



Giovanni Palmieri

Teratologia metropolitana. Cinque prodigia
esperpentosi di Giorgio Mascitelli



Anatomia di un titolo

La *Traversata della città in festa (scemo di guerra)*, cui allude l'omonimo titolo di un racconto di Giorgio Mascitelli¹ è quella che compie il protagonista attraversando cinque spazi metropolitani, cui corrispondono altrettanti episodi narrativi distinti graficamente. Se si esclude il primo di questi spazi, che tematizza un chiassoso e volgare ritrovo giovanile in un palazzetto dello sport, la festa a cui fa riferimento il titolo non riguarda direttamente la città, ma allude con antifrastico sarcasmo alle “festose” occasioni sociali che caratterizzano la vita cittadina contemporanea: l'edonismo facile ma delirante del “mordi la mela” ancorché geneticamente modificata. Superfluo dire che la “traversata” è anche quella compiuta dallo scrittore nello spazio narrativo.

La parentesi che completa il titolo (*scemo di guerra*), appartenente al discorso dell'autore, sembra poi riferirsi alla posizione distaccata e drammaticamente contraddittoria del protagonista nei confronti della realtà da lui narrata in prima persona. Una posizione che risulterà falsa o meglio prigioniera di una falsa coscienza, lo scemo di guerra essendo infatti meno responsabile della propria scemenza dello scemo *tout court*. Non a caso la soglia paratestuale dell'epigrafe beckettiana (« J'ai toujours été étonné du peu de finesse de mes contemporains, moi dont l'âme se tordait du matin au soir rien qu'à se chercher »), che nel contesto originale appare del tutto autoironica, suggerisce qui un particolare punto di vista di tipo estetico-decadente nei confronti della realtà. Un prezioso suggerimento per leggere l'animo del protagonista.

Prodigia et mirabilia

Il fossile di due antichi generi letterari minori, esplicitamente evocati nel testo, si aggira nel nostro racconto: si tratta dei *prodigia* del mondo classico, in armonica contaminazione con i *mirabilia urbis* del medioevo latino. I *prodigia* erano narrazioni di eventi straordinari la cui decifrazione rivelava significati e ammonimenti futuri (presagi), mentre i *mirabilia* o *magnalia* erano un

genere encomiastico che descriveva le “meraviglie” delle città, idealizzandole. Celebre il *De Magnalibus Mediolani* di Bonvesis de la Riva. Strettissimo era il rapporto tra il campo semantico del “monstrum” e quello dei “prodigia”. In un’ottica etimologica arcaica, scrive al riguardo Cicerone: “Gli *ostenta*, i *portenta*, i *monstra*, i *prodigia* sono stati saggiamente chiamati così dagli antichi perché ‘portano alla vista’ (*ostendunt*), ‘annunciano’ (*portendunt*), ‘mostrano e ammoniscono’ (*monstrant*), ‘preannunciano’ (*praedicunt*).”²

I *prodigia* possono dunque essere anche eventi “mostruosi” forieri di allusioni e ammonimenti e mi sembra che i cinque episodi di vita metropolitana che compongono il testo di Mascitelli debbano essere interpretati proprio nel senso di mostruosità, sintomo di un più vasto disagio sociale ed esistenziale. Del resto, che il nostro racconto recuperi il genere dei *prodigia* non è mera ipotesi critica. Sia pure limitatamente al secondo episodio, è infatti il testo stesso ad affermarlo in un passo in cui il protagonista, riferendosi ad un clochard che lo ha fermato per strada, si domanda: “Cosa potrà mai volere da me questo prodigio esperpentoso?”³. “Prodigio”, ovviamente, non si riferisce soltanto al vagabondo ma allude al genere letterario di riferimento, e anche gli altri quattro episodi andranno inquadrati nell’ambito di paradossali *prodigia* metropolitani, rovesciati in ordinarie e ammonitrici mostruosità quotidiane. L’aggettivo “esperpentoso”, inesistente nella lingua italiana, è poi scoperto calco del sostantivo spagnolo “esperpento”, un termine il cui significato letterale vale per “mostriciattolo” e che fu usato da Ramón María del Valle Inclán per designare un particolare genere letterario da lui inventato. Gli “esperpentos” sono infatti farse teatrali grottesche scritte in un particolare linguaggio espressionista. Così, arricchiti dal riferimento colto all’espressionismo dello scrittore spagnolo, torniamo direttamente al campo semantico del prodigio mostruoso.

Il genere latino dei *mirabilia urbis*, o *laus civitatis*, viene appena evocato nel nostro testo in un passo del primo episodio in cui si riprende un topos immancabile nei trattati sulle meraviglie delle città: quello che descrive la loro “splendida” posizione geografica e la loro facile raggiungibilità. Scrive Mascitelli in una prosa referenzialista in cui l’anacronistico riferimento al “contado” suona come cifra arcaica deputata a rimemorare il genere dei *mirabilia urbis*: “Il palasport di Milano è comodamente raggiungibile sia perché servito dalle linee ferroviarie metropolitane, sia perché posto in prossimità di

svincoli autostradali, che lo rendono comodo anche per gli automezzi del contado”.⁴

Lo scheletro tematico

Nel primo episodio il protagonista descrive una volgare festa di massa concentrata nel palasport di Milano; nel secondo, invece, narra il suo incontro con un clochard. Nel beckettiano dialogo che ne segue, la leggendaria e “prodigiosa” saggezza dei vagabondi (emblematico l’esplicito riferimento al “santo bevitore” di Joseph Roth)⁵ rivela la propria inconsistenza di fronte al materialistico ed inevitabile diffondersi di odori maleodoranti che impediscono di fatto la comunicazione “profetica”. Nel terzo episodio il protagonista solleva l’interessante questione della libertà di scelta (alimentare) in un *fast food* dove, con sua grande sorpresa, scopre che non si servono... le lasagne. Nel quarto quadretto metropolitano (un *exemplum* di “umanesimo sommario e minimo così alla buona”⁶), il nostro eroe ha un vivacissimo (benché pavido) scambio di idee con un ragazzotto balcanico che chiede l’elemosina ai semafori: oggetto della disputa, dove è finito il bambinetto che prima di lui chiedeva i soldi nello stesso posto. Nell’ultimo episodio, l’incerta e confusa ricerca in un’agenzia di viaggi di un “luogo ideale dove ritemperarsi”⁷ si acquieta in un viaggio virtuale compiuto grazie ad un apparecchio derivato dai simulatori di volo che proietta sul muro le immagini di meravigliose località.

Il punto di vista: un principio unificatore

Ciò che cementa e unifica tutti i cinque episodi scheletricamente riassunti prima, è il costante punto di vista del personaggio narratore nei confronti della materia narrata. Il nostro anonimo *io* intercala infatti alla narrazione della realtà che gli occorre di vivere il suo contraddittorio quanto inconsapevole rapporto con essa, le proprie sofferte inadeguatezze nonché i propri ipocriti adattamenti concettuali (ebbe a dire Lacan: “Il problema non è il fatto che l’uomo non si adatti alla realtà quanto piuttosto il fatto che l’adatti sempre a sé”).

Questi interventi ambigualmente metanarrativi e presenti in tutto il testo, compaiono in bella evidenza sin dal primo episodio:

Io che sono come un angelo caduto in volo, resto frastornato dal berciare [...] ⁸

Come contemplo io questo spettacolo? Io, che sono schivo e un po' schifato, cioè sono schivato, contemplo questo spettacolo in modo che è superfluo dire. ⁹

E ancora, nel suo “solitario disdegno”, il nostro protagonista, evocando Dante e Petrarca, dichiara la propria “petrosa noncuranza” nei confronti della volgarità della festa giovanile a cui pure partecipa, nonché il proprio “camminare ragionando” ¹⁰. Nel secondo episodio, il maleodorante clochard che lo interroga esordisce, con involontaria ironia, con un “Ohi capo! [...] Tu che sembri avere la puzza sotto il naso. Fermati” ¹¹. Nel terzo episodio si arriva poi al punto cruciale della questione:

Io vorrei esprimere il mio dissenso dalla realtà senza avere la puzza sotto il naso. Non è colpa mia se non ci sono risorse adeguate per questo nobile fine in questo momento. ¹²

In altri termini: come conciliare l'aristocrazia e la finezza intellettuale - che allontanano leopardianamente dalle masse (opresse ma largamente complici della volgarità sociale circolante) - con l'impegno per il riscatto di quelle stesse masse o addirittura per il rovesciamento della realtà esistente? Detto in modo ancora più ingenuo: si può lottare per la rivoluzione con la puzza sotto al naso ed un animo decadentisticamente incline ad una compiaciuta e costante autoriflessione? Ad essere così, si corre anche il rischio che siano proprio le masse a percepire in tale soggetto una sorta di *non non self* da rigettare immediatamente: “cioè sono schivato” deve non a caso ammettere il protagonista.

Anche appurando che i clochard reali non sono profeti o “santi bevitori” rothiani (peraltro il personaggio in questione risulta astemio), e quindi ammettendo che a confondere i libri e l'arte con la vita si fa la figura degli scemi di guerra, si può certo provare compassione per i poveri vagabondi... ma come si fa a resistere alla loro pervasiva puzza?

È il caso di lasciare qui la parola all'autore anche per dimostrare come l'ordine drammatico dei problemi posti in questo racconto viva sempre in una dimensione di divertita e divertentissima ironia:

Quando ci si intrattiene con una persona maleodorante, non importa la qualità della puzza, se sia organica o acquisita, dopo pochi istanti tutto l'olfatto è impregnato dall'odore che assorbe ogni concentrazione nello sforzo di resistere. Allora l'intero mondo appare sub specie excrementi, o urinae o sudoris, fa lo stesso. È una prospettiva nuova, ma che non può essere mantenuta a lungo. Ogni esperienza totalizzante è per sua natura istantanea, frammentaria. È un bric che per un attimo si spalanca e poi non lo trovi più. Occorre pertanto che io mi congedi dal puzzone, augurandogli tante cose. Lui si commuove e mi vorrebbe abbracciare, io scarto di lato.¹³

Nell'episodio del *fast food*, la contraddizione individuale del protagonista, cui si è accennato prima, si approfondisce in senso sociale: il cibo di questa “cucina barbara”¹⁴, frequentata però da chi non ha i soldi per pagarsi un vero ristorante, è davvero repellente ma non ha molto senso – come fa il protagonista – protestare per l'assenza dal menù delle buone lasagne casalinghe... Non ha senso oppure rischia di diventare una posizione involontariamente ipocrita, ipocrita e di classe.

Nell'episodio del bimbo mendico, il cui accattonaggio è sfruttato da bande di criminali, il nostro “scemo di guerra” va incontro ad un'altra contraddizione: il bimbo, a cui talvolta ha fatto l'elemosina, è stato sostituito da un ragazzotto più grande. Velleitariamente, il protagonista interroga quest'ultimo sulle sorti del bimbo, ottenendone, dopo molte reticenze, la seguente, decisiva, risposta:

Allora lui mi dice testualmente che, per così dire, se mi interessava tanto il pistolino, potevo adottarlo, potevo prenderlo in carico, ora invece potrei anche smetterla di rompere i maroni a uno che lavora.¹⁵

Nell'ultimo episodio, cercando evasione da quel vago e leopardiano “senso di insofferenza e soprattutto noia, che può essere provata solo dall'animo nobile”¹⁶, il protagonista decide di fare un viaggio. Entra così in un'agenzia turistica ma la sua incertezza sul luogo da visitare lo conduce, pur perplesso e dietro al pagamento di un modesto compenso (!), sulla scomoda poltrona di una sorta di simulatore di volo dove “le immagini e le simulazioni dei luoghi appaiono sulla pareti della stanza”¹⁷. Qui la contraddizione o la frustrazione del Nostro, ridottosi ad un allucinatorio surrogato di viaggio, si dilata sino a comprendere una vera e propria dimensione collettiva. Mascitelli forse pensa qui a quell'espropriazione dell'esperienza imposta all'uomo (secondo Adorno) dalla civiltà moderna della tecnica. Il testo sembra invece esemplificare narrativamente quella condizione di sparizione della realtà in

un universo iperrealista dove l'unica realtà rimane (secondo Baudrillard) l'onnipresente dittatura dei simulacri.

Languages in contact

Il *genius loci* che guida tutta la narrativa di Mascitelli è la tenace volontà di mantenere un'assoluta interdipendenza tra il piano formale e quello tematico. Pertanto la configurazione linguistica dei suoi testi non è un mezzo, più o meno adeguato, ad un fine rappresentativo ma coincide con la rappresentazione stessa. "L'arte – è stato detto – è procedimento". Ciò comporta una precisa collocazione nel sistema letterario e la creazione di una scrittura individuale (idiolettica e idiosincratca) del tutto sottratta all'automatismo della comunicazione linguistica ordinaria; sottratta cioè all'invisibilità del linguaggio che tutto fascia e avvolge, risultando perciò invisibile come l'aria... In tempi come i nostri in cui tanti romanzi, pur ben fatti, non riescono più a estrinsecare il linguaggio come fatto artistico e dunque si collocano ingenuamente fuori dalla letteratura in un mero rispecchiamento socio-psicologico della vita, la narrativa di Mascitelli (ahimè largamente inedita) risulta una risposta tenacemente ancorata alla funzione artistica della prosa letteraria. Una controtendenza che andrà osservata più da vicino.

Lo stile di Mascitelli muove dalla tradizione di quel particolare plurilinguismo che è stato definito "espressionismo". Giova a questo punto ricordare che in analogia metaforica con l'omonimo movimento d'avanguardia tedesco, fu Gianfranco Contini a riprendere e utilizzare per primo il termine "espressionismo" per individuare e descrivere un particolare tipo di letteratura plurilingue che in Italia si estende dal Duecento di Cielo d'Alcamo sino al Novecento di Gadda, costituendo una vera e propria linea ininterrotta, mentre in Europa la scrittura espressionista ha trovato in Rabelais e, *mutatis mutandis*, in Joyce e in Céline i suoi più importanti rappresentanti.

Predisposti naturalmente ad una forma di trasgressione linguistica e formale operata su più piani, gli scrittori espressionisti (detti anche "macaronici") sono coloro che, in modi storicamente diversi, hanno costruito i loro testi su più codici, conflittualmente combinati e internamente fusi. "Quello che caratterizza i macaronici – ha scritto Segre – non è già l'accostare due o più strati linguistici (lingua, dialetto, ecc.), ma utilizzare i contrasti storici e

tonali interni agli strati; mantenere gli strati in una prospettiva diacronica, proiettando al loro interno il contrasto esterno tra gli strati; istituire un equilibrio perpetuamente instabile, anche se con regole per la sua instabilità; creare, spesso, neologismi, istituendo fittizie linee di sviluppo temporale e linguistico. La rivoluzione delle gerarchie tonali viene pertanto attuata concomitantemente sulla polarità lingua–dialetto e sulla polarità lingua antica–lingua moderna, nonché su altre polarità meno macroscopiche: dialetto–dialetto (di regioni diverse); lingua letteraria–lingue speciali (scientifica, filosofica ecc.).”¹⁸.

Questo tipo di operazione formale distingue gli espressionisti dagli scrittori semplicemente plurilinguisti; questi ultimi infatti (e si pensi a Francesco Colonna e alla tradizione polifilescia) si limitano ad accostare più codici linguistici, evitando il loro scontro diretto, la loro contaminazione e la trasgressione formale all'interno di uno stesso livello del testo. Pertanto l'aspetto ludico–letterario rimane l'unica ed esclusiva funzione della loro scelta plurilinguista. Diversamente, “l'uso spastico della lingua” (Gadda), e l'operazione trasgressiva operata sugli istituti letterari dagli espressionisti, riflette sempre un rifiuto dei modelli sociali e delle ideologie della cultura dominante. Rifiuto e polemica più o meno impliciti e più o meno “corretti” o razionali.

Il ricorso al dialetto, di cui s'è detto prima, non è tuttavia il segno distintivo dei macaronici. In essi, in luogo di un recupero nostalgico–regressivo o folclorico della genuina lingua del popolo, vi è un uso straniante e parziale del dialetto, destinato a sorprendere sempre le attese e i punti di vista convenzionali del lettore nonché i suoi sistemi di valori, qualunque essi siano. Il dialetto in Ruzante, in Folengo e in Gadda (per non fare che tre nomi) è sempre un dialetto osservato dall'esterno, riprodotto come *materiale linguistico* tra gli altri e non è in alcun caso il *medium* generale e indistinguibile del discorso, come accade invece nella letteratura dialettale propriamente detta. Del resto, la funzione segnica trasgressiva degli espressionisti non è mai accordata, né accordabile, su un sistema ideologico razionalmente preconstituito ma al contrario si costituisce come la messa in discussione, ironica e permanente, di qualsiasi sistema stabile di valori politici, sociali, morali o religiosi. La forza dei loro eroi non sta dunque nell'essere portatori di un messaggio di salvezza dell'umanità ma nell'essere al tempo stesso vittime e complici, sempre involontari e contraddittori, di un mondo “caosmico” che

li travolge e alla cui cruda o crudele insensatezza essi (e per essi l'autore) rispondono visceralmente opponendo le armi temibili dell'ironia e della deformazione parodistica. Forse l'unico vero idolo polemico e costante degli eroi di questa letteratura è l'ipocrita presunzione di idealismo e di idealità con cui i sistemi sociali e morali rivestono sempre la variopinta scorza della realtà.

Anche se potrebbe sembrare ovvio, occorre chiarire che in Mascitelli la tradizione espressionista (a partire da Folengo e da Gadda) è internamente e spesso ironicamente ripercorsa in modi inediti e originali. In linea generale, si può notare che il *pastiche* mascitelliano accoglie una pluralità sapientemente disomogenea di lessici e registri spesso in contrasto tra loro e spesso inadeguati rispetto alla cultura dei personaggi che vi si esprimono (caratteristica questa, del tutto originale nello stile del nostro autore). Si va dagli stereotipi colloquiali ai lacerti delle lingue speciali, dalla lingua delle canzonette (o dei libretti d'opera) al becerume dei gerghi giovanili di poco momento, dai moti professionali a quelli dotti, dai proverbi agli slogan pubblicitari, passando per il lessico burocratico-giuridico, sino a giungere ad una massiccia feticizzazione della lingua letteraria, parodisticamente citata o metacitata. Né mancano, pur risultando assai rari, alcuni calchi dialettali. Questo vasto insieme di materiali verbali (coordinato da un forte governo ritmico-sintattico) in cui la parola non si limita a raffigurare ma è raffigurata a sua volta (Bachtin), esprime una divertentissima parodia del sistema sociale, individuato nelle sue ipocrite maschere linguistiche. Ma esprime anche (e sia detto una volta per tutte) la nota dolorante di una sofferenza etica che l'autore cela o sublima dentro agli acidi del sarcasmo e dell'ironia tragica, quel tipo di ironia che si assolutizza ritorcendosi anche contro se stessa.

Sovente nell'uso traumatico dei più vari codici linguistici, retorici e culturali, l'espressionismo di Mascitelli (che poco ricorre al dialetto e alle lingue straniere) si apparenta più con la tradizione russa che con quella italiana. Nei suoi testi sono presenti infatti – sempre in chiave ironica e ideologicamente demistificatoria - ampi materiali verbali altrui che ci riportano gli idiomatismi (ma anche le idiosincrasie, gli idiotismi e pur'anco le idiozie) propri dei discorsi socialmente determinati. Arriverei a sostenere che in molti luoghi mascitelliani è isolabile una variante itlica dello *skaz*, la nota tecnica lingu-

stica e narrativa russa in cui il discorso in prima persona del protagonista riproduce parodisticamente gerghi sociali, idioletti, generi letterari, dialetti e l'insieme di quei fenomeni linguistici che Bachtin ha chiamato "il discorso altrui". Maestri dello *skaz*, oltre al sommo Gogol', furono tra gli altri Leskov e Remizov.

La cifra stilistica propria del racconto che stiamo analizzando risulta essere un costante e veramente "esperpentoso" dialogo intertestuale che la narrazione intesse con celebri *loci* letterari o meno di ampiezza variabile: si va dal breve o minimo sintagma sino ad estese citazioni. Da questo dialogo (metamorfico e debitamente straniato nelle sue funzioni) emerge vivissimo il senso di un rimpianto per l'inabitabilità dei grandi maestri e dei loro messaggi nel mondo contemporaneo. Per questo, il nostalgico e "patetico" protagonista potrebbe essere identificato nell'autore solo in parte, dato che a quest'ultimo è riservato il compito di demistificare non soltanto l'attuale deriva sociale ma anche l'ipocrisia implicita in qualsivoglia tipo di moralismo nostalgico.

Analizziamo ora qualche esempio, tra i più significativi, di quella polifonia intertestuale cui s'è accennato prima. Nel primo episodio, in riferimento ai motivi che inducono i giovani a festeggiare, possiamo leggere:

Cosa festeggiano? Non so, certamente non festeggiano la primavera di Aviano, come ditterebbe il Montale, della quale non si peritano punto. Festeggiano nemmeno per partito preso, festeggiano per mancanza d'ipotesi, festeggiano perché sì (o perché no). Io, come si può arguire, mi trasformo in pietra noncurante.¹⁹

Dunque Montale, la cui celeberrima *Primavera hitleriana* (1939) si trasforma qui in quella "di Aviano", con evidente riferimento alla guerra del Kosovo del 1999 e agli aerei della NATO che partivano per i loro bombardamenti "umanitari" proprio dalla base di Aviano, in provincia di Pordenone. Il contrasto morale tra la festa giovanile e la concomitante guerra è qui reso indirettamente, con straordinaria economia di mezzi narrativi, grazie alla semplice evocazione di una poesia montaliana.

"Io [...] mi trasformo in pietra noncurante" potrebbe invece ricordare l'Ungaretti di *Sono una creatura* ("Come questa pietra / del S. Michele [...] così refrattaria" ecc.), nel cui contesto, com'è noto, è presente la grande

guerra. Il riferimento a Montale si precisa ancora di più quando, poche righe dopo il passo citato, possiamo leggere: “Io mi avanzo a guardare *la sagra dei miti carnefici che ancora ignorano il sangue*”. Qui viene addirittura citato per esteso (il corsivo è mio) il v. 16 della ricordata poesia.

Assai più occultato e difficilmente identificabile, risulta un verso tratto dalla poesia di Paul Celan *Assisi*. Verso che viene testualmente ripreso. Il contesto narrativo è quello in cui Jacopo, un amico del protagonista, contestando a quest’ultimo il suo moralismo, gli dice:

Sia chiaro che i ragazzi non stanno facendo nulla di male. Sia chiaro che nessuno impedisce a nessuno di fare nulla. Sia chiaro che, se a qualcuno non va bene così, la strada per Assisi (*Assisi, lo splendore che non vuole confortare*) è larga e ben segnalata.²⁰

Vediamo ora il verso di Celan che appartiene al distico con cui si chiude la poesia:

Glanz, der nicht trösten will, Glanz:
Die Toten – sie betteln, noch, Franz.

[*Splendore, che non vuole confortare, splendore.*
I morti, Francesco... loro, implorano ancora.]²¹

Nel contesto celaniano, questo verso intendeva contraddire il senso di riconciliazione col male presente nel *Cantico* di Francesco, contrapponendo a tale riconciliazione la volontà presciente di Dio (che tutto sa e tutto tollera) nonché lo scandalo delle morti ingiuste che nessuno può più vendicare e che dunque obbliga paradossalmente i morti ad implorare *ab perpetuo*. La citazione di Celan fatta da Mascitelli (a differenza di quando accade per quella montaliana) evade del tutto il contesto originario del verso, risultando piuttosto un autonomo cammeo, trasformato in impossibile e antifrastico slogan turistico.

Sorta di elegante confessione e di autoriconoscimento temperamentale, la frase detta dal protagonista alla fine del primo episodio (“con tutte le mie pretese che mi vorrei Sordello e son Forese”)²² rimanda affettuosamente ad una comune mitologia dantesca, evidenziata formalmente anche dal ricorso a due endecasillabi rimati, di cui primo ipermetro.

Sulla citazione di Roth, debitamente rovesciata nei suoi significati (“Io so chi tu sei: tu sei un santo bevitore!”)²³, s’è già detto. Qui basti aggiungere che il personaggio rothiano subisce anche una violenta contaminazione dan-

tesca, dato che viene apparentato nientemeno che con Ciaccio, con cui condivide, forse, quella dimensione dell'esistenza che Bachtin ha chiamato "basso-corporea". Chiedendo infatti al protagonista di fermarsi, il nostro clochard lo apostrofa tra l'altro ricorrendo al memorabile verso che Dante mise in bocca (è il caso di dirlo) all'altrettanto memorabile goloso:

Fermati, ascoltami, non sarò una bella figa, ma ascoltami lo stesso: se ben ricordo, *tu fosti, prima ch'io disfatto, fatto*.²⁴

Come accade nella precedente citazione celaniana, anche qui la tessera dantesca non s'incastra col senso del mosaico testuale in cui è inserita, attivando così un radicale processo di straniamento nel lettore. Tale straniamento risulta, però, interno a quel sistema generale di antimimetismo linguistico, cui s'è accennato prima: la lingua dei personaggi e delle voci narrative di Mascitelli è spesso inadeguata rispetto al loro livello culturale. Pertanto, se un barbone può esprimersi con un verso di Dante, può anche capitare che il protagonista (cólto e dalla lingua tendenzialmente forbita) incorra in un divertente "malapropismo" che chiude una serie di errori di conoscenza delle lingue straniere. Volendo infatti definire la persona da lui incontrata, il Nostro dice:

Si tratta di quello che i francesi chiamano penner, i tedeschi clochard ed i britanni homelett.²⁵

Superfluo osservare che "Penner" è voce tedesca e "clochard" francese. Più comica e interessante risulta invece quella paronomasia involontaria che è il creativo (e qui intenzionale) malapropismo²⁶ "homelett" in luogo di "homeless" (lett. 'senza casa', cioè 'vagabondo', 'barbone'). Forse un *homeless* potrebbe davvero aspirare al raggiungimento di una buona *homelett*...

Poche righe dopo (in evidente contrapposizione al registro alto della cultura) compare anche la frase "Porta le scarpe da tennis", evidente ripresa tradotta dell'*incipit* meneghino di una nota canzone di Enzo Jannacci (*El pórtava i scarpp de tenis*) dedicata appunto ad un "poetico" barbone.

In una mitologica e romantica vulgata del clochard, si attribuisce spesso a quest'ultimo una certa saggezza non disgiunta dall'attenta lettura integrale del teatro shakespeariano... Ebbene, ecco che il nostro barbone se ne esce con una fulminante battuta che rovescia proprio una proverbiale frase pre-

sente nell'*Amleto*: “Non è vero che ci sono più cose tra il cielo e la terra di quanto si possono immaginare. Ogni cosa che c'è le [*sic*] scavano fuori con i sondini e le [*sic*] misurano.”²⁷ .

La contrapposizione giustapposta di due termini o di due ambiti lessicali (alto vs basso) è procedimento comune agli scrittori espressionisti. Nel 1874, in una sorta di dichiarazione di poetica linguistica, Giovanni Faldella scriveva: “Vocaboli del Trecento, del Cinquecento, della parlata toscana [...]; sulle rive del patetico piantato uno sghignazzo da buffone”.²⁸ Nel nostro racconto il direttore del personale del *fast food* spiega al protagonista che aver chiesto le “lasagne” in mezzo ad avventori filippini poteva aver dato luogo ad equivoci: “Capace che lasagne in filippino vuol dire *merda secca* o *entelechia* o nulla di tutto questo.”²⁹ . Il termine tecnico di Aristotele sembra qui avere una mera funzione contrappositiva con “merda secca”, anche se non escluderei che l'autore possa aver pensato alle lasagne come all' entelechia di quel fagico *ens* che è la gastronomia. La cosa sarebbe comunque da discuter-si...

L'*incipit* scanzonato (in senso etimologico) dell'ultimo episodio (“Sì viaggiare, dolcemente accelerare, viaggiare”)³⁰ riprende le parole di una celeberrima canzonetta di Lucio Battisti, dove è questione di viaggi in automobile anche se in quel “dolcemente accelerare” vi fu chi (con arte ermeneutica superiore) vide una possibile allegoria dei tempi progressivi da rispettare durante il coito. Al solito, dopo l'introduzione di un elemento appartenente al livello basso della cultura, Mascitelli sciorina poi una serie iperbolica di allusioni e riferimenti colti. Seguiamone i principali.

L'agenzia di viaggi dove il Nostro si reca si chiama “Le macchie lunari” con ammicco a Galileo, se non proprio al suo *Sidereus Nuncius* (1610) dove appunto è descritta l'osservazione sperimentale relativa alle macchie della luna. Inoltre, del titolare dell'esercizio commerciale si dice pertinentemente che in questi vi era qualche traccia, pur flebile, “dell'ardimentosità di un Matteo Ricci.”³¹ .

Ariosto e Schopenhauer compaiono invece in incognito, evocati metonimicamente dalle loro due opere più famose:

Sarebbe bello – dice a se stesso il protagonista – di vedere se nel Furioso o nel Mondo come volontà c'è un qualche passo che metta in correlazione l'infinita ca-

pacità dell'uomo di desiderare con la sua finitissima capacità di individuare oggetti del desiderio.³²

Ovviamente il riferimento ariostesco è al memorabile e auspicabilmente celebre *loco* in cui il duca Astolfo ritrova sulla luna ciò che in Terra “si perde o per nostro difetto, / o per colpa di tempo o di Fortuna”³³:

Le lacrime e i sospiri degli amanti,
l'inutil tempo che si perde a giuoco,
e l'ozio lungo d'uomini ignoranti,
vani disegni che non han mai loco,
i vani desiderî son tanti,
che la più parte ingombran di quel loco³⁴

Quanto al *Mondo come volontà e rappresentazione* (1819), si ricorderanno le pagine in cui il filosofo vede il male e il dolore degli uomini come il frutto di quella “inquietudine della volontà” che brama le cose apparenti invece di temperare gli istinti nella catarsi (ascetica) delle Idee. Già...

L'evocazione ariostesca – forse implicita sin dal nome dell'agenzia di viaggi – prosegue logicamente in un altro nome, quello che l'autore impone al simulatore di volo di cui è vittima il protagonista: “Astolfo”... Ma tutta la critica alla melanconia del desiderio umano (sospeso tra noia e vacuità), presente in quest'ultimo quadretto metropolitano, è collocata da Mascitelli sotto al grande segno oraziano dell'Ariosto.

Proseguiamo. La prima immagine che il simulatore “Astolfo” proietta sulle pareti della stanza è la seguente:

le luci si spengono e mi trovo immerso nel cielo sopra piazza Duomo [a Milano] con tante scope volanti che portano via tanti barboni³⁵

Qui il dialogo intertestuale riguarda la cinematografia e in specifico la scena finale del film *Miracolo a Milano* (1950) di Vittorio De Sica in cui poverissimi barboni, ormai privati delle loro baracche ma appropriatisi delle scope degli spazzini, s'involano nel cielo di piazza del Duomo, scomparendo tra le nubi.

Nell'intertestualità a tutto campo sviluppata dal nostro autore, non poteva mancare la musica. Durante l'esperienza virtuale di un'impennata verso gli spazi siderali, al protagonista sembra “di sentire un valzer di Strauss”³⁶. Qui il riferimento, ancora cinematografico, va alle prime scene del film di Ku-

brick 2001: *Odissea nello spazio* (1968), in cui, appunto, le note del *Bel Danubio blu* Straussiano accompagnano il volo di una navetta verso gli spazi interplanetari. Tornando al nostro racconto, nella successiva picchiata, la musica di accompagnamento risulta invece essere “la [wagneriana] cavalcata delle valchirie”³⁷ anche se il protagonista ci avverte che avrebbe preferito “l’aria di Cherubino”.³⁸ Quella, ovviamente, presente nelle mozartiane *Nozze di Figaro* (a. I, sc. 5), dove i versi di Da Ponte cantati da Cherubino (“Non so più cosa son, cosa faccio / Or di fuoco, ora sono di ghiaccio”, vv. 40-41) potrebbero ben descrivere anche l’animo del nostro protagonista, turbato non già da Amore ma piuttosto dalla verticale picchiata del suo “volo”. In mancanza di Mozart, il Nostro, per “scaricare l’adrenalina (ovviamente)”, fischieta “il kyrie della piccola messa solenne.”³⁹ *La Petite Messe Solennelle* (1863) di Rossini, ovviamente, e assai più ovviamente di quell’ “ovviamente” rinchiuso tra parentesi con cui l’autore, rivolgendosi a chi legge, segnala metalinguisticamente l’intenzionale e irrisorio uso di un abusato stereotipo: quello appunto dell’adrenalina da scaricare.

A chiudere l’ultimo episodio che compone il racconto, assistiamo infine alla discesa a terra del protagonista. Ebbene, qui compaiono sintagmi tratti dai versi odisseici e proverbiali dell’amatissimo Dante che cito sottolineandoli:

Il volo, il folle volo riprende e finalmente avvisto terra [...] Tuttavia [...] mi trovo in mezzo al mare [...] sulla cresta di un’onda [...] Cavalco questa prima onda [...] poi il mare si richiude sopra di me.⁴⁰

L’accostamento dell’Ulisse dantesco al nostro “scemo di guerra” – suggerito dai richiami intertestuali - impone una riflessione: al posto di metafisici e trasgressivi viaggi della conoscenza, la nostra società propone e sollecita alla ben più povera fantasia dei suoi membri soltanto mediocri viaggi organizzati, più o meno virtuali. Perciò la poesia dantesca qui evocata non ha altra funzione che quella di una cartina di tornasole della nostra mediocre modernità. Un segno questo, anzi un emblema, che ben chiude e suggella i nostri tempi insieme al testo di quella *Traversata*... cittadina che Mascitelli ci ha fatto compiere tra le ombre della critica e le luci di uno spassionato divertimento.

NOTE

- 1) Vedilo in *Città irreali (cinque racconti)*, ed. elettronica a cura di Biagio Cepollaro in “Collana di inediti E-book” (2005): www.cepollaro.it/poesiaitaliana/MasTes.pdf (pp. 24-34). L’ed. elettronica del racconto è del 2005, la sua stesura, invece, risale al 1999. Il racconto è ambientato a Milano.
- 2) Cicerone, *De natura deorum*, II, 3, 7. Tr. mia.
- 3) *Ed. elettr. cit.*, p. 26 (le pp. si riferiscono alla numerazione del file pdf e non a quella, differente, del testo).
- 4) *Ivi.*
- 5) Vd. Joseph Roth, *La leggenda del santo bevitore* (post. 1939), tr. it di Chiara Colli Staude, Adelphi, Milano 1988¹⁸.
- 6) *Ed. elettr. cit.*, p. 31.
- 7) *Ibidem*, p. 33.
- 8) *Ibidem*, p. 26.
- 9) *Ivi.*
- 10) *Ibidem*, p. 27.
- 11) *Ibidem*, p. 28.
- 12) *Ibidem*, p. 29.
- 13) *Ivi.*
- 14) *Ibidem*, p. 31.
- 15) *Ibidem*, p. 32.
- 16) *Ivi.*
- 17) *Ibidem*, p. 33.
- 18) Cesare Segre, *La tradizione macaronica da Folengo a Gadda (e oltre)*, in id., *Semiotica filologica*, Einaudi, Torino 1979, pp. 178-179.
- 19) *Ed. elettr. cit.*, p. 27.
- 20) *Ivi.* Mio il corsivo.
- 21) Mio il corsivo. Vd. la poesia di Celan e i rispettivi interventi critici di Giorgio Mascitelli (*Su Celan*, pp. 22-24) e di Giovanni Palmieri (*Splendore e inconciliabilità: Francesco e Celan a confronto*, pp. 25-29) in “Poesia da fare”, rivista on-line curata da Biagio Cepollaro (n. 12, giugno 2006): www.cepollaro.it/poesiaitaliana/rivista/pf012.pdf
- 22) *Ed. elettr. cit.*, p. 28.

23) *Ibidem*, p. 29.

24) *Ibidem*, p. 28. Mio il corsivo. Il verso di Dante in *Inf.*, VI, 42.

25) *Ibidem*, p. 28.

26) Questo genere di spropositi linguistici, tanto di moda oggi, ha in realtà una storia antica. L'individuazione del "malapropismo" come figura retorica (paronomasia involontaria) risale agli inizi dell'Ottocento e il termine deriva da Mrs Malaprop, nome di un personaggio della commedia di Richard Brinsley Sheridan (1751-1816) *The Rivals* (1775). Tale nome, a sua volta, derivava dall'espressione francese "mal à propos" ('a sproposito'). La signora Malaprop si produceva infatti nella pièce teatrale in comiche deformazioni involontarie di parole poco note e da lei mal conosciute. Ad esempio, confondendo "alligator" ('alligatore') con "allegory" ('allegoria'), diceva frasi come "ostinata come un'allegoria sulle rive del Nilo". Immortale – *more solito* – il nostro Manzoni quando nel *Fermo e Lucia* (1823) fa dire ad Agnese: "Bisogna fare un matrimonio *gran destino* ' " e poi aggiunge: "La brava donna voleva dire clandestino. " (ed. cur. da Sergio Romagnoli, Fabbri ed., Milano 1973, p. 89). Oltre a Manzoni, anche De Amicis, Savinio e Primo Levi hanno raccolto nei loro libri folgoranti esempi di malapropismi. *Last but not least*, segnalo il recente libro di Stefano Bartezzaghi (*Non ne ho la più squallida idea. Frasi matte da leggere*, Mondadori, Milano 2006) che raccoglie un vasto campionario di questi, spesso creativi, fenomeni linguistici. Ne cito uno solo che mi appare del tutto congruente logicamente e semanticamente: "Se il sintomo persiste, insultare il medico".

27) *Ed. elettr. cit.*, p. 29.

28) Giovanni Faldella, *A Vienna – Gita con il lapis*, Torino 1874, pp. 251-252.

29) *Ed. elettr. cit.*, p. 30. Miei i corsivi.

30) *Ibidem*, p. 32.

31) *Ivi*.

32) *Ivi*.

33) Ariosto, *Orlando furioso*, XXXIV, 73.

34) *Ibidem*, XXXIV, 75. Mio il corsivo.

35) *Ed. elettr. cit.*, p. 33.

36) *Ibidem*, p. 34.

37) *Ivi*.

38) *Ivi*.

39) *Ivi*.

40) *Ivi*. I versi di Dante, ripresi da Mascitelli, si trovano in *Inf.*, XXVI, 125, 142.



RISTAMPE

Luigi Di Ruscio Le streghe s'arrotano le dentiere (1966)

Giulia Niccolai Poema & Oggetto (1974)

Mariano Baino Camera Iperbarica (1983)

Giuliano Mesa Schedario (1978)

Benedetta Cascella Luoghi Comuni (1985)

Corrado Costa Pseudobaudelaire (1964)

Marzio Pieri Biografia della poesia (1979)

Nanni Cagnone Armi senza insegne (1988)

Giorgio Mascitelli Nel silenzio delle merci (1996)

INEDITI

Marco Giovenale Endoglosse

Massimo Sannelli Le cose che non sono

Francesco Forlani Shaker

Florinda Fusco Linee (versione integrale)

Andrea Inglese L'indomestico

Giorgio Mascitelli Città irreale

Sergio Beltramo Capitano Coram

Gherardo Bortolotti Canopo

Alessandro Broggi Quaderni aperti

Luigi Di Ruscio Iscrizioni

Sergio La Chiusa Il superfluo

Giorgio Mascitelli Biagio Cepollaro e la Critica (1984-2005)

Guido Caserza Priscilla

Biagio Cepollaro Lavoro da fare

Sergio Garau Fedeli alla linea che non c'è (Tesi di laurea sul Gruppo93)

GianPaolo Renello Nessun torna

Francesca Tini Brunozzi Brevi danze

Amelia Rosselli Lezioni di metrica 1988

Biagio Cepollaro Note per una Critica futura

Ennio Abate Prof Samizdat

F.Fusco, J.Galimberti, A.Inglese,
F.Marotta, G.Mascitelli, G.Mesa
Lecture di *Lavoro da fare* di Biagio Cepollaro

Carlo Dentali Cronache

Marina Pizzi Sconforti di consorte

Alessandro Raveggi VS

Stefano Salvi Il seguito degli affetti

Massimo Sannelli Undici madrigali

Michele Zaffarano Post-it

Sergio Beltramo L'apprendista stregone

Biagio Cepollaro Incontri con la poesia (2003-2007)

Massimiliano Chiamenti Free Love

Paola Febbraro Fiabe

Jeamel Flores- Haboud La ricerca dell'essere
(trad. di Giuliano Mesa)

Francesco Marotta Hairesis

Francesco Marotta Scritture (saggi)

Giovanni Palmieri Teratologia metropolitana. Cinque prodigi
esperpentosi di Giorgio Mascitelli

Erminia Passannanti Il Morbo

Angelo Petrella Avanguardia, Postmoderno e Allegoria
(teoria e poesia nell'esperienza del Gruppo 93)
tesi di laurea

L'iniziativa editoriale Poesia Italiana E-book intende ristampare in formato pdf alcuni libri di poesia e narrativa che rischierebbero l'oblio, in mancanza di efficace supporto. Si tratta di libri importanti per la storia della poesia italiana, la cui memoria non può che essere affidata ai protagonisti e ai testimoni degli anni in cui sono nati. In particolare i testi che saranno ristampati dalla Biagio Cepollaro E-dizioni si collocano, per lo più, tra gli anni '70 e i primi anni '90. Affianca tale collana, la pubblicazione di inediti: autori di poesia e di prosa che sono apparsi o hanno incrociato in qualche modo il flusso del blog Poesia da fare. E' la poesia di questi anni, profondamente trasformata dalla Rete: ci si augura che le nuove possibilità tecnologiche possano contribuire a diffondere, ma anche a qualificare, la fruizione della letteratura.

Curatori di collana:

Biagio Cepollaro,
Florinda Fusco
Francesca Genti
Marco Giovenale
Andrea Inglese
Giorgio Mascitelli
Giuliano Mesa
Massimo Sannelli

Computergrafica:
Biagio Cepollaro



© 2007 by Biagio Cepollaro

E' consentita la sola stampa ad uso personale dei lettori e non a scopo commerciale.

e-mail biagio@cepollaro.it