

Paesaggi culturali

Scritti in onore di Giovanni Puglisi



Sellerio editore Palermo

Paesaggi culturali
Scritti in onore di Giovanni Puglisi

A cura di
Salvatore Silvano Nigro e Paolo Proietti

Sellerio editore

2018 © *Sellerio editore via Enzo ed Elwira Sellerio 50 Palermo*
e-mail: info@sellerio.it
www.sellerio.it

Questo volume è stato stampato su carta Grifo vergata prodotta dalle Cartiere di Fabriano con materie prime provenienti da gestione forestale sostenibile.

Paesaggi culturali : scritti in onore di Giovanni Puglisi / a cura di Salvatore Silvano Nigro e Paolo Proietti. – Palermo : Sellerio, 2018.
(La diagonale ; 138)

EAN 978-88-389-3781-1

1. Cultura – Scritti in onore.

I. Puglisi, Giovanni <1945- ; Caltanissetta>. II. Nigro, Salvatore Silvano <1946>

III. Proietti, Paolo

306.092 CDD-23

SBN Pal0304575

CIP – *Biblioteca centrale della Regione siciliana «Alberto Bombace»*

Indice

Nota dell'editore	11
Premessa	13
Paesaggi culturali	
1. Ritratti, incontri, occasioni	
Emilio Isgrò. Nel nome di Socrate	19
Massimo Bray. Il pensiero simbolico	25
Elio Franzini. Pensare la crisi	34
Francesca Bocchi. Storia e informatica: un fertile partenariato	51
Josiane Tourres. La mediazione linguistica in Italia	70
Salvatore Carrubba. A proposito di una memorabile prolusione	78
Salvatore Butera. Accanto a Gianni, a Palermo	81
Andrea Ceccherini. Vale la pena incontrarlo	86
2. UNESCO	
Aurelio Angelini. Paesaggio, beni comuni e patrimonio UNESCO	93
Lucio Alberto Savoia. Tra retorica e realismo: il concetto irlandese di neutralità	112
3. Arte e tecnica	
Vincenzo Trione. Reinventare la pittura: l'arte nell'età postmediale	121
Antonino Buttitta. Mano e immagine. Arte e tecnica	143

Laura Gilli. Il legame tra dettaglio ornamentale, natura e decadenza nella relazione tra Ruskin e i Preraffaelliti	166
Renato Boccali. Sui sentieri della Sainte-Victoire. Il ripensamento della fenomenologia a partire da Cézanne	177
4. Filosofia tra scienza, letteratura e finanza	
Piero Di Giovanni. Le seduzioni della filosofia	193
Mauro Ceruti. La scienza e la narrazione del tempo	209
Vicente González Martín. Santa Teresa in Miguel de Unamuno: la mediazione italiana	225
Franco Gallo. La giustizia distributiva e l'etica fiscale	243
Paolo Del Debbio. Note sull'etica economica di Ezio Vanoni	255
5. Classicità	
Louis Godart. Eschilo e le migrazioni	289
Maria Bettetini. L'uomo e il mare	293
6. Teoria della letteratura e comparatismo ermeneutico	
Enza Biagini. «Reincanto della teoria»	303
Giovanna Zaganelli. Il punto di vista, le teorie dello sguardo e le logiche spaziali: le macchine visive dei testi artistico-letterari nell'esperienza scientifica di Tartu-Mosca	320
Carlo A. Augieri. La critica come azione ermeneutica di verità "in dialogo": sull'Umanesimo non identitario di Edward Said	336
Andrea Chiurato. Mutazioni del racconto mitico nel secondo Novecento	360
7. Letterature	
Marco Santagata. Seduzione in chiesa	375
Salvatore Silvano Nigro. Una spia tra le righe	383
Raffaella Bertazzoli. Il paesaggio lacustre: un'idea d' <i>Italienbild</i>	391

Fabio Vittorini. Il tribunale di sangue e la voce di Dio. <i>Don Carlos</i> di Giuseppe Verdi	407
Lucia Rodler. Un medico siciliano lettore di Shakespeare	427
Roberto Deidier. Coordinate dello sguardo. Sondaggi tra Pascoli e Rilke	442
Stefano Calabrese. Svevo, Schnitzler e il finzionalismo	456
Patrizia Landi. Il rovesciamento dell'etica classica. <i>La vendetta del cane</i> di Luigi Pirandello	473
Daniel-Henri Pageaux. Valencia, Madrid, París (1941-1945). Sulla trilogia urbana di Azorín	485
Silvia Zangrandi. «Una maglia rotta nella rete». Il metamorfismo in alcuni racconti del Novecento	499
Francesco Laurenti. I <i>40 sonetti di Shakespeare</i> ungarettiani come fonte d'ispirazione "in proprio" e momento d'incontro tra canoni e pratiche traduttorie	511
Ernestina Pellegrini. «Letteratura come trasloco». Sondaggi nell'opera di Claudio Magris	525
Paolo Proietti. La grande tavola del mondo: da <i>La Seiche</i> a <i>La Scène</i> di Maryline Desbiolles	549
Gianluca Sorrentino. <i>Un'esperienza personale</i> : chiavi di lettura critica dell'opera di Kenzaburō Ōe	569
8. Società Siciliana per la Storia Patria e Palazzo Branciforte	
Salvatore Savoia. Voi che gettaste la dolce vita. A 100 anni dalla Grande Guerra	583
Angelo Miglietta. Giovanni Puglisi nel mondo delle Fondazioni bancarie: la sua presidenza alla Fondazione Sicilia	595
Appendice	
Ada Neiger. Le storie dipinte. Un'incurSIONE nei territori del <i>graphic novel</i>	603
Stefano Tani. Racconto illustrato	617
Elenco degli autori	627

Paolo Proietti

La grande tavola del mondo:

da *La Seiche* a *La Scène* di Maryline Desbiolles

Alcuni anni fa, la scrittrice francese Maryline Desbiolles, nel corso di una lezione tenuta a Milano sulla tematica del banchetto nella letteratura, rifletteva su quanto lei ritenesse incongruo conferire o «faire une communication» sulla scrittura: vi sarebbe un che di impudico, in una conferenza, nel parlare di scrittura, cioè di un esercizio discreto, meditato, che prende corpo e forma nei recessi privati del proprio studio, dei propri spazi e, per questo, configurabile come un esercizio pudico. Parlare, esporsi in forma diretta, significa invece entrare in contatto diretto con la crudezza delle parole, non ancora forbite, non ancora cucinate, pensando che esse, attraverso i libri, invitino i lettori ad un banchetto singolare: quello letterario, nel quale non si sa bene cosa si sta mangiando, non si vedono e conoscono gli altri convitati e tuttavia si condivide con essi e con il cuoco, ossia l'autore, un'essenza sfuggevole, che comunque rende sapida quell'esperienza.

Ora, restando all'interno di questa metafora gastronomico-letteraria, una pratica dell'invitare a mangiare allo stesso tavolo, ovvero una pratica della «commensalità» si potrebbe dire, si ritrova in particolare in alcuni testi di Maryline Desbiolles. Si tratta di testi che hanno certamente a che fare con il cibo, con la sua preparazione, con l'alimentazione o, molto spontaneamente, con il mettersi a tavola e il mangiare. Soprattutto, attraverso di essi, la scrittrice profetizza la realizzazione di un'esperienza forte, dal sapore intenso, dosa con maestria parole, immagini, piatti e pietanze, dà prova di un'arte retorica e affabulatoria con la quale si libera e si nutre l'immaginario dei commensali, dei lettori.

D'altronde, in tutte le forme di arte, la rappresentazione del pasto attraverso il banchetto grazie al quale esso è condiviso è all'origine di immagini e di strutture simboliche che popolano il nostro immaginario, individuale e sociale: il piacere collegato al bere e al mangiare, intesi come forma di socializzazione, di manifestazione culturale diventano presto, proprio attraverso la drammatizzazione del banchetto, strumento simbolico di conoscenza, cifra attraverso la quale si stabilisce la relazione di libertà e di dipendenza fra il soggetto conoscente e la realtà conosciuta.

Molto acutamente il semiologo francese Jean-Jacques Bou-taud, soffermandosi sulla relazione che si allestisce fra il banchetto e gli effetti liberatori da esso prodotti nel nostro immaginario, osserva che:

La table libère, disions-nous, jusqu'à l'excès et la démesure, sans complexe et même avec délectation. La recherche du faste peut conduire à toutes les extravagances; la recherche des émotions peut laisser le vin dominer la scène commensale. Il est une troisième forme de liberté ou de libération que la table favorise: l'émancipation des mots et du discours.¹

È, soprattutto sull'ultima forma di libertà alimentata dal banchetto, l'emancipazione delle parole e del discorso, che qui ci si vuole soffermare. La tavola, il discorso che la accompagna in tutte le sue forme di rappresentazione, diventano lo spazio ideale per tropismi grazie ai quali si manifestano giochi di parole, si costruiscono espressioni, si popolano spazi e realtà diverse, si evocano tematiche dominanti che, a loro volta, ne sollecitano altre, ad esse collegate dall'esperienza personale: è qui che si emancipa una forma di conversazione, che sembra essere costantemente ripresa, mai conclusa.

E questo è lo scenario nel quale si colloca la scrittura e la celebrazione del cibo nella narrativa di Maryline Desbiolles, nel-

¹ J. Boutaud, *Commensalité*, in *Le livre de l'Hospitalité*, éd. A. Montandon, Paris, Boyard, 2004, p. 1722.

la quale si assiste ad una corrispondenza poetica garbata fra testi all'interno dei quali si riconoscono tematiche ricorrenti, addirittura veri e propri *leitmotiv*, che finiscono con l'essere alla base di una forma di relazione intertestuale, costitutiva di un progetto poetico più ampio portato avanti dalla scrittrice. Una scrittura, quella della Desbiolles, che nel suo ordine poetico punta in realtà al disordine, al sovvertimento delle presunte certezze, a ciò che non si conosce, a rendere il lettore più consapevole della propria non conoscenza e ad avere meno paura di essa: i romanzi *La Seiche* (1998), *Le Goinfre* (2004), *La Scène* (2010), ma anche i racconti *Manger avec Piero* (2004) e il più lungo *Vous* (2004), scandiscono le tappe di una storia che ha a che fare con il cibo e con la sua rappresentazione, in un divenire narrativo che rivela quanto ognuno di questi testi non sia chiuso su se stesso, ma che, anzi, permetta a fatti e situazioni appena sfiorati in alcuni di essi di divenire strutturali in altri. Il tono intimistico, vero e proprio filo rosso conduttore di tutti i testi, è alla base di un progetto di ricerca dell'identità del soggetto narrante, la cui voce coincide sostanzialmente con quella della scrittrice e, in tal modo, contraddistingue la scrittura per la propria vena autobiografica e per quel suo costante mettere alla prova le potenzialità espressive della lingua, forzandone quasi la misura. Si tratta di aspetti caratteristici e connotativi di quella produzione narrativa francese degli ultimi vent'anni, che rientra nell'*extrême contemporain*, definizione in sé instabile, considerato sia il continuo spostamento cronologico del concetto di contemporaneità, sia il conseguente carattere di eterogeneità, tematica e morfologica, della produzione letteraria che lo identifica e che al suo interno viene ricondotta.²

² Termine coniato nel 1989 dallo scrittore francese Michel Chaillou, come riferimento a un'epoca. In Francia sono attualmente operativi alcuni centri di ricerca che studiano le evoluzioni del romanzo contemporaneo nelle università di Paris III, «Sorbonne Nouvelle», Lille, Bordeaux, Clermont-Ferrand e St. Etienne. In Italia presso l'Università di Bari è attivo il GREC (Gruppo di Ricerca sull'*Extrême Contemporain*). Si veda: D. Viart, B. Vercier, *La littérature française au présent: héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2005; *Bibliographie. Études sur la prose française de l'extrême contemporain en Italie et en France (1984-2006)*, Bari, Graphis, 2007.

Perfettamente all'interno dei canoni narrativi dell'*extrême contemporain*, *La Seiche* è un romanzo breve la cui struttura narrativa poggia sulla successione delle fasi di preparazione dettate dalla ricetta delle seppie ripiene: ad ognuno dei dodici capitoli corrisponde un preciso momento dell'esecuzione della ricetta.³ La storia è semplice: una donna, sola in cucina, prepara la cena, il cui piatto forte sono le seppie ripiene, per alcuni amici, fra i quali il suo amato. Ma l'intreccio è più complesso e l'astuzia della scrittrice si manifesta nella lavorazione del linguaggio e dei fatti narrati, che non affrontano la realtà di petto, bensì di sbieco, facendocela assaporare a poco a poco, proprio come per passi successivi la cuoca talentuosa prepara la sua pietanza. «La recette commence par une erreur», avverte la protagonista, narratrice stessa dei fatti, e l'errore si fonda su un abuso linguistico: le seppie, *seiches*, che stanno per essere cucinate e che a loro volta possono essere chiamate *suppions*, *scipions*, sono in realtà calamari, *calmars*, e questi ultimi sono identificabili anche attraverso altre denominazioni, *calamars*, *encornets*, *tautennes* e poi, osando di più, si evocano altri termini ancora, *mollusque*, *bestiole*, *pieuvre*, *poulpe*, *méduse*. L'incipit del romanzo è allora dichiaratamente il luogo dell'instabilità, luogo nel quale dietro l'immagine della morfologia fluttuante del corpo dell'animale tentacolare, si alimenta la confusione, si destabilizza il lettore, attraverso una forma di entropia che sembra essere una precisa dichiarazione di intenti, una sorta di manifesto poetico del romanzo.⁴ Al rigore e all'ordine del precetto culinario – quanti imperativi vi si ritrovano – corrisponde il disordine delle nostre esistenze e delle relative loro riletture: in tal modo alla prescrizione si alterna la descrizione, la riflessione. Certamente il romanzo parla di cucina, di cibo, di nutrimento, che non sono semplici metafore nella progressione della storia, ma tutto ciò è intimamente col-

³ M. Desbiolles, *La Seiche*, Paris, Seuil, 1998; trad. it. *La seppia*, in Ead., *Qualcosa che non ho mai cucinato prima*, a cura di P. Proietti, Palermo, Sellerio, 2013.

⁴ Ivi, pp. 7-17.

legato al processo di scrittura e di confezione del testo, come si evince dalle parole della protagonista narratrice:

Je suis entièrement dans la cuisine que je fais, c'est elle qui me donne les mots de ma mémoire, de mes rêveries, c'est par elle que je me remémore et que je divague. Un autre plat m'eût donné le goût d'autres mots. Un autre plat m'eût fait renouer avec d'autres histoires. Un autre plat m'eût donné une autre histoire.⁵

In questa storia, la giustapposizione costante di piani come la realtà e il sogno, il presente e il passato, la vita e la morte, dettagli come un colore, un sapore, un odore, un rumore, spesso evocati nella preparazione della pietanza e collegati simbolicamente alla terra, all'acqua, all'aria, al fuoco, cioè ai quattro elementi simbolo dell'eternità e della vita stessa, costituiscono il grandangolo attraverso il quale si osserva la vita nel suo divenire, fra il ricordo del passato e l'attualizzazione di quest'ultimo nel presente.

Il romanzo sembra ricordarci costantemente che la morte e la vita si affermano come aspetti dell'esistenza intimamente legati e che cucinare è un atto creativo, di restituzione alla vita, sotto nuove spoglie, di qualcosa strappato alla vita, che è morto:

Bien entendu c'est encore cela, la cuisine, ridiculiser ce qu'on craint. En premier lieu la mort, n'est-ce pas ? [...] si on ne cuisinait pas la mort, on n'aurait aucun sens de l'humour. Faut voir. On risque peut-être moins de se tromper en disant que cuisiner c'est manger la mort, la faire sienne, mastiquer lentement, la goûter [...].⁶

Il sacrificio della morte, il camuffamento della morte messo in atto in cucina – «On trouve dans la cuisine bien plus qu'un maquillage. On ne transforme jamais autant que lorsqu'on cuisine»⁷ – nel divenire della preparazione delle seppie

⁵ Ivi, p. 90.

⁶ Ivi, p. 25.

⁷ Ivi, p. 19.

ripiene, non sarà vano, suggerisce la scrittrice, se permetterà attraverso la scrittura di invitare al banchetto i lettori insieme alla cuoca, facendo loro prendere progressivamente coscienza di quel dettaglio, di quel qualcosa che fa la differenza, che troppo spesso sfugge alla nostra attenzione e che, invece, dà un sapore unico all'esperienza della vita.

Dietro questa metafora si esprime il tentativo di riuscire a cogliere la vita nella sua essenza, prendendo coscienza, confrontandosi, mettendosi a nudo, senza reticenze, di fronte ai grandi temi che essa ci pone – la vita e la morte appunto, l'amore e l'odio, la salute e la malattia, l'eroticismo e la castità, il rapporto uomo-donna – evocati attraverso il ricorso al quotidiano personale, al dettaglio, alle sfumature che rivestono la nostra realtà e ce la presentano, per come essa è.

In questo progetto narrativo, la dimensione ontologica costitutiva del romanzo passa attraverso un'altra grande metafora: quella del corpo. Sicuramente quello quasi totemico della seppia, voluttuoso e misterioso, tentacolare, alato e seducente, nel quale sovente si ritrovano chiari rispecchiamenti di quello femminile, come, per esempio, l'equazione tentacoli-capelli così ricorrente nel testo suggerisce:

*Et je tranche ce qu'il reste à la seiche de trouble et d'encore mouvant, je tranche sa tête couronnée, je tranche ses cheveux d'effroi et de lumière comme dans le patio de la villa grecque, je tranche ses cheveux comme ceux d'une tête renversée, ballant hors du lit, basculée dans le blanc sommeil d'après l'amour. Si on veut. Vus de loin, les cheveux d'une femme extasiée mais qui, lorsqu'on s'approcherait, révéleraient leur nature monstrueuse.*⁸

Ma presto a questo immaginario vorticoso collegato alla voluttà fisica si alterna quello di un corpo angelicato, etereo e inarrivabile, attraverso il quale si introduce un altro tema, quello della distinzione fra i generi sessuali, o meglio, quello della scelta del proprio genere. Nessuna messa in discussione delle

⁸ Ivi, pp. 19-20.

categorie biologiche di appartenenza, piuttosto una riflessione di carattere culturale che attraversa questi confini e indugia sulla questione dell'identità sessuale, sui tabù a essa collegati, come asserisce la protagonista nel fluire dei suoi pensieri alimentati dal ricordo di una seppia che tentava di sottrarsi agli sguardi, al museo oceanografico di Monaco, seppia che nell'informità del suo corpo sembrava che non avesse ancora scelto il suo genere e che provasse per questo vergogna nel mostrarsi:

J'avais éprouvé pour de bon cette honte que j'imaginai affecter la seiche, honte qu'on puisse voir mes intérieurs, s'en vanter, et surtout qu'on puisse voir ce qui dans mes intérieurs confirmait inexorablement mon sexe [...]. J'ai mis longtemps d'ailleurs à me faire à ce mot de «femme» [...]. Je savais bien que j'étais une fille et que je n'allais pas me transformer en homme, mais des choses restaient floues et je tenais à cette imprécision.⁹

L'idea della labilità dell'identità sessuale è poi veicolata all'interno del testo da un motivo ricorrente, quello dell'angelo, come si accennava poc'anzi, angelo che si «reincarna» nel corso della storia in sé maschili e femminili che si alternano continuamente in un corpo etereo e al contempo ben distinto.

Un uomo, alla fermata di un bus a Roma, diventa così un pretesto narrativo:

[...] il était au-dessus de nous comme s'il était un ange, la question du sexe des anges se trouvant ainsi résolue car on ne pouvait guère s'interroger sur sa virilité, certes distinguée mais très appuyée. Il faut croire que les anges ont le sexe qu'on désire qu'ils aient.¹⁰

Tuttavia:

D'autres fois, tout aussi rares, l'ange était une femme et son sourire était affranchi de toute ironie et ses propos n'étaient pas à dou-

⁹ Ivi, p. 11.

¹⁰ Ivi, p. 29.

ble tranchant et peut-être même ses cheveux ondoyaient-ils comme j'aime que les cheveux des femmes ondoient.¹¹

Non si è di fronte al tema della metamorfosi, piuttosto, l'angelo nella sua incorporeità sembra esprimere di volta in volta la condizione maschile e quella femminile, le convenzioni che le accompagnano, anche quelle narrative, e queste ultime alla conclusione del percorso riportano il lettore dentro la cucina: «Les seiches qui viennent d'être léchées par la fragile flamme bleue (un ange est passé) cuisent maintenant à toute vapeur».¹² Cucina come spazio e come pratica, ma anche come soglia di relazione fra diverse forme di esistenza, fra la terra e il cielo, fra la vita la morte e ancora la vita, che si incontrano e si completano in un gioco di intersezioni nel quale la materia tematica è posta delicatamente al servizio della poetica:

Les seiches à présent sont comme enveloppées, comme délicatement préservées du monde où elles ondoyaient souplement. Elles n'ont plus rien à voir avec leurs consœurs aux longs cheveux inquiétants. Elles nous appartiennent désormais et elles nous donnent faim. En un tournemain, elles ont pris dans la poêle cette couleur dorée qui les retranche des morts. Elles ne sont plus mortes, elles nous donnent faim. Nous avons possédé la mort. Nous l'avons eue d'or. Il ne reste plus qu'à déposer les seiches farcies dans la cocotte où bruissent les oignons. Eux aussi ont oublié d'où ils venaient. Ils n'appartiennent plus à la terre, ils ont acquis la transparence des nuages qui dessinent le ciel. Si bien que l'or se mêle un temps aux nuages.¹³

Ma il corpo è anche la grande metafora della sofferenza, intesa sia come malattia del corpo stesso, sia come malessere interiore, provato quando si ha poco agio nel venire a patti con il mondo circostante. Ecco allora che le cicatrici lasciate sul corpo di bambina della protagonista, in quello che viene de-

¹¹ Ivi, p. 31.

¹² Ivi, p. 101.

¹³ Ivi, p. 90.

finito come un «baptême que je m'administrerai ainsi moi-même par l'entremise d'une cuisinière en fonte et d'une bassine remplie d'eau bouillante où j'aurais pu littéralement laisser la peau», assumono il valore di una prova superata, quasi di una beatificazione, le cui stigmate restano come cicatrici sul corpo: «En vérité je gardais cependant une marque de mon violent baptême. Elle était infime et se cachait sous mes cheveux, [...] une minuscule et secrète tonsure, une clairière éternelle dans la masse très drue de mes cheveux».¹⁴

E nell'anima, aggiungiamo, perché l'esperienza della sofferenza può trasformarsi in una cicatrice simbolica trattenuta nel proprio sé, come segno del passato, a testimonianza di un percorso di conoscenza compiuto, attraverso il quale si può effettuare uno scarto in avanti: ecco allora che il ricordo del «ruban vert de celle qu'il aimait violemment en secret»,¹⁵ cucito sul petto, sul cuore, dall'innamorato nella citazione del romanzo di Marcel Pagnol *Manon des sources* fatta dalla narratrice, non reca più il marchio dell'infamia, bensì quello della consapevolezza acquisita che il vero amore deve fare male restituendo alla vita con una coscienza di essa rinnovata:

Que n'avons-nous souffert mille morts avant que de savoir parler afin que les petits maux soient ce qu'ils sont, des vétilles. Ma peau n'a gardé aucune trace de la brûlure atroce [...]. Ma peau a avalé la douleur et la douleur a disparu en elle comme dans un grand seau de lait, pas même une bulle à la surface de lait.¹⁶

In questo gioco di relazioni e di scambio fra l'universo reale e quello simbolico dei segni e dei significati loro tributati, il segno sul corpo e nel corpo, apre *La Seiche* ad una semiotizzazione del corpo attraverso la quale prende forma e si manifesta il percorso di progressiva presa di coscienza della propria esperienza seguito dalla protagonista: è così che il romanzo

¹⁴ Ivi, pp. 55-56.

¹⁵ Ivi, p. 65.

¹⁶ Ivi, p. 85.

si trasforma in uno strumento straordinario, che specula sui sentimenti più reconditi e profondi, facendoli affiorare, condividendoli con i lettori.¹⁷ E d'altronde, più in generale, tornando alla ricetta dalla quale si era partiti, attraverso la cucina non si esprime la civiltà, non si evoca quel principio della convivialità, dell'educazione e del rispetto reciproco così proprio anche della scrittura? Espressione di grazia e di orrore, creatura sfuggente e cangiante, angelo tentacolare, la seppia è il simbolo di una realtà che si sottrae alla nostra presa, che richiede astuzia per essere catturata, quella stessa astuzia con la quale la scrittrice rivela pian piano la realtà, facendocela assaporare, ma richiedendo il nostro impegno di lettori:

Nous sommes si aveugles et si sourds parfois. [...] Le monde lui-même a la tête dans un sac. Il n'est pas un livre dont la lecture nous donnerait peu à peu les clés. C'est à nous d'écrire indéfiniment le livre. De tirer le monde par les cheveux. Toutes nos histoires ne sont-elles pas d'ailleurs tirées par les cheveux, toutes nos histoires ne les avons-nous pas inventées?¹⁸

La scrittura del cibo, del mangiare in modo conviviale come forma di nutrimento del corpo e dello spirito, come si diceva prima, si ritrova negli scritti successivi a *La Seiche*, quasi a voler confermare che un testo, da solo, non esaurisce un argomento e, anzi, si chiude aprendo ad uno sviluppo ulteriore, la cui maturazione è successiva nel tempo.

Con *Le Goinfre*,¹⁹ romanzo il cui titolo inequivocabilmente evoca l'idea dell'ingordigia, il rapporto con il cibo resta sulla scena e si configura come vero e proprio motivo ricorrente di una narrazione che si caratterizza per una dimensione simbolicamente viatoria. In effetti il ricorso alla realtà del viaggio

¹⁷ Molto interessanti le riflessioni sul corpo sviluppate in una prospettiva semiotica centrata sulle narrazioni moderne da Peter Brooks in *Body Work. Objects of Desire in Modern Narrative*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1993.

¹⁸ M. Desbiolles, *La Seiche*, cit., pp. 93-94.

¹⁹ M. Desbiolles, *Le Goinfre*, Paris, Seuil, 2004.

è qui funzionale al compimento di un progetto scritturale finalizzato a destabilizzarne le coordinate, l'idea stessa del viaggio inteso come percorso di arrivo in una qualche destinazione geografica o nell'anima, che diventa invece fattore di distanziamento e di presa di coscienza, cura miracolosa per un ritorno a sé e per una riappropriazione del proprio sé, in un complesso gioco di doppi: dai luoghi – la piccola casa sulla collina di Sant'Agata nell'entroterra di Bari, che ricorda molto quella del protagonista nell'entroterra di Nizza – ai personaggi – Jeanne, Renée, Genoefa, Gé, la madre del protagonista, ognuna in qualche modo riconducibile all'altra – alle identità, portatrici di qualche ambiguità – l'innominato protagonista è indubbiamente un uomo, ma subisce il fascino di Sandro, a sua volta simbolo di un mistero inarrivabile, come ripete a sé costantemente il protagonista: «Sandro, je ne sais pas» – fra geografie e psicologie del proprio vissuto, ma sempre in una prospettiva conoscitiva che pone il narratore-protagonista di fronte al mondo, del quale ha avidamente sete e fame, che vuole divorare, e dal quale vuole farsi divorare, fino all'annientamento.

La storia si sviluppa a partire dall'idea di un viaggio che il protagonista, dopo una telefonata ricevuta dalla madre, quasi compulsivamente, decide di intraprendere alla guida della sua auto verso il sud, dalla Francia all'Italia, con destinazione finale Bari. Presto Bari accoglie in sé le caratteristiche di un'*image mundi*, capace di catalizzare molteplici istanze: il vago fascino esotico di una finestra urbana che si apre verso l'oriente, con i suoi odori, i suoi sapori, i suoi colori e soprattutto la sua luce, di città mediterranea, con il suo chiarore, che non acceca bensì aiuta a vedere meglio e a riconoscere ciò che in realtà si conosce già e che è avvolto dal buio che abita in noi. La città è allora un pretesto narrativo, un gioco; come afferma il protagonista, «Bari est un manège, je n'y ai rencontré personne, je n'y ai rencontré personne que je ne connaissais déjà».²⁰ E la metafora di una realtà plurale e difficile da decifrare e conoscere, che si dispiega

²⁰ Ivi, p. 66.

progressivamente agli occhi del protagonista, più volte sorpreso ad affermare che «l'éventail se déplie», a voler contrastare «Notre envie de bien empaqueter les choses et de les ficeler avec une vérité»: ²¹ Bari, la città, è il grande libro del mondo, che alimenta un desiderio insaziabile di essere conosciuto e gustato. La cifra di questo viaggio così particolare all'insegna della fuga da se stessi, della riscoperta, del riconoscimento, sembra allora essere dettata da tre termini, così ricorrenti nel romanzo – *Goinfre*, *Gueule*, *Gouffre* – tre G dall'elevato potere evocativo, dietro le quali si allestisce una rete tematica complessa, fatta di rimandi simbolici all'ingordigia di una bocca vorace, capace di un appetito (conoscitivo) insaziabile, tale da spingere fino all'abisso:

Ce fut pourtant bientôt le jour le plus long de l'année et ce fut le jour de la fête. [...]. Nous n'étions plus sur la langue de la ville mais dans son ventre, les murs regorgeaient de nourriture qu'on mangeait autant qu'on était mangé par elle, la musique gngngnan recouvrait les bruits de mastication, les clappements de la langue, les gargouillis, les dents qui s'entrechoquent, très déplaisant les dents qui s'entrechoquent, la ville nous rotait et c'était ce qu'on appelle la fête, ça ne m'empêchait pas du tout de m'empiffrer comme un sagouin, bruschette, poulpes braisés, oignons sauvages, olives cuites grosses comme des prunes, focaccie, pecorino, ricotta, taralli aux graines de fenouil, panzerotti, je mélangeais tous les vins, rouge, blanc, rosé, spumante, pas spumante, je n'étais pas regardant, encore que si, toutes ces couleurs, ces fantaisies, ces tentacules, ces poissons-fleurs, ces fruits profus me chaviraient et me faisaient saliver sous ma barbe dure que je caressais de temps à autre, ma barbe qui m'épargnait d'être vu, d'être pris la main dans le sac, croyais-je. [...] je marchais comme un goinfre, comme un ogre qui eût enfilé ses bottes de sept lieues et qui se fût empêtré dans ses pas bien trop grands pour les rues de la vieille ville, je me faisais bousculer, mon corps en trop, mon insatiable corps, tout le monde était descendu dans la rue, jusqu'aux plus vieux, jusqu'aux infirmes, tout ce monde-là bouffait et se secouait. ²²

²¹ Ivi, 24.

²² Ivi, pp. 58-60.

Il viaggio è davvero la panacea per accedere all'inconosciuto? Il viaggio a Bari, gli spostamenti nella città, tutto diventa – pagina dopo pagina – un punto di contrasto per un fuoco effettivo centrato su una successione di tappe progressive – queste sì evocate in una forma viatoria, paradigmatica, che dall'infanzia giunge al presente del protagonista – tappe che entrano nel vissuto rimosso del protagonista stesso, riaffiorano freudianamente condensate in quello che sembra essere un grande sogno ad occhi aperti, nel quale si susseguono l'amore, la sua sconfitta, la morte efferata, la speranza di rinascita. Poco importa se alla fine si possa dubitare sul fatto che il viaggio a Bari si sia realmente compiuto o meno: il progetto della sua decostruzione, anche narrativa, è l'operatore formale attraverso il quale si riformula l'esperienza riconoscitiva del proprio sé e dell'«altro», distillandola in abbagli dal sapore epifanico:

Tout déplacement est un ressassement. Mais plus encore, le voyage est impossible, le voyage n'existe pas. Il faut se contenter de quelques éclats de reconnaissance. Il nous arrive, ailleurs, et c'est déjà beaucoup, de voir avec une ferveur particulière ce que nous avons déjà vu.²³

Ad ogni buon conto, la dimensione viatoria riaffiora negli altri testi della scrittrice francese e si configura come il filo rosso conduttore attorno al quale si costruisce e si tematizza l'intreccio del viaggio compiuto dalla narratrice alla volta dell'Australia, dove la attendono due suoi amici insegnanti, evocato nel lungo racconto *Vous*.²⁴ Ma l'eroe del racconto è, in definitiva, il lettore, al quale la narratrice si rivolge ripetutamente in forma pronominale, «Vous», appunto, simbolo ed espressione di un'identità «altra», lontana e prossima al contempo a quella della narratrice, del sé che si confronta e dialoga con l'«altro», alimentando un nuovo gioco di rispecchiamenti e di

²³ Ivi, p. 109.

²⁴ M. Desbiolles, *Vous*, Paris, Léo Scheer, 2004.

doppi. D'altronde questo progetto tematico è annunciato astutamente fra le righe, già ne *Le Goinfre*:

Lorsque nous nous approchons de vous, vous vous mettez à nous ressembler si bien que votre étrangeté nous échappe encore plus, définitivement nous échappe.²⁵

L'elemento di novità introdotto già nell'incipit del racconto è il coinvolgimento del lettore nel processo della scrittura del libro e nel divenire stesso della storia che si sta narrando, in un gioco serrato di echi fra la prima persona singolare e la seconda persona plurale, lo *Je* della narratrice (o della scrittrice?) e il *Vous* dei suoi interlocutori reali – gli amici australiani – e fittizi – i suoi lettori: «Il y aurait donc moi qui écris, la voix qui vous le lit, vous. La voix serait le vous de vous».²⁶ Di nuovo la poetica costitutiva dell'*extrême contemporain* affiora con prepotenza: la tematica dell'indecisione, dell'impossibile precisione di ogni tentativo di circoscrivere l'identità entro modelli stringenti, è come inghiottita nel vortice narrativo della voce narrante presa nel tentativo di trovare la misura del proprio sé nel suo rapportarsi con l'«altro»: «Ce que j'appelle «vous», le vous de vous, vous qui entendez le livre, vous qui le lisez, vous que j'invente, que j'exhorte».²⁷ Un vortice narrativo, nel quale la parola svolge il ruolo di soggetto inglobante, capace di condensare in sé i concetti di “autore” e di “lettore implicito” a vantaggio di un modello ontologico di chiara eredità postmoderna, nel quale si assiste a una libera manipolazione di alcuni punti cardine della narrazione: lo spazio, il tempo, il personaggio, le loro relazioni intertestuali, i limiti fra i vari livelli testuali, tutto viene assorbito in una drammatizzazione nella quale è impossibile distinguere la ricostruzione della storia dalla costruzione della sua rappresentazione romanzata. È la via di quella decostruzione del mondo preconizzata da Jean-François Lyotard, o forse più pre-

²⁵ M. Desbiolles, *Le Goinfre*, cit., p. 110.

²⁶ M. Desbiolles, *Vous*, cit. p. 7.

²⁷ Ivi, p. 57.

cisamente, delle reali possibilità della sua rappresentazione, punto di partenza di una contemporaneità estrema, alla ricerca costante di un modello mimetico nuovo.²⁸

Di fatto, in *Vous*, testo così irriducibile a ogni forma di rigida classificazione morfologica, seguendo il filo della memoria si viene proiettati in un vero e proprio viaggio nella scrittura, un viaggio che si compie sul filo della memoria e che, in tal modo, rappresenta la vita, in tutte le sue espressioni, ma sempre per piccoli assaggi, la vita che viene mangiata attraverso il libro, con il quale vengono serviti ricordi e immagini, cotti e stracotti aggiungiamo. Sì, perché il ricorso alla metafora gastronomica è nuovamente sollecitato da una lettura che colpisce per il notevole numero di occorrenze di termini, appunto, riconducibili al cibo, al nutrirsi di esso: *bouche, salive, ingurgiter...*

Chaque fois que je reviens au livre, je me rengorge pour vous retrouver comme si vous étiez un goût d'arrière-gorge. Il faut que je déglutisse et que je m'applique à ne pas vous avaler complètement. Je crois que je vous trouverai dans cet effort d'avalier et de retenir.²⁹

Restando sulla forma narrativa breve, nel progetto del racconto *Manger avec Piero*³⁰ si ritrovano i segni dell'esperienza di una vacanza fatta ad Arezzo e in alcuni luoghi non lontani dalla città toscana, Sansepolcro e Monterchi, sulle tracce degli affreschi di Piero della Francesca. Pittura e scrittura, dunque. E cibo, aggiungiamo. Perché le visite agli affreschi e ai dipinti compiute dalla narratrice protagonista avvengono all'ora di pranzo e sono sempre precedute o seguite da una pausa gastronomica:

Je suis intimidée par les fresques de Piero della Francesca, même si tous les jours de la semaine je déjeune avec elles, dans le désir que j'ai d'elles ou dans l'éblouissement qu'elles me causent.³¹

²⁸ J. Lyotard, *La condizione postmoderna* (1979), trad. it. di C. Formenti, Milano, Feltrinelli, 1981.

²⁹ M. Desbiolles, *Vous*, cit., p. 32.

³⁰ M. Desbiolles, *Manger avec Piero*, Paris, Mercure de France, 2004.

³¹ Ivi, p. 12.

Ancora una volta la partita si gioca nel dialogo serrato dei sensi – la vista degli affreschi, il gusto dei cibi mangiati, dei loro sapori, la percezione olfattiva dei loro profumi – e della sensualità romantica, che ammicca all’erotismo elegante, proprio nel momento della condivisione per eccellenza, il banchetto con l’amato, che alla fine non si vuole più lasciare. È come se per ammirare gli affreschi, questi ultimi debbano essere mangiati, incorporati nella storia che si sta narrando senza costituire più di essa l’oggetto della narrazione. Partendo da questa scelta poetica, l’appetito diventa un motivo che ricorre nel testo, un vero e proprio *leitmotiv* attorno al quale si organizza la rete tematica collegata al macrotema dell’amore fra l’uomo e la donna.

Una pagina dei *Fioretti* di San Francesco aperta a caso dalla protagonista può fornire lo spunto narrativo per una similitudine sorprendente: nel trasporto intellettuale provato da Santa Chiara durante un pasto desiderato e condiviso con San Francesco, si esprime la sublimazione del desiderio stesso, la purificazione di ogni umana sensualità in un rapimento in Dio, che arde e tutto travolge. Il banchetto diventa allora la situazione nella quale si incontrano il nutrimento spirituale e quello terreno, la situazione nella quale si manifesta la cooperazione fra il regno animale e quello vegetale, il banchetto come situazione nella quale l’uomo, come per miracolo, incontra il creato e ritrova per un attimo il paradiso che credeva perduto:

Nous ne sommes pas des saints ni toi ni moi, loin s’en faut, mais nous avons le désir extrême de partager la même table. Nous nous sommes trouvés tant de fois face à d’autres autour d’une table, mais nous éprouvons un bonheur intact à partager une nourriture à laquelle nous ne semblons pas prêter attention. Nous regardons à peine la carte, nous prenons la même chose pour finir, mais je me souviendrai cependant avec précision du goût de ce que j’ai mangé et donc de ce que tu as mangé ces jours-là. [...] Nous sommes une femme et un homme qui avons rendez-vous au restaurant, mais la banalité de ce propos est minée de toutes parts et c’est elle qui prend feu, qui me brûle la langue si bien qu’à mesure que je forme des mots qui la recouvrent, ils s’évanouissent et me laissent sans voix. [...] Le

plateau où sont posées les assiettes, le plateau d'où pend la nappe, ce linge dérisoire qui abrite le vide où pourraient se nouer nos jambes, où on pourrait se cacher tout entier. Et nos yeux qui savent. Quelque chose se passe sous la table.³²

L'appetito per i magnifici dipinti del pittore toscano entra letteralmente nel testo e si affianca a quello che l'Italia – «L'Italie me donne faim» – stimola nella protagonista e alimenta la raccolta raffinata di parole, anche in italiano nel testo, ancora una volta collegate all'idea del mangiare e addirittura della ghiottoneria: ristorante, tavola calda, banchetto, panzanella, stufato, panna cotta e così via. È come se ricevere tutto ciò fissandolo con la scrittura, incorporandolo ad essa, quasi mangiandolo, permettesse alla coscienza della narratrice protagonista di espandersi, di focalizzarsi meglio sulla divina meraviglia di ciò che la circonda, del mondo stesso, filtrato attraverso la lente del sentimento amoroso, alimentando un nuovo appetito, rinnovando infine gli amorosi sensi attraverso un banchetto che sembra non concludersi mai: «Si on prenait un café?». ³³

All'inizio di questo percorso, ne *La Seiche* la narrazione si concludeva con l'attesa febbrile degli invitati, dell'amato in particolare: si era in procinto di mettersi a tavola; l'ultimo romanzo qui evocato, *La Scène*, sembra ripartire da quel punto di sospensione e presentare una successione di immagini e di ricordi centrate proprio sull'idea del banchetto e dello stare a tavola.³⁴ D'altronde la piacevole eufonia evocata dai titoli dei due romanzi, letti in successione, sembra suggerire astutamente al lettore che si debba operare una messa in relazione, una corrispondenza fra i due testi stessi. Dal punto di vista musicale, peraltro, il termine *scène* evoca l'idea del pasto, quello sacro del giovedì santo, l'Ultima Cena, la *cène*, appunto. Ne *La Scène*, dunque, gli invitati sono a tavola e le tavolate sono molteplici, ognuna diversa dall'altra, eppure ognuna in qualche modo

³² Ivi, pp. 13-14.

³³ Ivi, p. 27.

³⁴ M. Desbiolles, *La Scène*, Paris, Seuil, 2010.

connessa, ricondotta o sovrapposta all'altra, in forma di variazione tematica.

L'architettura del romanzo si ispira alla teoria degli insiemi, passione della scrittrice in età scolare, ridestata dalla conversazione con il matematico suo vicino di tavola nel corso di un *vernissage*: la chiave di lettura del romanzo è lì, in quella successione di intersezioni, unioni e inclusioni, che simbolicamente e con precisione matematica scandiscono le parti dell'insieme narrativo attraverso le quali la scrittrice mette a punto la propria teoria degli insiemi, la cui unità centrale è rappresentata dalla tavola, della quale i invitati sono gli elementi variabili che attorno ad essa si riuniscono:

Que la théorie des ensembles me revînt lors d'un repas de vernissage où je me trouvai par hasard près d'un mathématicien me fit sans doute imaginer la table elle-même comme la figure d'un ensemble [...]. Les convives en seraient les éléments, chacun d'eux vérifiant la propriété de se trouver autour de la table.³⁵

La varietà degli elementi evocati nel romanzo non distrae la lettura per eccesso di interferenze, al contrario, la ricchezza delle immagini che si succedono – gli elementi, appunto – presto si configura come percorso mentale e progetto poetico molto raffinato. Così la foto in bianco e nero che appare in copertina e che raffigura gli antenati della scrittrice in Toscana, riuniti attorno ad una tavola rettangolare, intenti a brindare, permette ai ricordi di un'infanzia italiana di riaffiorare, in un susseguirsi di tavole imbandite, pranzi fumanti, festeggiamenti dei sacramenti, con la gioia delle merende di quando si è bambini, belli perché fragili e spensierati: con astuzia raffinata si racconta la vita, dalla nascita, senza celare la morte, «[...] odeurs de cuisine qui réveillent de la mort, qui réveillent la mort».³⁶ La tavola è in tal modo il luogo del pasto, della *cène*, ma anche l'occasione della sua rappresentazione, della sua *scène*.

³⁵ Ivi, p. 15.

³⁶ Ivi, p. 102.

La dimensione viatoria ritorna anche in questo romanzo e, anzi, sostiene le divagazioni, solo apparentemente sospese, di uno spirito invece attento e riflessivo. Così un breve soggiorno in Italia, sulla costa ligure, è l'occasione per una sosta in una trattoria dove la scrittrice osserva un banchetto formato da undici uomini, forse operai, seduti attorno ad una tavola rettangolare, intenti a festeggiare un probabile completamento di un lavoro e la chiusura del cantiere. Gli undici uomini, la tavola rettangolare, il gioco di luci che filtrano e illuminano la scena, sono gli elementi di un insieme che facilmente orienta lo sguardo e la riflessione della scrittrice:

[...] alors ne peut-on tout simplement pas s'empêcher de penser à la Cène devant ce repas pris entre nombreux hommes, à une longue table rectangulaire comme elle l'est toujours dans les tableaux de la Cène que nous avons tant vus en Italie?³⁷

Ma poco importa, che i commensali siano solo undici e che il pasto condiviso sia il pranzo di metà giornata invece che quello serale. E nessun tradimento, ma solo la schiettezza del ritrovarsi nella leggerezza che il momento richiede, gustando il cibo, parlando in giardino con la sigaretta in mano fra una portata e l'altra, il telefonino che squilla e si annuncia con la suoneria del pianto di un bebè: altrettante istantanee di vita di giovani padri italiani, ora elementi di un insieme che li ricomprende e li cristallizza in una scena di quotidianità luminosa e, forse per questo, sacrale: «La lumière, surtout la lumière. Qui enveloppe les onze hommes [...]. Sans elle, sans la lumière, pas de Cène, encore moins de tableau de la Cène».³⁸ La polisemia del termine italiano «tavola» sollecitato da quello francese *tableau*, permette in questo caso di operare uno scarto, di lasciare la tavola imbandita degli undici operai e condividere quelle dipinte su tavola o in affresco, d'altronde, «De la table au tableau il n'y a qu'un défaut de

³⁷ Ivi, p. 17.

³⁸ Ivi, p. 23.

perspective»: ³⁹ dalla rappresentazione dell'*Ultima Cena* (1493-1496) del Perugino a quella del Tintoretto (1594), dal celebre affresco di Leonardo (1495-1498) alla sua ripresa tematica nella *Cena a casa di Levi* (1573) del Veronese, alle altre varianti sulla tematica del banchetto, dal *Déjeuner sur l'herbe* (1866) di Claude Monet, a *Le Dîner, effet de lampe* (1899) di Félix Vallotton, alla *Tischgesellschaft* (1935) di Oskar Schlemmer: campioni di una galleria più ampia, nella quale l'arte pittorica cattura e fissa le luci e le tenebre delle nostre vite. È nell'incontro e nella sovrapposizione di tutte queste «scene» che il pasto che si consuma e si ricorda riceve il suo senso e si spiega nella sua pienezza, fra le piccole e le grandi gioie della vita, così come fra i suoi dolori e le sue tristezze. Tecnica della sovrapposizione, che, nel progetto poetico del romanzo, diventa affermazione di una precisa scelta mimetica fondata sul principio della citazione, del rimando intertestuale, cosicché le altre opere della scrittrice diventano a loro volta gli invitati garbati e mai invadenti di questa tavola: temi, motivi, immagini già rappresentati, sembra suggerire la scrittrice, visti da un altro punto di vista, combinati in nuovi insiemi, possono aprirsi a nuove, ulteriori letture, riorientare il nostro sguardo, fornendo un simbolico nutrimento quotidiano ma anche un sentimento di maggiore consapevolezza e di apertura della coscienza nei confronti della vita. La «grande tavola del mondo» è allora quella attorno alla quale ci sediamo e mangiamo tutti i giorni, in compagnia dei familiari, degli amici, con sconosciuti, talvolta in solitudine, cambiando il nostro posto, ogni volta rinnovando quell'esperienza, all'infinito, senza assaporare mai davvero sempre la stessa cosa, ricorrendo per questo anche ad altre parole. Ma in questo grande banchetto, sembra dirci Maryline Desbiolles, quello di cui abbiamo bisogno si offre a noi nel momento in cui ne abbiamo bisogno, se impariamo a riconoscere, a cogliere e accogliere quello che ci viene dato.

³⁹ Ivi, p. 45.