

EWA NICEWICZ

**NEI LABIRINTI DELLO SPAZIO CITTADINO –
CITY DI ALESSANDRO BARICCO**

Ogni ingresso nella sfera dei significati avviene soltanto
attraverso la porta dei cronotopi.
Michail Bachtin, *Estetica e romanzo*

La narrativa di Alessandro Baricco sembra essere un ottimo esempio della cosiddetta sensibilità postmoderna, caratterizzata dalla trasformazione del sensorio percettivo, dal disorientamento spazio-temporale e dall'anestetizzazione emotiva. Benché sia difficile parlare di una poetica e di uno stile¹, nelle opere della giovane generazione troviamo molti tratti in comune, quali: l'esperienza della frammentazione e della disgregazione, il larghissimo uso d'intertestualità, parodia e pastiche, l'interscambio fra i codici, l'assemblaggio casuale dei materiali, la mescolanza di linguaggi, registri e stili, l'idea d'una letteratura come gioco che porta infine alla caduta della distinzione fra la cultura di massa e la cultura d'élite. Al di là dei tratti specifici di ciascun autore, la narrativa recente ha in comune "la messa in angolo della formazione letteraria e l'influenza riconosciuta della cultura telematica, della televisione, del cinema e del fumetto"; in essa predomina "lo scenario americano anche extraletterario, assunto come vero e proprio terreno di colonizzazione visuale dell'immagine" (Ganeri, 1998: 81, 83). Ciò che invece qui ci interessa di più, è il particolare atteggiamento che il postmoderno, e prima ancora il moderno², hanno elaborato verso le categorie spazio-temporali:

¹ Secondo Jameson il postmoderno non dovrebbe essere considerato uno stile, bensì una condizione storica in cui ci possono essere senz'altro alcune variazioni di stile. Cfr. GANERI, Margherita, „Prospettive storiche, critiche e politiche del «discorso teoretico» postmoderno. Intervista a Fredric Jameson“, *Allegoria*, n° 11, 1992, p. 90; CESERANI, Remo, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri 2001, p. 135.

² Benché l'oggetto di quest'intervento sia il postmoderno e le sue particolari nozioni spazio-temporali, bisogna ricordare che essi rimangono in uno stretto rapporto con il moderno, sia perché il confine che separa l'uno dall'altro non è del tutto chiaro (sul dibattito sul postmoderno e sulle difficoltà di periodizzazione vanno visti almeno: SACCO MESSINEO, Michela, „Premessa“, in *Palinsesti del moderno*, DI GESÙ, Matteo, Milano, Franco Angeli 2005;

lo spazio acquista un valore assoluto, mentre il tempo subisce il processo di frammentazione e di disgregazione, “il passato e il futuro si schiacciano sul presente [...] che assume caratteri totalizzanti” (Ceserani, 2001: 142). Così il tempo nel postmoderno è descritto da Amendola (1997: 49–50):

[...] il presente si dilata e si libera da una parte nel passato e dall'altra nel futuro. Il passato viene recuperato e presentato come un momento di un presente eterno, fatto di episodi. Il presente continuo ha il vantaggio di poter essere continuamente modellato ed organizzato; il passato, ridotto a episodio del presente, perde ogni potere. [...] La dimensione temporale è frantumata e ridotta a episodi ognuno dei quali autosufficiente, capace di contenere in sé il passato ed il futuro di cui ha bisogno.

A discapito del tempo, quindi, lo spazio perde il suo carattere secondario e comincia ad occupare un posto sempre più rilevante che porterà infine all'abolizione delle categorie temporali a vantaggio di quelle spaziali. La nuova realtà, frammentaria e decentrata, viene anche spesso definita come 'labirintica'. Il labirinto, che non si presta a definizioni univoche³, esprime il senso di perdita, riflette la dimensione di una realtà ingarbugliata, composta di tante strade fra cui è necessario scegliere quella giusta, uno stato d'essere privo di certezze e di punti di riferimento fissi: esso è allora più che adatto a rispecchiare la condizione in cui si trova l'uomo contemporaneo e diventa perciò protagonista della letteratura contemporanea, nonché simbolo prediletto di scrittori come Borges o Calvino. Benché a noi interessi soprattutto il punto di vista dal quale la modernità guarda a tale modello interpretativo, punto di vista che poi sarà proprio anche del postmoderno, dobbiamo fermarci un attimo sulla figura del labirinto e vedere brevemente quale ruolo ha svolto attraverso i secoli scorsi.

Il labirinto, simbolo amato in tutte le epoche, appare nel secondo millennio a. C., contemporaneamente in tutti i continenti, svolgendo funzioni diverse: sacre, decorative, informative. È sinonimo di tutto ciò che è misterioso:

JAMESON, Fredric, *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo*, Milano, Garzanti 1989; VATTIMO, Gianni, *La società trasparente*, Milano, Garzanti 1989; CESE-
RANI, Remo, *Raccontare il postmoderno*, op. cit.; LUPERINI, Romano, *La fine del post-
moderno*, Napoli, Alfredo Guida Editore 2005; CASADEI, Alberto, *Stile e tradizione nel
romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino 2007; AUGÉ, Marc, *Rovine e ma-
cerie. Il senso del tempo*, Torino, Bollati Boringhieri 2004; AMENDOLA, Giandomenico,
La città postmoderna. Magie e paure della metropoli contemporanea, Roma-Bari, Laterza
1997; GANERI, Margherita *Postmodernismo*, Milano, Editrice Bibliografica 1998), sia per-
ché lo indica il termine stesso (il prefisso *post-* presuppone che il presente sia definibile come
'dopo'), sia perché il postmoderno fa spesso uso di tanti elementi moderni, rimanendo in
continuo dialogo con il periodo precedente e, infine, perché ciò che subiamo oggi è una netta
conseguenza dei processi iniziati prima. Per di più, lo stesso Baricco è stato definito da Mario
Barenghi “un nostalgico dell'avvento della modernità” (2007: 78).

³ Cfr. KOWALSKI, Krzysztof; KRZAK, Zygmunt, *Teseo nel labirinto*, Warszawa, Eneteia
2003 e SANTARCANGELI, Paolo, *Il libro dei labirinti. Storia di un mito e di un simbolo*,
Firenze, Vallecchi 1967.

Il labirinto, cioè l'enigma; ma non senza soluzione. In tutto il mondo, nel tempo e nello spazio, nelle contemporanee società primitive e nelle culture antiche, là dove incontriamo testimonianze che spiegano le funzioni del labirinto, esse sono legate ai riti di rinascita spirituale (Kowalski, Krzak, 2003: 111)⁴.

La discesa nel labirinto è dunque una sorta di viaggio dentro se stessi, un'azione non solo voluta e consapevole, ma anche ricercata. In tutto il mondo, non escludendo l'Australia, il labirinto è anche il simbolo dell'iniziazione. La lunga e tortuosa via conduce al centro, dove dimora il mostro. Il neofita dovrebbe arrivarvi, vincere la bestia, superare gli ostacoli e uscirne. Ritornare dal cuore del labirinto significa risalire dagli inferi, dalla terra delle tenebre, rinascere. Un viaggio dalla vita alla morte, con il ritorno alla vita. Anche l'entrata di Teseo nel labirinto, il suo incontro con il mostro, corrispondono in effetti alla discesa nel regno della morte e al ritorno da esso.

La nostra contemporaneità ha elaborato un'altra visione del labirinto, radicalmente diversa dalle precedenti. Prima di tutto il labirinto postmoderno non ha centro – una delle sue caratteristiche principali nella tradizione –, non conduce in alcun luogo e, non avendo una forma fissa, è privo di punti di riferimento: rispecchia perciò lo stato d'essere, il senso di perdita. Inoltre l'uomo contemporaneo lo vive come quotidianità – non è più l'avventura della sua vita –, egli a volte non si rende neanche conto che è possibile la vita fuori da esso. Amendola, associandolo alla figura della città, parla di un “labirinto non necessariamente mortale, anche se può diventarlo, ma dove è possibile giocare, come nei labirinti del giardino italiano del '700, tentando strade diverse e inventando/ reinventando ruoli” (1997: 63). È solo in questo contesto che possiamo parlare di ‘Teseo dei nostri tempi’, con la differenza che egli non è più un eroe ma un vagabondo e che, non dovendo vincere e ammazzare il mostro, si aggira per i corridoi labirintici senza alcun scopo preciso. Non si parla dunque più del problema di intraprendere la discesa, né tanto meno di desiderare l'avventura. L'esperienza del labirinto fa ormai parte della vita quotidiana di ognuno di noi – l'unica preoccupazione diventa trovare la via d'uscita.

Anche in Baricco il tempo e lo spazio subiscono la trasformazione postmoderna. Le sue opere sono caratterizzate sia dalla prevalenza dell'elemento temporale – così è in *Seta* (1996), sia da quello spaziale – sarà il caso di *Oceano mare* (1993) o di *Novecento* (1994). Noi vorremmo occuparci qui di un romanzo, *City* (1999), “per certi versi il più significativo, perché rivela un'immagine compiuta di scrittore” (Barenghi, 1999: 305), in cui il rapporto spazio-temporale spicca in modo particolare e in tutte le sue peculiarità.

City, che racconta la storia di un ragazzo geniale, Gould, si propone come un'opera *par excellence* metropolitana, il suo vero protagonista è la città. Così ne parla l'autore sulla quarta di copertina:

⁴ La traduzione è mia.

[...] questo libro è costruito come una città, come l'idea di una città. Mi piaceva che il titolo lo dicesse. Adesso lo dice.

Le storie sono quartieri, i personaggi sono strade. Il resto è tempo che passa, voglia di vagabondare e bisogno di guardare (Baricco, 1999).

La città è probabilmente, accanto al labirinto, il miglior simbolo per esprimere la sensibilità postmoderna, in quanto riflette tutte le sue caratteristiche⁵ e, come scrive Amendola (1997: 45), “rende non solo possibile ma visibile il postmoderno che si propone come cultura metropolitana per eccellenza”. Lo spazio cittadino, uno dei più importanti tra quelli creati dalle nostre civiltà nonché il protagonista dei maggiori romanzi dell'Ottocento e del Novecento, diventa perciò la sua icona. Ma non si parla di una città qualsiasi: Ceserani e Amendola indicano in particolare due posti, rispettivamente Los Angeles e New York,

le città postmoderne per eccellenza, le città collage, fatte di frammenti, di spezzoni di stili, di forme e di culture, *melting pot* di razze, etnie e di giacimenti di culture e di sogni, di localismo e di globalizzazione, patchwork di brandelli di cultura alta e dei mass media (Amendola, 1997: 48)⁶.

La tesi viene infatti confermata da Baudrillard: “New York, Los Angeles sono al centro del mondo, bisogna ammetterlo – anche se qualcosa, là dentro, ci esalta e ci disillude al tempo stesso” (2000: 34). Collocare la vicenda in America vuol dire però riferirsi anche ad un luogo particolarmente caro ai giovani narratori (Baricco, De Carlo), che ci vedono una specie di Terra Promessa, il migliore dei mondi possibili e l'utopia realizzata⁷.

Sappiamo che, per entrare nella nostra esperienza, qualsiasi concetto astratto deve assumere un'espressione spazio-temporale, udibile e visibile da noi, deve cioè servirsi del cronotopo⁸. Sebbene Bachtin non abbia affrontato il problema del postmoderno, il termine da lui adoperato potrebbe essere riferito anche alla produzione letteraria degli ultimi trent'anni, perché ogni immagine letteraria è cronotopica. Nel caso da noi esaminato si potrebbe parlare del *cronotopo della città postmoderna*. È “una realtà dove tempo e spazio sono compressi e privati

⁵ Cfr. CALVINO, Italo, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori 2002, p. 80: “Un simbolo più complesso, che mi ha dato le maggiori possibilità di esprimere la tensione tra razionalità geometrica e groviglio delle esistenze umane è quello della città [...]”.

⁶ Cfr. CESERANI, Remo, op. cit., pp. 144–145.

⁷ Cfr. BAUDRILLARD, Jean, *America*, Milano, SE 2000, p. 87: “Ancora oggi, per l'europeo, l'America corrisponde a una forma latente di esilio, a un fantasma di emigrazione e di esilio [...]”, p. 88: “Gli Stati Uniti sono l'utopia realizzata”, e p. 109: “Santa Barbara è un paradiso, Disneyland è un paradiso, gli Stati Uniti sono un paradiso”.

⁸ Con il termine *cronotopo* Bachtin intende “l'interconnessione sostanziale dei rapporti temporali e spaziali dei quali la letteratura si è impadronita artisticamente”, BACHTIN, Michail, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, in *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi 1979, p. 231.

di significato: nella città nuova tutto è presente e contemporaneo in quanto non esiste più il passato e non esiste più la distanza” (Amendola, 1997: 50).

La città baricchiana, estesa e decentrata, che con i suoi taxi gialli ed i nomi delle strade (la Settima, la Quarta) allude infatti ad una city americana e che assomiglia ad un grande labirinto o ad una rete, vive fuori dal tempo reale. Lo spazio assume il valore assoluto, determinando la costruzione del romanzo, i vari piani della narrazione s’incrociano liberamente senza la logica temporale. Il tempo diventa spezzato, frammentato, decentrato ed il lettore assiste ad un concerto polifonico, dove s’intrecciano vari racconti di tante persone. “Il confine tra realtà ed immagine si fa [...] labile [...]. Città vissuta, città immaginata e città desiderata tendono a fondersi” (Amendola, 1997: 38). Più entriamo nel mondo narrato da Baricco, più le strade si biforcano, portandoci in posti nuovi e a personaggi nuovi, più si moltiplicano tante narrazioni, il cui unico punto di riferimento è la vicenda di Gould e della sua governante Shatzy Shell (“niente a che vedere con quello della benzina”). Quella realtà, paragonabile più ad uno spettacolo che alla vita reale, fa parte, sembra dire però Baricco, della nostra quotidianità, un’osservazione che troviamo già prima nell’introduzione a *Barnum*: “Perché tutto quel che vedevo, intorno, mi sembrava un grande spettacolo di clown, domatori e acrobati: e mi piaceva l’idea di provare a raccontarlo, un po’ alla volta, così come veniva” (Baricco, 1995: 7)⁹. Lo stesso romanzo ha una struttura teatrale, si apre con un lungo *Prologo* e chiude con un *Epilogo*, in mezzo ai quali assistiamo ai 35 capitoli-scene. “La città panorama si trasforma in città spettacolo. Tutto fa spettacolo, tutto deve diventare spettacolo perché la città possa rappresentare e rendere esperibile il sogno e il desiderio” (Amendola, 1997: 52)¹⁰.

Nella città tramutata in un labirinto, dove lo smarrimento è totale e dove i segni perdono i propri referenti, nella città-sogno, piena di contraddizioni, che è tutto e il contrario di tutto, solo il frammento è capace di cogliere la totalità, è “la porta unica per l’autenticità dei mondi”, è solo attraverso esso che si può raggiungere “la pienezza di mondi”. Perciò, in questo romanzo fortemente metropolitano, non potevano mancare due brani dedicati... al tacco a spillo nero¹¹, un diretto riferimento al pensiero dell’amato Benjamin, che ci ha insegnato a “leggere nel frammento urbano l’intera società nella sua completezza” e che “ha anticipato il difficile ed ambiguo rapporto dell’uomo contemporaneo con la sua città” (Amendola, 1997: 28). Nel primo, due protagonisti, Diesel e Poomerang, ricostruiscono l’intera storia di una donna, partendo infatti dall’immagine di un tacco a spillo nero, trovato casualmente per strada:

⁹ Cfr. AUGÉ, Marc, *Disneyland e altri nonluoghi*, Torino, Bollati Boringhieri 2000, pp. 24–25.

¹⁰ Cfr. “Nella città contemporanea lo spettacolo diventa il principio organizzatore della vita non in quanto momento eccezionale ma come dimensione dell’esperienza quotidiana” (Amendola, 1997: 55).

¹¹ BARICCO, Alessandro, *City*, Milano, Rizzoli 1999, pp. 23–28 e 60–62.

Fini, comunque, che Diesel e Poomerang non arrivarono mai alla CBR perché all'incrocio tra la Settima Strada e il Boulevard Bourdon si trovarono davanti agli occhi, in mezzo al marciapiede, il tacco a spillo di una scarpa nera [...].

– Diavolo –, disse Diesel.

– E quello cos'è? –, non disse Poomerang.

– Guarda –, disse Diesel.

– Diavolo –, non disse Poomerang.

Fissavano quel tacco nero, a spillo, e fu un niente vedere – un attimo dopo l'inevitabile flash di una caviglia in nylon scuro – vedere il *passo* che l'aveva perso, esattamente il passo, inteso come ritmo e danza, compasso femmina smaltato nylon scuro. Lo videro da prima nel pendolo danzante di due gambe sottili, e poi nello scarto morbido che il seno, sotto la camicetta, raccoglieva rimandandolo ai capelli – corti e neri, pensò Diesel – corti e biondi, pensò Poomerang [...].

Sulla superficie curva del tacco a spillo nero fissarono un'intera città, migliaia di strade, centinaia di auto gialle, cieche.

[...] Per un numero imprecisabile di ore catalogarono i suoi gesti e gli oggetti intorno a lei, come se testassero dei profumi (Baricco, 1999: 23–24, 27).

Il secondo, cioè la lezione n. 14 del prof. Martens, non è tanto la descrizione dell'accaduto, quanto la spiegazione che viene data ad esso.

Si direbbe – articolò il prof. Martens nella lezione n. 14 – che certe epifanie di oggetti sfuggiti all'equivalente insignificanza del reale siano minuscole feritoie attraverso cui è dato intuire – forse raggiungere – la pienezza di mondi. Di mondi. Nella nullità di un tacco a spillo perso per strada, filtra luce di donna, la luce di donna, di un mondo – disarticolò il prof. Martens nella lezione n. 14 – tanto che c'è da chiedersi, in fine, se proprio quella / forse è quella la porta unica per l'autenticità dei mondi non c'è in nessuna donna tutta la donna che c'è in un tacco a spillo perso per strada [...] (Baricco, 1999: 60–61).

City sembra un grande caleidoscopio o il Web, in cui le immagini si accavalano l'una sull'altra, come fluire dei pensieri, senza nessuna logica. Anzi, a volte troviamo pezzi di storie, là, dove meno ce li aspettiamo e l'ordine introdotto dai capitoli non corrisponde a quello dei racconti narrati. Tra la complessità di generi, di strutture narrative, di tecniche che vi spuntano, troveremo il *Bildungsroman*, il western, le lezioni universitarie, i saggi, le partite di calcio, la radiocronaca degli incontri di pugilato, i monologhi, i ricordi infantili, le interviste, le didascalie (come nell'incontro con il prof. Taltomar). In quest'accumulo frenetico e imprevedibile delle immagini, in ognuna delle quali il tempo vive la propria vita, continua ad agire l'idea che di esso ha dato lo scrittore a proposito di *Davila Roa*: “È un'avventura del mio tempo, un presente in cui puoi andare dove vuoi, senza il peso del passato o del futuro” (Baricco, 1997). L'imprevedibilità è, infatti, secondo Amendola, un dato fondamentale della città contemporanea. “La metropoli è troppo grande e diversificata, troppo imprevedibile ed elusiva per poter essere affrontata e controllata con i mezzi tradizionali” (1997: 66).

Un caso particolare rappresenta *Closingtown* (‘la città chiusa’) che vive la tragedia della morte del Tempo, “una città sporta fuori dal finestrino del Mondo, col Tempo che le soffiava in faccia, e la polvere dritta negli occhi a complicare tutto in testa” (Baricco, 1999: 260), nella quale, come dice un esperto dalla capitale, “gli orologi fanno quel che possono: il fatto è che qui non c'è più il Tempo”

(Baricco, 1999: 264). È un po' la flaubertiana piccola città di provincia, dove non ci sono eventi, ma soltanto 'accidenti' che si ripetono¹². È un luogo del tempo ciclico quotidiano, esso vi appare privo di corso storico progressivo e si muove in stretti cerchi: il cerchio del giorno, della settimana, del mese, di tutta una vita; il giorno non è mai giorno, l'anno non è anno, la vita non è vita. Di giorno in giorno si ripetono le stesse azioni quotidiane, gli stessi temi di conversazione. In questo tempo gli uomini mangiano, bevono, dormono, hanno mogli, amanti, giocano a carte – è il tempo ciclico dell'esistenza consueta e quotidiana. È un tempo privo di eventi e perciò sembra quasi fermo; è un tempo denso, vischioso che si trascina nello spazio. Perciò il più grande sogno degli abitanti di Closingtown sarà riparare il Vecchio – quello che doveva essere il più grande orologio del West e che nel western di Shatzy incarna il concetto di Tempo – per rompere così quel circolo vizioso, per poter seguire la strada del proprio destino e infine morire in pace. Dice Julie Dolphin:

[...] È successo trentaquattro anni, due mesi e sedici giorni fa. Quel giorno, mister Wittacher, ognuno di noi ha smarrito il suo destino in un vento improvvisamente alzatosi, nel cielo della città, e mai più finito. [...] Potremmo andare avanti così per sempre, qualsiasi cosa voglia dire *sempre* in un posto a cui hanno strappato il tempo. Ma è difficile. Si può vivere senza orologi: è più complicato farlo senza destino, con addosso una vita che non ha più appuntamenti. Siamo una città di esuli, gente assente da se stessa. [...] Noi due vorremmo morire qui, in un giorno senza vento: per questo abbiamo chiamato voi (Baricco, 1999: 260, 264–265).

Ma Closingtown entra anche nel concetto dello spazio, in quanto è un *nonluogo* per eccellenza, inteso da Augé come “il contrario del luogo, uno spazio in cui colui che lo attraversa non può leggere nulla né della sua identità (del suo rapporto con sé stesso), né dei suoi rapporti con gli altri o, più in generale, dei rapporti tra gli uni e gli altri, né *a fortiori* della loro storia comune” (Augé, 2000: 75, 111): “Nacque Closingtown: la città che non era su nessuna mappa al mondo” (Baricco, 1999: 272). Il West diventa un emblema dell'altrove, un luogo universale, il che viene di nuovo confermato in *Barnum*, una specie di retrocucina dell'autore: “Adesso che il West non è più un luogo geografico ma un'iperbole della fantasia, il West è ovunque e da nessuna parte”, è un mondo di una volta, un mondo favoloso dove “gli indiani sono sporchi e cattivi, i bianchi puliti e buoni, il West è un sogno da difendere, la frontiera è una terra libera, e il futuro è alla portata di Colt” (Baricco, 1995: 54, 56).

Nella cornice metropolitana vengono inseriti anche dei mondi in miniatura, gli spazi che Foucault avrebbe definito come eterotopici¹³: la tavola calda, la strada

¹² Della piccola città di provincia in Flaubert parla Michail Bachtin nel già citato capitolo *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, in *Estetica e romanzo*, BACHTIN, Michail, op. cit., p. 395.

¹³ “Ci sono, e ciò probabilmente in ogni cultura come in ogni civiltà, dei luoghi reali, dei luoghi effettivi, dei luoghi che appaiono delineati nell'istituzione stessa della società, e che costituiscono una sorta di contro-luoghi, specie di utopie effettivamente realizzate nelle quali i luoghi reali, tutti gli altri luoghi reali che si trovano all'interno della cultura vengono al contempo

della grande città, il campo sportivo, il manicomio, la cabina di video porno, dove nasce il *Saggio sull'onestà intellettuale*, il Salone della Casa Ideale, Disneyland – la capitale di quella iper-realtà che è l'America¹⁴ – evocato dalla figura mitica di Walt Disney che sapeva renderci felici, e di cui siamo tutti discendenti¹⁵. Svanisce il confine tra il reale e l'irreale, quel che vediamo non esiste, è un gioco d'immagini in cui ciascuno può mettere quel che vuole. Augé parla di Disneyland, ma le sue osservazioni sono valide per tutte le altre realtà raccontate in *City*:

Noi viviamo in un'epoca che mette in scena la storia, che ne fa uno spettacolo e, in questo senso, derealizza la realtà [...]. A Disneyland è lo spettacolo stesso che viene spettacolarizzato [...]. Quel che veniamo a visitare non esiste. [...] Disneyland è il mondo di oggi, in quello che ha di peggiore e di migliore: l'esperienza del vuoto e della libertà (Augé, 2000: 24–25).

E *City*, alla fine, si dimostra come una sorta di negazione del concetto stesso della realtà.

La city baricchiana rispecchia pienamente tutte le tensioni postmoderne, il tempo e lo spazio non solo corrispondono e descrivono la nostra quotidianità, servono anche a riflettere la condizione umana, quello che succede dentro i protagonisti. Ci sono infatti almeno due momenti in cui i concetti spaziali servono da schermo sul quale viene proiettata loro concezione del mondo. Il benjaminiano *fuori e dentro*, viene esaminato da due posizioni diverse. Per Shatzky, la vita è un inganno perché non ci è mai concesso di raggiungere una piena felicità:

Quando ti accade di vedere il posto dove saresti *salvo*, sei sempre lì che lo guardi *da fuori*. Non ci sei mai dentro. È il *tuo* posto, ma tu non ci sei mai. [...] D'altronde, [...] in genere, se c'è qualcosa che ti colpisce come una *rivelazione*, puoi scommetterci che è una cosa fasulla, voglio dire, una cosa che non è *vera* (Baricco, 1999: 46).

Il prof. Bandini affronta lo stesso problema, chiamando in causa l'immagine della casa e del *porch*.

L'anomalia del *porch* – continuò il prof. Bandini – è evidentemente quella di essere, al contempo, un luogo dentro e un luogo fuori. In certo modo, esso rappresenta una soglia prolungata, in cui la casa non è più, e tuttavia ancora non si è estinta nella minaccia del fuori. [...]

Lui pensava, davvero, che gli uomini stanno sulla veranda della propria vita (esuli quindi da se stessi) e che questo è l'unico modo possibile, per loro, di difendere la propria vita dal mondo [...] (Baricco, 1999: 152, 154).

rappresentati, contestati e sovvertiti; una sorta di luoghi che si trovano al di fuori di ogni luogo, per quanto possano essere affettivamente localizzabili. Questi luoghi, che sono assolutamente altro da tutti i luoghi che li riflettono e di cui parlano, li denominerò, in opposizione alle utopie, eterotopie” (Foucault, 2001: 23–24); cfr. FOUCAULT, Michel, *Le eterotopie*, in *Utopie. Eterotopie*, Napoli, Edizioni Cronopio 2006, pp. 11–28.

¹⁴ “L'America non è né un sogno né una realtà, è una iperrealtà. Ed è una iperrealtà in quanto utopia vissuta fin dall'inizio come realizzata” (Baudrillard, 2000: 40).

¹⁵ Cfr. BARICCO, Alessandro, *City*, op. cit., p. 28 e AUGÉ, Marc, *Disneyland e altri nonluoghi*, op. cit.: „Siamo tutti i discendenti di Parsifal e di Walt Disney“, p. 68.

In questo caso la casa rappresenta la verità, è il simbolo di ciò che ci è caro, che portiamo nel fondo del cuore, ma che non realizziamo mai perché abbiamo paura di non essere capiti e accettati, mentre la veranda è quello che abbiamo il coraggio di vivere, senza correre il rischio di essere derisi dagli altri; è, quindi, bugia.

Abbiamo case, ma siamo verande, pensava. Guardava gli uomini e nelle loro commoventi menzogne sentiva lo scricchiolio della sedia a dondolo sulle assi impolverate del *porch* (Baricco, 1999: 154).

Nel secondo brano ‘spaziale’ Shatzky si serve della metafora della *strada* e della *piazza* per dare il proprio giudizio di valore sul concetto della vita vista come cammino. Abbiamo già detto che il Teseo dei nostri tempi non è molto propenso a cercarsi delle avventure. Qui vediamo che l’eroe contemporaneo non solo rifiuta, ma anche dispregia l’altro ideale trasmessoci dalla tradizione mitologica e quella cristiana. Secondo Baricco, infatti, oggi il viaggio di Ulisse non ha più senso, così come non ce l’ha il pellegrinaggio verso la Gerusalemme celeste.

Sarebbe tutto più semplice se non ti avessero inculcato questa storia del finire da qualche parte, se solo ti avessero insegnato piuttosto, a essere felice rimanendo immobile. Tutte quelle storie sulla tua strada. Trovare la tua strada. Andare per la tua strada. Magari invece siamo fatti per vivere in una piazza, o in giardino pubblico, fermi lì, a far passare la vita [...], sono gli altri le strade, io sono una piazza, non porto in nessun posto, io *sono* un posto (Baricco, 1999: 186).

La visione dell’uomo contemporaneo proposta da Baricco ha poco a che fare con l’ottimismo: è un essere indebolito, moltiplicato, decentrato, lacerato e frammentato¹⁶. “Le parole chiave delle nuove identità sono: temporaneo, limitato, superficiale” (Amendola, 1997: 57). Assistiamo alla *nascita dell’individualismo di massa* in cui:

ognuno ha diritto di essere ciò che è e, soprattutto, di essere ciò che ha deciso di diventare. [...] Ciascuno è militante di se stesso e ognuno può costruire il proprio immaginario personalizzato. [...] La città nuova è il campo genetico di questo individualismo di massa che si organizza e si struttura attingendo agli immensi serbatoi culturali disponibili (Amendola, 1997: 57–58).

Nel romanzo l’immaginazione e l’invenzione dei mondi alternativi, nonché l’ironia, costituiscono l’unica possibilità di fuga e di sopravvivenza. L’autore stesso con un tono sarcastico e amareggiato, mette a nudo tutti i meccanismi appartenenti al ‘vecchio mondo’, rappresentato dall’università e dagli intellettuali in generale, dalla famiglia e dalla Chiesa, rivelandone l’insufficienza e soprattutto l’ipocrisia, ma non è capace di proporre una soluzione del problema. Si limita solo ad osservare che neanche la società nascente, in cui tutto è “in offerta speciale” e la gente consuma “più di quanto ne abbia bisogno”, in cui le malattie, invece di suscitare la compassione e la comprensione, evocano l’aggressione e in cui è il lettore medio, “idiota”, a costruire la cultura, non lascia molta speranza.

¹⁶ Cfr. CESERANI, Remo, *Raccontare il postmoderno*, op. cit., p. 141.

Nell'ottobre del 1987, la CRB – casa editrice da ventidue anni delle avventure del mitico Ballon Mac – decise di indire un referendum tra i suoi lettori per stabilire se fosse il caso di far morire Mami Jane. Ballon Mac era un supereroe cieco che di giorno faceva il dentista e di notte combatteva il Male grazie ai poteri molto particolari della sua saliva. Mami Jane era sua madre. [...] L'idea era idiota. Ma anche il lettore medio di Ballon Mac era idiota (Baricco, 1999: 9–10).

Di fronte a questa nuova condizione non resta, pare dire Baricco, che mettere il nietzschiano berretto a sonagli, perché solo il riso è capace di liberare, di creare la distanza. *City* si rivela “una satira umoristica, filosofica e grottesca, della società contemporanea, della quale vengono caricaturalizzati gli aspetti più insulsi, dal consumismo, alla massificazione, alla produttività insensata [...]” (Pezzin, 2002: 85).

Bibliografia

- AMALFITANO, Paolo (a cura di), *Le configurazioni dello spazio nel romanzo del '900*, Roma, Editore Bulzoni 1998.
- AMENDOLA, Giandomenico, *La città postmoderna. Magie e paure della metropoli contemporanea*, Roma-Bari, Laterza 1997.
- AUGÉ, Marc, *Disneyland e altri nonluoghi*, Torino, Bollati Boringhieri 2000.
- AUGÉ, Marc, *Nonluoghi*, Milano, Elèuthera 1993.
- AUGÉ, Marc, *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Torino, Bollati Boringhieri 2004.
- BACHTIN, Michail, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, in *Estetica e romanzo*, BACHTIN, Michail, Torino, Einaudi 1979, pp. 231–405.
- BARENGHI, Mario, *Baricco e la nostalgia della modernità*, in: *Tirature '07. Le avventure del giallo*, a cura di Vittorio SPINAZZOLA, Milano, Il Saggiatore 2007, pp. 77–82.
- BARENGHI, Mario, *Oltre il Novecento. Appunti su un decennio di narrativa (1988–1998)*, Milano, Marcos y Marcos 1999.
- BARICCO, Alessandro, „Sono pieno di rabbia“, *La Repubblica*, 12 aprile 1997.
- BARICCO, Alessandro, *Barnum 2. Altre cronache dal Grande Show*, Milano, Feltrinelli 1998.
- BARICCO, Alessandro, *Barnum. Cronache del Grande Show*, Milano, Feltrinelli 1995.
- BARICCO, Alessandro, *City*, Milano, Rizzoli 1999.
- BAUDRILLARD, Jean, *America*, Milano, SE 2000.
- BENJAMIN, Walter, *I passage di Parigi*, Torino, Einaudi 2000.
- BENJAMIN, Walter, *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi 1999.
- CALABRESE, Stefano; D'ARONCO, Maria Amalia (a cura di), *I nonluoghi in letteratura. Globalizzazione e immaginario territoriale*, Roma, Carocci 2005.
- CALVINO, Italo, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori 2002.
- CASADEI, Alberto, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino 2007.
- CESERANI, Remo, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri 2001.
- FOUCAULT, Michel, *Utopie. Eterotopie*, Napoli, Edizioni Cronopio 2006.
- FOUCAULT, Michel, *Spazi altri: i luoghi delle eterotopie*, Milano, Mimesis Edizioni 2001.
- GANERI, Margherita, „Prospettive storiche, critiche e politiche del «discorso teoretico» postmoderno. Intervista a Fredric Jameson“, *Allegoria*, n° 11, 1992, pp. 77–90.
- GANERI, Margherita, *Postmodernismo*, Milano, Editrice Bibliografica 1998.
- JAMESON, Fredric, *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo*, Milano, Garzanti 1989.

- KOWALSKI, Krzysztof; KRZAK, Zygmunt, *Teseo nel labirinto*, Warszawa, Eneteia 2003.
- LUPERINI, Romano, *La fine del postmoderno*, Napoli, Alfredo Guida Editore 2005.
- PEZZIN, Claudio, *Alessandro Baricco*, Sommacampagna, Cierre Edizioni 2002.
- REWERS, Ewa, *Post-polis. Introduzione alla filosofia della città postmoderna*, Kraków, Universitas 2005.
- RORATO, Laura, „La realtà metropolitana del Duemila: Ambarabà di Culicchia e City di Baricco“, *Narrativa*, n° 20–21, 2001, pp. 243–261.
- SACCO MESSINEO, Michela, *Premessa*, in *Palinsesti del moderno*, DI GESÙ, Matteo, Milano, Franco Angeli 2005, pp. 7–9.
- SANTARCANGELI, Paolo, *Il libro dei labirinti. Storia di un mito e di un simbolo*, Firenze, Vallecchi 1967.
- SCARSELLA, Alessandro, *Alessandro Baricco*, Fiesole, Cadmo 2003.
- UGNIEWSKA, Joanna, „Alessandro Baricco, ovvero come sedurre un lettore“, in *Letteratura italiana oggi*, a cura di Hanna SERKOWSKA, Wrocław, Ossolineum 2006, pp. 18–35.
- UGNIEWSKA, Joanna, „Com'è fatto City di A. Baricco“, *Lingua e letteratura italiana, dentro e fuori la Penisola. Atti del III Convegno degli Italianisti Europei. Cracovia 2001*, Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2003, pp. 289–294.
- VATTIMO, Gianni, *La società trasparente*, Milano, Garzanti 1989.
- ZINATO, Emanuele, „L' *imago urbis* nelle letterature moderne. Genealogie e rappresentazioni dell'euforia, della disforia e dell'ambivalenza“, in *Rappresentazioni di città*, SALERNO, Rossella; a cura di Daniele VILLA, Milano, Franco Angeli 2006, pp. 111–122.

Abstract and keywords

The town space is one of the most important ones created by our civilizations. Labyrinth town is also the icon of the postmodern one, which is characterized at his time by the time-space disorientation. The Alessandro Baricco work, a representative of the young Italian narrative style, is a perfect example of it. In his novels, strongly affected by the other genres, we will find time as a prevalent element, as in: *Seta* (1996), or the prevalence of space, in: *Oceano mare* (1993) and *City* (1999). This essay aims to present through the above mentioned work, one of the fundamental aspects of the postmodern sensibility: the abolition of the harmonious relation between time and space. The Baricco town, extended and decentralized, which could allude to an American city and which looks alike a big labyrinth or as a net, lives outside the real time. The space assumes an absolute value and it determines the structure of the novel. The streets, the various levels of the narration, mingle and cross each other freely, without any logic of time. From this picture finally emerges the vision of the contemporary man, Theseus of our times, who is looking for the answers to fundamental questions and who must find the way out of the labyrinth.

Labyrinth, town, postmodern, net, Italian narrative, Theseus, decentralized, disorientation, novel,
Baricco

