

Il motivo del passante nella letteratura contemporanea: incontri pluridimensionali

Pina Paone

Università degli Studi del Piemonte Orientale - Vercelli

Abstract

Attraverso il presente saggio mi propongo di aprire una finestra sulle nuove prospettive offerte in tempi più recenti dal motivo dell'incontro con il passante, inteso come sconosciuto incontrato per caso in un luogo pubblico. Si tratta, in questi termini, di un'invenzione modernista, anticipata da alcuni esempi ottocenteschi: l'avventura del passante – sempre temporanea, effimera eccezione al quotidiano – è un'avventura cittadina, anzi metropolitana, e presuppone un fondamentale cambiamento di mentalità della persona rispetto a quella ancora raffigurata nelle opere della prima metà dell'Ottocento. In un assetto sociale tipicamente urbano, l'individuo deve adattarsi ad una nuova realtà composta da velocità, frantumazione della catena cronologica, privatizzazione del destino, accresciuta importanza del caso, epifanie nel quotidiano della folla. Il discorso sul passante letterario si incrocia, così, con quello sull'incontro casuale quale momento tematico e compositivo caratteristico della produzione letteraria a partire dalla fine dell'Ottocento, e con la questione del cambiamento del personaggio e dei luoghi coinvolti in tale incontro. Osserveremo, mediante l'analisi di tre esempi letterari contemporanei, l'evoluzione ultima del motivo del passante.

Parole chiave

Passante, nonluoghi, caso, incontro, letteratura contemporanea.

Contatti

pina.paone@gmail.com

1. Introduzione

Negli ultimi decenni del Novecento e nel nuovo millennio il cronotopo (Bachtin 231-232) dei passanti¹ si modifica estendendosi a quelli che l'antropologo Marc Augé ha definito 'nonluoghi', cioè «luoghi sovrappopolati, dove si incrociano ignorandosi migliaia di itinerari individuali, [...] dove si può provare fuggevolmente la possibilità residua dell'avventura» (Augé 8-9). Secondo l'antropologo, questi nuovi spazi sono il frutto delle tre trasformazioni che caratterizzano la nostra epoca, definita "surmodernità": l'eccesso di tempo, l'eccesso di spazio e l'eccesso dell'ego.

La prima trasformazione riguarda «l'accelerazione della storia», che «corrisponde ad una moltiplicazione di avvenimenti» (Augé 30) sovrainvestiti di senso.

¹ Il motivo del passante è strettamente legato a quello dell'incontro casuale su cui cfr. Luperini 2007.

L'eccesso di spazio, invece, è legato al «restringimento del pianeta: di questo distanziarci da noi stessi cui corrispondono le prestazioni dei cosmonauti e la ronda dei nostri satelliti». Allo stesso tempo, però, il mondo diventa più vicino e raggiungibile: «viviamo nell'era dei mutamenti di scala, in relazione alla conquista spaziale, certo, ma anche sulla Terra: i mezzi di trasporto rapido pongono le capitali a qualche ora di distanza al massimo l'una dall'altra». In più, «nell'intimità delle nostre dimore [...] immagini di tutti i tipi, diffuse dai satelliti, captate da antenne poste anche sui tetti del più lontano villaggio, ci danno una visione istantanea di avvenimenti in atto all'altro capo del pianeta» (33-34).

L'eccesso relativo all'io conduce all'individualismo sfrenato che sigla la nostra epoca. Questo, unito alle altre due figure dell'eccesso, produce i nonluoghi della surmodernità, che si definiscono in contrapposizione ai luoghi della modernità. Quest'ultima integrava l'antico nel moderno, mentre la surmodernità «fa dell'antico (della storia) uno spettacolo specifico» (100). A differenza del luogo antropologico a cui l'individuo accedeva con tutta la sua persona, i nonluoghi disegnano identità provvisorie per gli individui che passano attraverso di essi «come in una immensa parentesi» (101). In questo modo si prestano maggiormente alle avventure con i passanti, racchiudendole in uno spazio, provvisorio come le identità che si sperimentano attraverso di esso, e appagando la nuova esigenza dell'uomo di libertà da se stesso e dal ruolo che la società impone. I nonluoghi offrono lo spazio giusto per i temporanei momenti della disidentificazione dell'uomo, e di conseguenza del personaggio letterario.

Nel presente saggio si prenderà in considerazione un particolare esempio di nonluogo che tra l'altro dà rilievo anche alla problematica della recente crisi della poesia e del parallelo trionfo della canzone nella musica leggera, che va a colmare il bisogno lirico del nuovo pubblico di massa.

Gli altri due esempi narrativi presentano notevoli novità formali per quanto riguarda il motivo della passante incontrata per strada: l'incrocio di diverse dimensioni temporali e la contaminazione con il registro fiabesco, interpretato come evasione rispetto ad una realtà che prospetta per l'uomo solo orizzonti fallimentari. Così, il punto estremo dell'evoluzione del personaggio manifestatosi a partire dall'*Éducation sentimentale*² è rappresentato da un eroe che, muovendo i passi verso una progressiva mentalizzazione, si ritrova, nella realtà concreta, imprigionato in vincoli da egli stesso creati; questi manifestano un disagio nel confronto con l'altro che pare irrimediabile. La conseguenza dell'estrema chiusura coincide, dunque, con l'evasione in dimensioni alternative dove il passante regredisce ancora, trasformandosi in individuo ipotetico, con cui il personaggio riesce a relazionarsi soltanto attraverso la mente.

2. La passante nella canzone d'autore italiana: *Autogrill* di Guccini

Le due informazioni immediatamente deducibili su *Autogrill* sono relative al genere del componimento e al luogo in cui si svolge la scena. Prima di procedere nell'analisi, mi soffermerei su questi due punti.

² È Peter Brooks a tracciare, a partire dall'*Éducation sentimentale* di Flaubert, la soglia che cambia la natura dei personaggi letterari, ora non più 'significativi' e volti all'azione, ma deboli di volontà e proiettati verso l'interno. Cfr. Brooks 1995.

Per quanto riguarda il genere, *Autogrill* è una canzone del cantautore Francesco Guccini, ossia un testo in versi scritto e pensato per essere messo in musica. Ci si potrebbe chiedere il motivo dell'inserimento di un componimento di questo genere in un lavoro scientifico. A tal proposito è bene evidenziare la situazione di crisi contemporanea della poesia, che Guido Mazzoni, nel suo saggio *Sulla poesia moderna*, spiega bene.³

Secondo lo studioso il segnale tangibile di questa crisi è la moltiplicazione degli scrittori e la marginalità dei poeti affermati. Si forma, così, un vuoto lirico che si trova ad essere colmato dalla canzone. Questo genere, nella maggioranza dei casi, è contraddistinto dalle stesse caratteristiche che il genere lirico moderno ha mostrato: autobiografismo e contingenza. La canzone infatti descrive episodi singoli accaduti ad un io lirico soggettivo e contingente, condensando il senso della vita in pochi attimi essenziali. La canzone, *pop* e *rock*, riconduce la poesia alle antiche origini permettendole di riannodare il legame con la musica, riscuotendo in tal modo un successo di massa.

Al contrario di ciò che è successo al genere lirico tradizionale, recepito da un pubblico sempre più esiguo, e non più capace di parlare con la gente: le prove tangibili sono, per esempio, la creazione di circoli accademici chiusi in cui i poeti declamano i loro componimenti per un ristretto pubblico di poeti e di critici che si applaudono tra loro. Per quanto elevato sia il valore della poesia e nonostante la resistente capacità di parlare non soltanto alle *élites*, essa non riesce quasi mai a trovare una linea di comunicazione con il pubblico di massa, che, quindi, per appagare il proprio naturale bisogno lirico si rivolge alla canzone.

Secondo Mazzoni il trionfo di massa della canzone è dovuto ad un epocale mutamento sociale avvenuto nella seconda metà del XX secolo, la cui importanza sarebbe equiparabile alla svolta di metà Settecento che portò alla trasformazione del sistema dei generi, «allo sviluppo del giornalismo, del *novel*, del dramma borghese e della poesia moderna» (229). Sentiamo le sue parole:

Durante la seconda metà del XX secolo, la storia sociale della cultura in Occidente ha conosciuto una trasformazione profondissima: masse enormi di persone che prima subivano il peso della necessità hanno avuto l'agio di sviluppare dei bisogni intellettuali; un'industria potente e ramificata si è presa cura di loro. [...] In sostanza, il sistema di opere, figure intellettuali e generi che la comunicazione di massa ha prodotto funziona come *una nuova cultura umanistica*, cioè come un *corpus* di testi e discorsi che ambiscono a spiegare o raccontare la vita umana in forme divertenti e istruttive, proprio come cercano di fare gli intellettuali e le opere della cultura tradizionale. Completando un processo cominciato all'inizio dell'epoca moderna con la nascita dei primi giornali, la televisione, il cinema commerciale, la musica leggera, i quotidiani e le riviste sono oggi in grado di concorrere, per prestigio e capitale simbolico, con i testi che ancora si studiano a scuola. (228-229)

Non si può dunque evitare di considerare l'importanza che la canzone ha acquistato, insieme alle altre espressioni della comunicazione di massa, nel corso degli ultimi decenni, tanto più che essa sembra ricoprire lo stesso ruolo della poesia tradizionale, aggiungendo il fattore musicale che completa e talvolta amplifica la suggestione del tessuto fonico in cui si deposita il contenuto latente del testo. La musica leggera conferma, inoltre,

³ Sull'importanza della canzone all'interno del panorama lirico contemporaneo si veda anche Giovannetti 2008.

la tendenza al soggettivismo che, nella sua forma esasperata, assume i tratti del narcisismo e si configura come sintesi dell'epoca.

Proprio per dare conto dell'inedita importanza recentemente acquisita dal genere, ho scelto come campione di un testo lirico contemporaneo una canzone che, all'interno della vasta e generale area della musica leggera, si colloca nell'intellettualistica posizione del cantautorato, il quale tendenzialmente accentua gli aspetti della versificazione contro quelli prettamente musicali, mostrando così un'estrema vicinanza al genere poetico, più nobile per tradizione.

Questo per ciò che concerne la novità di genere. Per quanto riguarda, invece, la seconda evidente novità del testo,⁴ evocata dal titolo, l'autogrill colloca subito il discorso sui passanti in un'ambientazione contemporanea, rientrando nei «nonluoghi», descritti, come accennavamo in apertura, dall'antropologo Marc Augé.

La prima definizione che si può tentare per questi luoghi del contemporaneo si deduce in negativo, in opposizione al concetto di luogo antropologico: «se un luogo può definirsi come identitario, relazionale, storico, uno spazio che non può definirsi né identitario, né relazionale né storico, definirà un nonluogo» (Augé 73). I poeti della modernità hanno precorso con i loro atteggiamenti d'eccezione situazioni che sono diventate di massa e 'prosaiche' in quella che Augé chiama «surmodernità», e che confermano ancora una volta la tendenza dell'epoca verso uno sfrenato individualismo, generato altresì dallo sviluppo tecnologico che velocizza e allontana gli uomini tra di loro. I nonluoghi sono spazi in cui chi vi entra può finalmente provare il senso di libertà generato dallo svuotamento temporaneo dell'identità personale, ma al contempo sperimenta la solitudine dell'anonimato, che in un unico movimento rende tutti simili e allontana. I nonluoghi appagano il bisogno dell'uomo di svincolarsi dal peso dei ruoli sociali, ma sempre come delle parentesi, ossia per un breve lasso di tempo che prevede un ritorno alla sicurezza del gioco delle maschere fisse.

Tra questi figurano anche gli autogrill, o stazioni di servizio. Queste, come tutti i nonluoghi, sono spazi di passaggio, per cui «da maggior parte di coloro che passano non si fermano; anche se prima o poi ripassano, ogni estate o più volte l'anno» (Augé 73). Anche per la stazione di servizio, l'utente, «solo, ma simile agli altri [...] conquista dunque il proprio anonimato solo dopo aver fornito la prova della sua identità, solo dopo aver, in qualche modo, controfirmato il contratto» (Augé 93). Per questo Augé parla di «contrattualità solitaria». Il contratto, chiesto all'uscita o all'entrata del nonluogo, e che si può presentare come biglietto aereo, tagliando, carta di credito, contribuisce alla determinazione di un'«identità provvisoria» (93), liberando «colui che vi penetra dalle sue determinazioni abituali» (94):

Egli è solo ciò che fa o che vive come passeggero, cliente, guidatore. Forse egli è ancora preso dalle preoccupazioni della vigilia, già preoccupato per l'indomani, ma il suo ambiente del momento lo allontana provvisoriamente. Oggetto di una blanda possessione alla quale si abbandona con maggiore o minor voglia e convinzione, come qualunque posseduto egli gusta per un po' le gioie passive della disidentificazione e il piacere più attivo di recitare una parte.

È ad un'immagine di se stesso che in definitiva egli si trova di fronte, ma un'immagine alquanto strana in verità. Il solo volto che si disegna, la sola voce che prende corpo, nel dialogo silenzioso che persegue con il paesaggio-testo che si rivolge a lui come agli altri, so-

⁴ Intendo qui novità rispetto ai soliti luoghi deputati agli incontri tra passanti: in primis la strada, poi, nell'epoca moderna, i mezzi di trasporto.

no i suoi. Volto e voce di una solitudine tanto più sconcertante in quanto ne evoca milioni d'altre. Il passeggero dei non luoghi non ritrova la sua identità che al controllo della dogana, al casello autostradale o alla cassa. Nel frattempo egli obbedisce allo stesso codice degli altri, registra gli stessi messaggi, risponde alle stesse sollecitazioni. Lo spazio del nonluogo non crea né identità singola, né relazione, ma solitudine e similitudine. (94-95)

Il nonluogo riassume i tratti dell'incontro con il passante non solo nella condizione di parentesi temporanea di disidentificazione, ma anche nella dimensione accentuata dell'attimo presente, che continuamente in esso viene ribadito: «la radio funziona ininterrottamente nelle stazioni di servizio o nei supermercati: i ritornelli del giorno, le pubblicità, qualche notizia, vengono proposte, vengono imposte ai clienti di passaggio». Così «tutto accade come se lo spazio fosse raggiunto dal tempo, [...] come se ogni storia individuale attingesse i suoi motivi, le sue parole e le sue immagini dalla riserva inesauribile di una inesauribile storia al presente». In questo modo «il passeggero dei nonluoghi sperimenta simultaneamente il presente perpetuo e l'incontro col sé» (95-96).

I nonluoghi, quindi, sono il segnale fisico di un processo iniziato con la modernità e giunto adesso all'esito estremo e che, nell'accentuare la dimensione individualistica e solitaria dell'uomo, costruisce un sistema che collega la misura istantanea del tempo e l'esigenza di evasione dall'identità che pesa, conferendo ai nuovi luoghi l'attributo fondamentale di parentesi, transito o passaggio.

L'autogrill di Guccini andrebbe di diritto a far parte della schiera dei nonluoghi, eppure la sua definizione non è così netta: si colloca, piuttosto, in una zona di sfumatura tra il luogo, il nonluogo e un luogo onirico.

La canzone è la prima dell'undicesimo album del cantautore, intitolato *Guccini* e risalente al 1983. Il testo è metricamente molto studiato ed esaltato dal leggero accompagnamento musicale di chitarra e batteria. Leggiamolo:

La ragazza dietro al banco mescolava birra chiara e Seven-up,
e il sorriso da fossette e denti era da pubblicità,
come i visi alle pareti di quel piccolo autogrill,
mentre i sogni miei segreti li rombavano via i TIR...

Bella, d'una sua bellezza acerba, bionda senza averne l'aria,
quasi triste, come i fiori e l'erba di scarpata ferroviaria,
il silenzio era scalfito solo dalle mie chimere
che tracciavo con un dito dentro ai cerchi del bicchiere...

Basso il sole all'orizzonte colorava la vetrina
e stampava lampi e impronte sulla pompa da benzina,
lei specchiò alla soda-fountain quel suo viso da bambina
ed io.... sentivo un'infelicità vicina...

Vergognandomi, ma solo un poco appena, misi un disco nel juke-box
per sentirmi quasi in una scena di un film vecchio della Fox,
ma per non gettarle in faccia qualche inutile cliché
picchiavo un indù in latta di una scatola di tè...

Ma nel gioco avrei dovuto dirle: "Senti, senti io ti vorrei parlare..."
poi prendendo la sua mano sopra al banco: "Non so come cominciare:
non la vedi, non la tocchi oggi la malinconia?"

Non lasciamo che trabocchi: vieni, andiamo, andiamo via.”

Terminò in un cigolio il mio disco d’atmosfera,
si sentì uno sgocciolio in quell’aria al neon e pesa,
sovrastò l’acciottolio quella mia frase sospesa,
“ed io...”, ma poi arrivò una coppia di sorpresa...

E in un attimo, ma come accade spesso, cambiò il volto d’ogni cosa,
cancellarono di colpo ogni riflesso le tendine in nylon rosa,
mi chiamò la strada bianca, “Quant’è?” chiesi, e la pagai,
le lasciai un nickel di mancia, presi il resto e me ne andai...⁵

Metricamente il componimento si articola in sette strofe di quattro versi, ciascuna rimata secondo lo schema aabb, con rime ricercate che utilizzano forestierismi echeggianti la dimensione contemporanea. I versi sono tutti doppi: quasi sempre i due conclusivi sono due doppi ottonari, mentre frequentemente i primi due versi sono più lunghi, o nella versione del doppio decasillabo, o nella successione di un verso di dodici sillabe e un ottonario.

La passante apre la canzone e viene a completare l’arredo della nuova ambientazione: è *la ragazza dietro al banco*, presenza abituale all’interno del *piccolo autogrill* della terza strofa. Anch’essa, come l’ambientazione in cui è inclusa, evoca la contemporaneità nel suo aspetto: il *sorriso da fossette e denti* fa scattare nel soggetto che la guarda – io lirico che espone un episodio della sua esperienza – il collegamento con le icone femminili che la pubblicità propone come emblema perfetto e artificiale della bellezza, ripetuti anche nei poster, *i visi alle pareti di quel piccolo autogrill*. L’uomo coglie, però, soltanto un particolare della sua ‘passante da nonluogo’, un particolare dalla lunga tradizione lirica amorosa: il sorriso, particolarizzato in *fossette* che lo rendono moderno. Fin dalla prima strofa si definisce un contrasto tra l’ambientazione realistica, banale e squallida dell’autogrill, e la dimensione interiore e soggettiva dell’io, quella dei suoi *sogni segreti*, come spazzati via dal rumore dei TIR reiterato nell’onomatopeico *rombavano*. Come se l’eccesso di rumore del contemporaneo coprisse il più sottile ma intenso suono umano della fantasia. Forse per questo motivo l’uomo in questione decide di entrare nello spazio dell’autogrill: per chiudere la porta ai rumori esterni e concedersi una pausa propiziatoria per l’apparire di una visione. Il ‘contratto’ – volendo usare la terminologia di Augé – che conferisce la licenza per entrare in questo nonluogo e che fa acquisire al protagonista l’‘identità condivisa’ di cliente è l’ordinazione: la bibita (*birra chiara e Seven-up*) che chiede alla ‘passante’.⁶ Si noti che il tempo scelto è lo stesso della lirica baudelaireana *À une passante*.⁷ L’imperfetto della sospensione, delle parentesi temporanee, e anche delle favole.

⁵ Francesco Guccini, *Autogrill*, in *Guccini*, EMI Italiana, 1983.

⁶ Intendo qui ‘passante’ nel senso di sconosciuta incontrata per caso in un luogo pubblico, anche se in questo caso il passante in movimento vero e proprio è il soggetto lirico, l’automobilista, mentre invece la ragazza è una presenza stabile del posto.

⁷ La lirica *À une passante* di Charles Baudelaire, inserita nella sezione *Tableaux parisiens* de *Les Fleurs du Mal*. Questa ha codificato l’immaginario lirico moderno del motivo della passante, sconosciuta incontrata per caso in strada tra la folla. Rimando ai seguenti studi per una panoramica sulle svariate analisi e interpretazioni del sonetto in questione: Benjamin 1981, Stierle 1980, Aynesworth 1981, Lloyd 200, Compagnon 2003, Blood 2008.

La seconda strofa aggiunge particolari alla bellezza della ragazza, presumibilmente giovane, d'una *sua bellezza acerba, bionda senza averne l'aria*, ancora come se la si stesse inconsciamente mettendo a confronto con le modelle della pubblicità, che esibiscono quasi sempre provocatoriamente il binomio biondo-superficiale. La 'passante' dell'autogrill esce vittoriosa dal confronto: non è superficiale, ma *quasi triste*, uniformandosi alla scia delle passate passanti,⁸ assortite e come turbate da un'inquietudine indecifrabile. L'ipotesi avanzata nella strofa precedente è qui confermata: l'automobilista entra nell'autogrill per scampare agli assordanti rumori esterni – l'aggettivo è sottinteso e fa pensare alla baudelairiana *rue assourdissante* (Baudelaire 92-93) – trovando infatti all'interno un *silenzio scalfito solo dalle sue chimere*. Di nuovo si fa spazio la dimensione mentale del personaggio, stavolta assecondata dal silenzio regnante all'interno dell'autogrill e segnalata dal movimento circolare del dito dell'uomo nel *bicchiere*. Questo autogrill, che sfoggia segni del contemporaneo nei poster di una bellezza di massa, è nel contempo un luogo quasi onirico, immerso in un silenzio difficilmente pensabile in questa particolare ambientazione, e che può essere giustificato solo dalle ridotte dimensioni del particolare esemplare. In realtà il *piccolo autogrill* potrebbe essere, insieme alla ragazza, una visione dello stesso soggetto che va incontro ad un'esigenza estemporanea di evasione dal rumore, di pausa dal quotidiano.

La dimensione onirica combatte di continuo quella realistica, contraddistinta dai segnali evidenti della terza strofa. Così la vetrina che si tinge dei riflessi del tramonto del sole sostenendo l'atmosfera trasognata fa da contrappunto alla *pompa di benzina* della seconda strofa, particolare banale che riporta nell'alveo della realtà ed evoca un movimento d'occhi dell'io lirico dall'interno all'esterno dell'autogrill. L'ultimo verso presenta eccezionalmente in successione un quinario e un ottonario e, come sempre accade, le ragioni metriche procedono in modo simmetrico rispetto a quelle contenutistiche. Il quinario inframmezzato dai puntini sospensivi segnala lo stato d'animo del personaggio: la sospensione dell'inazione, che fa presagire però un fallimento. I puntini di sospensione stanno lì come a riprodurre il sospiro del nuovo personaggio, che sa di stare vivendo un momento denso di possibilità, ma sa anche di non saperne sfruttare neanche una. *L'infelicità vicina che sente* può essere interpretata come un'anticipazione del fallimento di un'azione non conclusa, lasciata sospesa, come la punteggiatura. È *l'infelicità* del rimpianto previsto per un'azione sul punto di accadere, ma non intrapresa; la dimensione nostalgica del personaggio che non riesce, attraverso l'azione, ad allinearsi alle sue *chimere*.

Nella quarta strofa il personaggio *mette un disco nel juke-box / per sentirsi quasi in una scena di un film vecchio della Fox*: il gesto vorrebbe – nel colorare l'ambiente di note che sospendono il tempo, richiamando scenari irreali e non presenti – prolungare la dimensione che precede un'eventuale azione decisiva. Gesto che tra l'altro fa precipitare di nuovo l'ambiente in un passato senza tempo, decontestualizzandolo, contro il caratteristico presente attualizzato dei nonluoghi, di solito segnalato negli autogrill dalla presenza della radio. I vv. 15 e 16 avvalorano l'inserimento del personaggio nella schiera degli inetti che, marcati dalla paura di un'azione risoluta, si autointrappolano in accenni minimi di gesti che vogliono negare il lavorio della mente su un'azione mai compiuta. L'azione di *picchiet-*

⁸ Penso, per dare alcuni esempi, oltre alla passante di Baudelaire, alla protagonista di *Incontro in circolare* di Vincenzo Cardarelli, a *Le passanti* di Antoine Pol (poesia del 1918 musicata da George Brassens nel 1971 e poi tradotta in italiano da Fabrizio De André), a *La sconosciuta* di Alexandr Blok. In ambito narrativo ricordo la passante incontrata da Peter Walsh in Trafalgar Square in *Mrs Dalloway*, alcune passanti 'tristi' in *Traumnovelle* di Arthur Schnitzler e i passanti de *Gli amori difficili* di Italo Calvino.

tare un indù in lotta di una scatola di tè è quella dell'uomo che, per paura di fallire e di incontrare un rifiuto, non si muove e nasconde i suoi reali propositi. Non a caso l'io lirico giustifica l'azione con la motivazione di *non gettarle in faccia qualche inutile cliché*: cioè, per non sembrare banale, resta fermo e paralizzato.

La quinta strofa è la vera novità formale del motivo dell'incontro tra passanti: il condizionale degli attimi carichi di possibilità torna questa volta per disegnare una dimensione parallela al reale, corrispondente alle *chimere* della seconda strofa. È il momento della fantasia che anticipa il reale, permettendo al soggetto di vivere una situazione prima che questa possa accadere, e al contempo decreta la sua impossibilità di concretizzarsi. Il condizionale passato è quello dell'uomo che sta ricomponendo la scena dopo averla vissuta e che sa com'è andata a finire, anzi, sa come non è mai andata. Da una zona futura si proietta un'azione che non s'è avuto il coraggio di intraprendere. Peter Walsh lo faceva nel presente dell'inseguimento, in Leopold Bloom costituiva un attimo del suo flusso di coscienza.⁹ Qui la proiezione acquista uno spazio inedito e confonde i confini temporali e spaziali, facendo paradossalmente acquistare concretezza al sogno, la cui sostanza chimerica è accentuata dall'impiego della parola *gioco*, come se fosse una parentesi, conservata e racchiusa dalla dimensione ovattata e silenziosa dell'autogrill. La scena, difatti, è ricca di particolari e sembra più realistica di quella reale: le parole che avrebbe dovuto dire alla ragazza, il gesto di lui che le prende la mano, la proposta decisiva di seguirlo in virtù di un'ipotetico *éclair* (Baudelaire 92-93),¹⁰ l'intesa che rende i due vicini nel percepire la *malinconia*. La proposta andrebbe proprio a guarire questo probabile stato d'animo di entrambi attraverso una fuga che li ritrae insieme.

Dopo il condizionale passato, il passato remoto della sesta strofa non lascia spazio ai dubbi e cancella i particolari del sogno attraverso l'avvento definitivo del reale. Come il «passa» di *À une passante* (Baudelaire 92-93), che segue l'imperfetto e trasforma l'attimo delle possibilità potenziali in un inderogabile passato che risolve la possibilità in un'occasione perduta. Anche – seguendo Weinrich –, il passato remoto del primo piano, dell'attimo che conta, che scalza l'imperfetto dello sfondo (133). L'intensità dell'attimo decisivo del possibile incontro tra sogno e realtà è resa metricamente attraverso l'incalzare del ritmo che, per la prima volta nella canzone, non presenta dei versi lunghi iniziali: sono tutti doppi ottonari. Anche le rimalmezzo, tutte uguali, concorrono a dare l'idea di un'accelerazione della velocità, quasi come se il personaggio fosse inseguito dal tempo stesso. Si osserva qualcosa del genere in *Mrs Dalloway*, nell'episodio dell'incontro, in Trafalgar Square tra Peter Walsh e una passante: anche lì il momento in cui la passante si fermava poteva essere quello della svolta in cui reale e immaginario potevano essere congiunti. Le ripetizioni di *now* e la costruzione della frase riproducono formalmente il ritmo mentale del personaggio (Woolf 59). Nella canzone di Guccini il momento giusto per la proposta è quello che segue alla fine del *cigolio del disco d'atmosfera* messo precedentemente nel juke-box dal personaggio per temporeggiare. Lo *sgocciolio dell'aria al neon e pensa*, oltre a far precipitare l'immaginazione mediante l'uso di dettagli realistici, suona come la lancetta di un orologio nel momento in cui passa inevitabilmente avanti, come se volesse sancire la fine del tempo di un'occasione non sfruttata. L'unica azione che l'uomo

⁹ Il riferimento è agli episodi dell'incontro di sguardi tra Leopold Bloom e Gerty Mac Dowell nel capitolo 13 (*Nausicaa*) dell'*Ulysses* di James Joyce e dell'incontro, in Trafalgar Square, tra Peter Walsh e una passante in *Mrs Dalloway*. Cfr. Joyce 1986 e Woolf 1992.

¹⁰ Mi riferisco ancora alla celeberrima *À une passante*, in cui, per evocare l'attimo di sguardo reciproco tra l'io lirico e la passante si adopera l'espressione “un *éclair*”.

riesce a compiere è la pronuncia di quella *frase sospesa* / “*ed io...*”, l’ennesimo gesto minimo inconcluso, spiraglio di un sogno che la successiva frase avversativa rende irreversibilmente inconciliabile con la realtà, manifestatasi stavolta nell’arrivo di *una coppia di sorpresa*. Questa, col suo improvviso irrompere, fa scoppiare la bolla che tutta l’atmosfera precedente aveva riempito di possibilità potenziali. L’“*ed io*” pronunciato è simmetrico a quello presentito della terza strofa, che già rendeva certi del fallimento.

La settima e ultima strofa è un commento malinconico, che aggiunge nostalgia agli eventi e restituisce alla scena il realismo del contemporaneo: tutta l’amplificazione della fantasia viene sbriciolata verosimilmente in *un attimo*, il tempo tipico dei passanti. L’inciso *come accade spesso* fa pensare che questa sia una delle tante situazioni di questo tipo accadute all’io lirico, una delle tante occasioni perdute che lui non ha saputo sfruttare, ma potrebbe anche essere una generalizzazione gnomica. Lo squallore del reale nella forma delle *tendine al nylon rosa* cancella ogni riflesso, residuo del precedente stato trasognato. Il tempo è scaduto, la parentesi silenziosa è finita e il protagonista sceglie l’esterno, la strada bianca, decidendo al contempo di assegnare un finale banale a quella che nella mente si era figurata come una possibile fuga d’amore: un misero *nickel di mancia* per una fantasia d’amore, per un destino incrociato il tempo di un attimo, un contatto sfiorato con la mente e poi lasciato andare. Per vigliaccheria, debolezza, paura.

Delle azioni o reazioni della ragazza non si dice niente: del resto, come molte altre passanti, ella è solo uno spunto per appagare una fantasia mentale che non si ha il coraggio di portare a termine, o magari il bisogno del soggetto era puramente mentale. Le reazioni di lei contano poco forse anche perché il nuovo personaggio ha perso il contatto con la realtà e non riuscirebbe comunque a interpretare bene ciò che è esterno alla sua mente.

L’autogrill è in questa canzone un ambiguo nonluogo che offre la base realistica per l’incrocio di dimensioni temporali, che Guccini eredita da Borges. Alla fine, però, il tratto fondamentale dei nonluoghi salta fuori e il tempo che si afferma è quello di un cinico presente che fa apparire vane le fantasie, di passaggio come il luogo che le ha ospitate. Il personaggio si dirige fuori dopo la parentesi silenziosa durata un effettivo attimo e prolungata dall’amplificazione fantastica della rievocazione.

Nei nonluoghi della surmodernità le epifanie sono ancora possibili, ma in zone esclusivamente mentali che non lasciano spazio agli attimi di *éclair* reali e, nel chiudere l’uomo in reticoli di immagini fascinose quanto irreali, immobilizzano la passante e riducono la sua azione a gesti abituali. Infine la focalizzazione che, nelle passate poesie incentrate sul motivo della passante veniva posta sugli occhi e sullo sguardo di lei, si trasferisce su attributi (*il sorriso da fossette e denti da pubblicità, bionda senza averne l’aria*) che l’avvicinano, anche se mediante un paragone negativo, a delle artificiali icone di bellezza, non fornendoci nessun particolare caratterizzante.

Degli occhi, significativamente, si tace.

3. La passante nel racconto contemporaneo: Murakami e l’incrocio delle dimensioni spazio-temporali

Come anticipato in apertura, prenderemo dalla narrativa contemporanea gli altri due esempi di utilizzo del motivo letterario dell’incontro tra passanti.

Il primo è tratto da un romanziere giapponese oggi all’apice del successo letterario, Haruki Murakami. Prenderemo in considerazione, però, non uno dei suoi romanzi, ma

un racconto del 1986 inserito nella raccolta dal titolo *L'elefante scomparso e altri racconti*. Il nome del brevissimo racconto è *Vedendo una ragazza perfetta al 100% in una bella mattina d'aprile*. Il titolo riassume l'evento, reso sospeso dal gerundio iniziale ed inserito in una generica indicazione temporale.¹¹ Il primo periodo riprende il titolo, cambiando posizione ai membri delle sue parti e ampliandolo un poco: «In una bella mattina di aprile, in una via laterale del quartiere di Harajuku, sono passato accanto a una ragazza perfetta, al 100%» (Murakami 81). Prima di tutto si localizza l'evento eccezionale in una strada, anzi in una via *laterale*, che dà l'idea di una deviazione, qualcosa di inaspettato rispetto al percorso principale. Inoltre il cambio del verbo dall'impersonale gerundio al passato prossimo del verbo *passare* rende la narrazione autodiegetica e ci fa intuire il movimento di entrambi i personaggi, che passano l'uno accanto all'altra.

Il narratore si serve dei due paragrafi successivi per focalizzare l'attenzione sulla particolare ragazza: dal ritratto non affiorano eccezionali caratteristiche che la rendano *perfetta al 100%*, come vuole il titolo. Anzi, si insiste sul fatto che sia una fra le tante, giusta però proprio per l'io narrante, che passandole accanto sente come un sussulto e avverte gli ormai stereotipati sintomi dell'innamoramento. Il narratore si rivolge anche direttamente al lettore, coinvolgendolo nel discorso in modo da rafforzarne la complicità e produrre in lui l'immagine di una ragazza che lo ha particolarmente colpito durante qualche occasione. A ognuna delle ragazze a cui ogni lettore penserà sarà associato l'aspetto di quella *perfetta al 100%* incontrata dal narratore. Proprio per questo scopo, forse, il ritratto di lei corrisponde in realtà ad una non-descrizione che non fornisce alcun particolare, tanto generica da potersi adattare a qualsiasi tipo di ragazza. È come una rassegna di particolari che potrebbero colpire in maniera soggettiva, e che mirano a stimolare l'immaginazione dei lettori a favore della costruzione di un tipo personale di ragazza ideale. Leggiamo:

Non era una gran bellezza. E nemmeno di un'eleganza strepitosa. I capelli dietro la testa le avevano preso una brutta piega dormendo, e doveva essere vicino alla trentina. Eppure già a cinquanta metri di distanza avevo capito che era la ragazza perfetta per me. Dal momento in cui la vidi il cuore prese a battermi all'impazzata e l'interno della bocca mi divenne secco come la sabbia del deserto.

Forse anche a voi piace un tipo particolare di ragazza. Quelle che hanno le caviglie sottili, per esempio, o dei grandi occhi, o delle belle mani... non so, magari vi attirano quelle che amano mangiare con calma, lentamente, o qualche altra caratteristica del genere. Ovviamente ho anch'io il mio tipo. Mi è già successo di andare al ristorante e restare affascinato dal naso della ragazza che sedeva alla tavola accanto.

Nessuno però può dire come dev'essere quella perfetta al 100%. Prendiamo la ragazza di quel mattino, non ricordo neppure che forma avesse, il suo naso. Anzi, non ricordo neppure se avesse un naso. Tutto quello che ricordo è che non era una gran bellezza. Molto strano, vero? (81)

Quella dell'assenza del naso mi sembra una surreale provocazione contro la tendenza contemporanea alla scomposizione delle persone in parti, frutto di un lavoro d'analisi che impedisce di far circolare tra le persone un'energia istintiva e corporale.

Dopo aver chiamato in causa i lettori, l'io narrante si rivolge ad un interlocutore fittizio con il quale imbastisce un dialogo che, nelle prime battute, rievoca l'avvenimento di

¹¹ Precisiamo che si tratta di un testo tradotto dal giapponese, una lingua molto lontana dall'italiano. Per questo tutti i rilievi stilistici tratti da osservazioni sulle forme grammaticali sono soltanto probabili. Per approfondire bisognerebbe consultare almeno il traduttore.

cui i lettori sono appena stati informati. Una domanda di questo *tu* non altrimenti specificato fornisce lo stimolo per il racconto, da un futuro prossimo, della storia che non è avvenuta. Si propone dunque una rassegna di possibilità di dialogo con la ragazza – tratteggiate dal tempo condizionale – condensate nell’attimo del passaggio, esplorate una ad una in una dimensione onirica che interseca quella reale in cui il protagonista è un personaggio inetto che non ha saputo sfruttare il tempo dell’occasione. Qui la novità ‘postmoderna’ della rappresentazione dell’incontro con i passanti risulta particolarmente amplificata.¹²

La domanda dell’interlocutore è quella del vecchio personaggio d’azione che, in una situazione analoga, non esplorerebbe i territori della possibilità, ma si butterebbe nell’inseguimento reale per la scoperta di una verità unica e fatta di carne.¹³ L’interlocutore, infatti, chiede: «Allora cos’hai fatto? [...] Le hai parlato, l’hai seguita?». Ed ecco la risposta dell’io narrante, graficamente staccata dalla prima parte, come per marcare ancora di più la distanza tra reale e immaginario:

– Non ho fatto nulla, – rispondo io. – Le sono semplicemente passato accanto.

Lei camminava da est a ovest, io da ovest a est. In una mattina di aprile veramente piacevole.

Avrei voluto parlarle, anche soltanto per una mezz’oretta. Chiederle di lei, raccontarle di me. E soprattutto spiegarle le complicate combinazioni del destino che avevano fatto sì che noi due passassimo uno accanto all’altra in una strada laterale di Harajuku in una bella mattina di aprile del 1981. Di sicuro tutto ciò era denso di caldi segreti, come un antico meccanismo costruito in tempi di pace.

Dopo aver parlato di queste belle cose, avemmo potuto pranzare insieme, andare a vedere un film di Woody Allen, fermarci al bar di qualche albergo a bere qualcosa. E con un po’ di fortuna, magari finire insieme in un letto.

Una tale possibilità bussava alla porta del mio cuore.

La distanza tra lei e me si era ridotta a quindici metri.

«Bene, adesso le rivolgo la parola, – ho pensato. – Ma cosa le dico?»

«Buongiorno. Posso parlarle un momento, per favore? Mi bastano trenta secondi».

Assurdo. Mi avrebbe preso per un rappresentante di una compagnia di assicurazioni.

«Mi scusi, sa se c’è una tintoria aperta ventiquattr’ore su ventiquattro, da queste parti?»

Ancora peggio. Tanto per cominciare, non avevo neanche la borsa con la roba sporca! Che fosse meglio dirle subito tutta la verità?

«Buongiorno. Lei per me è la ragazza perfetta al 100%».

Non mi avrebbe mai creduto. E anche supponendo il contrario, era probabile che non avesse nessuna voglia di parlare con me. «Io per lei sarò pure la ragazza perfetta, ma lei per me non è affatto l’uomo perfetto», mi avrebbe risposto. In tal caso, mi sarei sentito perduto, ne sono certo. Ormai ho trentadue anni, tutto sommato invecchiare significa proprio questo.

Le sono passato di fianco davanti a un negozio di fiori. Un lieve spostamento d’aria tiepida mi ha accarezzato la pelle. Il marciapiede d’asfalto era bagnato d’acqua, ho sentito un profumo di rose. Non le ho rivolto la parola, non ce l’ho fatta. Lei indossava una ma-

¹² Ricordiamo però che la rappresentazione attraverso altre modalità ontologiche è una novità relativa (pensiamo al genere delle visioni, con il *topos* del risveglio che cancella quanto avvenuto). Tocchiamo qui tra l’altro la questione dei mondi possibili e dei controfattuali, su cui cfr., per esempio, Doležal 1999 e Pavel 1992.

¹³ Penso, per restare nell’ambito del motivo dell’incontro con un passante, al personaggio del tenente Pirogov in *La Prospettiva Nevskij* di Gogol’.

glia bianca, e nella mano destra teneva una busta bianca alla quale mancava il francobollo. Una lettera per qualcuno. A giudicare dagli occhi terribilmente assonnati, poteva darsi che avesse passato la notte a scriverla. Poteva darsi che quella busta contenesse tutti i suoi segreti.

Ho fatto pochi passi e quando mi sono voltato la sua figura era già scomparsa tra la folla. (82-83)

L'esplorazione delle possibilità mancate occupa un'amplificazione già osservata nella canzone di Guccini, in cui ugualmente si intrecciavano diversi piani temporali. Qui il momento di possibile congiungimento dei piani reale e immaginario è reso con un'amplificazione del tempo del discorso rispetto a quello della storia (Chatman 15), come se nel momento fatidico del passaggio il tempo si fermasse e tutte le sensazioni si intensificassero.

La narrazione scompone la realtà in frammenti di ipotesi, nessuno completamente valido o verificabile. Ogni ipotesi di dialogo è smontata da una forte coscienza giudicante che traduce il coacervo di possibilità in una paralisi dell'azione che blocca il soggetto. Questi, nel perdersi in congetture immaginarie, perde anche il contatto con la realtà. La paura del confronto con l'altro è accresciuta dall'accelerazione del tempo propria della contemporaneità postmoderna, che impone di velocizzare i contatti e condensare i pensieri in un'azione decisa ed efficiente. Il risultato è che il nuovo *flâneur* non riesce ad adeguarsi ai suoi tempi e lascia che la ragazza venga come risucchiata dal vortice della folla, scomparendo in mezzo ad essa, e nascondendosi per sempre ai suoi occhi.

L'io mentale che rievoca il momento da una dimensione futura ha più tempo per ragionare e ora afferma di conoscere le giuste parole che avrebbe dovuto pronunciare in quel momento. A questo punto la narrazione realistica viene contaminata dal registro fiabesco: le possibili parole con cui l'io narrante si sarebbe dovuto avvicinare alla ragazza costruiscono la cornice di una fiaba che ha la funzione di prolungare la visione istantanea di lei tra la folla, ribadendo il disagio del personaggio nel suo ambiente quotidiano. Il terzo piano di intersezione col reale è, dunque, quello della fiaba: dopo il condizionale della mente, è ora l'imperfetto, tempo della sospensione indefinita, a governare i passaggi narrativi. Anche qui, un altro stacco grafico serve a segnare la transizione fra le possibilità narrative e i diversi controfattuali e a far sì che la dimensione del reale venga sempre differita. Vediamo come:

Naturalmente adesso so benissimo in che modo avrei dovuto affrontarla, quella volta. Ma comunque sarebbe stato un discorso troppo lungo, non avrebbe funzionato. Le idee che mi vengono in mente non sono mai molto pratiche.

Ad ogni modo quel discorso cominciava con «c'era una volta...» e finiva con «non pensa che sia una storia molto triste?»

C'erano una volta in un posto lontano un ragazzo e una ragazza. Il ragazzo aveva diciotto anni, la ragazza sedici. Né l'uno né l'altra potevano dirsi molto belli, erano soltanto due ragazzi normali e solitari come ce ne sono ovunque. Però erano fermamente convinti che da qualche parte al mondo esistessero la ragazza e il ragazzo perfetti per loro, al 100%.

Un giorno camminando per la strada si trovarono faccia a faccia.

– Che sorpresa, ti ho cercata dappertutto, – disse il ragazzo alla ragazza. – Forse non mi crederai, ma tu per me sei la ragazza perfetta al 100%.

– Anche tu per me sei il ragazzo perfetto al 100%, – disse la ragazza. – Sei esattamente come ti immaginavo, in tutto e per tutto, mi sembra di sognare.

I due sedettero su una panchina nel parco, e parlarono, parlarono, senza stufarsi mai. Non si sentivano più soli. Trovare il compagno, la compagna perfetta, ed essere a propria volta trovati da lui, lei, che cosa meravigliosa!

Nel cuore però nutrivano un piccolo, piccolissimo dubbio.

Era giusto che un sogno si realizzasse così facilmente?

– Senti, facciamo un'altra prova, – disse allora il ragazzo in una pausa della conversazione. – Se siamo veramente perfetti al 100% l'uno per l'altra, di sicuro un giorno ci incontreremo di nuovo da qualche parte. E quando ci rincontreremo, se ci troveremo ancora perfetti al 100%, ci sposeremo subito, lì sul posto. Sei d'accordo?

– Sì, sono d'accordo, – rispose la ragazza.

Così i due si separarono.

Invece non c'era nessun bisogno di fare un'altra prova. Erano assolutamente perfetti l'uno per l'altra, al 100%; ma le onde inevitabili del destino si presero gioco di loro.

Un inverno, entrambi si buscarono una brutta influenza che imperversava quell'anno, e dopo essere rimasti per molte settimane tra la vita e la morte, al risveglio avevano dimenticato completamente il proprio passato. Le loro teste erano vuote come il salvadanaio del giovane D.H. Lawrence.

Siccome però erano due ragazzi intelligenti e perseveranti, a costo di molti sforzi acquisirono una nuova coscienza e nuove capacità emotive, e tornarono a fare magnificamente parte della società. Furono di nuovo in grado di prendere la metropolitana, di cambiare linea, di andare alla posta per spedire una raccomandata. E sperimentarono di nuovo l'amore, al 75 o all'85%.

Intanto il ragazzo aveva compiuto trentadue anni, la ragazza trenta. Il tempo era passato a una velocità strabiliante.

Poi, in una bella mattina di aprile, lui stava camminando in una via laterale di Harajuku, da ovest a est, per fare colazione al bar, mentre lei percorreva la stessa strada da est a ovest per spedire una raccomandata. Si incrociarono a metà strada. Per un attimo un barlume dei vecchi ricordi illuminò i loro cuori.

«È la ragazza perfetta per me, al 100%», si disse lui.

«È il ragazzo perfetto per me, al 100%», si disse lei.

La luce dei loro ricordi però era troppo debole, le loro parole non erano chiare come quattordici anni prima. Si passarono accanto senza parlarsi, e scomparvero tra la folla in direzioni opposte.

Non pensa che sia una storia molto triste?

È così che avrei dovuto parlarle. (83-85)

Il passaggio al registro della fiaba è marcato, oltre che dal già segnalato uso dell'imperfetto e dai conseguenti riferimenti temporali indefiniti, dalle formule fiabesche tipiche come *c'era una volta*, dalla costruzione della cornice e dall'uso di un linguaggio semplificato ed essenziale che non conosce complicazioni psicologiche. Anche la struttura stessa della fiaba risulta estremamente semplificata, ma il punto fondamentale è che il suo meccanismo va incontro ad un intoppo iniziale. Secondo il modello descritto da Vladimir Propp in *Morfologia della fiaba* per le fiabe di magia, alla situazione di equilibrio iniziale seguirebbe la rottura di esso e il ristabilimento finale dell'equilibrio come coronamento trionfale delle peripezie affrontate dall'eroe. A ben vedere, qui la prova che spezza l'equilibrio iniziale e che coincide con la funzione dell'allontanamento dei due, viene decisa dagli stessi 'eroi' e risulta essere immotivata. La fiducia nel destino rende gli innamorati certi di un futuro ricongiungimento, ma il destino stesso, invece, sceglie per loro una punizione che li allontanerà per sempre.

La prova a cui i due sottopongono il loro amore li identifica come personaggi moderni, puntellati da minimi dubbi psicologici e bisognosi di sperimentare. Il destino ineluttabile della fiaba si trasforma, nella realtà del fuggevole incontro dell'io narrante con la *ragazza perfetta al 100%*, in un caso dalle leggi incomprensibili e dagli inafferrabili e imprevedibili tempi. La folla del paesaggio postmoderno delle grandi vie giapponesi moltiplica le possibilità e impone all'uomo una velocità di realizzazione dei suoi propositi che lo immobilizza e lo rende incapace di focalizzarsi su una sola di quelle possibilità. È la crisi della scelta, di derivazione esistenzialistica, inserita ora in un mondo che non concede il tempo per riflettere su un esito possibile che già è cambiato lo scenario.

Per l'uomo della probabilità, il cui tipo è contrassegnato chiaramente dalla percentuale applicata alla ragazza nel titolo, non c'è via d'uscita: come il personaggio dello scrittore del Calvino de *La taverna de destini incrociati* e de *Il sentiero dei giardini che si biforcano* di Borges, sceglie di scegliere tutte le strade, ma di esplorarle solo con la mente.¹⁴ Nell'incontro con la passante Murakami amplia la via dell'incrocio temporale scelta da Guccini, aggiungendo la dimensione fiabesca e togliendo ancor più spazio a quella reale, che in verità poteva essere descritta anche unicamente attraverso l'indicazione del titolo. Ciò che accade nel concreto è ben poca cosa: un uomo passa accanto ad una ragazza tra la folla e poi la perde di vista. Non agisce perché tutto avviene in un attimo: la folla, smessi i panni inquietanti e mostruosi del suo primo apparire,¹⁵ conserva la caratteristica di incrocio simultaneo di destini e perdita del contatto umano. Il fallimento presagito dall'uomo che preferisce non tentare – o forse non ha tempo per tentare – è ripetuto sia nella dimensione delle possibilità esplorate sia nella fiaba dal meccanismo inceppato, che non riesce a mettere d'accordo l'uomo con le forze del destino.

L'equilibrio non viene ristabilito perché in fondo il destino non fa che portare avanti ciò che i due innamorati avevano deciso quando si erano volontariamente allontanati. Così, le dimensioni della realtà, della fiaba e della possibilità si incontrano in un punto di intersezione rappresentato dal fallimento dell'uomo contemporaneo che, non riuscendo a dialogare con se stesso immettendo il suo destino in traiettorie di probabile riuscita, decide di deviare rispetto al reale e rafforzare ancora la sua tendenza all'evasione, sovrapponendo piani che confondono, in cui non si è neanche più certi di cosa sia davvero reale.¹⁶

4. L'estrema conseguenza dell'incontro mancato. Benni e l'incontro di parole

Il secondo esempio tratto dalla novellistica contemporanea presenta molte affinità con il racconto dello scrittore giapponese, prima fra tutte lo scenario fiabesco che trasporta i

¹⁴ Dal punto di vista dei meccanismi narrativi, si ha a che fare con quelle che Chatman chiama "antinarrazioni", che hanno avuto diverse realizzazioni, dal Settecento con *Tristram Shandy* ai racconti di Borges e Calvino, i romanzi di Robbe Grillet e a vari esperimenti dell'*Oulipo* (si pensi a Raymond Queneau, Georges Perec, e allo stesso Calvino).

¹⁵ La prima impressione che suscitò la folla fu, in effetti, di inquietudine e sconcerto, come ben illustra il celeberrimo racconto *The man of the crowd* di Edgar Allan Poe.

¹⁶ Per la tendenza di Murakami a incrociare le dimensioni onirica e reale, non solo nei racconti di questa raccolta, ma anche nei romanzi più famosi – compreso l'ultimo – si è parlato di "realismo magico metropolitano" e lo si è accostato al narratore americano Raymond Carver. Per l'interpretazione dell'ultimo romanzo (*1Q84*) e per un approfondimento sull'autore rimando a Giaccone 2012.

fatti in un'ambientazione e un tempo indefiniti. Questo scenario tuttavia rappresenta l'unica dimensione e non viene complicata dall'incrocio con altri tempi o altri spazi. Per molti aspetti, comunque, i personaggi che si muovono all'interno di questo sfondo portano a compimento l'evoluzione ultima del personaggio, che nell'incontro con una passante misura il proprio modo di interagire con ciò che si trova al di fuori di lui, esibendo quindi il proprio approccio materiale nei confronti della vita. La genericità dei personaggi in questione li rende, inoltre, particolarmente vicini all'acquisizione di un senso simbolico che, nel sintetizzare un percorso, indicano allo stesso tempo prospettive di evoluzione futura.

Il racconto che li vede protagonisti è del 1994, si intitola *Coincidenze*, ed è inserito all'interno della raccolta *L'ultima lacrima* di Stefano Benni. Considerandone l'estrema brevità, scelgo di trascriverlo per intero, riservando le considerazioni al momento posteriore alla lettura. Anticipo solo che la narrazione è in terza persona, a focalizzazione esterna e, dopo una breve introduzione che conferisce al discorso quel tono fiabesco di cui si diceva, la parola è lasciata interamente ai due passanti abituali che si incontrano, e al botta e risposta tra loro, che fa sparire quasi completamente il narratore. Leggiamo il racconto:

C'erano nell'ordine una città, un ponte bianco e una sera piovosa. Da un lato del ponte avanzava un uomo con ombrello e cappotto. Dall'altro lato una donna con cappotto e ombrello. Esattamente al centro del ponte, là dove due leoni di pietra si guardavano in faccia da centocinquanta anni, l'uomo e la donna si fermarono, guardandosi a loro volta. Poi l'uomo parlò:

– Gentile signorina, pur non conoscendola, mi permetto di rivolgerle la parola per segnalare una strana coincidenza, e cioè che questo mese, se non sbaglio, è la quindicesima volta che ci incontriamo esattamente in questo punto.

– Non sbaglia, cortese signore. Oggi è la quindicesima volta.

– Mi consenta inoltre di farle presente che ogni volta abbiamo sottobraccio un libro dello stesso autore.

– Sì, me ne sono resa conto: è il mio autore preferito, e anche il suo, presumo.

– Proprio così. Inoltre, se mi permette, ogni volta che lei mi incontra, arrossisce violentemente, e per qualche strana coincidenza, la stessa cosa succede anche a me.

– Avevo notato anch'io questa bizzarria. Potrei aggiungere che lei accenna un lieve sorriso e sorprendentemente, anch'io faccio lo stesso.

– È davvero incredibile: in più, ogni volta ho l'impressione che il mio cuore batta più in fretta.

– È davvero singolare, signore, è così anche per me, e inoltre mi tremano le mani.

– È una serie di coincidenze davvero fuori dal comune. Aggiungerò che, dopo averla incontrata, io provo per alcune ore una sensazione strana e piacevole...

– Forse la sensazione di non aver peso, di camminare su una nuvola e di vedere le cose di un colore più vivido?

– Lei ha esattamente descritto il mio stato d'animo. E in questo stato d'animo, io mi metto a fantasticare...

– Un'altra coincidenza! Anch'io sogno che lei è a un passo da me, proprio in questo punto del ponte, e prende le mie mani tra le sue...

– Esattamente. In quel preciso momento dal fiume si sente suonare la sirena di quel battello che chiamano "il battello dell'amore".

– La sua fantasia è incredibilmente uguale alla mia! Nella mia, dopo quel suono un po' melanconico, non so perché, io poso la testa sulla sua spalla.

– E io le accarezzo i capelli. Nel fare questo, mi cade l'ombrello. Mi chino a raccogliarlo, lei pure e...

- E trovandoci improvvisamente viso contro viso ci scambiamo un lungo bacio appassionato, e intanto passa un uomo in bicicletta e dice...
- ... Beati voi, beati voi...
- Tacquero. Gli occhi del signore brillavano, lo stesso fecero quelli della signorina. In lontananza, si udiva la melanconica sirena di un battello che si avvicinava. Poi lui disse:
- Io credo, signorina, che una serie così impressionante di coincidenze non sia casuale.
- Non lo credo neanche io, signore.
- Voglio dire, qua non si tratta di un particolare, ma di una lunghissima sequenza di particolari. La ragione può essere una sola.
- Certo, non possono essercene altre.
- La ragione è – disse l'uomo sospirando – che ci sono nella vita sequenze bizzarre, misteriose consonanze, segni rivelatori di cui sfioriamo il significato, ma di cui purtroppo non possediamo la chiave.
- Proprio così – sospirò la signorina – bisognerebbe essere medium, o indovini, o forse cultori di qualche disciplina esoterica per riuscire a spiegare gli strani avvenimenti del destino che quotidianamente echeggiano nella nostra vita.
- In tutti i casi ciò che ci è accaduto è davvero singolare.
- Una serie di impressionanti coincidenze, impossibile negarlo.
- Forse un giorno ci sarà una scienza in grado di decifrare tutto questo. Intanto le chiedo scusa del disturbo.
- Nessun disturbo, anzi, è stato un piacere.
- La salute, gentile signorina.
- La salute, cortese signore.

E se ne andarono di buon passo, ognuno per la sua strada. (Benni 28-30)

Il tipico esordio fiabesco all'imperfetto ci fornisce pochi elementi simbolici e indefiniti per collocare l'azione e introdurre i personaggi, due passanti che si incontrano alla metà di un ponte bianco, mentre lo attraversano da direzioni opposte. Il ponte già di per sé è altamente simbolico e indica un attraversamento, un collegamento tra due luoghi – per dirla con Bachtin: una soglia, un confine (395-396). Il colore bianco riporta le cose all'essenza, conferendo alla situazione il carattere di archetipo. Inoltre i due, uomo e donna, sono presentati come se fossero complementari: non solo provengono da due direzioni opposte, in più sono connotati da due attributi (ombrello e cappotto) che il narratore sceglie di collocare, all'interno della frase, in maniera inversa nel passaggio dall'uno all'altro personaggio.

I due, quasi meccanicamente, si fermano e si guardano vicendevolmente. Il dialogo che segue, un botta e risposta alla pari, è ciò che tutti i personaggi moderni da Baudelaire in poi, avrebbero voluto e dovuto fare ma, fermandosi un attimo prima dell'azione, non hanno portato a termine. L'esordio dell'uomo è anche molto vicino a una delle ipotesi di approccio con la passante pensate dall'io narrante nel racconto di Murakami. Ciò che segue, però, all'esordio, è qualcosa di veramente paradossale che esemplifica l'inevitabile fallimento cui il personaggio contemporaneo è destinato. I due, infatti, scoprono, comunicando attraverso le parole, di aver simmetricamente notato gli stessi aspetti l'uno dell'altra e successivamente immaginato la stessa possibile evoluzione di un loro incontro. Il dialogo si configura – quasi provenisse da un unico personaggio – come un crescendo di fantasie che, nel punto di massima tensione, confluisce in un'unica scena di sogno, che i due costruiscono insieme: ognuno ne ha un pezzo. Così, frase per frase, soltanto insieme arrivano a formare una scena d'amore perfetta. Il sostrato paradossale della scena, però, sta in due elementi.

Il primo è il modo in cui queste fantasie vengono espresse, cioè attraverso un linguaggio asettico, quasi scientifico che, applicato alle sensazioni indefinite che deve esprimere, fa contrasto a tal punto da creare un effetto artistico. I due stanno descrivendo i classici sintomi della fenomenologia amorosa, gli stessi percepiti dall'io narrante di Murakami come effetto dell'incontro con la passante, ma lo fanno come se stessero elenando meri dati. Questo stile espressivo conferisce loro un simmetrico atteggiamento formale che contribuisce a porre una distanza tra la loro intera persona e le loro stesse parole, come se mente e corpo fossero staccati. Se aggiungiamo il fatto che il primo attributo in comune che i due notano l'uno dell'altra è il libro – lo stesso – che portano sempre sottobraccio, possiamo collegare l'attributo-libro a un tipo di personaggio – qui sdoppiato – 'ipermentale' al quale l'eccessivo pensiero ha fatto perdere il contatto con la parte istintiva di se stesso.¹⁷

Il secondo elemento paradossale consiste nell'esito del dialogo, ossia un niente di fatto. Come succede per la maggior parte dei casi di incontri con i passanti, i due, dopo l'incontro, proseguono ognuno per la propria strada. L'evento si conferma essere una parentesi che non intacca il quotidiano. Il fatto nuovo è che questa volta l'iniziativa c'è stata, e paradossalmente è andata a buon fine, trovando nell'altro la conferma che si cercava.¹⁸ Dopo il dialogo e il riconoscimento, però, nel momento in cui ci aspetteremmo un'evoluzione, Benni fa concludere l'azione. Il punto centrale della questione è che l'iniziativa dell'uomo, e l'*éclair* che ne deriva, sono entrambi fatti di parole dette in un breve intervallo di tempo.

L'incontro con il/la passante si configura allora di nuovo come un incontro sul punto di avvenire, che si risolve nella costruzione a due della reciproca fantasia e che, soprattutto, dura il tempo della pronuncia delle parole atte a costruire la stessa. Il momento in cui le parole svelano il sogno è lo stesso della soluzione e della fine di quel sogno. Ecco spiegato il ponte, allora: collegamento momentaneo di due percorsi che si incrociano per poi perdersi.

I due elementi del paradossale – il linguaggio che stacca mente e corpo e il finale – sono naturalmente uniti da un legame di causa-effetto: il personaggio ipermentale non può deviare il suo percorso per uno stimolo esterno ad esso, a maggior ragione se a questa deviazione non riesce a dare una giustificazione logica e sensata. Per questo *coincidenze*, la parola-titolo, è ripetuta e come affermata provocatoriamente per segnalare invece la verosimile presenza di un suo contrario. La *serie impressionante di coincidenze*, la *lunghissima sequenza di particolari*, le *misteriose consonanze*, che uniscono i due in un moto controllato di stupore, in realtà alludono al ritorno di un destino che diventa una forza incomprensibile, dai meccanismi complicati che l'uomo non riesce a decifrare. C'è, in quest'incontro di parole, l'ansia di svuotarsi, di raccontare tutto, di spiegarsi e di spiegare che però non lascia spazio all'azione. Murakami parlava delle «complicate combinazioni del destino», «un antico meccanismo costruito in tempi di pace» (82), che qui diventano *gli strani avvenimenti del destino che quotidianamente echeggiano nella nostra vita*. Le coincidenze sono in realtà l'espressione di un meccanismo non casuale al quale, però, il personaggio contemporaneo – bisognoso di spiegazioni almeno probabili – non dà ascolto perché non riesce a

¹⁷ Un simile binomio libro-personaggio ipermentale era stato già illustrato in termini archetipici nel protagonista di *Auto da fè* di Elias Canetti: il sinologo Kien.

¹⁸ A differenza di ciò che succede nel racconto di Benni, gli incontri tra passanti nella letteratura moderna erano caratterizzati dalla mancanza di iniziativa di un personaggio debole e mentale, non più volto all'azione.

capire. Il destino ritorna ma il personaggio non è all'altezza di esso e non riesce ad allinearsi ad esso. Così rimanda l'accoglimento della proposta di deviazione ad un futuro in cui una scienza, ora sconosciuta, potrà spiegare il meccanismo che regge questa *serie di impressionanti coincidenze*, e saluta il/la passante come una parentesi intensa, ma temporanea.

Questi due personaggi inseriti in uno scenario simbolico sostanzialmente irrealistico possono anche essere interpretati come personaggi ipotetici che insieme costruiscono un unico personaggio. Allora la scena non sarebbe altro che la 'dimensione mentale del possibile' dei personaggi postmoderni, e i due personaggi sarebbero l'io sdoppiato che abita la mente di un unico personaggio, quello che in realtà sta immaginando tutto, non si muove e non parla neanche.

Se anche non fosse così e lo scenario ipotizzato fosse quello di una fiaba, si approderebbe alla conclusione che l'unica fiaba possibile nel contemporaneo sia quella paradossale dall'esito ambiguo: non quella del "vissero per sempre felici e contenti", ma del "si incontrarono per poi perdersi". L'uomo del presente non ha tempo per cogliere le deviazioni che la strada gli propone, sarebbe troppo rischioso rispetto ad un percorso rettilineo e conosciuto. L'imprevisto è da lui considerato come un'ipotesi puramente mentale.

L'estrema conseguenza dell'evoluzione del personaggio da Flaubert in poi¹⁹ conduce quindi ad un personaggio che, anche quando prende l'iniziativa per un'azione, lo fa in modo non pratico, attraverso parole che, per rassicurarlo, controllano le forze istintive e impediscono l'abbandono alle sollecitazioni del mondo esterno.

Anche quest'ultimo esempio di incontro con un passante – emblema dell'altro da sé – è una temporanea sosta, un istante di riconoscimento che può mantenere la sua intensità solo se si ferma ad uno stato potenziale. Si ritorna, in un certo senso, al paradosso amoroso dei trovatori che manteneva l'amore ad uno stato ottimale di tensione continua, attraverso la non-realizzazione del desiderio.²⁰ Anche qui, l'incontro con il/la passante, vivo unicamente nella dimensione dell'attimo, sospende il desiderio amoroso, mantenendolo nel primo stadio, quello del potenziale sviluppo reale e nello stesso tempo dell'affascinante fantasia iterativa che interviene per confortare in maniera fittizia la solitudine dell'io. O per offrirgli, almeno nella mente, una tregua da se stesso.

5. Conclusione

Ciò che emerge dai tre esempi considerati è che il passante letterario contemporaneo semplifica l'ulteriore grado di sviluppo del processo di mentalizzazione del personaggio, mediante l'introduzione di una rilevante strategia compositiva operante sui piani narrativi e sulle modalità ontologiche corrispondenti. L'incrocio dei piani temporali confonde i confini con la realtà e infine sfocia in una dimensione fiabesca che mette in scena un particolare tipo di fiaba, proiettiva rispetto all'orizzonte reale d'attesa dell'eroe, che anche in territori di evasione spazio-temporale disegna per se stesso finali fallimentari.

Il passante ci guida nell'osservazione di un personaggio diventato mentale e non-attivo, sempre più chiuso nelle onde della probabilità a ripercorrere come in circoli viziosi i vortici della non-decisione. Il passante è l'apparizione fulminea di un'alternativa possibilità di vita che il personaggio sempre più sceglie di non accogliere, e nel farlo in realtà non accoglie – perché forse non sa più farlo – la proposta di incontro con l'altro, porta-

¹⁹ Il riferimento è ancora alla soglia tracciata da Peter Brooks in *Trame* 1995.

²⁰ Sul paradosso amoroso nella lirica trovadorica cfr. Di Girolamo 1989.

tore di una diversità. È un personaggio a cui il presente impone di velocizzare i propri ritmi propositi idee azioni: per adeguarsi diventa il perfetto ‘paracolpi degli *chocs*²¹ e annulla gli imprevisti assegnando loro un ruolo – adesso – unicamente mentale.

6. Bibliografia

- Augé, Marc. «*Non luoghi*». *Introduzione a una antropologia della surmodernità*. Trad. Dominique Rolland. Milano: Elèuthera, 2002. Stampa.
- Aynsworth, Donald. “A Face in the Crowd: A Baudelairian Vision of the Eternal Feminine”. *Stanford French Review* 5 (1981): 327-39. Stampa.
- Bachtin, Michail M. “Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo”. *Estetica e romanzo*. Trad. Clara Strada Janovič. Torino: Einaudi, 2001. 231-405. Stampa.
- Baudelaire, Charles. “À une passante”. *Œuvres complètes*. Ed. Claude Pichois. Paris: Gallimard, 1975. 92-93. Stampa.
- Benjamin, Walter. “Di alcuni motivi in Baudelaire”. *Angelus novus. Saggi e frammenti*. Trad. Enrico Solmi. Torino: Einaudi, 1981. 89-129. Stampa.
- Benni, Stefano. “Coincidenze”. *L’ultima lacrima*. Milano: Feltrinelli, 2007. 28-30. Stampa.
- Blood, Susan. “The Sonnet as Snapshot: Seizing the Instant in Baudelaire’s *À une passante*”. *Nineteenth Century French Studies* 36. 3-4 (2008): 255-270. Stampa.
- Brooks, Peter. *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*. Trad. Daniela Fink. Torino: Einaudi, 1995. Stampa.
- Chatman, Seymour. *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*. Trad. Elisabetta Graziosi. Milano: Il Saggiatore, 2010. Stampa.
- Compagnon, Antoine. *Baudelaire devant l’innombrable*. Paris: Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2003. Stampa.
- Di Girolamo, Costanzo. *I trovatori*. Torino: Bollati Boringhieri, 1989. Stampa.
- Doležel, Liubomír. *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*. Trad. Margherita Botto. Milano: Bompiani, 1999. Stampa.
- Giacone, Alessia. “1Q84: metarealtà e postmoderno”. *Enthymema* VI (2012): 270-277. Web. <http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/2231>
- Giannetti, Rolando. *In cerca di un porto. La canzone d’autore di Francesco Guccini*. Napoli: Guida Editori, 2010. Stampa.
- Giovannetti, Paolo. *Dalla poesia in prosa al rap: tradizioni e canoni metrici nella poesia italiana contemporanea*. Novara: Interlinea, 2008. Stampa.
- Guccini, Francesco. “Autogrill”. *Guccini*. EMI Italiana, 1983.

²¹ Mi riferisco all’espressione di Walter Benjamin «paraurti mimico» (111) utilizzata in riferimento al sorriso meccanico che il passante esibisce come reazione agli urti della folla. Cfr. Benjamin 1981.

- Jachia, Paolo. *Francesco Guccini: 40 anni di storie, romanzi e canzoni*. Roma: Editori Riuniti, 2002. Stampa.
- Joyce, James. *Ulysses: the corrected text*. Ed. Hans Walter Gabler. London: The Bodley Head, 1986. Stampa.
- Lloyd, Rosemary. "Baudelaire Sonneteer: Flare to the Future." *Baudelaire and the Poetics of Modernity*. Ed. Patricia Ward. Nashville: Vanderbilt up, 2001. Stampa.
- Luperini, Romano. *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino nell'uomo occidentale*. Bari: Laterza, 2007. Stampa.
- Mazzoni, Guido. *Sulla poesia moderna*. Bologna: Il Mulino, 2011. Stampa.
- Murakami, Haruki. "Vedendo una ragazza perfetta al 100%, in una bella mattina di aprile". *L'elefante scomparso e altri racconti*. Trad. Antonietta Pastore. Torino: Einaudi, 2009. 81-85. Stampa.
- Pavel, Thomas. *Mondi di invenzione. Realtà e immaginario narrativo*. Trad. Andrea Carosso. Torino: Einaudi, 1992. Stampa.
- Propp, Vladimir J. *Morfologia della fiaba*. Trad. Gian Luigi Bravo. Torino: Einaudi, 2000. Stampa.
- Stierle, Karlheinz. "Baudelaire and the Tradition of the Tableau de Paris". *New Literary History* 11.2 (1980). 345-361. Stampa.
- Weinrich, Harald. *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*. Trad. Maria Provvidenza La Valva. Bologna: Il Mulino, 2004. Stampa.
- Woolf, Virginia. *Mrs Dalloway*. Ed. Stella McNichol. London: Penguin Books, 1992. Stampa.