

Cibo e scrittura nei romanzi di Stefano Benni

Francesca Nava
Università degli Studi di Milano

Abstract

Nella sua carriera ormai quarantennale, Stefano Benni ha pubblicato un gran numero di testi tra loro profondamente differenti. Essi risultano difficilmente analizzabili per la complessità che li caratterizza, non tanto qualitativa quanto più quantitativa poiché incentrata sul meccanismo retorico dell'*adiectio*. Pare dunque utile affrontare i testi dell'autore adottando una prospettiva di tipo intertestuale, che trova la sua massima manifestazione concreta nella frequente reiterazione della tematica del cibo. Partendo da questo presupposto, è possibile intraprendere un'analisi testuale dei romanzi, incentrata sull'aspetto stilistico e organizzata da un punto di vista funzionalista che permetta di comprendere i diversi usi che vengono fatti del cibo all'interno delle opere di Benni: spunto creativo per la fantasia dell'autore, indicatore sociale, elemento metaforico, strumento per definire le caratteristiche dei personaggi.

Parole chiave

Corporeità, letteratura del bar, Michail Bachtin, metafora, voce narrante.

Contatti

francescanava.gt@gmail.com

1. Prima di tutto il corpo

Stefano Benni (1947) è a oggi uno degli scrittori italiani più conosciuti e più letti. Noto al grande pubblico grazie soprattutto a *Bar Sport* (1976) - probabilmente la sua opera di maggior successo - nel corso della sua carriera quasi quarantennale si è rivelato scrittore assai prolifico (ha pubblicato tredici romanzi, dodici raccolte di racconti, quattro raccolte di poesie, diversi testi teatrali e innumerevoli corsivi giornalistici), ma anche e soprattutto frequentatore di tutti i generi che una tassonomia letteraria potrebbe offrire, senza rinunciare a contaminarli fra loro persino all'interno di una medesima opera.

Diversi sono i fattori che portano spesso a escludere Benni dagli studi della critica accademica: *in primis* l'apparente assenza di difficoltà riscontrabile nelle sue opere, che diventano anche per questo frequentemente best seller; si aggiunga, poi, l'atteggiamento dell'autore stesso, che spesso si dichiara avverso alla cultura accademica. È proprio questa posizione che va imprescindibilmente a influenzare l'*usus scribendi* autoriale: quella di Benni è una scrittura senza censure e senza remore, non solo dedita all'inventiva verbale e alla metafora straniante (con un netto distacco da quella che potremmo definire la lingua canonica), ma anche incentrata su tematiche *tabù*, trattate senza alcun imbarazzo. Infine, proprio la tendenza alla complessità e all'accumulo - a cui si deve una scrittura ricca di figure retoriche legate al campo dell'*adiectio* quali l'iperbole, l'esagerazione, il ricorso al catalogo - impedisce una facile classificazione delle opere di Benni, nonché del suo stile.

E sono precisamente queste le ragioni che suggeriscono la prospettiva più adeguata per riuscire a compiere un'analisi precisa e sensata delle opere dell'autore, malgrado il *mare magnum* degli scritti di Benni, ciascuno caratterizzato da una propria complessità. Risulta necessario, infatti, basarsi su un metodo intertestuale, che metta in comunicazione i romanzi dell'autore.

Che un approccio di tipo intertestuale sia lo strumento fondamentale per una piena comprensione delle opere di Benni, del resto, appare immediatamente evidente: limitandosi a sfogliare le pagine del *corpus* dei romanzi, non è difficile accorgersi della presenza di echi che risuonano allo stesso modo in opere differenti. È quasi come se l'autore si divertisse a lasciare piccoli o grandi segnali che permettano di collegare con immaginari fili rossi i vari romanzi e che lascino intendere che, al di là delle trame e delle vicende narrate, personaggi e luoghi fanno tutti parte di un medesimo universo narrativo. In esso vige un preciso sistema valoriale che viene, di volta in volta con la pubblicazione di un nuovo romanzo, progressivamente costruito e definito.

Culmine di questo procedimento è il richiamo frequente (tanto presente da diventare colonna portante e fattore essenziale e distintivo della scrittura dell'autore) a elementi legati al corpo e alla natura: il cibo, la sessualità, l'auto-percezione del corpo, dei suoi mutamenti, della malattia e della sua cura, delle sensazioni legate alla vita e alla morte. Nelle sue descrizioni, Benni si basa su un dato di partenza realistico, trasfigurato poi attraverso l'immaginazione mediante l'uso dell'iperbole, dell'esagerazione, della comicità. Il corpo diventa non solo il fulcro dell'universo narrativo dei romanzi di Benni, ma anche elemento centrale di una vera e propria forma d'arte. Cessa di essere motivo di vergogna ed è osservato in tutte le sue potenzialità e in tutti gli atteggiamenti a cui può dedicarsi.

2. La «letteratura del bar»

Una catalogazione delle opere di Benni si rivela facilitata alla luce della prospettiva sopra proposta. La centralità del corpo, infatti, suggerisce di classificare la scrittura di Benni come «letteratura del bar». La definizione è intuitiva e forse proprio per questo manca di una vera e propria teorizzazione, che si tenta appunto in queste pagine. Con letteratura del bar si richiama, ovviamente, *Bar Sport*, la prima opera di Benni che riuscirà imprescindibilmente a influenzare tutte le altre. Ma come è possibile definirla? La letteratura del bar necessita, *in primis* e com'è ovvio, di un bar che funga da fulcro geografico della trama e, talvolta, da motore narrativo. È noto che Benni sia nato a Monzuno, piccolo paese sull'Appennino emiliano, e che sia cresciuto a contatto con la 'provincia' emiliana, a metà fra l'Appennino e la città di Bologna. Quei luoghi hanno influenzato potentemente e a lungo la scrittura dell'autore, che si è spesso trovato a narrare storie che, pur non essendo collocate con precisione nello spazio, forniscono l'impressione di essere ambientate proprio sugli Appennini dell'Emilia Romagna (si pensi a *Saltatempo* o a *Pane e tempesta*). La nascita in questo contesto pare segnare il cammino artistico di Benni, come dichiara in un'intervista a Feltrinelli nel 2007:

Il bar per me non è il posto dove si va a prendere il cappuccino ma è il luogo della narrazione, dove la gente si incontra e racconta le storie. [...] In *Bar Sport* racconto storie di una 'provincia' italiana che era quella che io guardavo un po' a bocca aperta quando avevo dodici o tredici anni in un piccolo paese di montagna, probabilmente bar che sono diventati molto rari – come i panda! – però in qualche provincia possono ancora esistere. [...] Io non rimpiango tutto di quei tempi, non rimpiango certo il freddo, la neve, la

miseria del posto dove sono nato. Ma rimpiango molto la capacità che aveva ognuno di avere un senso dell'umorismo proprio, di saper raccontare delle storie da solo.

Si comprende istantaneamente quanto una distinzione fra l'atavico bar di provincia e il 'nuovo' bar, figlio della modernità, sia indispensabile. Siamo in presenza di un bar che si trova al centro di un piccolo paese, con pochi abitanti che si conoscono vicendevolmente e che trovano nel locale il punto di incontro dove questa conoscenza, appunto, può avvenire e approfondirsi.

La familiarità con l'ambiente e con l'altro da sé che il bar rende possibile ha alcune conseguenze immediate: in primo luogo esso diventa, naturalmente, il simbolo stesso del piccolo paese di provincia, il suo centro, e offre la possibilità di creare un vero e proprio rito, con una serie di figure e gesti abituali che diventano immediatamente riconoscibili. La ritualità e la confidenza con il luogo e con i suoi avventori permettono, inoltre, di affrontare qualsiasi tematica, dalla politica ai sentimenti, senza imbarazzi anche per quanto riguarda corporeità e sessualità: come afferma Benni, il bar è il luogo dove si raccontano storie, quali che siano. Va di pari passo con questa osservazione il fatto che anche il linguaggio sia libero, lontano da ogni convenzione sociale, confidenziale, e che degeneri spesso nel turpiloquio, nella battuta, nella volgarità, talvolta anche nella bestemmia, dedito all'inventiva verbale e spesso incurante dei vincoli posti dalla grammatica. L'utilizzo di un linguaggio eccessivamente composto è, anzi, motivo di scherno da parte degli ascoltatori nei confronti di chi lo utilizza. La presenza di avventori fissi di una certa tipologia permette di osservare come l'autore si rapporti con le diverse età, nonché di effettuare riflessioni sulla giovinezza, la vecchiaia e la morte; com'è ovvio, infine, le caratteristiche peculiari del luogo necessitano di cibo e bevande, che trovano spesso spazio nelle descrizioni, oltre che nei gesti dei personaggi.

Che il bar diventi elemento essenziale nella narrativa di Benni lo comprende e lo sottolinea anche Milva Maria Cappellini, la quale dedica a questo argomento uno dei primi capitoli della sua monografia sull'autore, tentando di individuare le strategie retoriche utilizzate affinché la lingua e lo stile si intreccino con la tematica: ci troviamo di fronte a una «immediata comicità, articolata soprattutto nelle forme semplici dell'iperbole applicata ai tipici argomenti 'da bar' peculiarmente disponibili all'amplificazione (*in primis* le imprese sportive, a seguire la meteorologia fantastica, le millantate gesta erotiche, i *faits divers* paesani) e risolta sul piano linguistico con il ricorso alla mimesi del parlato e al registro buffonesco» che «parte spesso dall'osservazione di un dato reale [...] per trascinare in conseguenze sproporzionate nella ricezione ed esagerate nella quantità», o fa ricorso alla «descrizione iperbolica, pressoché connaturata alle conversazioni 'da bar'» (20). Le osservazioni avanzate dalla Cappellini sono riferite al solo *Bar Sport*, ma risulta evidente quanto facilmente possano essere applicate anche a tutte le altre situazioni all'interno delle opere di Benni in cui appare un bar.

A fronte di un'attenta lettura del *corpus* dei romanzi si potrebbe compiere un passo ulteriore. Le tematiche e il linguaggio da bar – con tutti gli espedienti retorici poco sopra elencati – finiscono infatti con l'estendersi all'intero paese. Si pensi per esempio a *Saltatempo*: i personaggi non si limitano a impiegare questo tipo di linguaggio fra le mura del bar, ma ne fanno uso anche in strada, nei negozi, nelle case del paese, quasi come se la colloquialità tipica del locale li avesse contagiati o, più precisamente, quel registro corrispondesse al loro modo di esprimersi più naturale. E quando i personaggi lasciano il paese in qualche modo continuano a rimanere legati a questa forma di espressione, reiterandone l'utilizzo: i più giovani, come lo stesso Lupetto-Saltatempo, riescono comunque a integrarsi nell'ambiente cittadino, per sua natura molto diverso da quello

paesano, pur mantenendo tracce evidenti dell'origine provinciale; i più anziani, invece, faticano notevolmente a integrarsi con un mondo lontano dal loro, e continuano a usare le loro forme espressive anche quando sono completamente fuori luogo.

Si veda la scena che coinvolge il Nonno e Archivio, due tra i personaggi più anziani di *Pane e tempesta*, ritratti durante la loro prima visita a un Autogrill:

Nel supermarket era successo di tutto. Archivio, che sembrava guarito da ogni male e pervaso da sorprendente vitalità, procedeva stampellando tra le file di cibarie, i dischi, e altre mercanzie. Tutto toccava e spostava, sotto gli occhi di un commesso atterrito. Improvvisamente una scimmia di peluche si mise a battere i piatti e a cantare e Archivio la abbatté a stampellate. Stessa sorte subirono un Babbo Natale vociante e una Papera ballerina.

– Lo stiamo trasferendo da una clinica all'altra. Non sopporta i rumori – spiegò il nonno al commesso.

Poi il nonno andò alla cassa. Da lì guardava con terrore Archivio che stava aprendo un formaggio cellofanato per annusarlo. Fortunatamente non lo annusò. Ne assaggiò direttamente un pezzo e si mise a gridare: – Cazzo, ma sembra plastica.

Il nonno fece finta di non conoscerlo.

– Allora nonno, cosa prendiamo? – chiese un cassiere dal volto baffuto.

– Lei non lo so, io un caffè. (207)

I personaggi sono spiazzati nel trovarsi in questo mondo così diverso dal proprio (persino il bar dell'Autogrill non ha nulla a che vedere con quello del paese) e non riescono a fare altro che applicare il proprio 'galateo da bar' alla situazione che si trovano a vivere, risultando del tutto inadeguati. Alla libertà verbale di cui si è fino a ora parlato si aggiunge una sorta di libertà 'gestuale', che porta Archivio a compiere gesti d'impulso, cosa che sarebbe quantomeno tollerata nel bar di paese, ma inaccettabile altrove.

Libertà, appunto. È la libertà l'elemento essenziale del linguaggio e del comportamento all'interno del bar. I personaggi si sentono liberi di fare e dire ciò che vogliono, senza timore di risultare fuori luogo. E, allo stesso modo, anche l'autore non esita a servirsi di questa libertà il più possibile, senza la paura di eccedere. In questo senso possiamo definire Benni come il padre della «letteratura del bar»: partendo dagli atteggiamenti e dalle parole dei personaggi, la libertà espressiva che è tipica del bar va a toccare anche ambiti molto lontani da esso, influenzando potentemente la scrittura dell'autore. L'intertestualità di cui si è inizialmente parlato trova in tale contesto la sua manifestazione più icastica.

Così, anche personaggi estranei al bar assumono comportamenti che, invece, in quel luogo sarebbero naturali: l'infermiere Taletè di *Elianto* espone le sue folli teorie, Baol (protagonista dell'omonimo romanzo) narra la sua storia in modo assai confidenziale, Margherita (di *Margherita Dolcevità*) regala al lettore le sue piccole perle di filosofia e, malgrado la giovane età, non tralascia pensieri come «ho sentito un rumore nel giardino. È Angelo, ho pensato, finalmente si tromba» (84). Persino il presidente degli Stati Uniti in *Spiriti* si lascia andare al turpiloquio e a commenti di natura sessuale e il papa di *Terra!* viene sorpreso nel dire: «Dove posso trovare un po' di grappa? Mi si son gelate le balle!» (138). Il *background* culturale proprio del bar di paese diventa lo sfondo su cui si stagliano i romanzi e la scuola immaginaria presso cui i personaggi imparano a vivere. Il comportamento del bar esce dalle mura del locale e va a caratterizzare moltissimi dei personaggi che la fantasia di Benni ha creato. Si tratta di figure assai differenti nell'aspetto e nel carattere, ma unite dal fatto che potrebbero tutte quante disquisire sedute insieme al

tavolo di un bar, accomunate da questo essere tutte potenziali abitanti di un piccolo paese, tutte parte del *popolo*.

Non sorprende quindi che le tematiche legate alla corporeità siano ampiamente presenti nei romanzi dell'autore: nulla si lega maggiormente alla libertà quanto poter parlare esplicitamente del corpo e compiere gesti che lo coinvolgono il più possibile. In questo atteggiamento, Benni si discosta con decisione dal mondo accademico, un mondo che – come già detto – l'autore non solo rifiuta, ma sdegnava e schernisce.

Per quanto riguarda il cibo, l'ambiente del bar consente naturalmente di presentare frequentemente scene in cui i personaggi mangiano o, più spesso, bevono. Esattamente come accade in Rabelais secondo Michail Bachtin (con un confronto ricorrente in tutta la critica su Benni e che porta ad accostare i dettami della «letteratura del bar» a quelli del «realismo grottesco» bachtiniano), è intorno al banchetto che i personaggi parlano apertamente e arrivano a declamare persino verità esistenziali, mediante quella libertà di parola che li spinge non solo a dire ciò che vogliono, ma anche a dire ciò che è *vero*. Questo li porta anche a schierarsi spesso contro il sistema che si oppone al bar e al piccolo paese: appare infatti evidente, leggendo Benni, quanto risultino sgraditi (e pressoché sempre legati al ruolo di antagonisti) la modernità e tutti i personaggi che la professano e la perpetrano. Non a caso Alessandro Rosati parla di una «lotta a colpi di penna contro ogni forma di potere prevaricatore e mediocre» e di «sdegnata ironia verso l'immoralità del nostro presente» (103).

3. Tutti a tavola!

Le vivande occupano un posto centrale nella narrativa di Benni, di cui, come si è visto, il bar costituisce uno spazio decisivo, luogo in cui per definizione si mangia e soprattutto si beve. Per questo motivo, anche se all'interno del bar trovano posto altri momenti in cui il corpo è assoluto protagonista (come, ad esempio, i racconti riguardanti la sfera della sessualità), si è scelto di focalizzare l'analisi su questa tematica assolutamente imprescindibile.

In tale sede, si suggerirà una prospettiva di tipo funzionale, che prenda in analisi i soli romanzi: proposta una panoramica delle funzioni in cui il cibo è impiegato, si presenteranno di volta in volta i testi dell'autore con un criterio di tipo stilistico. Solo con questa metodica ordinata sino all'eccesso, infatti, pare possibile muoversi attraverso la complessità delle opere di Benni.

3.1. *Varietas artis coquinariae*: il cibo come veicolo della complessità del mondo

Il primo romanzo di Benni, *Terra!* (1983), si pone in una dimensione di forte sperimentalismo. È il prodromo di quei romanzi-mondo che caratterizzeranno gli anni Novanta ma, rispetto a questi, molto più grande (e per certi versi disordinata) è la mole di personaggi e situazioni che vengono proposti. Cibo e bevande non fanno eccezione a questo principio: i riferimenti a essi sono moltissimi e di tipologie assai differenti. Già in *Terra!* risultano evidenti alcune delle tendenze che diventeranno poi costitutive nelle opere successive: la fondamentale presenza del cibo nel primo romanzo di Benni è, *in primis*, rappresentata dalla grande varietà di cibi, bevande e, più in generale, di locali dove poter mangiare che entrano progressivamente in scena. I personaggi, infatti, viaggiano

per l'universo, abitato dalle creature più svariate e in cui il cibo si adatta a coloro che se ne nutrono, assumendo forme sempre nuove. Ciò è perfettamente in linea con la struttura dell'opera che presenta un'infinità di situazioni diverse e, come ammesso anche dallo stesso Benni, è un romanzo dell'*adiectio* che si sposta in continuazione verso direzioni inedite, volte a soddisfare una perpetua ricerca dell'elemento inaspettato e la volontà di sfruttare a piene mani la fantasia. Ne è un esempio la rassegna di ristoranti in cui si imbattono i vari viaggiatori: «Intorno ai nostri eroi, il Pantagruel Circus, la piazza dei ristoranti più rinomati di Meskoroska. Ristoranti vegetariani, di carne batterica, esotici planetari, ristoranti di alghe e pizzerie italiane, ristoranti biochimici a siringa, crioristoranti» (130). Descrivendo uno di questi, «Le Linneo», Benni si dedica a una precisa elencazione dei piatti, in perfetto francese, come i dettami della *nouvelle cuisine* raccomandano: «*Sauterelles au miel Jean Baptiste, Omelette de Sceliphron Spirifex, Couscous de Crillon marocain*» (131). Ma subito dopo il lettore si accorge del colpo di scena e, insieme, della messa alla berlina di questa cucina raffinata e lontanissima dalle abbuffate gargantuesche del bar: il ristorante, infatti, è «un ristorante di specialità entomologiche» (132) e serve quindi solo insetti.

Se le avvisaglie di questa tendenza compaiono in *Terra!*, in quasi tutti i romanzi successivi si avrà modo di vedere i personaggi nutrirsi in luoghi adibiti alla ristorazione o acquistare cibi: elementi che, di volta in volta, si rivelano funzionali a definire con più precisione l'ambientazione dei romanzi. In *Comici spaventati guerrieri* (1983) ci viene presentata una «rivendita di bevande calde e fredde che prende il nome da un caffè che prende il nome da un paese che prende il nome da un antico popolo (bar Mexico)» (36); in *Achille più veloce* (2001) uno squallido fast food: «Mangiarono al Mac Pork dello Shop Eden, gli altri posti erano troppo cari o troppo chiusi. Lui prese un Big Pork con patatine luride, lei un Timmy and Tommy con sperma di senape. Tutto intorno la gente scorreva, i carrelli cigolavano, l'altoparlante diffondeva le normali offerte speciali. Lei era triste, lui le prese la mano» (80); alcuni dei personaggi di *Elianto* (1996), mentre attraversano un deserto, si imbattono in un orango vestito da cameriere, che propone loro un particolare menù:

Delice de Minet alla Manet
Kitkat alla magrebina
Bocconcini barboncini alla Pompadour
Patè de poisson Won Ton Ton
Salade de Viande Retour de Lassie
Polpettine piccanti alla chinua
Plaisir du chef
Bevande: Pernod freddo
Pernod caldo

– Potrebbe spiegarci questi strani piatti, signor...
 – Rangan, per servirla. Sono tutti cibi in scatola per animali, la sola cosa disponibile purtroppo. Ma io mi premuro di cucinarli con la maggior grazia possibile.
 – Cos'è il “plaisir du chef”? – chiese Brot, per nulla turbato dalla notizia.
 – È la mia specialità, signore. Trattasi di un abbondante polpettone di bocconcini per gatti, ingentilito da una salsa agrodolce a base di sugo di locuste e Pernod. Piatto vigoroso, ma ricco di sfumature. Perché, se mi permette, è nella cucina che si realizza la fusione del materialismo copioso e di quello delicato. (178)

Ancora una volta ci troviamo di fronte a un ristorante che offre una sola categoria di cibi assai inusuali, quantomeno per l'uomo. Ma il comportamento e la cura dei dettagli

che dimostra il cameriere, in particolar modo nello stendere un menù (ancora una volta in francese) che ricordi con precisione quello di ristoranti stellati e nell'espone una vera e propria filosofia del cibo, creano un contrasto stridente e, proprio per questo, comico.

Il culmine di questo processo è indubbiamente il racconto *Sofronia contro Rasputin*, inserito in *Pane e tempesta* (2009): Sofronia, una donna delicata ma determinata che diventa la più grande tra le chef vegetariane del mondo, si batte a colpi di ricette con il burbero Rasputin, esperto nei piatti a base di carne. I due chef, avendo compreso la rivalità che intercorre fra loro, decidono di sfidarsi apertamente ed espongono, fuori dai rispettivi ristoranti, il menù del giorno e il procedimento di preparazione di una delle ricette citate (il tutto, con una precisa rappresentazione grafica che ricordi i cartelloni esibiti all'esterno dei ristoranti). È un'occasione più che ghiotta per la fantasia di Benni, che illustra nel dettaglio le ricette (ne sono presentate quattro, due per ogni chef), di cui la più insolita e sorprendente è senza dubbio la seconda tra quelle proposte da Rasputin, il *Risotto sadico alle rane zoppe*:

Pulite e spellate le rane, lasciandole vive, poi lavatele accuratamente. Usate solo le cosce, alle quali sfilerete anche l'ossicino. Mettete in una casseruola tre cucchiate di olio d'oliva, unite il prezzemolo tritato, le carote, cipolle e il sedano tagliato a pezzetti, sale e pepe. Lasciate ben soffriggere questi ingredienti, indi unite le cosce di rana, incoperchiate e cuocete a moderato calore mescolando di tanto in tanto, sotto gli occhi delle rane mutilate. Mezz'ora prima di pranzo mettete in una casseruola cipolla affettata, unite poco olio, fatela soffriggere, indi aggiungete il riso e lasciatelo tostare, bagnandolo con mezzo bicchiere di vino bianco. Portate il riso a cottura, poi unitevi il prezzemolo rimasto e dopo qualche minuto anche le cosce di rana con il loro sugo e il burro appena fatto fondere. Poi dite alle rane: su, se volete adesso potete riprendervi le vostre cosce. Non appena saranno entrate nel risotto, portate a termine la cottura. Versate il risotto su un piatto da portata, meglio se caldo, e servitelo con parmigiano grattugiato. (177)

Non solo compaiono nei romanzi ristoranti e cucine, ma anche luoghi adibiti alla vendita degli alimenti. Troviamo, ad esempio, la descrizione di un grande supermercato anche in *Elianto*: in questo caso l'autore prova a mostrare il rapporto tra modernità e cibo, ormai legati in modo indissolubile. Questa è, appunto, la descrizione del grande magazzino:

Dei barattoli erano banali, altri assai telegenici. Quelli del cibo per gatti mostravano felini estatici, in stile iperrealista. Pomodori erano dipinti sullo sfondo di prati soleggiati, oppure con occhi e gambe in movenze da cartoon. I tonni avevano berretti e pipe da marinaio. Le marmellate mostravano belle gradazioni di colori, dal giallo al blu scuro, e i mieli sfavillavano come lingotti.

Da una confezione sottovuoto di caffè, una negrona dei denti bianchissimi sembrava sul punto di lasciare la scansia e lanciarsi in un mambo. Accanto, un grosso barattolo di sottaceti mostrava le budella, reni di cetrioli e trippe di peperoni. Dodici pesche sciroppate, accatastate l'una sull'altra, rimpiangevano il sole e l'albero natio, chiuse in quella bara vitrea fino a sicura morte da macedonia. Nella scansia vicina, da migliaia di piselli e fagioli, mezzi affogati nel loro stesso sudore, fradici, stipati, veniva un flebile grido: "Liberateci!". E dal reparto carne in scatola che mostrava mucche nei giorni felici e alpestri, uscì un muggito implorante. E imprecazioni in portoghese segnarono che anche le sardine si lamentavano per l'infelice promiscua prigionia, mentre dall'interno del barattolo del granchio veniva un rumore stridente, come se il recluso, usando la chela come apriscatole, cercasse di evadere. (66)

Se il passo pare, inizialmente, limitarsi a una mera narrazione descrittiva, con l'aggiungersi degli elementi sulla scena pare quasi che i prodotti comincino a muoversi (i

mieli «sfavillavano», la donna di colore sulla confezione del caffè «sembrava sul punto di lanciarsi in un mambo»), mettendo in mostra la loro condizione di prigionieri – per mezzo di una serie di termini assai espressivamente negativi: un «barattolo di sottaceti mostrava le budella, reni di cetrioli e trippe di peperoni»; le pesche sciropate «rimpiangevano il sole e l'albero natio» – e tentando di liberarsi. La naturalezza di ciascuno dei prodotti sembra un ricordo lontano, ormai del tutto cancellata dagli involucri che imprigionano ogni alimento.

Ma il cibo è presentato anche in altre prospettive inusuali, come nel momento del pasto all'interno di luoghi adibiti alla cura. Un primo esempio appare in *Comici Spaventati Guerrieri*, nella clinica psichiatrica dove è ricoverato Lee, amico di Leone con problemi mentali: «è l'ora in cui l'odore della minestra si mescola a quello delle medicine, i pazienti si inchinano alla normalità delle Sante Polpette, alla comune masticazione, allo stimolo che tutti unisce, seppure in orari diversi e con diverse aspettative e controindicazioni» (66). È, insomma, un momento di timida gioia quasi soffocata da un'amara inquietudine. Del tutto opposto è l'atteggiamento nei confronti della medesima situazione in *Elianto*: il protagonista combatte contro la sua malattia a Villa Bacilla e anche in questo caso non mancano i riferimenti al cibo. L'infermiere Talete viene ritratto mentre cucina per i malati: «Sul fornello bolle semolino al Grand Marnier. Talete è un ottimo cuoco di cucine litièr, la cucina per convalescenti di cui pochi conoscono le ricette» (22). Benché vi sia una chiara consapevolezza della possibilità pressoché palpabile di incontrare la Morte di lì a poco e della tragicità della situazione di Elianto che ormai sembra trovarsi in uno stadio terminale, molti dei personaggi che lavorano nella struttura di cura cercano di tenere alto il morale dei pazienti, finendo inevitabilmente per creare momenti di sincera ironia anche in luoghi in cui potrebbe facilmente avere la meglio la tristezza. Il cibo è scadente – suor Malcinea, che assiste i malati, viene ritratta mentre «spingeva senza fatica un gigantesco carrello da cui salivano solfuro di minestrone e metano stracchinico» (77) e sorprendiamo pazienti che sgranocchiano di nascosto «amaretti abusivi» (35) – sebbene Talete si impegni a renderlo migliore e più appetitoso.

3.2. (Non) si parla con la bocca piena: cibo e inventiva verbale

Terra! ci offre altri motivi di riflessione: ad esempio, nella prospettiva dell'inventiva nell'ambito alimentare è fondamentale il passo in cui Galina Pecorvaia, donna russa partita con una missione spaziale quasi trecento anni prima, racconta le sue peregrinazioni ed elenca un gran numero di funghi che ha assaggiato durante la sua permanenza sulla piccola navicella spaziale dove si trova. Dal momento che l'astronauta ha trascorso moltissimi anni a bordo della navicella in completa solitudine, ha studiato numerose lingue e altrettanti linguaggi, che impiega mescolandoli tutti, con il risultato di un *pastiche* disordinato, quasi incomprensibile, ma fortemente espressivo e gargantuesco: «Longeva coi funghi survissi, de funchi e alghe et erbore cotidie mecibavi, amanite d'arsedevre et primo de ginko biloba inidi seconno fricandò de cipollaccio fraticino et insalata de politrice e sfagni e cotoletta de borrhacina e grande sburzliga mi feci di boletini e boletoni deinde poi benché sazia repleta e satolla un pappa lecco di spugnola precipiziai in mio estomac e a esso seguir feci frana de minstron de sargassi [...]» (274).

Anche in *Baol* (1990) le descrizioni di cibo e bevande dimostrano la grande capacità creativa dell'autore che, in questo caso, se ne serve per caratterizzare e definire maggiormente il narratore in prima persona. Questo coincide con il mago "Baol" Bed, il

quale si avvale sempre di un coinvolgente, inaspettato umorismo, in cui è centrale la freddura. Lo vediamo entrare in un lussuoso ristorante:

- Che pesce avete? – ho chiesto.
- Tutto quello che vuole – ha risposto freddamente [il cameriere].
- Allora mi porti un piatto misto di mullidi, sgomberomoridi, astici, aragne, aspitriglie, valencenielli, caranghi, cozze, castagnole, caviglioni, maranzatem mazzancolle, moscardini, bocchedibue, scroppioni, lote, suri, zeri, zurli, boghe, salpe, costradelle, donzelle, nigricepi, merlani, occhialoni, sparlotti, grattiruggine, pappasassi, succiascogli, spigole ermafrodite, cernie alessandrine, lofe budegate, palinuri elefanti e ostracodermi estinti.
- Mi hanno cacciato fuori. Di questi tempi è duro far gli spiritosi se non si è miliardari. (16)

Il personaggio descrive poi tre delle bevande che vengono servite nel suo bar di fiducia:

Anagrafe, Rappresaglia e Menedaunàl.

Anagrafe è così detto perché se ne bevi più di due, dopo devi andare all'anagrafe per sapere chi sei. Rappresaglia sono venti parti di grappa italiana per una di grappa tedesca. Poi c'è il Menedaunàl. Favoloso. Dopo averlo bevuto, ti viene sempre voglia di fare il bis. Allora chiedi, appunto: "Me ne dà un al..." Ma nessuno ha mai finito la frase, si schianta a terra prima. (17)

In *Elianto* alcuni dei protagonisti si fermano in un bar e i nomi dei cocktail che il barista propone fanno pensare al lettore che quello sia proprio il locale di fiducia di Bed (con un nuovo riferimento alla prospettiva intertestuale):

- Volete un cocktail? Un Anagrafe? Un Menedaunàl?
- Roba vecchia, già bevuta.
- Allora una spremuta di iperpeperoncino corretta con veleno di cobra, gin, angostura e succo di huapanga?
- Come si chiama questo cocktail?
- Masetti e figli.
- È il nome del barman che l'ha inventato?
- No, è il nome delle Pompe Funebri qui all'angolo. (143)

Altro fondamentale esempio di inventiva verbale è costituito da *La compagnia dei Celestini* (1992): il fatto che i protagonisti siano bambini consente all'autore di sbizzarrirsi in misura anche maggiore con giochi di parole e creazioni lessicali, giustificando in qualche modo la sua ingorda fantasia. Il momento del pasto nell'orfanotrofio che ospita i ragazzi diventa, quindi, non solo un'occasione di creatività lessicale, legata alla focalizzazione particolare proposta dalla narrazione, ma anche un gioco che renda più sopportabile la triste permanenza nell'istituto:

Era un aroma che gli orfanelli, dopo mesi di tentativi e di approssimazioni, avevano così felicemente definito: cimitero di cavoli, peti di zoo, fiato di cagnone.

La zuppa era scura e ribollente come un lago infernale, e in superficie schioccavano putizze e galleggiavano filamenti rossi che parevano caduti direttamente dalle ferite del Cristo [una grossa statua rappresentante Cristo in croce appesa su una parete della mensa], quale condimento non solo spirituale. Inoltre, tra bolle di grasso e sargassi bieticoli, affioravano qua e là numerosi Potrebbero.

Erano detti *Potrebbero* alcuni rizomi biancastri dei quali da sempre nessuno riusciva a individuare la natura. Da qui la ridda di ipotesi: *Potrebbero* essere croste di formaggio, *Potrebbero* essere ovatta, boleti, sorci. (13)

3.3. Molto più che pane e acqua: il cibo come metafora

*Il mondo si divide in:
quelli che mangiano il cioccolato senza pane;
quelli che non riescono a mangiare il cioccolato
se non mangiano anche il pane;
quelli che non hanno il cioccolato
quelli che non hanno il pane.*

L'exergo di *Margherita Dolcevita* (2005) è profondamente significativo riguardo all'utilizzo del cibo in quanto metafora, sia fisica sia, per così dire, situazionale. Si vedano alcuni esempi del primo caso, come quello relativo a *La compagnia dei Celestini*, in cui un essere umano è descritto metaforicamente come un alimento a cui il suo aspetto esteriore rimanda. Si tratta della «Grande Meringa, un uomo tutto vestito di bianco che comandava spiritualmente» (39) su tutti gli ordini di preti presenti a Gladonia, l'immaginario Stato in cui la vicenda è ambientata. Il procedimento qui è solo accennato, abbozzato quasi, e la descrizione che mette in relazione i due termini della similitudine è piuttosto ridotta, ma è utile notarlo in quanto questo espediente retorico sarà, più avanti, utilizzato sempre più e in modo sempre più preciso. Questo accade già anche all'interno della stessa opera, con una di quelle descrizioni dei *luoghi del cibo* frequenti nei romanzi di Benni: «La Famburger House era uno dei più begli esempi di arte neofastfudica di Gladonia: un ovoide di vetro imitante la forma del famburger, sostenuto da una struttura araneidea di ferro gialloverde, con al centro un pilone riprodotto la lattina della Stracola, bibita ufficiale della catena Famburger, di color fucsia» (99).

In *Saltatempo* il medesimo procedimento si estende: lo stesso elemento, la meringa, che nel romanzo precedente era stato impiegato come termine di paragone per un uomo, qui trova invece applicazione nel campo dell'edilizia: «La villa di Fefè era effettivamente chiamata villa Meringa per il colore bianco e l'abbondanza di stucchi, perlinature, colonnine, parapetti zuccherati, fiorami e bassorilievi. Sul nome dell'architetto c'erano supposizioni. Per noi era la strega di Hansel e Gretel, per alcuni l'architetto del Littoriale, per altri Caio il fornaio» (37).

Altrettanto fondamentale è l'uso del cibo in modo metaforico-simbolico, massima espressione della volontà autoriale di utilizzare gli alimenti per veicolare concetti che diventano, così, immediatamente tangibili per il lettore. I primi esempi appaiono già in *Terra!*: il cibo è spesso utilizzato come metafora dell'eccessiva modernizzazione che è andata a caratterizzare il secondo secolo degli anni Duemila e che è stata la causa dello scenario apocalittico in cui il romanzo è ambientato. In particolare, interessano questa modernizzazione 'negativa', in linea con il progresso tecnologico e scientifico ma controcorrente rispetto a quello morale, i cibi legati ai grandi marchi alimentari connessi al capitalismo e alla globalizzazione. Ne fornisce un esempio la punizione assegnata ad alcuni topi addestrati che si trovano a bordo di una delle astronavi alla ricerca del pianeta «Terra due», i quali, in seguito a un ammutinamento, vengono condannati a morte per «cocacolinazione» (99), ovvero vengono gettati nella celebre bevanda Coca-Cola, che li corrode all'istante. La bevanda, in questo frangente, diventa metafora dell'intero sistema capitalistico e della modernità, dolce all'inizio ma mortifera poi. Un diverso tipo di uso

del cibo come metafora in *Terra!* è invece quello riscontrabile nella descrizione del personaggio di Pintecaboru, novello Polifemo che non si nutre però di uomini, ma di storie: «Mi accorsi che, dopo che un viaggiatore greco mi aveva raccontato la storia di un suo ritorno verso l'isola natale, ero aumentato quattro chili. Così capii! Erano le storie, le belle avventure, il mio cibo! Ogni volta che sento una storia divento più grosso e felice: ma, ultimamente, le storie sono diventate sempre più striminzite: bocconcini masticati di storielle, spesso rancidi, già sentiti»(248). Si noti come Benni recuperi la tradizione greca alludendo contemporaneamente alla realtà coeva, in cui la cultura libraria è sempre meno considerata.

Simbolica è la presenza del cibo anche nella storia di Ciccio Misero, tra i personaggi di *Pane e tempesta*: il protagonista è un povero ragazzino che vive con la zia «che vendeva frittelle di castagne per strada» e che si trova costretto a «raccolgere le castagne nei luoghi più impervi» e ad aiutare la zia nel lavoro. «Ma lei era avida e cattiva. Perciò Ciccio non aveva mai una lira in tasca, e veniva irriso e preso in giro. Il fanciullo soffriva in silenzio e rosicchiava la sua merenda. Castagne lesse, castagne crude o castagne arrosto quando andava di lusso» (81). Quando però il destino svolta e Ciccio riesce a trovare la più rara delle figurine dell'album dei calciatori di quell'anno, il ragazzino diventa una celebrità tra i bambini del paese:

Tutti lo attorniavano per poter vedere la magica figurina e gli pagavano chi una cedrata, chi una merendina, chi un gelato. In un solo giorno mangiò più ghiaccioli che in tutta la sua vita precedente. Ripresosi dalla diarrea, ricevette un invito a casa Settecanal [la famiglia del bambino più ricco del paese]. [...]

A Ciccio fu subito offerto un tè.

Alla domanda "latte o limone?" rispose "c'è alla banana?". Il suo metro di misura erano ancora i ghiaccioli.

Poi gli furono offerti marron glacè. E lì capì che una cosa semplice come la castagna può diventare preziosa, se ben zuccherata e presentata. Questa poteva essere una metafora della sua sorte. (87)

Anche in *Comici spaventati guerrieri* il cibo assume un valore simbolico fortemente espressivo e utile per la costituzione dell'atmosfera del romanzo: l'opera è infatti caratterizzata da una tonalità potentemente drammatica che la differenzia da *Terra!* e da tutti i romanzi successivi in cui il comico convivrà con il tragico, ma mai con la cupezza e la malinconia che rimangono costanti nello svolgimento di questa vicenda. La funzione del cibo nell'opera non si sottrae a questa tendenza: per tutto il romanzo, quando l'autore introduce situazioni in cui i personaggi si nutrono, l'impressione del lettore è sempre quella di una realtà desolante e di una gran solitudine che non può che affliggere ogni essere umano, in quanto tratto costitutivo della sua condizione sulla terra, così come di un sentimento di malinconia diffuso, stagnante, inevitabile. Sin dalle primissime pagine del romanzo possiamo infatti «vedere qua un anziano divoratore di pollo freddo, là un vampiro di cocomeri, quattro bambini con un occhio ai cartoni giapponesi e l'altro ai maccheroni nostrani, là una bella Elena con mela» (18). Le figure presentate sono sole, alienate, e il momento del cibo non è più un istante di gioia e di soddisfacimento del bisogno del corpo, ma una circostanza in cui, più che in altre, si nota il prevalere della solitudine: il pollo è freddo, l'uomo che mangia cocomeri è definito un vampiro, i bambini mangiano distratti dalla televisione (una critica a quel videocentrismo tanto deprecato da Benni). In tale prospettiva, assai eloquente è il comportamento della madre di Lucia, la giovane protagonista femminile di *Comici spaventati guerrieri*, fidanzata di Leone

Pallegro, il ragazzo attorno al cui omicidio gravita la trama del romanzo: la donna sogna per la figlia un futuro di donna felice, accasata, 'normale', e ogni tanto estrae dalla credenza, pezzo dopo pezzo, il «Servizio Buono» (23) di porcellane che da anni conserva come dote per la figlia, e lo spolvera:

Più di duecento portentosi pezzi tra zuppiere, insalatiere, zamponiere, formaggere, acquasantiere, piatti da portata lunghi come spiagge su cui sdraiare cibarie, altri tutti dipinti così che ogni fetta di torta disveli un folgorante squarcio d'arte, e portasali e portapepi e posate da carne pesce dolci lumaca kakakiri e a chi andranno mai, chi li userà per quanto si debba usarli il meno possibile ma tenerli chiusi sia chiaro. Ahimè Lucinda mangia hamburger con le mani e Lucia non si sposerà. Lucia non avrà mai una casa né un armadio né portamaionese forse nemmeno maionese. Finirà tra piatti di carta in case occupate senza riscaldamento con giovani bruciati. (23)

Il servizio di piatti diventa quasi uno spartiacque tra la generazione precedente e quella successiva. Lucia non è interessata a quella sorta di benessere materiale che la madre le propone e che desidererebbe ardentemente per lei. Preferisce l'emozione del disordine della vita a quella dell'ordine maniacale del servizio di piatti. Ma il suo rifiuto di una vita regolare, rappresentato simbolicamente da quel servizio di piatti chiuso nell'armadio, provoca alla madre sofferenza ed è all'origine del suo senso di grande solitudine.

3.4. Dimmi cosa mangi e ti dirò chi sei: il cibo come indicatore sociale

Il culmine di questo procedimento tramite cui il cibo assume significato simbolico è l'utilizzo che ne viene fatto come indicatore sociale. Un passo di *Spiriti* (2000) risulta molto utile per comprendere cosa si intende con queste parole:

– Farò la maestra. [...] starò a guardarli mentre fanno il tema, con le teste chinate, ognuna diversa dall'altra, ognuna matta a suo modo. Imparerò le loro parole strambe e insegnerò le mie. Riconoscerò subito da dove vengono, appena fanno merenda.

– La merenda?

– Sì. Noi kuduin facciamo il pane a treccia. Voi il pane duro a ciabatta. I montanari mettono i semi di cumino, gli usi fan tutta crosta, i maureddini la mollica compatta, i plavi la focaccia di segale, i pastori dell'interno delle gran fette gialle. Ma sempre pane è. (45)

Dal modo in cui il cibo viene preparato e mangiato si possono ricavare precise informazioni su chi lo cucina o lo consuma: questo concetto è all'origine di un vero e proprio *topos* dei romanzi benniani, quello del banchetto riccamente allestito per un gruppo di facoltosi partecipanti.

In un passo di *Terra!* vediamo i maggiori leader del mondo confrontarsi sul problema della ricerca di «Terra due»: in mezzo alla confusione generale e ai diverbi causati dalle varie opinioni, l'unico grido capace di far tacere le urla e far tornare l'ordine in sala è «la polenta è pronta!» (140). Si riconosce quila malcelata invettiva contro i componenti della politica in generale – quella coeva così come quella del 2156 – perfettamente in linea con il trascorso di Benni come giornalista satirico: solo il cibo e le attività legate alla soddisfazione dei bisogni e dei piaceri corporei interessano davvero i capi del mondo. Il medesimo procedimento si manifesta in *Baol*, in cui a una giovane rockstar si deve un'assurda lamentela riguardo al servizio catering nel suo camerino:

– Avevo chiesto: dieci litri di succo d’ananas ghiacciato, due cesti di papaye e babachi, del roast-beef tiepido, del carpaccio di capriolo, dodici birre cinesi, valium, pinoli, cioccolatini alla menta, caffè americano, tè freddo, ovomaltina, vodka al limone, un chilo di uva greca, cento coche, crostini caldi, caviale Lodszyński e dieci asciugamani profumati al sandalo.

– E non c’è tutto?

– Mancano i pinoli. (77)

Il comportamento dei ricchi nei confronti del cibo emerge anche in occasione di una festa organizzata per la consegna di un premio letterario («era una tranquilla festa di regime» (89) ci dice Bed, recuperando un’espressione spesso usato all’interno del testo per descrivere l’atmosfera in cui si ambienta il libro): «Mi diressi al buffet. C’erano per lo più insalate. Gigantesche insalate ove era mescolato tutto ciò che costava di più, senza tener conto del risultato. Ne assaggiai una di salmone, papaya, cervelletto di chincillà, bottarga, granchio e cozze albine»(89). Non solo i ricchi sono completamente incuranti del sapore, ma anche dei costi dei vari alimenti, interessati solo all’apparenza e a rendere la loro ricchezza quanto più possibile conclamata. In *Spiriti*, tuttavia, forse grazie alla possibilità di fare intervenire delle creature sovranaturali all’interno della trama, gli spiriti appunto, finalmente possiamo assistere a una – seppur estemporanea – vendetta. «Nemmeno il caos di clima mondiale poteva fermare un party dell’Impero» (80): troviamo, dunque, ancora una volta, i massimi esponenti della politica e della società dell’intero pianeta a una serata di gala. Ovviamente è presente un gigantesco buffet, forse il più grande mai organizzato, dal momento che la festa si svolge a casa del presidente degli Stati Uniti, alla «Villa Bianca» (con evidente parodia). Tuttavia l’intervento degli spiriti rovina il banchetto:

Tutti i camerieri iniziano a inciampare, come intralciati da corde invisibili, versando i cocktail per terra. Ad un certo punto caddero tutti e sessanta contemporaneamente. Il caviale fresco iniziò a puzzare di marcio e bisognò seppellirlo a palate in giardino. Non si sa cosa ci fosse nello champagne, ma alcune delicate signore iniziarono a ruttare come orchidee. Subito dopo, un’aragosta tranciò di netto un dito a un ambasciatore, fortunatamente terzomondista. (87)

La vendetta degli spiriti – finalmente – arriva, guastando per primo il caviale, che tra le pietanze servite è proprio la più prestigiosa, e facendo assumere comportamenti socialmente inaccettabili alle signore, all’apparenza perbene. Il fatto che una delle prime azioni degli spiriti vada a danneggiare gli umani in uno dei momenti chiave sia per le loro esigenze corporee che nella ritualità della società beneducata è indubbiamente significativo.

3.5. Appetiti insaziabili: il cibo e la definizione dei personaggi

Utile risulta, infine, una panoramica più dettagliata sulle ultime opere pubblicate dall’autore. Con *Saltatempo* (2001), *Achille più veloce*, *Margherita Dolcevita* e *Di tutte le ricchezze* (2012) vengono infatti offerti al lettore punti di vista particolari, dati dalla scelta di assumere una prospettiva peculiare e straniante o da quella di adottare la narrazione in prima persona.

È quest’ultimo il caso di *Saltatempo*, in cui l’io narrante racconta la propria storia da quando ha circa otto anni fino al periodo tra liceo e università. La scelta autodiegetica fa assumere alla voce narrante caratteri differenti nel corso del tempo, adattandola di volta

in volta all'età dell'io narrato. Ciò permette al lettore di comprendere appieno la personalità del protagonista, simpatizzando con lui e notando tutti i cambiamenti che lo portano alla maturazione finale. L'espedito viene utilizzato sin dalla prima scena, in cui Saltatempo corre fra i monti per andare a scuola mentre, come capita a ogni bambino, il suo pensiero va spesso alla possibilità di una golosa merenda e, più in generale, al cibo:

A metà circa del tragitto dello scarpagnamento mi fermai a una vigna e rubai un grappolo di schizzozibibbo. Ogni chicco era grande come la mia testa (esagero), un grappolo di teste di me stesso, ognuna che gridava non mi mangiare. Per gustar meglio il bottino tirai fuori di tasca una crosta di paneterno. Niente, nella vita, ho incontrato che fosse duro come quella crosta. Neanche i denti di una mietitrebbia a o di un caimano famelico lo avrebbero scalfito. La mollica aveva la consistenza di certe pietre, porose ma solidissime. [...]

Quel pane lì lo potevamo mangiare solo io, il cane Fox che era un braccio grande come un cavallo, e la Strega Berega dentidighisa. Poiché la Strega Berega era una creatura fantastica inventata da me e da Selene (la mia pupa) e Fox il pane lo mangiava solo ammolato con acqua, latte e sbavatura autoprodotta, io ero l'unico a rosicchiare paneterno doc, e non per niente mi chiamavano Lupetto.

Allora crac fece il pane doc sotto i miei canini e bau fece Fox lontano e ciac il sugo dello schizzozibibbo e non saprei sintetizzare il rumore del fiume ma il sole si alzò ancora e c'era odore di una certa felicità irripetibile.

Mangiai quattro chicchi e tre mi esplosero nella trachea, perché se un chicco di schizzozibibbo non ti va di giangone, cioè di traverso, allora vuol dire che non è buono, il chicco deve essere tutto compresso e turgido di sugo di zucchero e invidia d'ape, l'esplosione che avviene quando il dente lo ferisce è come una bomba, uno sborramento di gusto, lo zibibbo va su per il naso e nei bronchi fino al pancreas, e tu tossisci e godi e tossisci e godi e mentre tossisci mandi giù un altro chicco per godere di più. (12-13)

Il passo, lungo ma significativo in ogni sua parte, è esplicativo per quanto riguarda la condizione della voce narrante e del cibo nell'intera opera. Colpiscono fin da subito alcuni tratti dell'io a cui è affidato il racconto: lo stesso Saltatempo ammette candidamente di non essere un narratore attendibile, un po' come tutti bambini, e il lettore già dall'inizio impara a non fidarsi delle sue iperboli. Anche le parole che utilizza caratterizzano la voce narrante: "scarpagnamento", "schizzozibibbo", "paneterno" sono termini forse di sua stessa invenzione, forse ideati insieme ad altri bambini (come accadeva per i Celestini), forse parte della tradizione del dialetto emiliano, ma in ogni caso tutt'altro che formalmente neutre. Eppure Saltatempo non mostra remore nell'usare questa terminologia, ponendo la voce narrante in una situazione di forte problematicità (per chi racconta Saltatempo? Qual è il momento in cui narra la sua storia?), come accadrà poi anche per Margherita Dolcevita. Le regole della grammatica non sempre sono rispettate, la sintassi talvolta è frammentata e manca di concordanze adeguate, come se il narratore avesse, nel momento in cui racconta la sua storia, davvero sette o otto anni e improvvisasse lì per lì un racconto, tanto desideroso di proseguire nella narrazione da non curare troppo l'eloquio, da servirsi di parole fortemente espressive (anche se basse e volgari) pur di far comprendere immediatamente il concetto.

Saltatempo, anche se ancora piccolo, pare già avere una consapevolezza, seppur nebulosa, del proprio corpo:

Era un momento poetico, ma allora io facevo fatica a distinguere i momenti poetici tristi da quegli allegri, quindi quando sentivo arrivare un attacco di poesia era un po' come quando si mobilita la budella e segnala e crepita prima della liberatoria, perciò quanto

sopraggiungeva il campo dell'egloga o del sonetto o dell'imperdibile istante, io ci mangiavo su. (12)

Questa affermazione esprime un tratto del carattere del bambino che rimarrà costante nel tempo, in quanto il cibo accompagna Saltatempo per tutto il suo percorso di crescita e, anzi, spesso è il vero e proprio simbolo della condizione in cui si trova, o l'elemento centrale dei momenti fondamentali della sua giovinezza. Quando Saltatempo cresce, con lui cambia il cibo che mangia, e ormai iscritto al liceo, sul tragitto ferroviario per andare a scuola il ragazzo si rende conto, tramite una metafora assai efficace, che gli è impossibile mangiare le prelibatezze che la natura gli offriva quando frequentava la scuola nel suo piccolo paese: «Il mio schizzozibibo era una merendina in un preservativo di cellophane» (95). La condizione economica di Saltatempo durante gli anni del liceo è tutt'altro che felice e, anzi, il padre deve risparmiare e lavorare molto per poter garantire i suoi studi. Il ragazzo spesso non si può permettere i vizi dei suoi compagni di scuola e la sua vena fantasiosa gli fa sognare scenari di prosperità: «Sì, basta treni all'alba, tasche vuote e pasti grammi, basta tranci di pizza plasticati e spuma all'arancia, volevo boccali, stivali, piviali di birra, e vedere pizza al salmone, alla sangria, con mozzarella di bufala vergine di savana» (112). Il discorso del ragazzo ricorda i gusti di quei ricchi che, nei numerosi banchetti di cui si è parlato sino a ora, non si interessavano al sapore delle pietanze quanto al loro prezzo.

Il rituale del cibo diviene importante nella prospettiva del fidanzamento con Selene, la ragazza che fin da bambina rimane molto affezionata a Saltatempo, e che, nel corso dell'opera, diventerà il suo grande, incancellabile amore. È quindi naturale, per il giovane, uscire con lei e portarla fuori a cena in attesa della loro prima notte d'amore:

E così un mercoledì andai a prendere Selene, e a sorpresa la portai al ristorante cinese. Era davvero cinese con dei gestori cinesi, camerieri cinesi, lampioncini cinesi e una vasca con dei pesci quantomeno di aspetto cinesoide. Lei era felice ed eccitata. Diceva, hai vinto al Totocalcio? Mangiammo riso con le bacchette e lo spargemmo ai quattro punti cardinali. Io mi finì esperto e ordinai un piatto con un nome strano e ci arrivarono delle frittelle bisunte che invece ci aspettavamo del pollo. Poi però c'era vitello e ananasso, sembrerebbe che insieme non c'entrano un cazzo invece era squisito. Poi due frutti che sembravano occhi di Pantorso e per finire sakè. Uscimmo, ci baciammo e fu come un bacio tra due crescentine, sapevamo di fritto a cento metri. (120)

Interessante, inoltre, è il fatto che Saltatempo, ragazzo di paese, celebri l'occasione portando Selene proprio in un ristorante di cucina cinese, della quale si rivela insieme incuriosito e perplesso. Infatti non solo Saltatempo cresce, ma è anche la società intorno a lui ad evolvere: il romanzo è ambientato verso la fine degli anni Settanta (compare, nella parte conclusiva dell'opera, un riferimento alla strage del 1980 alla stazione di Bologna) e all'epoca il ristorante cinese è ancora un'entità lontana, inusuale, sorprendente, una vera e propria novità sociale e culturale. È questa l'ennesima situazione in cui cibo e modernità si dimostrano strettamente legati.

Pane e tempesta, invece, pare fornire quasi una singolare 'teoria' del bar e descrivere con maggior precisione i personaggi che lo popolano, rivelandosi una sorta di appendice di *Saltatempo*. Come accade in *Terra!*, *Pane e tempesta* è un'opera in cui, alternate alla narrazione principale, vengono raccontate diverse storie, più o meno attinenti alla trama essenziale. Troviamo quindi da una parte il rapporto con gli alimenti dei protagonisti, che recandosi spesso al bar ne consumano in gran quantità, dall'altra situazioni particolari che

cambiano di volta in volta in base alla tematica di ciascuna storia. Cominciamo da quelle trame collaterali che vanno ad arricchire la vicenda principale: si nota subito come anch'esse siano fortemente influenzate dalla tematica del cibo; questo non ci stupisce, dal momento che a riportarle è sempre un narratore interno alla storia, completamente immerso nell'atmosfera del bar e per cui cibo e bevande hanno un ruolo essenziale nella vita di tutti i giorni. Non sorprende, quindi, che ogni storia sia all'insegna dell'esagerazione, dell'iperbole, secondo quel principio che potremmo definire 'del pescatore': quando un uomo pesca un pesce, questo pesa un chilo; quando lo racconta per la prima volta agli amici ne pesa cinque; dopo una settimana è un colosso di venti chili. Una metafora semplice, che anche a Benni non sfugge e che ben fa comprendere lo spirito narrativo degli avventori del bar. Sin dall'inizio dell'opera veniamo infatti a conoscenza di Tramutone, storico proprietario del bar, «un grande farcitore di spuntini e panini»: «Il suo panino Mistero, con mortadella e ingrediente segreto, fu l'attrazione del bar per molti anni. Finché qualcuno scoprì che in inverno, quando era raffreddato, Tramutone non teneva in tasca un fazzoletto ma una fetta di mortadella. Questo era il segreto del sapore inimitabile» (24). Basterebbe solo questo primo passo per cogliere quanto il grottesco sia parte essenziale del romanzo e dia luogo a risultati sorprendenti e inattesi, e soprattutto comici. È una comicità che, malgrado il periodo (quello che, all'alba del nuovo millennio, vede un Benni molto pessimista) e il grande pericolo che corre il paese di Montelfo (dove la storia è ambientata), si costituisce come tono fondamentale dell'opera, e che si serve, per essere efficace, soprattutto degli improbabili personaggi e delle loro stravaganti gesta. Ma si prosegua con il racconto su Trincone, di cui colpisce la morte curiosa, «un incidente sul lavoro», come è definita:

Sotto il bar c'era una cantina, odorosa di formaggi e insaccati, nonché ricca di botti e damigiane. Ogni anno Tramutone in persona andava a tramutare, cioè a spillare il vino nelle bottiglie [...]

Egli accostò al cannella la bocca e succhiò il primo sorso. Avrebbe dovuto, a quel punto, separarsi dal cannello e versare il vino così sollecitato nell'imbuto nella prima bottiglia.

Invece restò a occhi spalancati continuando a sorbire. Il vino aveva un corpo, un sapore, un incanto tali da non permettergli di staccarsi. [...]

Quando tutti i cinquantaquattro litri furono spillati, Tramutone, ormai sferico, rotolò lentamente con espressione beata contro il muro e lì rimase.

Così morì felicemente Tramutone Secondo. (24-26)

Assai goloso, in questo caso di cibo, è anche Fen il fenomeno, un grande cane randagio trovato in paese e adottato dal falegname Gandolino:

Gandolino preparò per il cane un'abbondante e gustosa zuppa per tutta la settimana.

Dieci chili di pane secco, due litri di brodo, un residuo di Simmenthal, una cotenna di porco, due zampe di gallina, una lasagna dell'altro ieri, un osso e due bicchieri di vino rosso.

Lo portò a Fenomeno e disse: – Assaggia, vediamo se ti piace.

Si udì un rumore di mascelle strepitoso, un trangugio da mälström, e in dieci secondi Fenomeno aveva finito la zuppa della settimana.

E così Gandolino scoprì che non esisteva, nella storia del mondo, una fame atavica come quella di Fenomeno. (60)

Per quanto riguarda la presenza della tematica del mangiare e del bere all'interno della trama principale, gli effetti sono ancora più prorompenti ed esilaranti, a partire dalle figure dei fratelli Trinconi, affamati e beoni proprietari del bar di paese. Ma soprattutto è fondamentale notare come i personaggi che compaiono nel testo abbiano chiara consapevolezza di quale sia proprio l'essenza del bar: nell'opera alcuni capitoli sono interamente dedicati (come accadeva già in *Bar sport*) a una sorta di metanarrazione del bar, descritto sia in quanto specifico locale del paese con una propria storia e evoluzione nel tempo, sia in quanto istituzione in generale. Il Nonno Stregone, uno dei personaggi centrali dell'opera, si fa narratore di questa *Storia e metamorfosi del bar*, si veda ad esempio il paragrafo dedicato alle paste:

Chiunque può notare l'anemia saccarifera che ha dimezzato e miniaturizzato il peso di paste e brioche. Paste come la Luisona non esistono quasi più, o vengono vendute come panettoni. Una volta, per portare a casa dodici paste serviva un ben sagomato vassoio di cartone da agganciare al mignolo. Adesso, dodici bigné stanno sopra un biglietto da visita. (118)

O, ancora, quello dedicato all'acqua:

Nel vecchio Bar Sport, se qualcuno chiedeva un bicchiere di acqua di rubinetto il barista ti intimava: – Mi faccia prima vedere la pastiglia da ingoiare.

Perché in quel bar si serviva solo vino, a meno che non ci fossero gravi ragioni mediche. Anche il sangue al naso dei ragazzini veniva pulito col sangiovese. (120)

Va notato, peraltro, quanto il cibo dimostri di essere un elemento essenziale dell'opera sin dal titolo del romanzo, spiegato all'interno della narrazione. I personaggi stanno tornando da una gita sulla Riviera Adriatica, in pullman, e stanchi e un po' ubriachi riflettono sulla condizione in cui si trova Montelfo, riflessione ispirata da un sogno fatto da Archivio, anziano uomo ormai mascotte del paese:

Erano usciti dall'autostrada e stavano per prendere la provinciale verso casa, quando Archivio gridò nel sonno e svegliò il nonno.

– Ho fatto un sogno – gli disse a voce bassa. – Io e te camminavamo in montagna, finivamo in una nuvola alta e nera e scoppiava un gran temporale.

– E poi? – disse il nonno assonnato.

– Cominciava a piovere a stracciacielo e ci riparavamo in un grottino, ma intanto si erano bagnate le provviste. Tu tiravi fuori il pane fradicio e ti mettevi a ridere. E sai cosa ti dicevo?

– Cosa?

– Piovi pure, cielo nero, grandina, e tu, vento, soffiaci contro! Noi abbiamo sempre mangiato pane tempesta. E terremo duro.

– Pane e tempesta – gridò il nonno.

– Pane e tempesta – fece eco Piombino, anche se non capiva bene cosa voleva dire. (218)

Il sogno di Archivio è indicativo e simbolico della situazione che il paese sta attraversando, mentre il riferimento al pane, come già detto alimento semplice, essenziale nella quotidianità senza ricchezze ma anche senza inutili vanità del paese, è paradigmatico dello stile di vita degli abitanti di Montelfo e della loro caparbia, della volontà di non arrendersi davanti alla modernità che li vuole cancellare. Importante è anche il fatto che Piombino, che è poco più di un bambino, ripeta con entusiasmo il motto dei due vecchi,

pur non comprendendolo fino in fondo, spinto da un impeto che ancora non conosce, ma che già si trova dentro di lui e che lo porterà, con l'ereditare a poco a poco la sensibilità dei più anziani, a combattere per il paese in cui è nato. È questo il senso della comunicazione all'interno del paese, del bar: tramandare di generazione in generazione la sensibilità e i valori che una vita semplice sa dare, senza temere di essere fuori luogo affrontando qualunque tipo di discorso e con parole non epurate, poiché la verità della sostanza necessita della franchezza del linguaggio. Essenziale, a questo proposito, è l'aforistico insegnamento del Nonno Stregone in conclusione all'opera: «maledetto chi ti porta via l'acqua, chi ti deruba del pane, chi ti toglie la libertà» (243).

Anche *Achille più veloce* (2003) ci offre un punto di vista particolare sull'argomento del cibo, questa volta non mediante l'uso della narrazione in prima persona, ma grazie alla scelta di un personaggio che si costituisce come *unicum* e che ha, quindi, particolari comportamenti ed esigenze. Figura centrale dell'opera, infatti, è Achille, ragazzo affetto da una malattia rara che gli provoca una gravissima disabilità fisica. Questa sua patologia lo costringe a restare in casa per essere costantemente assistito e lo rende, di conseguenza, un ragazzo incredibilmente solo: proprio per questo l'incontro con Ulisse sconvolgerà completamente la sua esistenza.

L'opera propone una delle tematiche che rimarranno costanti nella narrativa di Benni e saranno progressivamente approfondite negli ultimi romanzi da lui pubblicati: quella del cibo come momento di ritualità che finisce per diventare un vero e proprio snodo fondamentale ai fini dello svolgimento della trama.

L'ora del cibo per Achille, appunto, non può avere le medesime caratteristiche del rito che rappresenta per le persone non affette dalla malattia: *in primis*, non può essere una prassi vissuta in modo conviviale con altre persone, ma un pasto consumato in solitudine, con la sola compagnia della madre che, però, non si trova lì per nutrirsi insieme a lui, bensì per aiutarlo nell'ingerimento degli alimenti, in cui Achille non è autosufficiente. Il momento del cibo perde così di gioia e naturalezza e si riduce a pura necessità biologica, a una costrizione legata alla sopravvivenza, priva di piacere. L'arrivo di Ulisse in casa di Achille, tuttavia, muta parzialmente la situazione: Achille si trova spesso a mangiare in sua presenza, e a volte Ulisse consuma persino il pasto insieme a lui. Questo non può che rasserenare la madre di Achille, che da sempre vede il figlio immerso nella più completa solitudine (Achille molto raramente si esprime parlando, preferisce comunicare digitando su un pc ciò che vuole dire; le parole che appaiono sullo schermo sono riportate nell'opera mediante l'uso dell'a capo e del corsivo):

Bussarono, la porta si aprì. Entrò la madre con un vassoio. Sopra c'erano due grandi bicchieri, dei salatini, dei dolci. [...]

Il mio bicchiere è quello con la cannuccia. [...]

– Gli ho portato un frappè di frutta e verdura, l'unica cosa che manda giù ormai. Per Ulisse ho portato del succo d'arancia e se vuole, qualcosa da mangiare. Quando avete finito, chiamatemi.

Ulisse sentì in quel plurale “avete, chiamatemi”, come il brillare di qualcosa, una scintilla di gioia. Non quando *hai* finito, figlio, ma quando *avete* finito: tu, figlio e questo strano intruso, chissà, amico. (90-91)

Il pasto condiviso diventa quindi simbolo di un'amicizia che col tempo assume caratteri di progressiva maggiore intimità: i due personaggi non si limitano a mangiare insieme, ma Ulisse sostituisce il ruolo della madre e aiuta Achille a nutrirsi. Se per la donna aiutare il figlio è un gesto doveroso e assolutamente naturale, per Ulisse è qualcosa

di inusuale, all'inizio persino disturbante, ma con il tempo diventa una sincera dimostrazione di affetto e di amicizia:

Mangiamo, o mio sodale. Questa torta celebra la nostra amicizia, come tra gli antichi achei si spartiva la sacra focaccia, o l'offerta micenea, e poi si libava e ci scappava qualche virile inchiappettata come in tutte le caserme. [...]

– Accetta questo cibo nel nome del Signore – disse Ulisse imboccandogli panna e ciliegina. Achille ingoiò. [...]

Bravo. Nutrimi, Odisseo.

– Accetta questa pasta sfoglia che tua madre Teti fece con le sue mani, mescolando conchiglia tritata, coralli e squame di scorfano.

Il boccone andò di traverso, Achille strangozzò e lo sputò a un metro. Seguirono bestemmie. Ulisse lo ripulì alla meglio. Bevvero un'aranciata e ruttarono come flicorni. (185-186)

Evidenti sono i riferimenti all'epica, sapientemente distribuiti per tutta l'opera, seppur con una marcata ironia e un senso di straniamento: essi sanno adattarsi anche alla tematica del cibo. Del resto, Ulisse stesso vive un'esistenza solitaria, pur non avendo nessuna malattia invalidante. Anzi, la condizione di Ulisse, se rapportata a quella di Achille, fa riflettere il lettore su quei «grandi dolori da niente» (103) che riempiono la vita di ognuno e che, appunto, sono inezie se confrontate alla sofferenza della disabilità di Achille. La solitudine di Ulisse è volontaria, ricercata, e quando non si trova in compagnia di Achille anche per lui quello del cibo non si configura come un rito, un momento di gioia, ma come una pura necessità biologica: «Mangiò senza apparecchiare, pisciò senza la tavoletta, bevve una birra a collo, si sdraiò sul divano con le scarpe» (167). L'incontro con Achille è per lui provvidenziale e saprà aprirgli gli occhi sulla propria condizione esistenziale, in una sorta di moderno *Bildungsroman*.

Nuova importanza e nuovi ruoli assume il cibo in *Margherita Dolcevita*. Ancora una volta, la narrazione in prima persona offre all'autore degli spunti per creare situazioni narrative particolari. A raccontare la propria vicenda è Margherita, una ragazza di quattordici anni che, come lei stessa ammette, ama molto il cibo ed è per questo un po' sovrappeso. Il cibo è quindi un elemento importante per comprendere il carattere della giovane.

All'inizio dell'opera la vediamo guardare, insieme alla sua famiglia, i lavori in corso vicino alla sua casa, là dove sta per sorgere l'abitazione dei nuovi vicini; la mamma, però, chiama tutti per la colazione: «Siamo rientrati di corsa perché andiamo pazzi per la colazione di mamma, ci siamo seduti attorno al desco. Il caffelatte fumava e ci abbiamo annegato dentro le nostre vittime. Chi un biscotto, chi un pezzo di pane, chi i corn flakes, chi tutto quello che non urla (io)» (15). È chiaro sin da subito quanto Margherita sappia prendere la vita con grande autoironia, soprattutto per quanto riguarda i suoi chili di troppo: «Mi piacerebbe indossare quei bei jeans stretti e bassi che spunta l'ombelico, ma la volta che ci ho provato mi sono scoppiati in autobus e ho ferito tre persone coi bottoni. A volte penso che dovrei mettermi a dieta, poi penso che se dimagrissi sarei sempre tesa per la paura di ingrassare, invece così sono tranquilla» (19). La sua passione per il cibo non sfugge ai suoi familiari, soprattutto al furbissimo fratellino Eraclito, che nota come, dopo aver incontrato Angelo, il figlio dei vicini, Margherita abbia cambiato comportamento: «Quando torni da scuola il tuo alito ha sempre un vago odore di salamino, perché non riesci mai a resistere e rubi un boccone al panino di Zagara: oggi invece il tuo alito è odoroso e virginale. Sei già a dieta, e lo conosci solo da un

giorno»(63). Alla giovane viene pertanto naturale fare riferimento agli alimenti per rendere più espressive le sue descrizioni. È proprio lei, infatti, che descrive uno per uno i membri della sua famiglia. Della madre, Margherita dice:

Si chiama Emma e non è più bellissima, è un po' sciupata, a voler essere precisi sembra una bustina da tè usata. Però ha delle belle gambe e fa sempre un buon odore di caffè e dado da brodo. Era commessa in un negozio che è stato sbranato da un supermercato, e ora lavora per noi. È una brava casalinga e una cuoca eccellente, le sue specialità sono le Patatine canore, la Frittata disperata soprattutto il polpettone Yesterday. Dentro ci ricicla tutto: la scaloppine di ieri e il prosciutto della merenda scolastica, le zampe della gallina e la coccia del formaggio. Il nonno dice che, quando morirà, la mamma lo inumerà in un polpettone, dentiera compresa. (16)

In poche righe, il richiamo al cibo ricorre ben tre volte («una bustina da tè usata», «un buon odore di caffè e dado da brodo», «è una cuoca eccellente»). Si noti come questi riferimenti, benché umili, rimandino immediatamente a un'idea di positività, di affetto familiare, di atmosfera serena: tutto ciò che la mamma di Margherita rappresenta – come diventerà evidente con lo svolgersi della trama – è qualcosa destinato a svanire, «sbranato» dalla modernità come il piccolo negozio in cui la donna lavorava. Intanto le presentazioni di Margherita procedono, passando in rassegna prima il fratello maggiore: («Giacinto, che sia felice o infelice in amore, mangia come una betoniera. La sua visione ecologica del mondo è terrificante: io la definisco “polentopandismo”. Cioè lui mangerebbe polenta e panda, anche se fosse l'ultimo esemplare del mondo»; 17) e poi il nonno, dalle curiosissime abitudini alimentari:

Vive nella nostra soffitta ed esce di casa solo una volta alla settimana per andare a fare il pieno di schifezze. Dice che siamo circondati dalle tossine e dai cibi avariati, il suo terrore è di morire avvelenato e allora si mitridatizza, cioè abitua l'organismo ai veleni ingerendone piccole quantità. Mangia yogurt scaduti, formaggi marci, acqua con la varechina, tutti tipi di colla, e fa gli aerosol con l'insetticida. Poi gli vengono delle gran coliche e sentiamo lo sciacquone del suo bagno che sembra lo Zambesi. (18)

L'arrivo dei Del Bene, i nuovi, modernissimi vicini, sconvolgerà però il consolidato equilibrio della casa di Margherita. Le due famiglie iniziano a confrontarsi, a interagire (il primo a recarsi dai Del Bene è il padre Fausto, che fin da subito è ammaliato e frastornato dal lusso e dall'eleganza dei vicini: «[Il maggiordomo] ha portato una bottiglia di Sciardonnè dentro un secchiello con il ghiaccio, capisci? Noi ce l'abbiamo secchiello del ghiaccio?»; 28), e a questo punto diventano essenziali i momenti dei pasti: nell'opera, infatti, sono centrali i due pranzi consumati tutti insieme, uno a casa di Margherita e l'altro a casa dei Del Bene. Per Margherita essi diventano due veri e propri combattimenti, uno in territorio amico, l'altro su un campo di battaglia sconosciuto. E, confrontando i rispettivi menù, le differenze tra le due famiglie, e con loro tra due mondi diversi e lontani, risultano subito evidenti e abissali.

Il primo dei due pasti si consuma a casa di Margherita: la madre, intimorita dalla perfetta Leonora, moglie del capofamiglia dei Del Bene, apparecchia la tavola in modo pomposo seguendo tutti i dettami del galateo, ma le portate cucinate tradiscono la sua essenza di inguaribile casalinga. L'occasione offre, inoltre, la possibilità per Margherita di esibire la sua parlantina sciolta e la sua inusuale capacità di descrizione, e persino la sua dedizione per la letteratura (Margherita si definisce, infatti, un'autrice di poesie brutte):

C'erano cinque posate vicino ogni piatto. Il problema è che non avevamo fatto nessuna esercitazione preliminare. Babbo le ha guardate come se fossero i bisturi di Frankenstein. Giacinto sudava. Eraclito, con mossa geniale, ne ha nascoste tre sotto la sedia.

Il menù era:

Antipasto di salumi vari Tre moschettieri

Lasagne aspettate

Polpettone Yesterday

Dolce Tri Tri.

Vi spiegherò il perché di nomi, una portata alla volta.

Dunque, l'antipasto di salumi vari Tre moschettieri si chiama così perché appena arriva in tavola, in un pranzo normale, tutti allungano fulminei la posata per non restare senza, e si rimane incastrati con le forchette in alto, ci manca solo che qualcuno urla "Tutti per uno, uno per tutti!" Normalmente quello che riesce mangiare per primo è Porthos-Eraclito, che arraffa il prosciutto con le mani. [...] Sono arrivate le Lasagne aspettate. Si chiamano così perché quando arrivano in tavola belle fumanti la mamma dice: *aspettate* un po' mangiarle, che si raffreddano, ma nessuno resiste e peggio per lui.

La lasagna di mamma è una bomba a incremento termico. Sul piatto è caldina, in bocca è calda, nell'esofago è caldissima, ma appena arriva nello stomaco diventa lava incandescente, è come ciucciare un vulcano con la cannuccia, non c'è acqua che tenga. [...] Il dolce Tri Tri si chiama così perché triplica i trigliceridi. Ha più uova di un pollaio, più burro di un caseificio, più panna di una mucca dopo un charleston.

La mamma tagliava le fette, io mi sono guardata il pancino, poi quello di Labela [la bellissima figlia dei vicini, coetanea di Margherita] e ho detto: no grazie.

E poi ho composto la seguente poesia:

La torta dell'amor

Taglia il destino.

Ad alcuni tre fette,

Ad altri un briciolino. (171-177)

Contraccambiando l'invito, i Del Bene organizzano un pranzo in casa propria. L'ambiente è tanto pulito e ordinato da sembrare asettico, perfetto come gli impeccabili padroni di casa. E anche le pietanze si inseriscono in questo luogo impersonale e sterile:

Fedele Soniocrà ha portato l'antipasto. Un cerotto di salmone con una caccola di salsa verdastra e un triangolo di pancarrè di quattro centimetri di base per quattro di altezza, totale otto centimetri quadri su cui stava in bilico un'oliva. Tutto divorato in pochi secondi, col silenzio che stava diventando pesante, al contrario del cibo.

Poi è arrivato il primo:

tre ravioli a testa, con una salsa nera, forse noci forse seppia forse tintura di capelli di Frido.

Divorabili in pochi secondi. [...] Baccalà mantecato, promessa mantenuta. Ma con la salma di un solo merluzzo dovevamo mangiare in otto. C'erano anche delle micropatatine, o forse dei piselli gialli. [...] Una fetta di fetta di fetta di torta. Non l'ho neanche toccata, Eraclito è arrivato rapido come un falchetto e l'ha ingoiata. (125-129)

Eppure, questa modernità lontana dalle abitudini ben poco raffinate della famiglia di Margherita, la convince, a poco a poco, a cedere alle sue lusinghe, con conseguenze anche sulla sua alimentazione. Prima, scopriamo che Eraclito «si era barricato in camera [...] trangugiando merendine al cocco» (119) e poi, con un cambiamento ancor più drammatico, vediamo cosa sia successo alla madre della ragazza:

Avevo voglia di parlare con lei, ma si è messa a scaldare patatine surgelate.

Sono rimaste impietrita dalla sorpresa.

Le patatine fritte della mamma sono sempre state il culmine della sua cucina. Quando le pelava con cura e le buttava nella pentola, sembravano coriste che cantavano al ritmo di nacchere dell'olio bollente. Erano lingotti d'oro, gioielli rari, il cui odore si spargeva per tutta la casa. (168)

In *Di tutte le ricchezze* (2012), infine, il cibo diventa più che mai l'elemento fondamentale della ritualità del pasto. In questo senso, esso è veicolo di due tematiche diverse: la prima è la solitudine di Martin, professore in pensione che vive in una casa solitaria immersa nella natura, a qualche chilometro da un piccolo paese di montagna. Dopo una vita di soddisfazioni nell'ambito universitario e di relazioni amorose appaganti ma effimere, con la malinconia per un figlio che ama ma che vive oltreoceano, il professore si trova, alla soglia dei settant'anni, a vivere in solitudine. Questo gli fornisce la tranquillità necessaria per svolgere al meglio i suoi studi letterari, ma contribuisce anche alla trascuratezza del suo aspetto e, più in generale, della sua persona. Ciò risulta chiaro soprattutto nel momento in cui Martin deve mettersi ai fornelli: i piatti che prepara sono tutt'altro che curati e gustosi e riflettono pienamente la sua condizione; è lo stesso Martin a descriversi: «Come vivo la solitudine? A volte con benevola pazienza, a volte con dolore. Passeggio lento, cucino male, scrivo con cura, dormo poco, penso molto» (16). Ancora una volta, la narrazione in prima persona – che nell'opera è però solo parziale, in quanto alternata a una narrazione esterna in terza persona – fornisce la possibilità di attuare strategie retoriche particolari, volte a caratterizzare con maggiore precisione la voce narrante. Ne sono esempi peculiari i momenti in cui l'uomo descrive, con malcelata ironia, le 'ricette' che prepara per i suoi pasti:

Sono rientrato e ho deciso di fare una mia ricetta speciale. Si chiama Vitello alla Souviens-Moi.

La ricetta è semplice.

Vitello alla Ricordati-di-Me

Prendere una fettina di vitello e sdraiatela nella padella con poco olio. Cercate di ricordarvi che l'avete messa sul fuoco e toglietela prima che si bruci.

[...] Sono rientrato e dalla padella veniva un noto odore bruciaticcio trop-tard.

Il vitello souviens-moi ha infatti tre varianti.

Il vitello nature, se vi dimenticate di accendere il gas.

Il vitello trop-tard, mezzo bruciato ma quasi mangiabile.

Il vitel tonnè, vale a dire che dovete buttare via la fettina carbonizzata e mangiarvi una scatoletta di tonno.

Il fallimento gastronomico mi ha intristito. Non avevo più fame. Mi sentivo di colpo spaventosamente solo. (31)

Il personaggio, oltre a una grande autoironia, dimostra di avere consapevolezza linguistica: come in altri casi, si ricorre all'uso dello stranierismo per dare al cibo un'apparenza di alta cucina (come possiamo anche notare più avanti: «Fu una cena frugale: pane, prosciutto e formaggio. Oppure raffinata: baguette, jamòn and Italian mozzarella»; 86), e persino il ricorso al corsivo richiama l'idea di una gastronomia ricercata, che è però del tutto antitetica rispetto alla realtà dei fatti. Tale espediente narrativo, tuttavia, non è utilizzato solo nel racconto in prima persona, ma anche in quella in terza, con una parziale confusione del lettore, che è portato a sovrapporre la figura del narratore con quella dell'autore, con cui condivide il modo della narrazione:

Cenò con una sua ricetta, gli spaghetti Separati in Casa.

Ricetta della pasta alla Separati

Cuocere due etti di pasta. Tagliare un pomodoro crudo a dadini e mescolare. La pasta e il pomodoro non si comunicheranno alcun sapore e si ignoreranno, ma sarà sempre meglio che una pasta in bianco.
(120)

Il piatto pare essere una vera e propria metafora della solitaria vita di Martin.

Per quanto riguarda la ritualità che caratterizza il momento del pasto, invece, possiamo notare che, all'interno dell'opera, esso diventa il momento in cui si collocano gli snodi narrativi essenziali. I pranzi e le cene a cui Martin partecipa – finalmente non più solo – si costituiscono come dei veri e propri punti di non ritorno, che porteranno l'uomo a essere sempre più coinvolto nella vicenda: la sua quiete, infatti, è scalfita dall'arrivo di una giovane coppia di artisti – Aldo e Michelle: lui pittore, lei ballerina e attrice – che, poco a poco, si intromettono nella vita del vecchio, sino a modificarla *in toto*. Questa loro inopinata intromissione avviene proprio attraverso il momento del cibo e gli inviti a pranzi e cene che i due offrono al professore, e che il professore offre loro. Per fare la sua conoscenza e sciogliere il ghiaccio, i due lo invitano, appunto, a una cena che funge da vera e propria presentazione reciproca. Con il menù proposto, la coppia rivela la propria completa estraneità all'ambiente in cui è venuta a vivere, con disappunto del professore, che però non fa notare la cosa ai giovani e anzi si mostra deferente e beneducato, malgrado la pessima cena.

Ancora una volta l'alternanza delle voci narranti e dei punti di vista (durante la lunga scena prendono la parola prima il professore, poi Aldo soprannominato "il Torvo", Michelle, e, a turno, tutti i personaggi, infine nuovamente il professore: ne deriva l'effetto di una scena movimentata, che mima la presa diretta, con una serie di battute e commenti non pronunciati, reazioni reali e pensate) offre un risultato espressivo assai efficace. Del resto, Benni dimostra di amare questo tipo di narrazioni varie, e, con il passare del tempo, fa ricorso all'alternanza di moduli narrativi differenti e inaspettati, in cui sperimenta sempre più l'uso del corsivo e della disposizione testuale originale all'interno della pagina per ottenere effetti ogni volta diversi. La scena della conoscenza fra i tre si intitola, appunto, *Una buona cenetta* (titolo antifrastico e per questo ironico); accolto in casa da Aldo, Martin vede comparire dalla cucina Michelle: «Aveva in mano un vassoio con pasta alla bottarga, delizia tipica del posto, ma di un posto distante mille miglia marine. [...] Dopo la bottarga arriva un'insalata greca e poi bignè della pasticceria locale, chilometri zero finalmente» (59). L'accoglienza della coppia non è delle migliori, e la cena non procede certo nel segno della cordialità: i due cercano invadentemente di convincere il professore, che conoscono da pochissimo, ad aiutarli nelle loro attività di artisti. E la pessima qualità della cena rispecchia il loro comportamento poco rispettoso, come il professore pensa, senza trovare però il coraggio di parlare a voce alta; le sue riflessioni sono riportate dal paragrafo intitolato «*La risposta del professore, se avesse avuto un po' di coraggio*: [...] Non solo mi avete invaso, ma la bottarga era amara, l'insalata greca senza cetriolo e le paste pesantissime. Il fatto che siamo vicini e che io sono un vecchio solitario non vi autorizza a rompermi i coglioni con le vostre richieste» (64). Ma ciò che Martin dice, spinto per metà dall'educazione e dalla diplomazia e per metà dal fascino che la bella Michelle esercita sul suo cuore, corrisponde alle parole riportate dal paragrafo successivo, «*La vera risposta del professore codardo*: [...] Non mi avete affatto invaso, la cena era ottima e l'ho apprezzata» (64).

I momenti di convivialità durante i pasti si moltiplicano quando, a causa di ripetute discussioni, Aldo si allontana da casa per alcuni giorni, salvo poi ritornare e ripartire poco

dopo, definitivamente: l'uomo, ubriaco, picchia Michelle e questo pone fine al loro rapporto. In questo caso, l'alcool cessa di essere uno strumento che aumenta la socialità e la gioia della condivisione alimentare, diventando il pretesto per sfogare una rabbia lungamente repressa e incubata. Indicativo è il fatto che a fare questo uso dell'alcool sia un personaggio che non viene da un piccolo paese, ma dalla città: come se non fosse avvezzo a questo tipo di bevanda e non sapesse quindi servirsene correttamente.

Con l'allontanamento di Aldo, si moltiplicano per il professore e Michelle le possibilità di incontrarsi e conoscersi e questi momenti coincidono spesso proprio con quelli del pasto, utilizzato quasi come una scusa, un modo per unire due solitudini (come Martin notava, quello del pasto è il momento in cui il dolore per la propria esistenza solitaria diviene più pungente) e farne un unico momento di allegria. La prima a farsi avanti è Michelle: «Sono sola in casa, Aldo starà via per un po'. Perciò venga a pranzare da me domani, le prometto che non userò cibi o ingredienti esotici o strani» (97); ed è sempre lei a sorprendere il professore con una proposta insolita, lontana dagli abituarini pasti solitari a cui è avvezzo: «Ho una proposta. Visto che è una giornata meravigliosa, perché non andiamo a fare un picnic al laghetto? Preparo tutto io, panini con la frittata e col prosciutto, formaggio e frutta. Le va l'idea?» (104).

Il pasto torna a essere, per Martin, qualcosa di gioioso e apprezzabile nella sua apparentemente banale essenza. E il cibo, così come il vino, tornano protagonisti in una delle scene centrali del romanzo: Michelle e Martin si recano, insieme, alla festa del paese vicino. Spinti dall'euforia del cibo e da qualche bicchiere di «sangrilla» («dove la frutta era ormai solo un optional»; 162), i due si lanciano in un valzer sotto gli occhi di tutti i compaesani perplessi, e con questo ballo sanciscono la loro unione, la loro amicizia, il loro amore impossibile (o, almeno, queste sono le sensazioni del professore), salvo poi ritornare, finito il ballo, alla loro condizione di lontananza, quantomeno anagrafica.

4. Bibliografia

- Bachtin, Michail. *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*. Trad. Mili Romano. 1965. Torino: Einaudi, 1979. Stampa.
- Benni, Stefano. *Achille più veloce*. 2003. Milano: Feltrinelli, 2005. Stampa.
- . *Baol. Una tranquilla notte di regime*. 1990. Milano: Feltrinelli, 1998. Stampa.
- . *Comici spaventati guerrieri*. 1986. Milano: Feltrinelli, 1993. Stampa.
- . *Di tutte le ricchezze*. 2012. Milano: Feltrinelli, 2014. Stampa.
- . *Elianto*. 1996. Milano: Feltrinelli, 2013. Stampa.
- . *La compagnia dei Celestini*. 1992. Milano, Feltrinelli, 2007. Stampa.
- . *Leggere, scrivere, disobbedire. Conversazione con Goffredo Fofi*. Roma: Minimum Fax, 1999. Stampa.
- . *Margherita Dolcevita*. 2005. Milano: Feltrinelli, 2005. Stampa.
- . *Pane e tempesta*. 2009. Milano: Feltrinelli, 2011. Stampa.
- . *Saltatempo*. 2001. Milano: Feltrinelli, 2012. Stampa.
- . *Spiriti*. 2000. Milano: Feltrinelli, 2002. Stampa.

---. *Terra!*. 1983. Milano: Feltrinelli, 1987. Stampa.

Cappellini, Milva Maria. *Stefano Benni*, Fiesole: Cadmo, 2008. Stampa.

Centis, Aldo. "Il vanto di avere una cultura meticciosa". *Millelibri* 64 (maggio 1993): 92-96. Stampa.

Fini, Marco. "Un comico manifesto". *Epoca* 1967 (19 giugno 1988): 60-61. Stampa.

Lansolt, Inge. "Grammatica benniana: il mondo al femminile / maschile". *Narrativa* 30 (2008): 311-322. Stampa. Nuova serie.

Perissinotto, Cristina. "Di vicatori, di vinti e d'idee. Fanciulli e filosofia nei romanzi di Stefano Benni". *Romance Languages, Annual IX* (1998): 300-304. Stampa.

Pischedda, Bruno. "La fantasia ingorda di Stefano Benni". *Pubblico* (1986): 135-152. Stampa.

Rosati, Alessandro. "Le grandi piroette del comico guerriero". *L'informatore librario* 4 (aprile 1991): 102-105. Stampa.