Starnone che crede Baricco «in ottima forma» o quella di Vacchetti che lo considera “profeta” torinese, la reazione della critica è stata unanime e non ha lasciato spazio agli equivoci. Sintomatici a tal proposito i titoli di alcune recensioni: *Nessuna rivelazione sulla strada di Emmaus*, *La strega Baricco vien di notte. Come Harry Potter*, *San Baricco appare ai fedeli di Emmaus*, *A “Emmaus” riappare Baricco. È il nuovo profeta del bamboccismo letterario*. In linea di massima il “nuovo” Baricco, “reale” ed “autobiografico”, pare essere partito bene per quanto riguarda i presupposti e la tematica, e la maggior parte dei critici ha apprezzato il suo congedo dal postmoderno nonché la promettente svolta verso il realismo. Ma se la speranza di trovarvi qualcosa di prezioso ha stuzzicato l’appetito dei lettori-recensori, tanto più grande è stata la delusione arrivata immancabilmente a fine lettura. Sembra infatti che *Emmaus* sia stato giudicato come un libro deludente e irrisolto.

Giorgio De Rienzo parla a questo proposito del narcisismo e della presunzione dello scrittore torinese nonché della fallibilità degli sforzi intrapresi per affrontare un tema alto con un linguaggio basso. Sulle pagine del «Corriere della Sera» De Rienzo osserva che la storia narrata da Baricco è «schematica come un teorema»¹¹⁰⁸ che ormai, ed è anche l’opinione di

¹¹⁰⁵ D. STARNONE, *Baricco, “Emmaus”. Quella scandalosa adolescenza cattolica*, op. cit.

¹¹⁰⁶ M. BAUDINO, *Baricco riparte da “Emmaus”. Quasi un’autobiografia*, «La Stampa.it», 27 ottobre 2009.

¹¹⁰⁷ «È lecito supporre che la narrazione autobiografica sia sempre, almeno in parte, motivata dall’intenzione di dare un senso e una ragione, di scoprire una logica retrospettiva e insieme prospettiva, una consistenza e una costanza collegando con relazioni intelligibili, come quella fra effetto e causa efficiente, momenti successivi che così si pongono come tappe di uno sviluppo necessario» (P. BOURDIEU, *L’illusione biografica*, in ID., *Ragioni pratiche*, Il Mulino, Bologna 1995, p. 72).

¹¹⁰⁸ G. DE RIENZO, *Quattro amici in chiesa: i ragazzi di Baricco soffocati dalla normalità*, op. cit., p. 39. Secondo Massimiliano Parente, «Se uno non avesse mai letto niente, se nessuno avesse mai scritto niente, Baricco sarebbe uno scrittore, perché oggettivamente scrive. Tuttavia, poiché il mondo è crudele e la storia è lunga, poiché esiste la letteratura, è solo Baricco [...]». Quello di *Emmaus* è un evidente esempio del

tanti critici e non pochi affezionati lettori – amanti di libri come *Castelli di rabbia* o *Novecento* –, Baricco semplicemente «ha perso il suo talento»¹¹⁰⁹.

Emmaus, costruito sull'impalcatura di associazioni scontate e prevedibili, pare banale anche a Enzo Baranelli che vi trova soltanto stereotipi consumati, obsoleti e quindi noiosi:

[...] in quella contrapposizione tra cattolici e gli altri (che sono ricchi, non esistono atei poveri in canna o piccolo borghesi come i protagonisti), Baricco introduce una facile balla, ai ricchi è destinato il tragico (con capifamiglia che si sparano per coprire dissesti finanziari o evitare il carcere, [...]), mentre a loro, i cattolici tocca il dramma»¹¹¹⁰.

Non diversamente succede con il nuovo stile e le metafore che secondo Baranelli «ispirano pietà». Non risparmiandogli toni maligni, il critico osserva: «Baricco inventa una lingua senza senso. È materiale buono per uno spot di una scuola di scrittura creativa: cioè se pubblicano questo, allora han tutti delle speranze (peccato che non tutti hanno le conoscenze giuste)»¹¹¹¹.

Tuttavia l'intervento più prezioso su *Emmaus* è quello firmato da Goffredo Fofi – è dunque con esso che si vorrebbe chiudere la nostra indagine. Il critico, padrino del baricchiano romanzo d'esordio, ammette di avere ancora un certo debole per l'autore di *Castelli di rabbia*, nonostante il suo cambio di rotta, avvenuto più o meno dopo la pubblicazione di *City*. Infatti, quando gli è capitato tra le mani l'ultimo romanzo di Baricco – una storia comune e semplice, con i protagonisti che sarebbero potuti essere compagni dell'autore di un tempo –, stava quasi per «gridare al miracolo», pensando con soddisfazione che «la voga del “post-moderno” ha fatto il suo tempo»¹¹¹². Invece similmente ad altri critici, è rimasto profondamente deluso e amareggiato, tanto più perché considerava *Emmaus* un romanzo promettente:

Stavolta Alessandro Baricco – per la cui persona, per molti motivi, non sono mai riuscito a provare l'antipatia che ha suscitato in molti il suo abnorme successo e l'antipatia che molti suoi libri meritano – mi stava per fregare: la prima parte, più della metà, del suo nuovo breve romanzo *Emmaus* (Feltrinelli) mi sembrava convincente e soprattutto nuova, più austera nell'ispirazione, più controllata nella scrittura, più sincera nell'assunto nonostante la propensione metafisica dei personaggi, bensì insolitamente concreti¹¹¹³.

Inizialmente la lettura del nuovo romanzo gli ha fatto pensare ai libri di Vasco Pratolini, Giuseppe Berto, Pier Antonio Quarantotti Gambini o a *Les enfants terribles* di Jean Cocteau e lo «incuriosiva ma non [...] preoccupava la “marcia indietro”, apparentemente regressiva, ma

“bamboccismo letterario”: «il baricchismo appartiene al genere Narrativa Per Adulti Scritta Come Se Fossero Bambini» (M. PARENTE, *A “Emmaus” riappare Baricco. È il nuovo profeta del bamboccismo letterario*, op. cit.).

¹¹⁰⁹ G. DE RIENZO, *Quattro amici in chiesa: i ragazzi di Baricco soffocati dalla normalità*, op. cit., p. 39.

¹¹¹⁰ E. BARANELLI, *Emmaus di Alex Baricco*, «Cabaret Bisanzio», 19 dicembre 2009.

¹¹¹¹ Ibidem.

¹¹¹² G. FOFI, *L'ultimo Baricco: nessuna rivelazione sulla strada di “Emmaus”*, op. cit.

¹¹¹³ Ibidem.

benvenuta e foriera di nuove partenze e nuove possibilità¹¹¹⁴, giacché il ritorno a esigenze di interrogazioni percepito nel libro gli sembrava magari “primario” ma “necessario”. Ad un certo punto però la bolla di sapone scoppia, «l'impressione di novità scompare, e ci si ritrova nel solito Baricco: in un melodramma a freddo, talora anche un po' stupido e televisivo, a cui una bella manciata di tormenti cattolici bene orecchiati e ben spruzzati dovrebbe aggiungere il sale della curiosità, originalità, morbosità»¹¹¹⁵.

In questo senso sembra legittimo forzare la lettura del romanzo in direzione di un *kitsch* di largo consumo di cui tra l'altro Baricco si fa portavoce. «Il *kitsch* resta *kitsch* anche quando condito di recitate tortuosità cattoliche», sostiene rammaricato e smalzato Fofi, a maggior ragione perché, come dimostrano le prime pagine, Baricco qualche intuizione e intenzione seria doveva, in partenza, averla. A suo dire, tale è però il prezzo che deve pagare chi è stato catturato nel circolo vizioso del successo, rinunciando alle sue grandi capacità, in un'epoca che si nutre di grossolanità e banalità. Perciò non si può non concordare con il giudizio finale che Fofi dà su Baricco dicendo che «ben difficilmente egli riuscirà in futuro a stupirci, nel rispetto dei suoi talenti migliori»¹¹¹⁶.

¹¹¹⁴ Ibidem.

¹¹¹⁵ Ibidem. Dello stesso parere è Renato Barilli secondo lo scrittore torinese ha scritto «un romanzo sconclusionato»: «Questo infatti è il pasticciaccio brutto che Baricco ha messo in piedi e da cui non sa bene come uscire» (R. BARILLI, *Baricco: una Emmaus senza Cristo*, op. cit., p. 28).

¹¹¹⁶ G. FOFI, *L'ultimo Baricco: nessuna rivelazione sulla strada di "Emmaus"*, op. cit.

Conclusioni

Come si è cercato di dimostrare, la figura di Alessandro Baricco si presenta nell'odierno panorama culturale come un caso esemplare, capace di riflettere le tensioni della propria epoca. Non solo la sua poetica si rivela fin dall'inizio come postmoderna ma le numerose iniziative avviate nel campo della cultura, assai rilevanti se intese come strategie di posizionamento egemonico nel campo letterario, sono analoghe ma più incisive di quelle intraprese da altri autori contemporanei, come Sandro Veronesi, Carlo Lucarelli, o Tiziano Scarpa.

Se il mutamento di scenario letterario recente e il conseguente tramonto del postmoderno «come insieme di poetiche e di pratiche di scrittura»¹¹¹⁷ è segnato anche da una rinnovata considerazione per i generi non solo finzionali, la pubblicazione di *Emmaus* sembra marcare tuttavia il congedo di Baricco dal postmoderno e aprire una fase nuova che lo avvicina alla scrittura di carattere autofinzionale, collocandolo accanto a scrittori come Mauro Covacich, Giuseppe Genna, Giulio Mozzi, Walter Siti.

La tendenza al ritorno alla realtà, in atto secondo i critici sia nella letteratura che nel cinema¹¹¹⁸, coincide con il dovere di pronunciarsi sulla vita politica e sociale. Gli scrittori sentono bisogno di uscire dalla gabbia del postmodernismo ludico e combinatorio, scegliendo lo spazio alternativo del reportage giornalistico, tra documentazione e denuncia (Roberto Saviano, Aldo Nove) o della testimonianza veridica, recuperando i modi dell'autobiografia o del racconto credibile in prima persona (Tiziano Scarpa). Assistiamo quindi anche al ritorno all'autobiografismo ampiamente inteso, considerato come antidoto rispetto alla frantumazione dell'io, come un modo di esorcizzare la crisi dell'esperienza. Sembra infatti che il narrare di sé e la testimonianza in prima persona siano diventati urgenti nella gran parte della narrativa contemporanea perché «l'io, nella sua fragilità, sembra essere l'unico collante per la disgregazione dell'esperienza»¹¹¹⁹.

Non di rado le due tensioni si accavallano, proprio come accade nell'ultimo Baricco, e la vicenda privata si accompagna al progetto di scrivere un libro sulle trasformazioni culturali.

¹¹¹⁷ R. DONNARUMMA, *Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani di oggi*, «Allegoria», n. 57, 2008, p. 27.

¹¹¹⁸ Sul «ritorno al reale» si veda il n. 57, 2008 di «Allegoria».

¹¹¹⁹ Ivi, p. 49. Cfr. F. LA PORTA, *L'autoreverse dell'esperienza. Euforia e abbagli della vita flessibile*, Bollati Boringhieri, Torino 2004.

Se *Emmaus* rivela i segni di un'inerzia e perfino di un fallimento, contribuisce anche, con un paradosso solo apparente, a segnalare a suo modo la portata della svolta in corso nella letteratura italiana più recente. Il realismo, che continua a suscitare in molti scrittori italiani una certa diffidenza (lo stesso Baricco, è bene ricordarlo, associava alle categorie del reale quelle del facile consumo), «cacciato dalla porta, [...] mostra oggi la sua vitalità»¹¹²⁰. E non si tratta certo di un realismo “di facciata”, patinato, *midcult* o bacchettone, ma di «una tensione realistica vera, di una volontà di strappare la materialità dell'esperienza alla falsificazione, del coraggio di guardare sino in fondo i conflitti che ci attraversano»¹¹²¹.

Perfino Baricco, forse il principale artefice dell'affabulazione derealizzante degli anni Novanta, nel nuovo millennio non può fare a meno di tenerne conto.

¹¹²⁰ R. DONNARUMMA, *Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani di oggi*, op. cit., p. 54.

¹¹²¹ R. DONNARUMMA, *E se facessimo sul serio*, «Nazione indiana», 31 ottobre 2008, <http://www.nazioneindiana.com/2008/10/31/quid-credas-allegoria/>.

Riferimenti bibliografici

OPERE DI ALESSANDRO BARICCO

Romanzi:

BARICCO, Alessandro, *Castelli di rabbia*, Rizzoli, Milano 1991.

BARICCO, Alessandro, *Oceano mare*, Rizzoli, Milano 1993.

BARICCO, Alessandro, *Seta*, Rizzoli, Milano 1996.

BARICCO, Alessandro, *City*, Rizzoli, Milano 1999.

BARICCO, Alessandro, *Senza sangue*, Rizzoli, Milano 2002.

BARICCO, Alessandro, *Questa storia*, Fandango, Roma 2005.

BARICCO, Alessandro, *Emmaus*, Feltrinelli, Milano 2009.

Wydania polskie:

City, przeł. J. Ugniewska, Czytelnik, Warszawa 2000.

Ocean morze, przeł. H. Kralowa, Czytelnik, Warszawa 2001.

Bez krwi, przeł. H. Kralowa, Czytelnik, Warszawa 2003.

Jedwab, przeł. H. Kralowa, Czytelnik, Warszawa 2004.

Iliada, przeł. H. Kralowa, Czytelnik, Warszawa 2005.

Zamki z piasku, przeł. H. Kralowa, Czytelnik, Warszawa 2006.

Ta historia, przeł. H. Kralowa, Czytelnik, Warszawa 2007.

Novecento. Monolog, przeł. H. Kralowa, Czytelnik, Warszawa 2008.

Saggi:

BARICCO, Alessandro, *Il genio in fuga. Due saggi sul teatro musicale di Gioacchino Rossini*, Il Melangolo, Genova 1988 (Einaudi, Torino 1997).

BARICCO, Alessandro, *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin. Una riflessione su musica colta e modernità*, Garzanti, Milano 1992.

BARICCO, Alessandro, *Barnum. Cronache dal Grande Show*, Feltrinelli, Milano 1995.

BARICCO, Alessandro, *Barnum 2. Altre cronache dal Grande Show*, Feltrinelli, Milano 1998.

BARICCO, Alessandro, *Next. Piccolo libro sulla globalizzazione e sul mondo che verrà*, Feltrinelli, Milano 2002.

BARICCO, Alessandro, *I barbari. Saggio sulla mutazione*, Fandango, Roma 2006.

Teatro:

BARICCO, Alessandro, *Novecento. Un monologo*, Feltrinelli, Milano 1994.

BARICCO, Alessandro, *Davila Roa*, in LONGHI, Claudio (a cura di), *Programma di sala*, Black Hole, Roma 1997.

Racconti:

BARICCO, Alessandro, *La sindrome di Boodman*, «Linea d'ombra», n. 125, 1997, pp. 28-32.

BARICCO, Alessandro, *Quanto al prof. Minnemayer*, in GENTILI, Moreno, *In linea d'aria. Immagini di un viaggio a piedi*, Feltrinelli, Milano 1999, pp. 121-123.

Film:

BARICCO, Alessandro, MOISIO, Lucia, *Partita Spagnola* (1987), Dino Audino Editore, Roma 2003.

Il cielo è sempre più blu (interprete, 1995), reg. di Antonio Luigi GRIMALDI.

BARICCO, Alessandro, JARUSSI, Oscar, *Castelli di rabbia* (sceneggiatura non edita).

Seta (sceneggiatura, 2007), reg. di François GIRARD.

Lezione 21 (sceneggiatura e regia, 2008).

Totem & Reading:

BARICCO, Alessandro, VACIS Gabriele, VOLLI, Ugo, *Totem. Letture suoni lezioni*, Fandango, Roma 1999.

Totem 1 e Totem 2 + videocassetta, Rizzoli, Milano 2000.

Le scatole di Totem, Holden Libri, Torino 2002.

BARICCO, Alessandro, AIR, *City Reading (Tre storie western)*, CD, 2003.

BARICCO, Alessandro, TARASCO, Roberto, VACIS, Gabriele, *Totem. L'ultima tournée*, Einaudi, Torino 2003 (libro *Balene e sogni. Leggere e ascoltare. L'esperienza di Totem* + video).

BARICCO, Alessandro, *City reading project*, Rizzoli, Milano 2003 (volume fotografico).

BARICCO, Alessandro, *Omero. Illiade*, Feltrinelli, Milano 2004.

BARICCO, Alessandro, MEANDRI, Illario, *Tre scene da Moby Dick*, Fandango, Roma, 2009.

Varia:

- BARICCO, Alessandro, *A proposito del pittore Plasson, dei rebus, di quadri che urlano e altro*, in VACCHETTI, Marco, *Nova-Nove. Opere 1996. Catalogo della Mostra*, Torino 1996.
- BARICCO, Alessandro, *Prefazione*, a GUARESCHI, Giovanni, *Lo Zibaldino: storie assortite vecchie e nuove*, Rizzoli, Milano 1997.
- BARICCO, Alessandro, *Prefazione*, a DEMICHELIS, Davide, FERRARI, Angelo, MASTO, Raffaele, SCALETTARI, Luciano (a cura di), *Quel che resta del mondo. Quale ambiente regaliamo al terzo millennio?*, Baldini & Castoldi, Milano 1999.
- BARICCO, Alessandro, *Zio Paperone presentato da Alessandro Baricco*, Walt Disney, Rizzoli, Milano 2000.
- BARICCO, Alessandro, SERAFINI, Francesca, TARICCO, Filippo (a cura di), *Punteggiatura*, Rizzoli, Milano 2001.
- BARICCO, Alessandro, *Dracula*, in MORETTI, Franco (a cura di), *Il romanzo. IV: Temi, luoghi, eroi*, Einaudi, Torino 2003, pp. 797-809.
- BARICCO, Alessandro, *Introduzione*, a FANTE, John, *Chiedi alla polvere*, Einaudi, Torino 2004.
- BARICCO, Alessandro, *Percepire*, in LEPRI, Laura (a cura di), *Panta. Scrittura creativa. La scrittura creativa raccontata dagli scrittori che la insegnano*, Bompiani, Milano 2008, pp. 19-32.
- BARICCO, Alessandro, *Alessandro Baricco e Victoria Cabello incontrano Rossini*, in ALFERJ, Valentina, FRANDINO Barbara (a cura di), *Corpo a corpo. Interviste impossibili*, Einaudi, Torino 2008, pp. 3-22.
- BARICCO, Alessandro, *La normale vita di Naing Nay*, in *Mondi al limite. Nove scrittori per Medici senza frontiere*, Feltrinelli, Milano 2008, pp. 15-29.
- BARICCO, Alessandro, *La vera storia di Novecento*, in «Topolino», n. 2737, 6 maggio 2008.
- BARICCO, Alessandro, *Prefazione*, a MCCARTHY Cormac, *Trilogia della frontiera*, Einaudi, Torino 2008.
- GREDER, Armin, *L'isola*, trad. di Alessandro Baricco, Orecchio Acerbo Editore, Roma 2008.
- GREDER, Armin, *La città*, trad. di Alessandro Baricco, Orecchio Acerbo Editore, Roma 2009.

OPERE NARRATIVE

- AFFINATI, Eraldo, *Campo del sangue*, Mondadori, Milano 1997.
- AFFINATI, Eraldo, *Soldati del 1956*, Mondadori, Milano 1993.
- BARBERO, Alessandro, *Bella vita e guerre altrui di Mr. Pyle gentiluomo*, Mondadori, Milano 1995.
- BARBERO, Alessandro, *L'ultimo rosa di Lautrec*, Mondadori, Milano 2001.
- BARBERO, Alessandro, *Poeta al comando*, Mondadori, Milano 2003.
- BARBERO, Alessandro, *Romanzo russo. Fiutando i futuri supplizi*, Mondadori, Milano 1998.
- BAROCCO, Leandro, *Senza sugo*, Sperling & Kupfer Editori, Milano 2002.
- BAROCCO, Leandro, *Setola*, Sperling & Kupfer Editori, Milano 1996.
- BENIGNI, Roberto, *Il mio Dante*, Einaudi, Torino 2008.
- BONGIORNO, Vittorio, *La giovane Holding*, Comix Editore, Modena 1997.
- BUSI, Aldo, *Il Decamerone di Giovanni Boccaccio*, Rizzoli, Milano 1990.
- CALVINO, Italo, *Il cavaliere inesistente*, Einaudi, Torino 1959.
- CALVINO, Italo, *Le città invisibili*, Einaudi, Torino 1972.
- CALVINO, Italo, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Einaudi, Torino 1979.
- CASADEI, Alberto, *I flussi vitali*, Editing Edizioni, Treviso 2005.
- CASADEI, Alberto, *La domenica di questa vita*, Manni, Lecce 2002.
- COLLOCA, Gianluca, *La vita sessuale di Alessandro Baricco*, Coniglio Editore, Roma 2006.
- COOVER, Robert, *Gioco di Henry (1968)*, Fannuci, Roma 2002.
- DE CARLO, Andrea, *Treno di panna*, Einaudi, Torino 1981.
- DE CARLO, Andrea, *Uccelli da gabbia e da voliera*, Einaudi, Torino 1982.
- LARBAUD, Valery, *A. O. Barnabooth. Il suo diario intimo (1913)*, Bookever, Roma 2005.
- LUPERINI, Romano, *I salici sono piante acquatiche*, Manni, Lecce 2002.
- LUPERINI, Romano, *L'età estrema*, Sallerio Editore, Palermo 2008.
- MAGRIS, Claudio, *Danubio*, Garzanti, Milano 1986.
- MAGRIS, Claudio, *Illazioni su una sciabola*, Garzanti, Milano 1984.
- MARTINELLI, Carlo, *Un orso sbrana Baricco*, Curcu&Genovese, Trento 2008.
- MELVILLE, Herman, *Bartleby, lo scrivano (1853)*, Einaudi, Torino 2006.
- PEREC, Georges, *La vita istruzioni per l'uso (1978)*, Rizzoli, Milano 2005.
- PISCHEDDA, Bruno, *Com'è grande la città*, Shake edizioni, Milano 2008.
- ROMANO, Alessio, *Paradise for all*, Fazi Editore, Roma 2005.
- SANTAGATA, Marco, *Il maestro dei santi pallidi*, Guanda, Parma 2003.

- SANTAGATA, Marco, *Il salto degli Orlandi*, Sallerio Editore Palermo, Palermo 2007.
- SANTAGATA, Marco, *L'amore in sé*, Guanda, Parma 2006.
- SANTAGATA, Marco, *Papà non era comunista*, Guanda, Parma 1996.
- SANTAGATA, Marco, *Voglio una vita come la mia*, Guanda, Parma 2008.
- SAVIANO, Roberto, *Gomorra*, Mondadori, Milano 2006.
- SCARPA, Tiziano, *Cosa voglio da te*, Einaudi, Torino 2003.
- SITI, Walter, *Il contagio*, Einaudi, Torino 2008.
- SITI, Walter, *La magnifica merce*, Einaudi, Torino 2004.
- SITI, Walter, *Scuola di nudo*, Einaudi, Torino 1994.
- SITI, Walter, *Troppi paradisi*, Einaudi, Torino 2006.
- SITI, Walter, *Un dolore normale*, Einaudi, Torino 1999.
- VERONESI, Sandro, *Caos calmo*, Bompiani, Milano 2005.
- VERONESI, Sandro, *La forza del passato*, Bompiani, Milano 2000.
- VERONESI, Sandro, *No Man's Land*, Bompiani, Milano 2003.
- VERONESI, Sandro, *Per dove parte questo treno allegro*, Theoria, Roma 1988.
- VERONESI, Sandro, *Ring City*, Walt Disney Company Italia, Milano 2001.
- VONNEGUT, Kurt, *Cronosisma* (1997), Bompiani, Milano 1998.
- VONNEGUT, Kurt, *Ricordando l'Apocalisse* (2008), Feltrinelli, Milano 2008.
- VONNEGUT, Marc, *Eden Express* (1975), Piemme, Milano 2008.

LETTERATURA CRITICA: ARTICOLI, SAGGI, STUDI

- «Abbiamo tutti 16 anni». Torna Baricco, «Corriere della Sera», 27 ottobre 2009, p. 43.
- ADORNO, Theodor, W., *Filosofia della musica moderna* (1949), Einaudi, Torino 1973.
- ADORNO, Theodor, W., *Il carattere di feticcio in musica e il regresso dell'ascolto*, in ID., *Dissonanze* (1956), Feltrinelli, Milano 1981, pp. 7-51.
- ADORNO, Theodor, W., *Minima moralia* (1951), Einaudi, Torino 1974.
- ADORNO, Theodor, W., *Teoria estetica* (1970), Einaudi, Torino 1977.
- AFFINATI, Eraldo, *Un teologo contro Hitler. Sulle tracce di Dietrich Bonhoeffer*, Mondadori, Milano 2002.
- AFFINATI, Eraldo, *Veglia d'armi*, Mondadori, Milano 1992.
- AFFINITA, Gustavo, *Del Caos, di Google e dei Barbari invasori che son dentro di noi*, «La Repubblica», 10 gennaio 2007, p. 9 (sezione: Napoli).

- Alessandro Baricco presenta "Emmaus", La Repubblica Radio/Tv, 1 dicembre 2009, http://tv.repubblica.it/home_page.php?playmode=player&cont_id=39740&ref=search.
- AMENDOLA, Giandomenico, *La città postmoderna. Magie e paure della metropoli contemporanea*, Laterza, Roma-Bari 1997.
- AMICI, Silvia, DE BENEDETTO, Arianna, PANZARELLA, Luca, *Casi editoriali. L'esordio narrativo di Alessandro Baricco: Castelli di rabbia*, «Oblique», http://www.oblique.it/images/formazione/dispense/caso_baricco_castelli.pdf.
- ANDRUETTO, Guido, *Barbari e Totem – Vacis e Baricco alla Suoneria. "Quando la tv scelse la cultura"*, «La Repubblica», 20 novembre 2008, p. 18.
- ANTONELLI, Giuseppe, *Lingua ipermedia: la parola di scrittore oggi in Italia*, Manni Editore, Lecce 2006.
- AROSIO, Enrico, *Dalla seta alla flanella*, «L'Espresso», 12 settembre 2002.
- AUGÉ, Marc, *Disneyland e altri nonluoghi* (1997), Bollati Boringhieri, Torino 2000.
- AUGÉ, Marc, *Rovine e macerie. Il senso del tempo* (2003), Bollati Boringhieri, Torino 2004.
- BACHELARD, Gaston, *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte, rinascita* (1942), Red Edizioni, Milano 2006.
- BACHTIN, Michail, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo* (1975), in ID., *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 1979, pp. 231-405.
- BALDINI, Anna, *Pierre Bourdieu e la sociologia della letteratura*, «Allegoria», n. 55, a. XIX, gennaio-giugno 2007, pp. 9-25.
- BANDETTINI, Anna, *Il teatro replica a Baricco. Muti: "Gli sprechi ci sono"*, «La Repubblica», 25 febbraio 2009.
- BARANELLI, Enzo, *Emmaus di Alex Baricco*, «Cabaret Bisanzio», 19 dicembre 2009.
- BARENGHI, Mario, *Baricco e la nostalgia della modernità*, in SPINAZZOLA, Vittorio (a cura di), *Tirature '07. Le avventure del giallo*, il Saggiatore, Milano 2007, pp. 77-82.
- BARENGHI, Mario, *Oltre il Novecento. Appunti su un decennio di narrativa (1988-1998)*, Marcos y Marcos, Milano 1999.
- BARICCO Alessandro, MAGRIS, Claudio, *La civiltà dei barbari. Conversazione tra Claudio Magris e Alessandro Baricco*, «Corriere della Sera», 07 ottobre 2008, pp. 44-45.
- BARICCO, Alessandro, *Basta soldi pubblici al teatro, meglio puntare su scuola e tv*, «La Repubblica», 24 febbraio 2009, p. 1 (prima pagina).
- BARICCO, Alessandro, *Cari critici, ho diritto a una vera stroncatura*, «La Repubblica», 1 marzo 2006.

- BARICCO, Alessandro, *“Senza sangue”*. Chat con i lettori, 28 agosto 2002, ora sul sito: <http://www.oceanomare.com/news/archivio/chatss/chatsenzasangue.htm>.
- BARICCO, Alessandro, *“Senza sangue” un anno dopo*. Chat con i lettori, 13 ottobre 2003; ora sul sito: <http://www.oceanomare.com/news/archivio/chatss2003/index.htm>.
- BARICCO, Alessandro, *Il ballo dei Debuttanti*, «Effe. La rivista delle librerie Feltrinelli», 1995, http://www.oceanomare.com/ipsescripsit/articoli_letteratura/ballobeutanti.htm.
- BARICCO, Alessandro, *Il cambio di scena che serve alla cultura*, «La Repubblica», 4 marzo 2009, p. 1 (prima sezione).
- BARICCO, Alessandro, *Il contesto, deprecabile*, «Linea d'ombra», n. 88, 1993, p. 56.
- BARICCO, Alessandro, *Le mucche del Wisconsin sono come le vecchie zie*, «La Repubblica», 8 agosto 1997, p. 8.
- BARICCO, Alessandro, *Noi ragazzi tra calcio, parole e sentimenti pensavamo che durasse per sempre*, «La Repubblica», 30 gennaio 2010 (sezione: spettacoli & cultura).
- Baricco, nuovo romanzo si chiamerà Emmaus*, «La Repubblica», 30 giugno 2009, p. 45.
- BARILLI, Renato, *Baricco: una Emmaus senza Cristo*, «L'immaginazione», n. 251, dicembre 2009, p. 28.
- BARTEZZAGHI, Stefano, *Emmaus-Baricco e la solitudine dei nomi propri*, «La Repubblica», 14 novembre 2009, p. 44.
- BARTHES, Roland, *La morte dell'autore* (1968), in ID., *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Einaudi, Torino 1988, pp. 51-56.
- BAUDINO, Mario, *Baricco riparte da “Emmaus”*. *Quasi un'autobiografia*, «La Stampa.it», 27 ottobre 2009.
- BAUDRILLARD, Jean, *America* (1997), SE, Milano 2000.
- BAUMAN, Zygmunt, *Modernità liquida* (2000), Editori Laterza, Roma 2009.
- BELLAVIA, Elisa, *La lingua di Alessandro Baricco*, «Otto/Novecento», n. 1, 2001, pp. 135-168.
- BENEDETTI, Carla, *Il tradimento dei critici*, Bollati Boringhieri, Torino 2002.
- BENEDETTI, Carla, *La necrosi delle pagine culturali*, «Il primo amore», 2 marzo 2006, http://www.ilprimoamore.com/testo_75.html.
- BENEDETTI, Carla, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Bollati Boringhieri, Torino 1999.
- BENIAMINI, Sergio, *Conversazione con Luca Ronconi*, Programma di sala, Roma 1997, <http://www.oceanomare.com/opere/davilaroa/ronconi.htm>.
- BENJAMIN, Walter, *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1999.

- BENJAMIN, Walter, *Il dramma barocco tedesco* (1928), Einaudi, Torino 1980.
- BENJAMIN, Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936), Einaudi, Torino 1991.
- BENJAMIN, Walter, *Parigi, capitale del XIX secolo. Progetti appunti e materiali 1927-1940*, Einaudi, Torino 1986.
- BENTIVIGLIO, Leonetta, *Il viaggio di Baricco nel cuore di Moby Dick*, «La Repubblica», 31 ottobre 2006, p. 54.
- BERARDINELLI, Alfonso, FERRONI, Giulio, LA PORTA, Filippo, ONOFRI, Massimo, *Sul banco dei cattivi. A proposito di Baricco e di altri scrittori alla moda*, Donzelli Editore, Roma 2006.
- BERARDINELLI, Alfonso, *Italian Style nel futuro di tutti*, «Diario», n. 7, aprile 1989.
- BERARDINELLI, Alfonso, *L'eroe che pensa. Disavventure dell'impegno*, Einaudi, Torino 1997.
- BERARDINELLI, Alfonso, *La critica libera è quella "inutile"*, «Corriere della Sera», 4 maggio 2010, p. 41.
- BERARDINELLI, Alfonso, *Nel Paese dei balocchi. La politica vista da chi non la fa*, Donzelli, Roma 2001.
- BERMAN, Marshall, *L'esperienza della modernità*, Il Mulino, Bologna 1985.
- BERSELLI, Edmondo, *Il caso Baricco, i libri e la critica come nasce un best seller*, «La Repubblica», 3 marzo 2006.
- BERSELLI, Edmondo, *L'invasione dei barbari*, «La Repubblica», 20 novembre 2006, p. 37 (sezione: cultura).
- BIANCHI, Paolo, *La strega Baricco vien di notte. Come Harry Potter*, «il Giornale.it», 31 ottobre 2009.
- BIGNAMINI, Paolo, *Basta soldi pubblici al teatro? Una provocazione che divide*, «Il Sole 24 ore», 25 febbraio 2009.
- BONSAVER, Guido, *La carne, la morte, il chewing gum nella narrativa di Baricco*, «Nuova Prosa», n. 28, 2000, pp. 121-130.
- BOURDIEU, Pierre, *Campo del potere e campo intellettuale*, Edizioni Lerici, Cosenza, 1978.
- BOURDIEU, Pierre, *Il critico, o il punto di vista dell'autore*, trad. it. di Anna BALDINI, «Allegoria», n. 55, 2007, pp. 26-31.
- BOURDIEU, Pierre, *L'illusione biografica*, in ID., *Ragioni pratiche*, Il Mulino, Bologna 1995, pp. 71-79.
- BOURDIEU, Pierre, *Le regole dell'arte*, Il Saggiatore, Milano 2005.

- BRECHER, Jeremy, COSTELLO, Tim, *Contro il capitale globale. Strategie di resistenza* (1995), Feltrinelli, Milano 2001.
- BREVINI, Franco, *Scrittori italiani, le mille e una città*, «Corriere della Sera», 23 luglio 1999.
- BRUGNOLO, Stefano e MOZZI, Giulio, *Ricettario di scrittura creativa*, Zanichelli, Roma 2000 (I edizione: Theoria, Roma 1997/98).
- CALABRESE, Stefano, *www.letteratura.global. Il romanzo dopo il postmoderno*, Einaudi, Torino 2005.
- CALVINO, Italo, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio* (1985), Mondadori, Milano 2002.
- CALVINO, Italo, *Saggi (1945-85)*, Mondadori, Milano 1995.
- CANTARUTTI, Giulia (a cura di), *La scrittura aforistica*, Il Mulino, Bologna 2001.
- CAPOZZI, Rocco, *Scrittori, critici e industria culturale degli anni '60 ad oggi*, Piero Manni Editore, Lecce 1991.
- CAPPELLI, Rory, *Baricco, Benni, Rossi – l'ultima lettura di un capolavoro*, «La Repubblica», 21 novembre 2007, p. 12.
- CASADEI, Alberto, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Il Mulino, Bologna 2007.
- CASES, Cesare, *Il testimone secondario. Saggi e interventi sulla cultura del Novecento*, Einaudi, Torino 1985.
- CATALDI, Pietro, LUPERINI, Romano, *La scrittura e l'interpretazione. Storia della letteratura italiana nel quadro della civiltà e delle letterature dell'Occidente*, Palumbo, Firenze 1999, vol. 3, tomo II.
- CATALUCCIO, Francesco, *Il dramma dell'immaturità*, Feltrinelli, Milano 2003.
- CATTANEO, Francesco, *La folgore del terrore. La sfida dell'intellettuale nel dibattito filosofico post-11 settembre*, in NOVELLO, Neil (a cura di), *La sfida della letteratura. Scrittori e poeti nell'Italia del Novecento*, Carocci, Roma 2004, pp. 268-286.
- CESARANI, Remo, *Guida della letteratura*, Laterza, Roma-Bari 1999, pp. VII-XXXV.
- CESERANI, Remo, *Il canone del moderno. Il Novecento letterario: dibattito con Remo Ceserani, Giancarlo Mazzacurati, Carlo Ossola, Giulio Ferroni*, in OLIVIERI, Ugo M. (a cura di), *Un canone per il terzo millennio*, Mondadori, 2001, pp. 194-242.
- CESERANI, Remo, *Intellettuali liquidi o in liquidazione*, in ANTONELLO, Pierpaolo, GORDON, Robert (a cura di), *Postmodern Impegno. Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture*, Peter Lang, Bern 2009, pp. 33-47.

- CESERANI, Remo, *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino 1997.
- CHERCHI, Grazia, *Oh, che bei Castelli*, «Panorama», 3 febbraio 1991.
- CIAFALONI, Francesco, *Americhe*, «Linea d'ombra», n. 14, maggio 1986, pp. 65-68.
- CLERICI, Luca, *Alessandro Baricco nella settima stanza*, «Linea d'ombra», n. 84, 1993, pp. 23-24.
- CLERICI, Luca, FALCETTO, Bruno, *La realtà sfuggente. Narrazioni degli anni ottanta*, «Linea d'ombra», n. 14, maggio 1986, pp. 57-64.
- CLERICI, Luca, ZINATO, Emanuele, *Su "Oceano mare" di Baricco. Una lettera e una replica*, «Allegoria», n. 17, 1994, pp. 144-146.
- COLASANTI, Arnaldo, *Novanta. Il conformismo della cultura italiana*, Fazi, Roma 1996.
- COLONNELLI, Lauretta, *Baricco narra la sua Iliade*, «Corriere della Sera», 22 settembre 2004, p. 55.
- COMPAGNON, Antoine, *Il demone della teoria* (1998), Einaudi, Torino 2000.
- CONTARINI, Silvia, *Corrente et controcorrente*, «Narrativa», n. 12, 1997, pp. 27-50.
- CORDELLI, Franco, *Il demagogo Baricco dà del tu a Omero*, «Corriere della Sera», 6 ottobre 2004, p. 40.
- CORTELLESSA, Andrea, *Reale, troppo reale*, «Specchio+», novembre 2008 (n. 11/08) (<http://www.nazioneindiana.com/2008/10/29/reale-troppo-reale/>).
- CORTI, Maria, *Al trotto, al galoppo, il romanzo cambia. Viaggio nell'universo delle strutture narrative degli ultimi decenni: metamorfosi e sperimentazioni degli autori italiani*, «Millelibri», n. 27, 1990, pp. 78-83.
- CORTI, Maria, *Apocalittici e snob*, «La Repubblica», 19 aprile 1995, p. 31
- CORTI, Maria, *Tre libri*, «L'immaginazione», n. 105, agosto-settembre 1993, pp. 89-93.
- DANCYGER, Ken e RUSH, Jeff, *Il cinema oltre le regole*, BUR Rizzoli, Milano 2000.
- DARDANO, Maurizio, *Alessandro Baricco*, in ID., *Leggere i romanzi. Lingua e strutture testuali da Verga a Veronesi*, Carocci, Roma 2008, pp. 194-197.
- DARDANO, Maurizio, *La lingua letteraria del Novecento*, in BORSELLINO, Nino, FELICI, Lucio (a cura di), *Il Novecento. Scenari di fine secolo*, II, Garzanti, Milano 2001, pp. 3-95.
- DE PIRRO, Carlo, *Baricco e i suoni delle parole e dell'anima*, «La Tribuna di Treviso», 29 aprile 2006, p. 50 (sezione: spettacolo).
- DE RIENZO, Giorgio, *Quattro amici in chiesa: i ragazzi di Baricco soffocati dalla normalità*, «Corriere della Sera», 6 dicembre 2009, p. 39.
- DEBORD, Guy, *La società dello spettacolo* (1967), Baldini & Castoldi, Milano 2006.
- DI GESÙ, Matteo, *Palinsesti del moderno*, Franco Angeli, Milano 2005.

- DI GIAMMARCO, Rodolfo, *Attori-scrittori, 'corpo a corpo' al Valle*, «La Repubblica», 5 ottobre 2008.
- DI GIAMMARCO, Rodolfo, *Baricco. Nel suo Moby Dick vortici, abissi, furore e una sfida all'ignoto*, «La Repubblica», 29 ottobre 2006, p. 16.
- DI STEFANO, Paolo, *Baricco e gli attacchi dei gesuiti "La critica ha perso la sua missione"*, «Corriere della Sera», 19 aprile 2010, p. 28.
- DI STEFANO, Paolo, *Baricco: il nuovo, istruzioni per l'uso*, «Corriere della Sera», 21 luglio 1993, p. 29.
- DONNARUMMA, Raffaele, *E se facessimo sul serio*, «Nazione indiana», 31 ottobre 2008, <http://www.nazioneindiana.com/2008/10/31/quid-credas-allegoria/>.
- DONNARUMMA, Raffaele, *Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani di oggi*, «Allegoria», n. 57, 2008, pp. 26-54.
- DOUBROVSKY, Serge, *Autobiographie/ Verité/ Psychanalyse*, in ID., *Autobiographie. De Corneille à Sartre*, PUF, Paris 1988, pp. 61-79.
- DOUBROVSKY, Serge, in TURCZYN, Anna, *Fikcja wydarzeń ściśle rzeczywistych. Rozmowa z Sergem Doubrovskim (Finzione degli avvenimenti e dei fatti strettamente reali. Intervista a Serge Doubrovky)*, «Teksty drugie», n. 5/2005, pp. 201-213.
- DRAGO, Marco, *Intervista ad Alessandro Baricco*, «Maltese narrazioni», ottobre 1993, <http://www.maltesenarrazioni.it/maltese3/index.php>.
- DROIT, Roger-Pol, *Généalogie des barbares*, Odile Jacob, Paris 2007.
- ECO, Umberto, *Postille a "Il nome della rosa"*, «Alfabeta», 6, 49, pp. 19-22, poi in ID., *Il nome della rosa*, Bompiani, Milano 1994, pp. 507-33.
- ECO, Umberto, *Apocalittici e integrati* (1964), Bompiani, Milano 1990.
- ECO, Umberto, *I ventun modi di non pubblicare un libro*, Bompiani, Milano 1991.
- ELLER, Franca, *Magris: la scrittura, illuminazione di un attimo, l'intervista a Claudio Magris*, 1999, <http://www.nonluoghi.info/old/magris.html>.
- Fandango si fa largo. Con Baricco e Lucarelli*, «RomaOne.it», 9 febbraio 2005.
- FARKAS, Alessandra, *Stroncata in Usa l'«Iliade» di Baricco*, «Corriere della Sera», 15 settembre 2006, p. 57.
- FAZIO, Fabio, *Che tempo che fa con Alessandro Baricco*, 7 novembre 2009, www.chetempochefa.rai.it.
- FERRETTI, Gian Carlo, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Einaudi, Torino 2004.

- FERRONI, Giulio, *Caro Baricco, io la recensisco ma lei non mi legge*, «La Repubblica», 2 marzo 2006.
- FERRONI, Giulio, *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Einaudi, Torino 1996.
- FERRONI, Giulio, *I confini della critica*, Alfredo Guida Editore, Napoli 2005.
- FERRONI, Giulio, *Pista riciclabile*, «Giudizio Universale», n. 8/ 2005.
- FERRONI, Giulio, *Scritture a perdere. La letteratura negli anni zero*, Laterza, Roma-Bari 2010.
- FERRONI, Giulio, *Vassalli, un uomo contro il postumano*, «L'Unità», 26 febbraio 2006, p. 22.
- FINOS, Arianna (a cura di), *Io, il maestro, Beethoven. Intervista ad Alessandro Baricco*, Repubblica Radio Tv, 14 ottobre 2008, http://tv.repubblica.it/home_page.php?playmode=player&cont_id=25132&ref=search.
- FIORI, Cinzia, *Ballando con i sogni nei Castelli di Baricco*, «Corriere della Sera», 17 febbraio 2003, p. 23.
- FIORI, Cinzia, *Baricco. Un mondo di seta, secondo le Lezioni di Calvino*, «Corriere della Sera», 17 febbraio 1998, p. 27.
- FIORI, Cinzia, *Chi ha paura degli anni Novanta*, «Corriere della Sera», 28 novembre 1998, p. 33.
- FOFI, Goffredo, *Di decennio in decennio*, in ID., *Sotto l'ulivo. Politica e cultura negli anni '90*, Minimum fax, Roma 1998, pp. 75-87.
- FOFI, Goffredo, *L'ultimo Baricco: nessuna rivelazione sulla strada di "Emmaus"*, «Tiscali Italia», 5 novembre 2009, <http://notizie.tiscali.it/articoli/collaboratori/fofi/09/11/baricco-nessuna-rivelazione-78945.html>.
- FOFI, Goffredo, *La noiosa "Lezione Ventuno" di Baricco: Beethoven secondo la miseria del post-moderno*, «Il Messaggero», 17 ottobre 2008.
- FOFI, Goffredo, *Prefazione a Partita spagnola*, Dino Audino Editore, Roma 2003, pp. 5-7.
- FOFI, Goffredo, *Sotto l'ulivo. Politica e cultura negli anni '90*, Minimum fax, Roma 1998.
- FOFI, Goffredo, *Tutti matti a Quinnipax. Il romanzo d'esordio di Sandro Baricco*, «Linea d'ombra», n. 59, aprile 1991, pp. 27-28.
- FORTINI, Franco, *L'«autentico» è un'illusione (1987)*, in ID., *Un dialogo ininterrotto. Interviste 1952-1994*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.
- FORTINI, Franco, *Nel felice caos dei linguaggi*, «Corriere della sera», 21 agosto 1988.

- FOUCAULT, Michel, *Le eterotopie*, in ID., *Utopie. Eterotopie* (1966), Edizioni Cronopio, Napoli 2006, pp. 11-28.
- FOUCAULT, Michel, *Spazi altri: i luoghi delle eterotopie*, Mimesis Edizioni, Milano 2001.
- FUMAROLA, Silvia, *Baricco: "Vi farò divenutare melomani"*, «La Repubblica», 28 agosto 2008.
- FUSCO, Maria Pia (a cura di), *La finestra di Baricco*, RepubblicaRadioTv, 27 ottobre 2008, http://tv.repubblica.it/home_page.php?playmode=player&cont_id=25604&ref=search.
- FUSINI, Nadia, *Le metamorfosi di Moby Dick*, «La Repubblica», 6 maggio 2009, p. 49.
- GALASSINI, Loredana (a cura di), *Loredana Galassini intervista Giovanni Arduino*, «Eseresi», http://www.eseresi.it/interviste/arduino_int.htm.
- GALIMBERTI, Umberto, *Il sogno, la rabbia, il globo*, «La Repubblica», 19 marzo 2002, p. 42 (sezione: cultura).
- GANERI, Margherita, *Il "caso" Eco*, Palumbo, Palermo 1991.
- GANERI, Margherita, *Postmodernismo*, Editrice Bibliografica, Milano 1998.
- GARGIULO, Giuseppe, *Esercizi di stile. Baricco giornalista sportivo*, «Narrativa», n. 20/21, 2001, pp. 263-282.
- GARRONE, Nico, *Vi racconto Novecento*, «La Repubblica», 13 ottobre 1994, p. 41.
- GENETTE, Gérard, *Soglie. I dintorni del testo* (1987), Einaudi, Torino 1989.
- GIANNETTO, Nella, *"Oceano mare" di Baricco: molteplicità, emozioni, confini tra Calvino e Conrad*, Arcipelago Edizioni, Milano 2002.
- GIOVANARDI, Stefano, *I segreti della locanda Almayer*, «La Repubblica», 7 gennaio 2003, p. 38 (sezione: cultura).
- GIRARDI, Enrico, *Finisce tra i fischi il «Flauto» di Baricco*, «Corriere della Sera», 14 dicembre 2006, p. 57.
- GIVONE, Sergio, *Il mondo è diventato favola?*, in CASADEI, Alberto (a cura di), *Spazi e confini del romanzo. Narrative tra Novecento e Duemila*, Pendagrone, Bologna 2002, pp. 129-136.
- GNOLI, Antonio, *Alessandro Baricco: Se il mondo cambia vertiginosamente*, «La Repubblica», 21 novembre 2006, p. 42 (sezione: cultura).
- GRAMPELLINI, Massimo, *Non sparate su Baricco*, «La Stampa», 9 dicembre 2006.
- GRASSO, Aldo, *È mezzanotte. Sulla cultura di Raitre*, «Corriere della Sera», 28 novembre 1997, p. 35.
- GUACCI, Rosaria e MIORELLI, Bruna (a cura di), *Come scrivere. Guida per aspiranti scrittori*, Zelig editore, Milano 1999.

- HUTCHEON, Linda, *A poetics of postmodernism*, Routledge, London-New York 1987.
- Intervista ad Alessandro Baricco. Ma quante scoperte: il greco, le ragazze e un ascensore rotto*, «La Repubblica», 27 novembre 2001.
- Intervista ad Alessandro Baricco. Scrivere, leggere e pensare al computer*, «MediaMente», Torino, 21 aprile 1997, <http://www.mediamente.rai.it/home/bibliote/intervis/b/baricco.htm>.
- IOVINELLI, Alessandro, *L'autore e il personaggio. L'opera metabiografica nella narrativa degli ultimi trent'anni*, Rubettino, Soveria Mannelli 2004.
- JAMESON, Fredric, *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo* (1984), Garzanti, Milano 1989.
- JANSEN, Monica, *Il dibattito sul postmoderno in Italia*, Franco Cesati Editore, Firenze 2002.
- JANSEN, Monica, "Il vero spettacolo è un altro": lo slittamento della cronaca secondo Baricco e Veronesi, in BOVO-ROMŒUF, Martine, RICCIARDI, Stefania (a cura di), *Frammenti d'Italia. Le forme narrative della non-fiction 1990-2005*, Franco Cesati Editore, Firenze, 2006, pp. 89-103.
- KLEIN, Naomi, *No logo. Economia globale e nuova contestazione* (2000), Baldini & Castoldi, Milano 2001.
- KOWALSKI, Krzysztof, KRZAK, Zygmunt, *Tezeusz w labiryncie (Teseo nel labirinto)*, Eneteia, Warszawa 2003.
- LA PORTA, Filippo, *L'autoreverse dell'esperienza. Euforie e abbagli della vita flessibile*, Bollati Boringhieri, Torino 2004.
- LA PORTA, Filippo, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, Bollati Boringhieri, Torino 1999, pp. 80-114.
- LA PORTA, Filippo, LEONELLI, Giuseppe, *Dizionario della critica militante. Letteratura e mondo contemporaneo*, Bompiani, Milano 2007.
- La Scuola Holden: una palestra per storyteller. Un'intervista con Savina Neirotti*, 3 giugno 2008, dal sito WUZ Cultura & Spettacolo, <http://www.wuz.it/intervista/2248/savina-neirotti-scuola-holden.html>.
- LARCAN, Laura, *Baricco riscopre Moby Dick. "Ecco a voi il cuore del romanzo"*, «La Repubblica», 20 novembre 2007.
- LASTELLA, Aldo, *Baricco & Vacis, lezione di fine secolo*, «La Repubblica», 18 febbraio 1998, p. 38.
- LASTELLA, Aldo, *Ostia Antica, tifo da stadio per il Totem di Baricco*, «La Repubblica», 29 giugno 2001, p. 1.
- LAVAGETTO, Mario, *Eutanasia della critica*, Einaudi, Torino 2005.

- LAZZARIN, Stefano, *Bartleby, Barnabooth, Bartlebooth, Bartleboom. Baricco e il grande oceano delle storie*, «Narrativa», 16, 1999, pp. 143-165.
- Le top five*, «La Repubblica», 14 novembre 2009, p. 14, sezione: Napoli.
- Le top five*, «La Repubblica», 28 novembre 2009, p. 18, sezione: Napoli.
- LEJEUNE, Philippe, *Il patto autobiografico* (1975), Il Mulino, Bologna 1986.
- LEPRI, Laura (a cura di), *Panta. Scrittura creativa. La scrittura creativa raccontata dagli scrittori che la insegnano*, Bompiani, Milano 2008.
- LEPRI, Laura, *Adottati a scuola. La scrittura creativa di massa*, in SPINAZZOLA, Vittorio (a cura di), *Tirature '09. Milano-Napoli. Due capitali mancate*, il Saggiatore, Milano 2009, pp. 129-133.
- LOBATO, Marta, “Seda” es un desafío, «El Mundo», 15 giugno 1998.
- LORENZETTI, Luca, *Un posto per scrivere. Indagine sulla scrittura creativa in Italia*, Prospettiva Editrice, Civitavecchia 2001.
- LUKÁCS, György, *Il dramma moderno*, SugarCo, Milano 1976.
- LUPERINI, Romano, *Breviario di critica*, Alfredo Guida Editore, Napoli 2002.
- LUPERINI, Romano, *L'età estrema. Il retro più oscuro e problematico di un verso rappresentato da «L'incontro e il caso»*, sul sito di Palumbo Editore, 16 gennaio 2008, http://luperini.palumboeditore.it:8080/luperini_site/blog/archive/2008/01/16/let-estrema/view.
- LUPERINI, Romano, *La fine del postmoderno*, Alfredo Guida Editore, Napoli 2005.
- LUPI, Giordano, *Quasi quasi faccio anch'io un corso di scrittura. Manuale per difendersi dagli scrittori inutili*, Nuovi Equilibri, Viterbo 2004.
- MACCHERINI, Mario, *Carla Benedetti*, Coniglio Editore Roma, 2007.
- MATKOVIĆ, Roberta, *Le sette ottave dell'oceano*, in AA VV, *I mari di Niccolò Tommaseo e altri mari. Atti del convegno internazionale di studi nel bicentenario della nascita di Niccolò Tommaseo, Zagabria, 4-5 ottobre 2002*, FF Press, Zagabria 2004, pp. 498-505.
- MONTANARI, Marco, *Baricco e la crisi della repubblica delle lettere in Italia*, «Progetto Babele», 2006, <http://www.progettobabele.it/rubriche/showrac.php?ID=2727>.
- MORESCO, Antonio, *Lettere a nessuno*, Bollati Boringhieri, Torino 1997.
- MORESCO, Antonio, *Quel lato bambino di Baricco*, «La Repubblica», 8 marzo 2006, p. 50.
- MURA, Gianni, *Bravissimo: purtroppo è olandese*, «La Repubblica», 15 maggio 1994, p. 26 (sezione: sport).
- Nic. Narrazioni in corso. Laboratorio a fumetti sul raccontare storie*, BUR Rizzoli, Milano 2005.

- NOVELLI, Massimo, *Baricco in versione editor*, «La Repubblica», 3 dicembre 2000, p. 52.
- NOVELLI, Massimo, *C'è un cadavere alla Holden*, «La Repubblica», 9 ottobre 2005, p. 1 (sezione di Torino).
- OLIVERO, Dario, *Arrivano Baricco e Lucarelli, il "dream team" della Fandango*, «La Repubblica», 9 febbraio 2005.
- ONELLI, Daniela, *Il Totem di Baricco Sonic Youth e i Carmina Burana*, «La Repubblica», 5 giugno 2001, p. 12.
- ONOFRI, Massimo, *La ragione in contumacia. La critica militante ai tempi del fondamentalismo*, Donzelli Editore, Roma 2007.
- ORWELL, George, *Nel ventre della balena*, Bompiani, Milano 1996.
- PACCAGNINI, Ermanno, *Letteratura e giornalismo*, in BORSELLINO, Nino, FELICI, Lucio (a cura di), *Storia della letteratura italiana*, t. XI, *Il Novecento***. Scenari di fine secolo*, Garzanti, Milano 2001, pp. 499-559.
- PALANDRI, Enrico, *Alessandro Baricco e Hanif Kureishi*, in ID., FORTUNATO, Mario (a cura di), *Panta. Italia fantastica*, Bompiani, Milano 2004, pp. 78-101.
- PANDOLFI, Alessandro (a cura di), *Archivio Foucault. Interventi, colloqui, interviste*, Feltrinelli, Milano 1998.
- PAPPALARDO, Dario, *Il mio «Novecento» stile Disney. Intervista ad Alessandro Baricco*, «La Repubblica», 7 maggio 2008.
- PAPUZZI, Alberto, *Cantami, o Sandro, l'ira funesta. Baricco porta in scena l'Iliade*, «La Stampa», 1 ottobre 2004.
- PAPUZZI, Alberto, *Letteratura e giornalismo*, Laterza, Roma-Bari 1998.
- PARENTE, Massimiliano, *A "Emmaus" riappare Baricco. È il nuovo profeta del bamboccismo letterario*, «il Giornale.it», 12 novembre 2009.
- PARISET, Paola, *Baricco: l'Iliade per tutti*, «Il Giornale d'Italia», 22 settembre 2004.
- PASOLINI, Pier Paolo, *Descrizioni di descrizioni* (1979), Garzanti, Milano 2006.
- PASOLINI, Pier Paolo, *Empirismo eretico* (1972), Garzanti, Milano 2000.
- PASOLINI, Pier Paolo, *Lettere luterane. Il progresso come falso progresso* (1976), Einaudi, Torino 2003.
- PASOLINI, Pier Paolo, *Scritti corsari* (1975), Garzanti, Milano 2001.
- PASTI, Daniela, *Le passioni di Pickwick. Intervista ad Alessandro Baricco*, «La Repubblica», 27 luglio 1994, p. 27.
- PAVOLINI, Lorenzo (a cura di), *Le interviste impossibili. Ottantadue incontri d'autore messi in onda da Radio Rai (1974-1975)*, Donzelli, Roma 2006.

- PERISSINOTTO, Alessandro, *Gli attrezzi del narratore. Modi di costruire storie, da Joyce a Dylan Dog*, BUR Rizzoli, Milano 2005.
- PERISSINOTTO, Alessandro, *Sul banco dei cattivi. A proposito di Baricco e di altri scrittori alla moda. Recensione de «L'Indice»*, «L'Indice dei libri del mese», n. 12, a. XXIII, p. 33.
- PETTENER, Emanuele, *Il Baricco ferito*, «Vibrisse, bollettino di letture e scritture», marzo 2006, http://www.vibrissebollettino.net/archives/2006/03/il_baricco_feri.html.
- PEZZIN, Claudio, *Alessandro Baricco*, Cierre Edizioni, Sommacampagna 2001.
- PIAZZA, Giovanni, *Naufraghi del nulla. Baricco e la filosofia*, Guida, Napoli 2007.
- PICCINNI, Flavia, *Intervista a Gianluca Colloca*, «Lo schermo», 7 settembre 2007, <http://www.loschermo.it/articolo.php?idart=1593>.
- PISCHEDDA, Bruno, *Il romanzo: la pienezza del postmoderno*, in SPINAZZOLA, Vittorio (a cura di), *Tirature '04. Che fine ha fatto il postmoderno*, il Saggiatore, Milano 2004, pp. 25-33.
- PLACIDO, Beniamino, *Baricco folletto delle lettere*, «Le Repubblica», 12 aprile 1994, p. 39.
- POLACCO, Marina, *L'intertestualità*, Laterza, Roma-Bari 1998.
- PUCCI, Enrico, *Baricco: la bellezza delle parole contro la guerra*, 18 agosto 2005, <http://www.unimondo.org/Notizie/Baricco-la-bellezza-delle-parole-contro-la-guerra>.
- RABONI, Giovanni, *Quando il primo della classe fa il critico*, «Corriere della Sera», 8 novembre 1992, p. 26.
- Raitre: da domani Baricco "rilegge" i libri di Pickwick*, «Corriere della Sera», 24 luglio 1994, p. 25.
- RIGHETTI, Donata, *Le mappe di Baricco per non perdersi nei sentieri della saggistica*, «Corriere della sera», 2 dicembre 2000, p. 35.
- ROTA, Alessandro, *Alessandro Baricco: "Ecco la mia Torino anni Settanta"*, «La Repubblica», 28 novembre 2009, sezione Roma, p. 20.
- RUSH, Kay, *Intervista ad Alessandro Baricco*, Tele 5 España (il programma *Nosolomusica*), 2005.
- SANTERINI, Giulia, *Baricco e le scene da Moby Dick*, Repubblica Radio Tv, 5 maggio 2009, http://tv.repubblica.it/home_page.php?playmode=player&cont_id=32498&ref=search.
- SATIE, Erik, *Quaderni di un Mammifero*, Adelphi, Milano 1980.
- SCALFARI, Eugenio, *L'Ulisse di Dante e i soldi alla cultura*, «La Repubblica», 27 febbraio 2009.
- SCALFARI, Eugenio, *Le invasioni barbariche del nostro tempo*, «La Repubblica», 26 novembre 2006, p. 1 e p. 27 (sezione: prima pagina).

- SCARLINI, Luca, *Equivoci e miraggi. Pratiche d'autobiografia oggi*, BUR Rizzoli, Milano 2003.
- SCARPA, Tiziano, *Batticuore fuorilegge*, Fanucci Editore, Roma 2006.
- SCARPA, Tiziano, *Cos'è questo fracasso. Alfabeto e intemperanze*, Einaudi, Torino 2000.
- SCARSELLA, Alessandro, *Alessandro Baricco*, Cadmo, Fiesole 2003.
- SCHISA, Brunella, *Il "barbaro" Baricco inventa lo scrittore fai-da-te*, «Il Venerdì di Repubblica», 6 luglio 2007.
- SEGRE, Cesare, *Notizie dalla crisi. Dove va la critica letteraria*, Einaudi, Torino 1993.
- SEGRE, Cesare, *Ritorno alla critica*, Einaudi, Torino 2001.
- SENARDI, Fulvio, *Alessandro Baricco, ovvero... che storia mi racconti*, in ID., *Gli specchi di Narciso. Aspetti della narrativa italiana di fine millennio*, Vecchiarelli Editore, Roma 2002, pp. 157-197.
- SERAFINI, Maria Teresa, *Come si scrive un romanzo*, Bompiani, Milano 1996.
- SICILIANO, Enzo, *Piccolo genio in fuga dal mondo*, «La Repubblica», 22 maggio 1999, p. 38 (sezione: cultura).
- SIMONE, Raffaele, *La terza fase. Forme di sapere che stiamo perdendo*, Laterza, Roma-Bari 2000.
- SITI, Walter, *Il neorealismo nella poesia italiana*, Einaudi, Torino 1980.
- SITI, Walter, *Il realismo dell'avanguardia*, Einaudi, Torino 1973.
- SITI, Walter, *Il tempo veloce del romanzo contemporaneo*, in CASADEI, Alberto (a cura di), *Spazi e confini del romanzo. Narrative tra Novecento e Duemila*, Pendagrone, Bologna 2002, pp. 261-265.
- SONTAG, Susan, *Note sul Camp (Notes On Camp, 1964)*, in ID., *Contro l'interpretazione*, Mondadori, Milano 1987, pp. 359-383.
- SPACCINI, Jacqueline, *I quadri naufragati (e altri misteri) nell'"Oceano mare" di Alessandro Baricco*, in AA VV, *I mari di Niccolò Tommaseo e altri mari. Atti del convegno internazionale di studi nel bicentenario della nascita di Niccolò Tommaseo, Zagabria, 4-5 ottobre 2002*, FF Press, Zagabria 2004, pp. 486-497.
- SPINAZZOLA, Vittorio, *Critica della lettura*, Editori Riuniti, Roma 1992.
- SPINAZZOLA, *La modernità letteraria*, Il Saggiatore, Milano 2001.
- STARNONE, Domenico, *Baricco, "Emmaus". Quella scandalosa adolescenta cattolica*, «La Repubblica», 3 novembre 2009, p. 59.
- STEINER, George, *Vere presenze* (1989), Garzanti, Milano 1992.

- Su RAI 3 il piccolo "boom" del melodramma. Dopo "L'amore è un dardo" arriva Rossini*, «Corriere della Sera», 11 gennaio 1994, p. 31.
- TAGLIETTI, Cristina, *Baricco: "Ve lo immaginate Gadda a Mantova?"*, «Corriere della Sera», 5 settembre 2008.
- TAGLIETTI, Cristina, *Baricco: «Imparo poco dalle stroncature»*, «Corriere della Sera», 9 settembre 2006.
- TARANTINO, Elisabetta, *Alessandro Baricco e la totemizzazione della letteratura*, in ID., PELLEGRINI, Franca (a cura di), *Il romanzo contemporaneo. Voci italiane*, Troubador, Leicester 2006, pp. 79-92.
- TEDOLDI, Giordano, *San Baricco appare ai fedeli di Emmaus*, «Libero-news.it», 5 novembre 2009.
- TELESE, Luca, *Faccia a faccia con Alessandro Baricco*, Radio Rai Tre, 7 gennaio 2009.
- Ten top i libri più venduti*, «La Repubblica», 05 dicembre 2009, p. 50.
- Ten top i libri più venduti*, «La Repubblica», 19 dicembre 2009, p. 52.
- Ten top i libri più venduti*, «La Repubblica», 28 novembre 2009, p. 46.
- TERZUOLI, Emanuele, *Il paradiso all'improvviso*, «Writers Magazine Italia», n. 5, aprile 2006, pp. 52-53.
- TESTA, Enrico, *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*, Einaudi, Torino 2009.
- TODOROV, Tzvetan, *La letteratura in pericolo*, Garzanti, Milano 2008.
- TODOROV, Tzvetan, *La paura dei barbari. Oltre lo scontro delle civiltà*, Garzanti, Milano 2009.
- TODOROV, Tzvetan, *Noi e gli altri*, Einaudi, Torino 1991.
- UGNIEWSKA, Joanna, *Alessandro Baricco czyli jak uwieść czytelnika*, (*Alessandro Baricco, ovvero come sedurre un lettore*), in SERKOWSKA, Hanna (a cura di) *Literatura włoska w toku*, Ossolineum, Wrocław, pp. 18-35.
- UGNIEWSKA, Joanna, *Italo Calvino i granice literatury (Italo Calvino e i confini della letteratura)* in ID. (a cura di), *Historii literatury włoskiej XX wieku*, PWN, Warszawa 2001, pp. 291-298.
- VACCHETTI, Marco, *La Torino nascosta di Baricco*, «La Repubblica», 4 novembre 2009, p. 115.
- VARANINI, Francesco, *Autori da buttare: Alessandro Baricco*, «Eseresi», 2001, www.eseresi.it/ri_baricco.htm.
- VATTIMO, Gianni, *Il pensiero debole*, Feltrinelli, Milano 1984.

- VATTIMO, Gianni, *La fine della modernità. Nichilismo ed ermeneutica nella cultura post-moderna*, Garzanti, Milano 1985.
- VATTIMO, Gianni, *La società trasparente*, Garzanti, Milano 1989.
- VACCHETTI, Marco, *Storie dell'arte. La narrazione nelle immagini*, BUR Rizzoli, Milano 2000.
- VERARDI, Giuseppe Marco, *La letteratura espansa*, in ID., *Le parole veloci: neologia e mass media negli anni '90*, Armando Dadò Editore, Locarno 1995, pp. 174-177.
- VERONESI, Sandro, *Cronache italiane*, Mondadori, Milano 1992.
- VERONESI, Sandro, *Live. Ritratti, sopralluoghi e collaudi*, Bompiani, Milano 1995.
- VERONESI, Sandro, *Occhio per occhio. La pena di morte in 4 storie*, Mondadori, Milano 1992.
- VERONESI, Sandro, *Prefazione a MEYSSAN, Thierry, L'incredibile menzogna*, Fandango, Roma 2002.
- VERONESI, Sandro, *Superalbo*, Bompiani, Milano 2002.
- ZANGIROLAMI, Daniele, *Alessandro Baricco. Il destino e le sue traiettorie*, Libreria Editrice Cafoscarina, Venezia 2008.
- ZINATO, Emanuele (a cura di), *Alfonso Berardinelli. Il critico come intruso*, Le Lettere, Firenze 2007.
- ZINATO, Emanuele, *Alberto Casadei. Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, «Allegoria», n. 57, 2008, p. 223.
- ZINATO, Emanuele, *Baricco e il mare della banalità*, «Allegoria», n. 15, 1993, pp. 153-54.
- ZINATO, Emanuele, *La critica letteraria italiana. Idee e forme 1900-2010*, volume in corso di stampa presso l'editore Carocci, Roma 2010.
- ZINATO, Emanuele, *Senza mestiere, fuori testo: la critica dalla crisi alla responsabilità*, «Moderna», VII, 2005, pp. 23-42.
- ŽIŽEK, Slavoj, *Il Grande Altro. Nazionalismo, godimento, cultura di massa*, Feltrinelli, Milano 1999.

RIASSUNTO

Il caso Baricco: nella trappola del postmoderno

Il seguente lavoro di tesi di dottorato ha per oggetto d'indagine la figura di Alessandro Baricco. Lo scrittore torinese occupa senz'altro un posto rilevante nel panorama culturale dell'Italia contemporanea, nonostante la sua opera e le sue attività continuino a suscitare reazioni assai contrastanti che vanno dall'ammirazione al disprezzo. Indipendentemente dal giudizio di valore, la figura dell'Autore costituisce quindi un ottimo esempio per illustrare l'attuale situazione letteraria. Le sue iniziative, a volte discutibili ma non insignificanti, non sono lontane da quelle intraprese da altri autori odierni (tra cui Sandro Veronesi, Carlo Lucarelli, Dario Voltolini, Tiziano Scarpa). Se alcuni anni fa Margherita Ganeri ha parlato di un "caso Eco", a nostro avviso, non sarebbe azzardato parlare, oggi, di un "caso Baricco" (sia per la sua produzione letteraria, sia per la posizione dell'intellettuale), intendendo cioè questo autore come esemplare di fenomeni più ampi.

Filippo La Porta (*La nuova narrativa italiana*, 1999) colloca l'opera di Baricco, accanto a quella di Tiziano Scarpa e di Aldo Busi, nella seconda fase della cosiddetta *nuova narrativa italiana*, in quella che egli, un po' sommariamente, definisce «linea barocca e macaronica, rutilante e pirotecnica, capace di esibire virtuosismo stilistico e ricchezza di affabulazione». Il suo giudizio di valore viene in qualche modo confermato alcuni anni dopo da Alberto Casadei (*Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, 2007) che parla del "modello-Baricco" presente nella letteratura italiana dalla metà degli anni Novanta. Secondo lo studioso, è proprio con lo scrittore torinese che si afferma in Italia un nuovo tipo di romanzo postmoderno che costituisce il fenomeno più duraturo della letteratura italiana da *bestseller*. Occorre anche sottolineare che l'Autore non solo è abile a promuovere i propri lavori, ma anche a far riconoscere l'importanza della creazione letteraria presso i nuovi tipi di fruitori.

L'attività dello scrittore (Baricco esordisce come romanziere nel 1991 con *Castelli di rabbia*) risulta ancora più interessante e esemplare come caso culturale se consideriamo il fatto che essa coincide con la dichiarata crisi della critica letteraria, il "tramonto dell'intellettuale", la nascita di un pubblico nuovo e con il cambiamento del mercato editoriale, cioè con un periodo di passaggio e trasformazione avviatosi all'inizio degli anni Novanta. È proprio in questa fase che ha luogo a esempio il crescente accesso al mondo letterario dei "non addetti", (giornalisti, attori, politici) che, come osserva amaramente Giulio Ferroni, nella coscienza della maggior parte dei lettori comuni passano per i veri scrittori. Per

di più sembra che la letteratura possa essere attraente solo in quanto supporto appendice di altre forme di intrattenimento: si rivela un vero scrittore contemporaneo solo colui che sa offrire attraverso la televisione e la Rete la propria immagine, in poche parole che è capace di autopromuoversi.

All'origine di tali cambiamenti, a dire di Remo Ceserani, si pone soprattutto la questione del postmoderno – nozione, come è noto, ambigua e sfuggente alle definizioni univoche. Ed è proprio il postmoderno, con tutte le sue caratteristiche, la nozione-chiave indispensabile per capire e definire il “caso Baricco”. È da lì che derivano la sua poetica (la letteratura fatta per “contenere il mondo”, non per conoscerlo), le sue scelte stilistiche e di contenuto (tra i principi ispiratori della prosa di Baricco di origine postmoderna Silvia Contarini elenca: eterogeneità, intertestualità, coesistenza di *high* e *pop culture*, recupero consapevole e ludico del passato, assenza di giudizio e di concettualizzazione), è lì che trovano la giustificazione tante altre attività dallo scrittore, e le forme del suo stesso rapporto con i lettori. Tra le scelte dettate dalla sensibilità postmoderna si pone soprattutto quella di ricorrere al *midcult* o al *Kitsch*. L'Autore progetta la lettura come un evento spettacolare ed emozionante perciò le strategie narrative da lui adoperate si riassumono nella sperimentazione linguistica, sintattica e stilistica. Da una parte abbiamo quindi la convinzione che la postmodernità sia innanzitutto spettacolo ed è quindi attraverso la spettacolarità che bisogna raccontarla; dall'altra è proprio questo “ingrediente” a rendere le opere d'arte prodotti commerciali puri e semplici. Di conseguenza, la tattica scelta da Baricco per evitare la mercificazione dell'arte e il suo logico facile consumo, lo porta non di rado al massimo e più raffinato grado di mercificazione, dando l'impressione che egli sia la vittima di una sorta di *coincidentia oppositorum* o di una trappola da lui stesso ordita. Le sue opere si presentano come prodotti di consumo anomali che tentano di situarsi nel bel mezzo della società dello spettacolo e, al contempo, di opporre resistenza.

Pare che sia proprio questa sua specifica collocazione nel postmoderno a determinare la controversa ricezione dell'opera di Baricco presso la critica. L'Autore, appartenente alla generazione degli scrittori “difficilmente classificabili”, è stato l'oggetto di polemiche sin dall'inizio della sua attività letteraria. Infatti, soprattutto i primi due testi vengono accolti favorevolmente non solo dagli esordienti critici come Luca Clerici, ma anche da quelli più affermati come Maria Corti o Goffredo Fofi. È particolarmente interessante perciò il momento in cui Baricco comincia a non essere più apprezzato dalla critica ed i suoi libri iniziano a esser definiti come il trionfo del *kitsch*, “scrittura pubblicitaria”, di secondo grado. Fofi, convinto che si tratti di un autore di grande talento, vede la causa del suo tramonto nell'affermazione

delle logiche del mercato, nella disponibilità al lasciarsi sedurre dal fenomeno delle mode – una tesi che viene condivisa in qualche modo anche da Casadei.

Il presente studio si propone quindi di cimentarsi con un autore contemporaneo, la cui produzione è ancora *in progress*, con uno scrittore “transmediale” e con un caso particolarmente controverso nella ricezione e nel rapporto tra critici e scrittori. A disegnare un profilo armonico dell’Autore non aiutano sicuramente le diverse attività che lo vedono protagonista, tra cui quella di narratore, drammaturgo, firma giornalistica, ideatore di una scuola di scrittura, personaggio televisivo, ma anche di copywriter, esperto di marketing e produttore letterario. Si prenderà in considerazione il periodo che va dal suo esordio saggistico (*Il genio in fuga. Due saggi sul teatro musicale di Gioacchino Rossini*, 1988) e dall’esordio romanzesco (*Castelli di rabbia*, 1991) alla pubblicazione di *Emmaus* (novembre 2009). Si cercherà di dar conto sia delle ragioni dei critici più severi (Giulio Ferroni), che di quelli più aperti e favorevoli (Vittorio Spinazzola). Occorre forse notare che lì dove è stato possibile, si è tentato di far parlare lo scrittore stesso, ricorrendo soprattutto alle interviste (scritte e registrate per la radio o per la televisione). Per completare il quadro non di rado si è fatto ricorso anche alla critica d’occasione e in Rete (gli articoli pubblicati sui giornali e sui vari siti, da «La Repubblica», «Corriere della Sera», alle riviste letterarie *on line* e blog).

L’opera di Baricco potrebbe essere divisa in diverse fasi, di cui la più interessante e originale sembra la prima, costituita dai due saggi musicali (*Il genio in fuga* e *L’anima di Hegel e le mucche del Wisconsin*), il romanzo d’esordio, *Oceano mare e Novecento*. Secondo alcuni critici, dopo questo periodo promettente, invece di diventare “narratore-testimone” del proprio tempo, l’Autore ha dedicato tutte le energie a seguire le mode, (ricorrendo anche ai campi extra-letterari), in una costante caccia al successo. L’indagine, suddivisa in quattro parti, è quindi volta a presentare “il caso Baricco” collocandolo nel contesto postmoderno, privilegiando la sua saggistica, e ad esaminare le sue opere da una prospettiva musico-filosofica. Il lettore non vi troverà un’analisi dettagliata dei testi narrativi (un’eccezione è data dall’ultimo romanzo, *Emmaus*), studiati già in maniera approfondita dagli studiosi come Alessandro Scarsella, Fulvio Senardi, Mario Barengi, Nella Giannetto, Daniele Zangirolami, Claudio Pezzin, bensì un tentativo di uno sguardo globale.

Nel primo capitolo si prova a tracciare un rapido panorama critico-editoriale italiano degli ultimi vent’anni, necessario, a nostro parere, per intendere bene il ruolo di Baricco per la letteratura e la cultura in generale. Vi si parla poco dell’Autore, privilegiando l’analisi dello sfondo culturale in cui egli opera. Ricorrendo al concetto di “campo sociale” e alla nozione di *habitus* proposti da Pierre Bourdieu, si cerca di capire i moventi che spingono sia gli scrittori

che i critici a prendere certe posizioni all'interno del campo culturale. Esempio da questo punto di vista la polemica con gli accademici (soprattutto quella nata nel 2006 sulle pagine de «La Repubblica») e le accuse che Baricco continua a rivolgere al mondo di cui anche lui fa parte, in quanto ideatore della scuola di scrittura, editore e appunto critico. Per questo stesso motivo si tenta un'incursione veloce nell'universo della critica, incapace di articolare giudizi condivisi dalla vecchia come dalla giovane generazione dei critici e in difficoltà nel canonizzare la “nuova narrativa”. Indispensabile per completare il quadro è il problema delle trasformazioni che subisce il campo letterario: viene quindi affrontata la questione del cambiamento dell'identità dello scrittore, del lettore e del critico e quella della conseguente commistione tra i generi.

Il secondo capitolo si apre con una breve riflessione sul postmoderno, ambito in cui si cerca di inserire l'Autore, affrontando anche la questione della ricezione critica delle sue opere. In seguito viene tracciato il profilo biografico dello scrittore (una particolare attenzione viene dedicata alla sua formazione filosofica e musicologica che si pone di primaria importanza per capire le successive iniziative di Baricco) e la fortuna presso il pubblico, manifestatasi in numerose parodie e *pastiche* (di cui esempi più clamorosi sono dati da *Setola* e *Senza sugo* di Leandro Barocco e da *La Giovane Holding* di Vittorio Bongiorno). Un posto rilevante occupa anche la riflessione su “Baricco-imprenditore” che si è dimostrato capace di cambiare l'universo letterario non solo grazie alla parola scritta, ma soprattutto tramite altre attività intraprese. Il lettore vi troverà quindi le osservazioni sulla Scuola Holden e sul fenomeno della scrittura creativa in Italia, nonché sull'universo della Fandango. Si accennerà infine al dibattito provocato dall'Autore nel 2009, sempre sulle pagine de «La Repubblica», sui finanziamenti delle attività culturali.

Il terzo capitolo è incentrato sulla saggistica, apprezzata dalla maggior parte dei critici e ciò nonostante trascurata quasi completamente in tutti gli studi monografici su Baricco che sono stati pubblicati. Proprio la saggistica, che si rivela spesso più preziosa della narrativa e la supera dal punto di vista della qualità (soprattutto quella di carattere musico-filosofico, ma anche quella “giornalistica”), può essere considerata una sorta di retrobottega dell'autore, indispensabile per capire il suo pensiero. Da lì deriva la scelta di analizzare uno ad uno, tutti i volumi di carattere saggistico pubblicati dell'Autore, da *Il genio in fuga* (1988) a *I barbari. Saggio sulla mutazione* (2006). Particolarmente interessante pare qui il momento in cui Baricco sceglie di stringere un patto con i “nuovi lettori-barbari” e di diventare “intellettuale impegnato”, facendosi portavoce di concetti-chiave emergenti, quali globalizzazione, mutazione, società dello spettacolo.

Il quarto capitolo si propone come una raccolta di riflessioni su alcuni aspetti della narrativa di Baricco. Il lettore non vi troverà quindi la descrizione dettagliata di romanzi, bensì un tentativo di ricostruire provvisoriamente i luoghi e i personaggi baricchiani. A detrimento della ricostruzione dei numerosi riferimenti intertestuali (argomento affrontato approssimativamente), si è scelto di dedicare una sezione all'aspetto seduttivo dei testi di Baricco e quindi al suo rapporto con il pubblico. Infine l'ultima parte è riservata a *Emmaus*, recentemente uscito, che si iscrive nella tendenza riscontrata nella narrativa degli ultimi anni del "ritorno al reale" e all'autobiografismo (Walter Siti, Mauro Covacich, Bruno Pischetta, Tiziano Scarpa) che sembra aprire un capitolo nuovo nell'opera di Baricco e che conferma in qualche modo la tesi che la sua prosa sia molto rappresentativa per i propri tempi.

The case of Baricco: in a trap of postmodernism

The aim of this PhD dissertation is to discuss the figure of Alessandro Baricco. Undoubtedly, this writer from Turin plays a very significant role in contemporary Italian culture, even though his work and activities evoke different reactions that go from admiration to contempt. Regardless of quality evaluation of his work, the Author's figure depicts, in a perfect way, the current literary situation. His often debatable but never insignificant initiatives are close to those seized by other contemporary writers (Sandro Veronesi, Carlo Lucarelli, Dario Voltolini, Tiziano Scarpa, just to mention a few). Some time ago, Margherita Ganeri discussed *caso Eco*, "the case of Eco", and it is not an exaggeration to talk today about *caso Baricco*, "the case of Baricco", both from his literary work point of view and his position as an intellectual, and to treat this author as a model of many different phenomena.

Filippo La Porta (*La nuova narrativa italiana*, 1999) collocates Baricco, along with Tiziano Scarpa and Aldo Busi, in the second phase of *nuova narrativa italiana*, "new Italian narrative" that he defines briefly as "a baroque and macaronic, glowing and pyrotechnic, capable of showing stylistic virtuosity and fullness of narration". A few years later, his quality evaluation is in a way confirmed by Alberto Casadei (*Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, 2007) who discusses *modello-Baricco*, "Baricco's model" present in Italian literature starting from the second half of the 90s. In Casadei's opinion, it is precisely with this Turin writer that the new type of a postmodern novel, a novel that constitutes an enduring phenomenon in Italian tradition of literary best-sellers, establishes itself in Italy. It is worth mentioning that the Author knows not only how to promote his own work, but is also able to show the importance of literary creation to new types of consumers.

The writer's activity (Baricco makes his debut as a novel writer in 1991 with *Castelli di rabbia*) becomes even more interesting and exemplary as a cultural case if we take into consideration the fact that it coincides exactly with the declared crisis of literary criticism, "the sunset of the intellectual", the creation of a new reading public, the change in the publishing industry, in other words, with the transition period at the beginning of the 90s. It is precisely in this moment that we witness the entrance of "unauthorized subjects" (journalists, actors, politicians) in the literary world; as Giulio Ferroni bitterly observes, in the eyes of common readers, those subjects are true writers. What is more, it seems that literature can be attractive only if it is a featuring support for other forms of entertainment: it becomes clear that a true writer is the one who knows how to show his own image on television and Internet, the one who knows how to promote oneself.

According to Remo Ceserani, the origin of this transformation can be found in the notion of postmodernism that, as we well know, is ambiguous and equivocal when it comes to definitions. And it is exactly postmodernism, with all its characteristics, that becomes the key concept to understand and define "the case of Baricco". His poetics (literature aimed at "embracing the world", not understanding it), his choices of style and content (Silvia Contarini lists the following major inspirers of Baricco's postmodern prose: heterogeneity, intertextuality, coexistence of high and pop culture, conscious and ludic recovery of the past, absence of evaluation and conceptualization), his other activities, different forms of his relationship with the readers, all of these elements find their roots and justification in postmodernism. In this particular case, the most important choices inspired by postmodern sensibility are *midcult* and *Kitsch*. The Author projects the reading as a spectacular and exciting event and that is why his narrative strategies concentrate on linguistic, syntactic and stylistic experiments. On the one hand, we witness the conviction that postmodernism is, above all, a performance and therefore, it is by the means of spectacularity that it should be told; on the other, it is precisely this "ingredient" that provokes the shift from a work of art to a simple commercial product. Consequently, the tactics chosen by Baricco in order to shun commercialization of art and its consequent easy consumption, lead him often to the highest and the most sophisticated level of mass culture, as if he were a victim of some kind of a *coincidentia oppositorum* or a trap sketched out by himself. His work presents itself as a abnormal consumer product that attempts to settle in the middle of the entertainment society and, in the same time, attempts to oppose to it.

It seems that much-discussed reception of Baricco's work among critics is caused precisely by this specific position towards postmodernism. The Author who belongs to the generation

of writers who are “difficult to classify”, has been the center of heated debates since the beginning of his literary activity. Especially his two first texts were a success not only among young critics, such as Luca Clerici, but also among those more known and well-established, as Maria Corti or Goffredo Fofi. Therefore, the moment when Baricco ceases to be appreciated by the critics and his books appear to be perceived as a triumph of kitsch, second-class “advertisement writing” is particularly interesting. Fofi, convinced of Baricco’s great talent, finds the reason for the decline of Baricco’s appreciation in the logic of the market, in the willingness to be seduced by a passing fad. Fofi’s thesis is somehow shared also by Casadei.

The aim of this dissertation is, therefore, to analyze and exam Baricco as a contemporary author whose work is still in progress, as a “transmedia” writer and as an interesting and controversial case of interaction between critics and writers. Undoubtedly, numerous activities conducted by the author (as a novelist, playwright, journalist, founder of a writing school, TV host, copywriter, marketing expert and literature producer, just to mention a few) do not facilitate the creation of a harmonious profile. In the present study, the period that covers the time starting from his essay debut (*Il genio in fuga. Due saggi sul teatro musicale di Gioacchino Rossini*, 1988), his novel debut (*Castelli di rabbia*, 1991) up to the publication of *Emmaus* (November 2009) will be taken into consideration. The arguments of both most severe critics (Giulio Ferroni) and those more favourable (Vittorio Spinazzola) will be reported. It is worth mentioning that whenever possible, the account of the writer’s own words will be presented, by the means of interviews (in written or radio and television broadcasts). Last but not least, also occasional sources and Internet will be referred (articles published in various newspapers and Websites: «La Repubblica», «Corriere della Sera», online literary magazines and blogs).

Baricco’s work can be divided in various phases, among which the first one, consisting in two music essays (*Il genio in fuga* and *L’anima di Hegel e le mucche del Wisconsin*), novel debut, *Oceano mare* and *Novecento*, seems to be particularly interesting and original. According to some critics, after such a promising beginning, instead of becoming a “novelist-witness” of his own time, the Author, in pursuit of success, dedicates himself to following different fashions, by appealing also to fields of interest other than literature. The present research, divided in four parts, is focused on presenting *caso Baricco* by collocating it in the postmodern context, emphasizing especially his non-fiction writing and studying his work in a perspective of music and philosophy. There will be no detailed analysis of narrative texts (except for the newest novel, *Emmaus*), as they have been already examined various times by

literary critics, such as Alessandro Scarsella, Fulvio Senardi, Mario Barenghi, Nella Giannetto, Daniele Zangirolami, Claudio Pezzin, whereas the present research constitutes an attempt at casting a new, global light on Baricco's work.

The first chapter is aimed at outlining the panorama of Italian literary criticism and publishing in the last twenty years, indispensable in order to understand correctly the role of Baricco in literature and culture in general. Little will be said of the Author, and the emphasis shall be put on analyzing his cultural background. By the means of "social field" concept and the notion of *habitus* proposed by Pierre Bourdieu, the present study will focus on understanding the reasons why writers and critics take different sides in this, so-called, "cultural field". Seen in this light, the dispute with academics (especially the one in «La Repubblica» in 2006) and Baricco's accusations against the reality in which he himself participates, as a founder of a writing school, as an editor and even as a critic, are of salient importance. Consequently, there shall be also given an account of the present situation of criticism that is not only incapable of formulating evaluations that can be shared by both old and young generation of critics, but is also unable to approve "the new narrative". Last but not least, transformations in literary field will be examined by analyzing the question of a change in the identification of the writer, the reader and, as a consequence, that of mingling of genres.

The second chapter opens with a short discussion of postmodernism, in which the Author will be placed, and the question of critical response to his work. Then, the biography of the writer is outlined (particular attention is paid to his philosophical and music formation, essential in order to understand his later initiatives), his public success, expressed in numerous parodies and pastiches (most sensational examples are *Setola* and *Senza sugo* by Leandro Barocco or *La Giovane Holden* by Vittorio Bongiorno). "Baricco-entrepreneur" plays a significant role in the present discussion, in view of the fact that he manages to modify the literary reality not only by the means of words, but especially by his other cultural activities. Therefore, there shall follow a discussion about Scuola Holden and creative writing in Italy along with the phenomenon of Fandango. The most recent debate, in «La Repubblica» in 2009, on financing cultural activities, will be also mentioned.

The third chapter concentrates on essays which, even though appreciated by the majority of critics, are nearly completely ignored in other monographic studies on Baricco. Actually, it is exactly the non-fictional writing (especially music and philosophy essays, but "journalistic" writing as well) that becomes more important and superior, in terms of quality, to fiction. Moreover, it can be considered some sort of a storehouse, necessary in order to understand Baricco's intentions and thoughts. In consequence, we shall proceed with analyzing all non-

fictional writings published by the Author, starting from *Il genio in fuga* (1988) to *I barbari. Saggio sulla mutazione* (2006). The moment in which Baricco decides to make a pact with “new readers-barbarians” and to become “an engaged intellectual”, a spokesman of new key concepts, such as globalization, mutation, entertainment society, is of particular interest.

The fourth chapter presents a collection of considerations on some aspects of Baricco’s writing. The reader shall not find a detailed analysis of narrative texts, but an attempt to reconstruct Baricco’s places and characters. To the detriment of finding numerous intertextual references (this argument shall be discussed roughly), there will be a section devoted to analyzing the elements thanks to which Baricco manages to seduce the public. Last but not least, the final part is dedicated to *Emmaus*, a book published recently, that places itself in the current narrative tendency, “the return to the real” and autobiographism (present in the work of authors such as Walter Siti, Mauro Covacich, Bruno Pischetta, Tiziano Scarpa) that may open a new chapter in Baricco’s work and that somehow confirms the thesis stating that his prose really represents his time.

Przypadek Baricca: w pułapce postmodernizmu

Niniejsza rozprawa doktorska poświęcona jest Alessandrowi Baricco. Pisarz z Turynu niewątpliwie zajmuje ważne miejsce na scenie kulturalnej współczesnych Włoch, mimo iż jego utwory i podejmowane przez niego inicjatywy wciąż budzą różne emocje – od uwielbienia po krytykę. Jednak bez względu na to, jak oceniony zostaje jego dorobek, postać Pisarza doskonale odzwierciedla sytuację, w jakiej znajduje się obecnie włoska literatura współczesna. Przedsięwzięcia Baricca, czasem kontrowersyjne, ale na pewno nie bez znaczenia dla świata kultury, nie różnią się od działalności kulturalnej podejmowanej przez innych współczesnych autorów (takich jak: Sandro Veronesi, Carlo Lucarelli, Dario Voltolini, Tiziano Scarpa). Podobnie jak kilka lat temu Margherita Ganeri mówiła o „przypadku Eca” dziś mówić można o „przypadku Baricca” (zarówno, gdy chodzi o jego twórczość literacką, jak i o przyjmowaną pozę intelektualisty).

Filippo La Porta (*La nuova narrativa italiana*, 1999) umieszcza twórczość Baricca obok dzieł Tiziana Scarpy i Alda Busiego, w drugiej fazie tak zwanej *nowej prozy włoskiej*, którą nieco powierzchownie definiuje jako «linię barokową i makaroniczną, błyszczącą i wybuchową, zdolną wykazać się stylistyczną wirtuozerią i bogactwem narracyjnym». Ocena, jaką wystawia dorobkowi pisarza, zostaje w pewien sposób potwierdzona przez Alberta Casadeiego (*Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, 2007), który mówi w tym

kontekście o „modelu Baricca” („modello-Baricco”) obecnym we włoskiej literaturze drugiej połowy lat dziewięćdziesiątych XX wieku. W jego mniemaniu to właśnie dzięki pisarzowi z Turynu zdobywa szerokie uznanie nowy typ powieści postmodernistycznej, która na trwałe wpisuje się w fenomen bestsellerów literatury włoskiej. Casadei podkreśla, że Autor nie tylko wykazuje się niezwykłą pomysłowością i skutecznością w promowaniu własnych dzieł, lecz także umie przekonać do oryginalności swoich idei nowych czytelników.

Działalność pisarza (jego literacki debiut przypada na rok 1991, kiedy to ukazuje się powieść *Zamki z piasku*), okaże się jeszcze ciekawsza i bardziej reprezentatywna, jeśli weźmiemy pod uwagę, że zbiega się ona z jawnym kryzysem krytyki literackiej, „schyłkiem postaci intelektualisty”, pojawieniem się nowego rodzaju czytelnika i ze zmianami rynku edytorskiego, to jest z okresem przemian, który ma miejsce na początku lat dziewięćdziesiątych.

To właśnie wtedy łatwiejszy staje się dostęp do świata literatury ze strony „laików” (dziennikarzy, aktorów, polityków), którzy, jak zauważa nie bez żalu Giulio Ferroni, w opinii większości czytelników uchodzą za prawdziwych pisarzy. Co więcej, rodzi się przekonanie, że literatura może być atrakcyjna tylko i wyłącznie jako dodatek do innych form rozrywki: prawdziwym pisarzem jest ten, kto pokazuje się w telewizji lub w sieci, jednym słowem taki, który potrafi się wypromować.

Źródła takiej sytuacji należy szukać według Rema Ceseraniego w kwestii szeroko pojętego postmodernizmu – rozumianego w sposób dwuznaczny i niepoddającego się łatwo jakiegokolwiek definicji. A to właśnie postmodernizm jest kluczowy dla zrozumienia „przypadku Baricca”. To stąd wywodzi się jego poetyka (literatura stworzona, by „zawrzeć świat”, a nie, by go poznać), tak styl, jak i treść jego tekstów (wśród najważniejszych cech prozy Baricca Silvia Contarini wymienia: różnorodność, intertekstualność, współlistnienie *high* i *pop culture*, świadomie „karnawałowe” czerpanie z przeszłości, brak formułowania jakichkolwiek wniosków i ocen); to właśnie w tym kontekście można wytłumaczyć wiele przedsięwzięć pisarza oraz stosunek, jaki ma do czytelników.

Do cech narzuconych przez postmodernistyczną wrażliwość zaliczyć można przede wszystkim uciekanie się do *midcultu* czy też *Kitschu*. Autor planuje lekturę jako wydarzenie widowiskowe i emocjonujące, dlatego jego strategia narracyjna streszcza się w eksperymentowaniu, zarówno gdy chodzi o słowa, jak i wtedy gdy dotyczy ono składni i stylu. Z jednej strony mamy zatem przekonanie, że postmodernizm to przede wszystkim widowisko, a zatem należy o nim mówić, uciekając się do cech widowiska; z drugiej – to właśnie ten „składnik” sprawia, że dzieła stają się obiektem masowej konsumpcji. W

konsekwencji taktyka obrona przez Baricca w celu uniknięcia uprzedmiotowienia sztuki, a co za tym idzie – masowej konsumpcji, odnosi wręcz odwrotny skutek, a on sam staje się ofiarą pewnej *coincidentia oppositorum*, pułapki, którą sam skonstruował. Dochodzi więc do paradoksalnej sytuacji, w której dzieła pisarza stają się produktami masowej konsumpcji i lokują w samym środku „społeczeństwa spektaklu”, jednocześnie starając się stawiać mu opór.

Wydaje się również, że to właśnie przynależność do postmodernizmu wpływa na kontrowersyjny odbiór dzieła Baricca ze strony krytyki. Twórczość Autora, należącego do pokolenia pisarzy „trudnych do sklasyfikowania”, była niejednokrotnie obiektem sporów, i to od początku jego działalności literackiej. Zwłaszcza dwa pierwsze teksty zyskały przychylną krytykę, nie tylko tej debiutującej (dobrym przykładem jest tu Luca Clerici), lecz także tej „dojrzałej”, do której zaliczyć trzeba Marię Corti lub Goffreda Fofiego. Na szczególną uwagę zasługuje zatem moment, w którym Baricco przestaje być doceniany przez początkowo przychylnych mu krytyków, a jego książki zostają okrzyknięte mianem „tryumfu *Kitschu*” czy też „literatury drugiej kategorii”. Fofi, który jest przekonany, że Autor to osoba niezwykle utalentowana, przyczyny jego klęski upatruje w chęci podążania za dyktatem rynku, w pogoni za zmieniającą się modą – tezę tę podziela w pewnym stopniu również Alberto Casadei.

Celem niniejszej pracy jest więc zmierzenie się z autorem współczesnym, którego działalność jest ciągle *in progress*, z pisarzem „transmedialnym”, z przypadkiem niezwykle kontrowersyjnym, gdy chodzi o percepcję i relacje z krytykami. W nakreśleniu jednoznacznej i uniwersalnej sylwetki Autora nie pomagają różnorakie przedsięwzięcia, jakich się on podejmuje; wystarczy powiedzieć, że jest on nie tylko prozaikiem, lecz także dramaturgiem, dziennikarzem, założycielem szkoły pisarstwa kreatywnego, postacią telewizyjną, a także copywriterem, ekspertem do spraw marketingu i wydawcą. Analiza obejmuje okres od debiutu o charakterze eseistycznym (*Il genio in fuga. Due saggi sul teatro musicale di Gioacchino Rossini*, 1988) oraz *stricte* literackim (*Zamki z piasku*, 1991) do wydania powieści *Emmaus* (listopad 2009). W pracy uwzględnione zostały zarówno opinie najsurowszych krytyków (Giulio Ferroni), jak i tych bardziej otwartych i przychylnych (Vittorio Spinazzola). Należy podkreślić, że tam, gdzie było to możliwe, głos zabiera sam pisarz (w pracy liczne są odniesienia do wywiadów publikowanych na łamach czasopism, w Internecie czy też tych nagrywanych dla radia lub telewizji). Żeby w pełni zobrazować sytuację, nierzadko konieczne było odniesienie się do krytyki „okazyjnej” lub publikującej w sieci (artykuły, które ukazały się na łamach dzienników, takich jak „La Repubblica” czy „Corriere della Sera”, w czasopismach *on line* oraz w blogach literackich).

Dzieło Baricca można podzielić na różne okresy, z których najciekawszy i najbardziej oryginalny wydaje się ten początkowy: składają się na niego dwa eseje o charakterze muzycznym (*Il genio in fuga* oraz *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin*), debiut powieściowy (*Castelli di rabbia*) oraz *Ocean morze i Novecento*. Według niektórych krytyków po tej obiecującej fazie Autor, zamiast stać się „pisarzem-świadkiem” własnych czasów, całą energię poświęcił na śledzenie zmieniającej się mody (zajmując też „pola” nie związane z literaturą), w ciągłej pogoni za sukcesem.

Analiza, składająca się z czterech części, ma na celu przedstawienie „przypadku Baricca” w kontekście postmodernistycznym, a więc w tym, w którym pisarz tworzy, kładzie też szczególny nacisk na eseistykę Baricca, ze szczególnym uwzględnieniem aspektu muzyczno-filozoficznego. W pracy podjęto próbę spojrzenia całościowego, obejmującego wszystkie aspekty działalności pisarza – czytelnik nie znajdzie zatem szczegółowego omówienia wszystkich powieści (wyjątek stanowi *Emmaus*), które były już obiektem badań wielu uczonych, takich jak: Alessandro Scarsella, Fulvio Senardi, Mario Barengi, Nella Giannetto, Daniele Zangirolami, Claudio Pezzin.

W pierwszym rozdziale naszkicowany został kontekst krytyczno-edytorski Włoch ostatniego dwudziestolecia niezbędny w naszym mniemaniu do zrozumienia roli Baricca w literaturze i szeroko pojętej kulturze. Postać Autora jest tu prawie nieobecna i ustępuje miejsca refleksji na temat kontekstu kulturalnego, w którym się on porusza. W odwołaniu do pojęć „pola” i „habitusu” wprowadzonych przez Pierre’a Bourdieu, analizowane są motywy, jakimi kierują się pisarze i krytycy operujący w „polu produkcji kulturowej”. Doskonałym przykładem ilustrującym tę sytuację może być spór toczony z przedstawicielami krytyki (zwłaszcza ten mający miejsce w 2006 r. na łamach dziennika „La Repubblica”) oraz oskarżenia wytoczone przez Baricca pod adresem świata kultury, którego on sam przecież jest częścią (jako założyciel szkoły pisarstwa kreatywnego, wydawca oraz krytyk literacki). Z tego właśnie powodu podjęta zostaje krótka refleksja nad sytuacją, w jakiej znalazła się obecnie włoska krytyka literacka – „stara” i „nowa”, niezdolna dojść do porozumienia i do wypracowania jednoznacznych kryteriów, jak sklasyfikować „nową prozę”. Niezbędny dla uzupełnienia krajobrazu zdaje się problem przemian, które zaszły w obrębie „pola literackiego”: analizie zostaje poddane zjawisko zmiany tożsamości pisarza, czytelnika oraz krytyka literackiego, a także wynikające z nich wymieszanie gatunków.

Rozdział drugi otwiera krótka refleksja na temat postmodernizmu podjęta w kontekście Autora; mówi się też o odbiorze jego dzieła ze strony krytyki. Następnie omówiona zostaje biografia pisarza (ze szczególnym uwzględnieniem jego wykształcenia filozoficznego i

muzycznego, które są nieodzowne dla zrozumienia dalszych działań Baricco) oraz sukces wśród czytelników, który objawia się również pojawieniem się na rynku licznych parodii i pastiszów (najlepszym przykładem są tu *Setola e Senza sugo* Leandra Barocco oraz *La Giovane Holding* autorstwa Vittoria Bongiorno). Znaczna część rozdziału jest poświęcona zagadnieniu „Baricco przedsiębiorcy”, który wpływa na „pole literackie” nie tylko za pomocą słowa pisanego, lecz przede wszystkim dzięki innym przedsięwzięciom. Czytelnik znajdzie tu więc refleksję na temat Szkoły Holdena oraz narodzin pisarstwa kreatywnego we Włoszech, a także na temat złożonej instytucji, jaką jest wydawnictwo Fandango. W tym kontekście interesujące wydaje się również przytoczenie polemiki na temat finansowania działalności kulturalnych sprowokowanej przez Autora w 2009 r. na łamach dziennika „La Repubblica”.

Trzeci rozdział zbudowany jest wokół eseistyki docenianej przez większość krytyki, a mimo to prawie zupełnie pominiętej w poprzednich pracach monograficznych poświęconych Alessandrowi Baricco. To właśnie eseistyka jawi się często jako cenniejsza od prozy, znacznie przewyższająca ją jakością (zwłaszcza ta o charakterze muzyczno-filozoficznym, ale także ta „dziennikarska”), może być zatem uważana za swego rodzaju twórcze zaplecze Autora niezbędne do zrozumienia jego poetyki. Stąd decyzja, by poddać analizie kolejno wszystkie teksty o tym charakterze: od *Il genio in fuga* (1988) po *I barbari. Saggio sulla mutazione* (2006). Szczególnie interesujący wydaje się moment, w którym Baricco decyduje się zawrzeć pakt z „nowymi czytelnikami-barbarzyńcami” i staje się rzecznikiem kluczowych pojęć, takich jak: globalizacja, mutacja, społeczeństwo spektaklu.

Czwarty rozdział to zbiór rozważań nad niektórymi aspektami prozy Baricco. Czytelnik nie znajdzie w nim zatem szczegółowej analizy poszczególnych powieści, lecz próbę odtworzenia miejsc i postaci stworzonych przez Autora. Brak w nim też głębszego omówienia licznych odniesień intertekstualnych, za to uwaga skupia się na wymiarze „uwodzicielskim” tekstów Baricco, jak również na relacji pisarza z czytelnikami. Ostatnia część poświęcona jest najnowszej powieści – *Emmaus*, która doskonale wpisuje się w tendencję odnotowaną w literaturze włoskiej ostatnich lat, jaką jest „powrót do rzeczywistości” i do autobiografii (należy tu wspomnieć innych pisarzy, takich jak: Walter Siti, Mauro Covacich, Bruno Pisedda, Tiziano Scarpa), i może otwierać nowy rozdział w dziele Baricco. Potwierdza tym samym tezę, iż autor ten jest niezwykle reprezentatywny dla własnej epoki.