Vito Santoro

AA.VV.
Con gli occhi aperti. 20 autori per 20 luoghi
A cura di Andrea Cortellessa
Roma
Exòrma
2016
ISBN: 978-88-98848-30-0

«Viaggi, scrigni magici pieni di promesse fantastiche, non offrirete più intatti i vostri tesori», lamentava Claude Lévi-Strauss nella memorabile premessa – dal titolo fortemente, e felicemente, evocativo: *Fine dei viaggi* – a *Tristi tropici*, 1955, capolavoro della letteratura antropologica. Per poi aggiungere: «Ciò che per prima cosa ci mostrate, o viaggi, è la nostra sozzura gettata sul volto dell'umanità». Parte da qui l'ipotesi di lavoro della nuova antologia curata da Andrea Cortellessa, *Con gli occhi aperti. 20 autori per 20 luoghi*, nata dalla omonima rubrica di «alfalibri», supplemento letterario di «alfabeta 2» (nove numeri dal maggio 2011 al marzo 2012). Ipotesi riassumibile in una riflessione sul nesso scrittura-luogo nell'epoca attuale, quando la relativa facilità di spostamento e la crescente interconnessione tra gli spazi finiscono per vanificare qualsivoglia possibilità di spazio *autre* incontaminato da parte del viaggiatore in cerca di alterità radicale. La ricerca di scenari privi dei segni della industrializzazione e della globalizzazione risulta vana, l'esotico diventa familiare, tanto che non resta che rimpiangerlo o ricrearlo letterariamente. Così Cortellessa ha riunito venti autori, narratori e poeti, di generazioni diverse, e li ha invitati a scrivere di un luogo, da loro personalmente visitato, con gli occhi aperti appunto. Un luogo, inteso alla Marc Augé, come estensione di spazio materiale con cui si instaura una relazione di reciproca appartenenza. Venti testi, dunque, per lo più non finiti, spesso abbozzi o studi ancora *in progress*, «testi ibridi e fuoriformato», al termine di ognuno dei quali Cortellessa instaura un dialogo critico – una sorta di intervista-saggio – con l'autore. Ne deriva un ulteriore contributo del critico romano alla mappatura della ipermodernità letteraria, dopo la discussa antologia del 2014 *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*. Le due raccolte infatti possono essere considerate complementari e rappresentative di un canone ben preciso legato alla militanza critica di Cortellessa, alle sue passioni, alle sue idiosincrasie, a partire dalla ben nota diffidenza per la forma-romanzo.
Appare evidente come nella scelta del titolo del libro – e prima ancora della rubrica su rivista – si sia scelto di ribaltare, per così dire, quello del capolavoro modernista di Federigo Tozzi, *Con gli occhi chiusi* (1919) appunto, romanzo che annunciava – si legge nella introduzione – il Novecento, il quale, «chiusi i conti col naturalismo di quello precedente e archiviato il mondo esterno, si sarebbe immerso nello spazio più vasto e inesplorato dell'*inner* space: la vita interiore della psiche e degli affetti». Se lo scrittore senese è l'emblema di un mondo dove, come ebbe a notare Luigi Baldacci, «la realtà è il diavolo», il postmodernismo degli ultimi decenni del Novecento ha invece rivalutato, *iuxta Cortellessa*, la «*superficie visibile del mondo*: contrapponendosi alla coazione moderna alla verticalità espressiva, alla profondità cognitiva, all'interiorità psicologica». Il postmodernismo «anziché *rendere visibile ciò che non lo è*», descrive – e vive – «*le cose che sono già nel nostro orizzonte*» [il corsivo è nel testo]. Atteggiamento che denota una contraddizione – anzi, una vera e propria aporia: «da un lato riduzione purovisibilista a quello che si vede. Dall'altro la consapevolezza che, proprio perché lo si vede, qualcun altro prima di noi senz'altro lo avrà già visto: e descritto: e consumato».
Chi, secondo Cortellessa, ha interpretato al meglio la condizione postmodernista, è stato Gianni Celati. In particolare il critico rinvia alle *Note d'avvio* di *Narratori delle riserve*, 1991, dove si rileva che «il visibile è sempre il già visto, il dicibile sempre il già detto. La scrittura ci riavvicina

alle riserve di cose che erano già là nel nostro orizzonte, prima di noi. D'ora in poi possiamo anche vivere senza nuove visioni del mondo». Per poi citare questo noto passaggio dell'introduzione di Celati a una edizione, uscita nel 1995, guarda caso di *Con gli occhi chiusi*: «Si tratta di […] scorgere le cose attraverso i loro "residui visivi", nella sedimentazione corporea, nella forma d'ogni proiezione affettiva, invece che come rappresentazione del mondo». Solo così si sfugge – seguendo la lezione di Cézanne – alla «malattia di quelli che non riescono più a vedere un paesaggio perché vedono solo e dappertutto dei quadri già appesi in un museo». Nell'ottica di Celati, pienamente sposata da Cortellessa, il narratore non è più il mero registratore di una esperienza della realtà, ma colui che si fa quasi inghiottire dal paesaggio, stabilendo con il lettore una convenzione del tipo «Ti racconto qualcosa di cui si è sentito parlare da quelle parti». Si configura in questo modo una forma di esperienza in cui quanto percepiamo della realtà con i nostri sensi, si dialettizza con quella massa di pregiudizi, di già visto, che ognuno si porta con sé. Cortellessa fa propria la via maestra tracciata da Celati, una via che porta, a suo avviso, a un «terzo spazio», quello che nelle pratiche della scrittura corrisponde alla «letteratura di viaggio del terzo tipo», cioè quella tipologia di viaggio che «non può più prevedere l'esperienza di accrescimento e metamorfosi che prometteva una volta. Ma non è più soltanto lo strutturale disinganno, la conferma malinconica del proprio svuotamento, il meta-viaggio "di secondo grado" che si limita a registrare il compunto esaurimento di sé. Non è più l'Assolutamente Diverso, insomma, ma non è più nemmeno il Sempre Uguale». Dunque «ogni luogo lo si pre-vede nel repertorio del già-detto. Ma poi lo si vede cogli occhi del corpo e lo si ri-vede cogli occhi della mente». Ogni visione diventa una «re-visione: di quanto credevamo di sapere, di quanto pensavamo di aver pre-visto». Definito questo, Cortellessa procede con un metodo – già usato nella *Terra della prosa* – che consiste nell'interrogare continuamente i testi di Celati, perscrutarne il criterio narrativo, vagliarne il lascito e/o l'influenza sugli autori selezionati, anche con l'intento di irrobustire la sua ipotesi di partenza.

Così Franco Arminio mostra nel suo testo, *I paesi invisibili*, la necessità di aprire gli occhi sulla realtà e di gettarsi su essa con tutto il corpo: «Uno esce di casa e si guarda attorno, è il primo passo». Mentre Vitaliano Trevisan (insofferente nei confronti di qualsiasi stereotipo relativo all'Africa), che ha fatto non a caso dell'epigonismo radicale nei confronti di Thomas Bernhard (alla cui fortuna presso gli scrittori italiani Celati, come è noto, ha influito in modo determinante) e del nesso tra cammino e scrittura una delle cifre essenziali della propria narrativa, si sente dire a Lagos dalla donna africana «*You must see with your own eyes*». E ancora camminano alla ricerca di storie Marilena Renda in Sicilia e Paolo Morelli sulla Maiella, «posto adatto per la pazzia e per le storie, per vagare e divagare»: è «uno dei pochi luoghi rimasti in Europa in cui si può provare il piacere sublime del perdersi».

L'approccio al luogo consente anche una immersione nella storia che lì è andata in scena. È quanto fanno Andrea Bajani ne *I cani di Bucarest. Note sulla sconfitta* e Alessandro Leogrande in *Tirana underground*, l'uno scrivendo un diario, l'altro un *reportage* narrativo, scritture che implicano una funzione testimoniale da parte dello scrittore. Oppure pensiamo ad *Anzio 1962* di Francesco Pecoraro, tutto costruito su una serrata e ipnotica sintassi nominale e sulla figura retorica dell'enumerazione o a Giuseppe A. Samonà, il cui cammino a Petra in Giordania provoca in lui una condizione di spaesamento: «Camminare. Sul sentiero infinito, dentro il cielo che s'infiamma d'azzurro – fra le linee di sabbia, attenzione a non perdere d'occhio la traccia dell'uomo. Siamo persi – ma come? Solo un attimo, pochi centimetri di distrazione, dove sono le grotte, le tombe?» (*Dentro la valle* è il significativo titolo del testo). Del resto «l'errore, l'accidente è per l'appunto il contributo che danno i luoghi: qualcosa che viene da fuori, non da dentro», scrive Sara Ventroni in *La grotta*. Concetto ben ribadito da Helena Janeczek, che a conclusione al suo *Dietro la linea Gustav*, ambientato a Cassino, scrive: «La realtà, è vero, più la osservi da vicino, più ti si sgrana sotto gli occhi. E forse tutto quello che fai, mentre la guardi, è porle delle domande per inchiodarla in qualche punto, renderla meno aleatoria e imperscrutabile. Così quello che tenti di abbozzare come risposta, come racconto, come storia, è un filo fragile di congetture passato sopra i vuoti, quasi fosse una corda in montagna».

Luogo e tempo si incastonano nell'iconotesto di Giorgio Falco e della fotografa Sabrina Ragaucci, dal titolo *La breve confessione di un audiofono*, cioè la confessione di una macchina a pagamento ad uso dei turisti, fondata quindi sulla relazione tra tempo e moneta. La storia dell'abbazia di Pomposa e dei suoi dintorni viene così narrata in un racconto non lineare, in cui la parola scritta non funge da didascalia per l'immagine, ma si connette ad essa per esprimere quanto dalla inquadratura è escluso. Giorgio Vasta invece in *Absolutely nothing* si immagina in panne nel deserto dell'Arizona. Gli appare un miraggio figlio di una illusione ottica: si dipana davanti agli occhi quello che chiama un fossile, termine non corretto, gli suggerisce la compagna di viaggio, Silva, abituata a saldare «il mondo – che sembra chiaro ma è volatile – a qualcosa, le parole che lo descrivono, che identificandolo lo sostiene e lo protegge». Ma 'fossile' è un termine quanto mai adatto a indicare la nostra percezione anacronistica dei luoghi («il mondo non è per intero sincronizzato con il cosiddetto presente»).
Visitare e descrivere un luogo vuol dire anche confrontarsi con l'immaginario culturale che di esso tende a fare uno stereotipo, quasi a sviluppare un esercizio di quella che Giorgio Manganelli in una intervista del 1965 – ricorda Cortellessa – ebbe a definire «critica geografica o geocritica», cioè un nuovo genere letterario, che «tratt*a* un luogo alla stessa maniera con cui trattiamo sostanzialmente un libro. Cioè come sistema di stimoli che agisce su di noi, e che noi possiamo, nel caso di una visita frettolosa recensire, nel caso di un soggiorno più paziente ricostruire con una critica vera e propria» (Manganelli, *La penombra mentale. Interviste e conversazioni 1965-1990*). È il caso della Gardaland, *La terra del divertimento*, di Emanuela Carbé, tipico «non luogo» senza storia, che grazie alla parola assume un significato reale; di *Donne di Vienna*, in cui Filippo Tuena rilegge e riscrive il finale del *Terzo uomo* di Carol Reed, giocando su continui rimandi tra musica, parole e immagini; e di *Sfollati a Lesbos*, viaggio di Antonella Anedda alla volta di Lesbos, cioè alla volta dei luoghi di Alceo e Saffo, di quell'isola che «il poeta Odisseus Elitis […] ha paragonato a una foglia di platano», viaggio che la porta però ad essere testimone diretta della tragedia dei profughi.
In uno dei testi più suggestivi della raccolta, *Anche noi in Arcadia*, già apparso su «Alias», supplemento del «manifesto», il 6 settembre 2015, con il titolo *Cecchi in Grecia, supremo artificio di uno sguardo*, Emanuele Trevi racconta il viaggio iniziatico di due adolescenti, che scappano di casa per raggiungere la Grecia. Non hanno con sé alcuna guida turistica, ma solo un piccolo bagaglio culturale, fatto per lo più di conoscenze di nomi di luoghi da collegarsi ai tragitti di autobus o di autostop. Però li accompagna, un libro, un classico della letteratura italiana odeporica, *Et in Arcadia ego*, pubblicato da Emilio Cecchi nel 1936, due anni dopo un viaggio con il figlio per il Peloponneso fino a Creta. «Nella nostra ingenuità, avevamo creduto di muoverci da una cartolina all'altra. E non è che le cartoline siano false: il mondo contiene anche quelle, puoi arrivare esattamente in quel punto e in quella prospettiva. Ma il guaio è che tra una cartolina e l'altra il mondo non è che estensione, occupata da vasti mari di oscurità e insignificanza. E se i grandi scrittori di viaggio sono davvero pochissimi, è perché quasi tutti fanno l'errore di puntare dritti a ciò che riveste un significato, inanellando descrizioni e illuminazioni».
Nato quasi come una recensione a Cecchi, il testo di Trevi passa da una dimensione narrativa dai connotati fortemente autobiografici a una saggistica sul tema del viaggio iniziatico (cui l'autore ha dedicato un libro uscito dopo la sua opera più ambiziosa, *Qualcosa di scritto*), nella convinzione che scrivere tra i generi possa consentire una efficace aggressione della realtà. E la prosa iperletteraria di Cecchi consente all'autore di «filtrare con pazienza l'informe, che è sempre il primo aspetto in cui si mostrano le cose, fino a ricavarne l'essenza preziosa di un ordine possibile, di una razionalità». In questo modo quello greco diventa uno spazio interstiziale – il «terzo spazio» di cui Cortellessa scrive nell'*Introduzione* – dove identità e alterità si confrontano e si ibridano «sino al punto, quasi, scambiarsi di ruolo».
E se Andrea Gibellini in *Diario di Vaucluse. Omaggio a Vittorio Sereni e René Char* si confronta con la tradizione petrarchesca, Valerio Magrelli compie un continuo andirivieni tra realtà e immaginazione, memoria del vero e memoria letteraria, esperienza vissuta e esperienza letta, nel suo V*iaggetto in Sudamerica*, che prende spunto dai viaggi nelle Pampa descritti da Dino Campana

nei suoi *Canti orfici*, sulla cui veridicità, ora confermata, si è a lungo discusso («mitomanie», le definì Ungaretti). Cosa esemplificata al meglio dal toponimo 'Montevideo', una scritta che diventa luogo, un testo che diventa paesaggio: «Davanti alle alture del Cerro solitario, i primi esploratori lessero sulle carte nautiche: "Monte VI de E-O" ossia sesto grado da est a ovest». La veggenza di Campana viene fatta propria anche da Tommaso Ottonieri nel suo visionario viaggio a L'Avana, dove le immagini viste naturalisticamente con gli occhi si fondono con quelle culturali prelevate dalla memoria personale, dando luogo a un cinema mentale dell'immaginazione. Ne nasce una peregrinazione il cui ultimo approdo è rappresentato dalla Poesia intesa come vero Spirito: la Poesia «è tutto ciò che fa convergere l'arte con la vita – è la vita stessa, inferiore, interiore, che si svela esteriorizza in forza di Poesia […]: suo lato occulto; motore; anima quando vi si raccolgono gli spiriti» (*Elegia ad Eleguà*). Raffaella D'Elia invece si serve dei materiali culturali per raggiungere una forma di incantamento dai connotati fortemente onirici che Cortellessa spiega, rinviando al Celati commentatore di Tozzi, come un atto in cui si guarda qualcosa «senza sentire la necessità di spiegare o giustificare la cosa vista»: un'immagine si è semplicemente imposta alla visione. Tutto qua. Ecco come l'autrice punta a una scrittura che distrae dalla realtà senza rinnegarla: «Ho capito, in una mattinata d'estate, che per un essere umano che vive in maniera idiosincratica il rapporto con la realtà, l'unica concessa, di realtà, è quella da costruire lungo tutta una vita. […] La sincronia e l'esatta coincidenza di pensiero e di azione sono proprie solo di questi istanti in cui realtà e irrealtà, visibile e invisibile si fondono. Senza sforzo, senza impegno. E quella mancanza di sforzo, l'incedere naturale dei passi della mia persona, per me sono tutt'uno con l'arte, la letteratura. Ecco perché ci cado dentro. Perché sto in realtà sprofondando dentro di me».