

Leggere la lontananza

Immagini dell'altro nella letteratura di viaggio della contemporaneità

a cura di Silvia Camilotti, Ilaria Crotti e Ricciarda Ricorda

Tra divergenza e destino

Nel Limbo afghano-italiano di Melania G. Mazzucco

Ilaria Crotti (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract Mazzucco's novel, *Limbo* (2012), deals with striking issues within the post-feminist debate of the new millennium. The characters and their destinies act in conflictual zones, such as the war in Afghanistan or the struggle against the mafia in Italy. The quest for identity is pivotal in the text, both from female and male viewpoints: the complexity of the characters has to be read through powerful motifs (war, body, sexuality, landscape, elsewhere and otherness). The notion of divergence is particularly significant, since it refers metaphorically to the break of a consequential canon, which is both narrative and existential.

Keywords Italian novel in 2000. Female character. Travel.

Nelle prime righe della postfazione di *Limbo*, la prova di Mazzucco oggetto della mia lettura edita da Einaudi nel 2012, si precisa:

Limbo è un romanzo. I personaggi e i fatti narrati sono frutto di invenzione. Il 10° reggimento alpino di Fanteria non esiste. La 9a compagnia Pantere – se pure prende il nome di una vera compagnia di paracadutisti – non è mai andata in missione in Afghanistan. Di plotoni Pegaso ne esistono parecchi, ma nessuno ha ispirato questo. La caserma Salsa di Belluno ospita il 7° reggimento. Bala Bayak, Qal'a-i-Shakhrak, come la FOB Sollum, il cop Khurd e l'hotel Bellavista, sono luoghi che esistono solo in queste pagine. Invece la provincia di Farah, Shindand, Ladispoli, e tutte le altre località citate sono reali. La Torre Flavia è l'ultima sentinella della bellezza sulla costa violentata dal cemento: merita di essere restaurata e salvata. (Mazzucco 2012, p. 475)

Non è prassi inusuale della scrittrice, del resto, dotare i propri testi di pagine, sia preliminari che conclusive, assecondanti una disamina non solo 'a ritroso' ma anche trasversale del mosso andirivieni che anima i disparati poli di attrazione di una ricerca narrativa lucidamente accorta e, nel contempo, aperta e onnivora. Per addurre un esempio indicativo, si vada alle dense pagine de *Il talismano d'oro* (Mazzucco 2012b, pp. 5-11), la nuova prefazione, dalle valenze spiccatamente autobiografiche, che compare nella stampa einaudiana 2012 di *Lei così amata* – il romanzo apparso in prima edizione presso Rizzoli nel 2000 tra le cui pagine i versanti del

documentario, da un lato, e dell'odeporico, dall'altro, non si limitano a giustapporsi ma operano in sinergia.¹ Codesta prefazione, infatti, suggerisce alcuni parametri utili a decifrare il senso composito che il tema del viaggio detiene non solo nella prova menzionata ma anche in molta parte di una produzione che, a partire da *Seval*,² ha guardato a detto campo, riletto alla luce del paradigma dell'alterità, come a uno degli orizzonti problematici più sintomatici per parafrasare la modernità.

Nella occorrenza presente porre in primo piano il genere romanzo, asserendo risolutamente che il testo gravita attorno a una tipologia narrativa *fictional*, per poi farne intravedere le molte derive, induce ad avvalorare la gittata della scrittura narrativa, appunto dislocandola nei domini del possibile. Istituire con il lettore ipotetico un patto narrativo motivato dalla finzione dichiarata, in altri termini, non esclude che i dati, i luoghi e i riferimenti, peraltro denunciati a chiare lettere come **simulatori**, supportino poi una verità di secondo grado: attendibilità che solo il registro allegorico della finzione è capace di veicolare appieno. Ecco che i territori detti **autentici**, Ladispoli, ad esempio, con la sua sabbia nera e vulcanica, o il baluardo naturalistico di Torre Flavia, insidiato dal degrado ambientale, accanto a siti rimandati a un immaginario fittizio, ancorché verisimile, come Bala Bayak o Qal'a-i-Shakhrak, elaborano assieme un **paesaggio-tempo** dai molti volti, tra le cui ambiguità sovrapposte e alternanze stratificate si annidano inquietanti i fantasmi del reale.

La prova potrebbe definirsi romanzo di viaggio e di avventura, a patto di interpretare questi due snodi cardinali, il viaggio e l'avventura, alla luce di un detector potente: il filtro offerto da icone belliche. Fatto sta che la guerra, anzi, per meglio dire, le guerre, sia quella esportata dall'Italia nell'altrove afghano, pur traslata come 'missione di pace internazionale', sia l'altra, dai non pochi elementi di contatto con la prima, ovvero le operazioni di contrasto alla mafia condotte dentro casa, devono misurarsi con un terrorismo che, sebbene dai codici molto differenti, consegue esiti in entrambi i casi devastanti, per il singolo come per le popolazioni civili, gravando pesantemente sul tessuto sociale ed economico.

L'Afghanistan, quindi, viene inteso come una sorta di luogo altro, distante sotto ogni punto di vista da un'Italia odierna e **normale** - nazione di un'Europa esente da conflitti mondiali oramai da molti decenni - mentre è proprio quell'alterità afghana, una volta riletta 'da casa' e rielaborata nella prospettiva del rimpatrio, a promuovere una disamina inattesa quanto spiazzante di una realtà ben diversa, rivelandola a se stessa nei molti

1 Circa la 'narrativa impura' di Mazzucco e le sue interazioni col genere romanzo cfr. Perrone 2012, pp. 57-59.

2 Nel racconto d'esordio di Mazzucco 1991 sono già avvertibili *in nuce* alcuni raccordi tematici pertinenti alla liaison viaggio-alterità, come ha già notato Nicotra 2011, pp. 359-380.

conflitti endemici che ne dissestano l'habitat sociale e umano. A ribadire, anche in un'ottica squisitamente metodologica, in che misura gli stigmi dell'alterità siano pervasivi e, soprattutto, alberghino là dove non parrebbe. Entrambe le alterità, pertanto, non solo l'afghana ma anche l'italiana, divengono meglio leggibili ove visualizzate in reciprocità e, soprattutto, nel momento in cui si frapponga una certa distanza, non solo spaziotemporale ma anche emotiva, da ognuna di esse.

L'altro nucleo del discorso, infatti, è dato dal tema del ritorno: un *nostos* che tramuta i due protagonisti, la marescialla degli alpini Manuela Paris e lo pseudo-Mattia Rubino, in una coppia di reduci: combattenti di due conflitti che d'acchito parrebbero del tutto irrelati. Quel fattore ritorno è da ritenersi cogente sotto più punti di vista; anche perché la scrittrice, in un passo del *Talismano d'oro*, nel richiamare i tempi e i modi della stesura di *Lei così amata*, asserisce di ritenerlo connesso ai poli del viaggio, per un verso, e della scrittura per un altro: viaggio e scrittura, allora, epicentro ideale di una potenziale autobiografia **vera** d'autrice, la cui sequenza cronologica non può non venire a patti con la biografia fittizia del personaggio. Così:

Lei così amata è un romanzo documentario: ciò che si narra è accaduto realmente. Ma la verità che andavo cercando non si trova in nessun archivio e si risolve nella ricerca stessa. È stato scritto da un'autrice coetanea del suo personaggio. Consapevolmente. Per elaborarlo mi sono presa tutto il tempo necessario: era un viaggio, e i viaggi si concludono non arrivando alla meta, qualunque essa sia, ma tornando a casa. Avevo una sola certezza: lo avrei pubblicato entro il 2000, prima di compiere io stessa 34 anni. (Mazzucco 2012b, p. 10)³

La biografia della scrittrice svizzera Annemarie Schwarzenbach (1908-1942), deceduta proprio trentaquattrenne, la cui vicenda esistenziale fu segnata in varia misura dalle cifre del viaggio, a patto di recepire detto dominio tematico in termini diversamente connotati,⁴ offre l'opportunità

3 E, ancora, nel capitolo *Nelle profonde tenebre*, narrando del rimpatrio in Engadina della protagonista, la viaggiatrice Annemarie Schwarzenbach, al cui profilo è riservato quello che la scrittrice stessa ha definito un «romanzo documentario», si nota: «Tornerà in Engadina. Trascorrerà luglio e agosto nella sua casa, tra le montagne, la brughiera, il lago - nel magnifico paesaggio estivo. Penserà che "nulla è più disperante di questo ritorno", eppure le sembrerà strano, e bello, essere di nuovo - dopo tante vicissitudini - a Sils Baselgia, seduta allo stesso tavolo, nella stessa Stube, camminare sugli stessi sentieri tante volte percorsi: sulla stessa strada. Un vero viaggio non può concludersi che con il ritorno» (Mazzucco 2012a, p. 433).

4 Vi convivono, infatti, le immagini del dispatrio dal paese d'origine - una neutrale ed edenica (benché mortale) Svizzera - della fuga da un'ingombrante famiglia d'origine, arroccata attorno a Renée, figura materna subita come onnipotente, di un'identità di genere non accettata appieno, infine di un io teso a essere riconosciuto in quanto artista dai Mann.

alla prefatrice, trascorso più di un decennio dalla prima edizione del «romanzo documentario», di rileggere il proprio iter artistico alla luce dei duplici versanti della verità e della finzione. Mazzucco, invero, compie alcuni rilievi che, posti in relazione con la scrittura di entrambe, vale a dire delle due letterate come dei due personaggi cui hanno dato vita, favoriscono l'interpretazione di una sezione cospicua, e rilevante in ogni senso, della produzione mazzucchiana; narrativa, appunto, dove la ricerca-scrittura, in quanto **viaggio** mai ultimato, assurge a uno dei fattori più eloquenti.

Ma veniamo al romanzo in esame. I registri afferenti al femminile, per un verso, e al maschile, per un altro, vi fungono da reagenti decisivi, sia relativamente agli schieramenti messi in campo dagli altri personaggi, sia alla vera e propria costruzione dell'intreccio. Il profilo di Manuela fa la sua comparsa già sulla scena d'esordio. Ci troviamo nel frangente in cui ella è ormai una reduce della missione in Afghanistan, dove nella località di Qal'a-i-Shakhrak ha subito un grave attacco terroristico che ha falciato alcuni soldati del plotone Pegaso, posto alle sue dirette dipendenze. L'evento, verificatosi in occasione dell'inaugurazione di una scuola femminile sorta grazie ai fondi del contingente di pace italiano, ha risparmiato per puro caso la vita della marescialla, rendendola tuttavia parzialmente invalida, inabile a proseguire quella carriera militare intrapresa con determinazione alcuni anni prima. È il sindaco di Ladispoli, la località d'origine della militare, che, per rendere omaggio a quella concittadina assurta all'onore delle cronache su tutte le prime pagine dei quotidiani nazionali, durante una modesta cerimonia le conferisce il carciofo d'oro, un'onorificenza del territorio, mentre lei, zoppicante, già subite quattro operazioni al piede e al ginocchio, tre alle vertebre del collo e due alla testa, «suo malgrado è diventata una celebrità e si deve sorbire la cerimonia della consegna del carciofo d'oro e del gliardetto della città» (Mazzucco 2012, p. 7).

Il punto di vista espresso dalla madre, Cinzia Colella, collima molto poco con il destino femminile auspicato per quella figlia tanto amata, e oramai ridotta in stampelle, la quale porta i capelli «cortissimi, rasati a spazzola, come un maschio. Nel viso nudo i suoi occhi color cioccolato sembrano troppo grandi. Ma la madre ha pensato che una femmina senza capelli non è una donna, è una pazza del manicomio, una nemica di guerra, oppure una malata terminale, e non è riuscita a trattenersi» (pp. 7-8). Per lei, già fidanzata con Giovanni Bocca, piantato in asso prima della partenza per la missione, la Colella, abbandonata dal coniuge per una seconda moglie, la rumena Teodora Gogean, dalla quale ha avuto anche un figlio, Traian, avrebbe preferito una sorte **normale** di donna, magari dedita alla famiglia. E riprova la perizia della narratrice nel concertare le molte voci femminile sul palinsesto del romanzo, creando iterazioni, alternanze e disarmonie decifrabili le une rispetto alle altre, lo schizzo offerto nella medesima occasione celebrativa dell'altra figlia della Colella, la chiacchierata Vanessa, tanto differente dalla sorella per avventatezza e superficialità, eppure do-

tata di una vitalità esuberante non priva di una saggezza istintiva: requisiti dettati dalle s-ragioni del corpo e da una sensualità prepotente, che la reduce sembra avere smarrito. «Caschetto biondo platino, frangetta asimmetrica, ombretto verde, ciglia allungate con l'estensore, rossetto fucsia su una bocca esagerata» (p. 5), lei sì che, piazzatasi con destrezza sotto l'ombrello del sindaco e catturato l'obiettivo, sa formulare risposte rispondenti pienamente agli stereotipi e alle banalità che il medium televisivo stesso reclama.

L'alterità supportata da personaggi femminili di tale tenore è foriera di senso; in particolare ove la si sorprenda tra le fitte pieghe delle reti relazionali che concorre a tessere. Ecco, allora, il legame **dispari** che passa tra la madre italiana, la Colella, e le sue due figlie, la soldatessa, per un verso, per un altro la 'poco di buono'; quella Vanessa che ha avuto una bambina, Alessia, di padre ignoto, assume stupefacenti, è l'amante del marocchino Youssef, a sua volta regolarmente coniugato nel paese d'origine e padre di tre figli (pp. 152, 263), ha relazioni saltuarie con soggetti a rischio: sorelle tanto diverse tra loro ma entrambe non rispondenti ai modelli esistenziali auspicati dalla loro madre. Un rapporto ugualmente impari, del resto, si consuma tra l'altra madre, Teodora Gogean e il figlio **italiano** di costei, Traian, il fratellastro **esotico** di Manuela e di Vanessa; né appaiono asettici i conflitti di varia specie tra la Colella medesima, divorziata dal coniuge, Tiberio Paris, la quale si sottopone a turni lavorativi massacranti presso la stazione di servizio dell'autostrada Roma-Civitavecchia, e la rivale (anche perché straniera)⁵ Gogean: una rumena che, a suo parere, avvalorata alla lettera alcuni luoghi comuni di pubblico dominio; sarebbe, infatti, «un'arrivista, spietata e avida come tutta la gente dell'est che si era rovesciata a ondate progressive nelle palazzine di Ladispoli, e aveva preso in affitto a prezzi esorbitanti le seconde case dei romani, vuote da quando andavano in villeggiatura in Sardegna o a Sharm. Prima i polacchi, poi i russi, poi gli albanesi, infine gli ucraini e i rumeni. Avevano rovinato il mercato immobiliare. Rovinato l'ambiente. Rovinato anche le famiglie» (pp. 27-28).

Non è priva di una pur implicita rivalità nemmeno il sentimento di amicizia e di ammirazione che Manuela prova per una compagna di corso, Angelica Scianna, la bionda e bellissima siciliana che era riuscita a farcela dove lei aveva invece fallito, divenendo ufficiale e pilota di un Mangusta da combattimento in Afghanistan, come apprende da una foto caricata sulla pagina facebook dell'amica. Pure le altre *silhouettes* delle donne soldato in missione, persino quelle solo tratteggiate, vanno lette come tasselli di

5 Circa il nesso ricorrente tra alterità, *gender* e sesso in condizioni particolari di violenza e di conflitto, la filosofa Iveković ha notato: «La violenza è un tentativo di compensare questa origine nell'altro e nell'altra, una compensazione attraverso il principio di identità, cioè l'identità mantenuta ad ogni costo, l'identità a se stessi; tutto questo avviene per mantenere un'identità in realtà impossibile da mantenere, perché sarebbe in contraddizione con il tempo, con lo spazio e con qualsiasi cultura conosciuta» (Iveković 2006, p. 23).

un mosaico policromo, fitto di verifiche. Si pensi, ad esempio, alla furiera caporal maggiore Sokha Giani, soprannominata dai soldati Angkor, dai «lunghissimi e meravigliosi capelli neri, offesi dalla polvere afghana e dal regolamento che le imponeva di portarli sempre legati» (p. 139), originaria della Cambogia e adottata a tre anni da una famiglia italiana, che confida a Manuela «che si era sentita sbagliata a causa degli occhi a mandorla e della sua pelle d'oliva finché non era entrata nell'esercito e finché, con la divisa, non si era scoperta uguale a tutti gli altri» (p. 229). Per non dire della dottoressa Ghigo, la tenente di sanità, la quale, impossibilitata a svolgere i propri uffici nel nulla vanificante afghano, confessa a Manuela che l'anno precedente, a Herat, la situazione era stata molto differente («Qui, nessuno. La gente dei villaggi vicini non veniva» p. 137); là aveva avuto l'appagante opportunità di lavorare, «visitava decine di civili ogni giorno, c'era la fila davanti all'ambulatorio della base. Era stata l'esperienza più gratificante della sua vita. Era riuscita anche a far partire due bambini malati di cancro per l'Italia, dove li avevano curati e guariti» (p. 137).

Gravido di significato, e dalle ricadute drammatiche, risulta l'impatto con l'unica donna afghana avvicinata da Manuela: un contatto all'apparenza irrilevante ma che fornirà poi una delle chiavi di lettura risolutive delle vicende. Si tratta della mendicante Fatimeh, il nome della quale risuona inaspettato allorché, ormai a casa, a Ladispoli, Manuela si dispone ad aprire il borsone che l'aveva seguita inesorabile, prima in ospedale poi fino a casa, la cui sola vista «le provocava la nausea. Gli oggetti si riversavano fuori alla rinfusa, emanando un odore stantio di polvere» (p. 349). In quel contenitore rifiutato e rimosso si annidano oggetti residuali che suscitano sensazioni fisiche e associazioni memoriali lancinanti:

Ci sono la kefiah bianca e nera e i foulard con cui si copriva i capelli quando incontrava gli anziani dei villaggi. Le schede prepagate Banana per telefonare in Italia. Le cartoline che aveva ricevuto dal cugino Claudio in vacanza a Sharm e quelle in bianco e nero con la Cittadella di Herat e il minareto di Jam che aveva comprato al figlio della mendicante che somigliava a sua madre e che era venuta alla Sollum in un gelido giorno di gennaio. Il suo nome riaffiora intatto dal passato: Fatimeh. (p. 349)

La visione della mendicante Fatimeh, una larva sempre scortata dal giovane figlio maschio, diviene persecutoria allorché Manuela, oramai reduce e disabile, è di ritorno in auto da Marcianise, dove si era recata in veste di madrina di battesimo di Diego junior - il figlio che Diego Jodice, il caporal maggiore detto Ispanico, dilaniato nell'attentato, non aveva visto nascere. È come «una presenza; sente perfino il suo odore - capra, sudore, capelli e qualcosa di indefinibile, forse la fuliggine del fuoco, un misto gradevole di cenere e legna» (pp. 370-371). Il «fantasma silenzioso» (p. 371) di Fatimeh,

tra la disapprovazione della popolazione, che ricusava ogni contatto con i militari, si era accostato alla base sfidando un terribile divieto: chiedere aiuto. Insinuandosi fra le barriere e scivolando lungo il muro di protezione, ella avrebbe voluto salvare la figlia di pochi mesi, in pericolo di vita a causa di una leishmaniosi viscerale - guarigione poi ottenuta grazie all'intervento della tenente medico Ghigo. Sul volto segnato di quella madre, «un mucchio di stracci sporchi» (p. 372), affamata accanto al ragazzino, denutrito nel corpo ma dallo «sguardo duro di un adulto» (p. 371), il quale la scorta, rimproverandola tacitamente poiché biasima la sua decisione di accettare aiuto dai **nemici** pur di salvare la piccola in pericolo di vita, sta iscritto tutto il dramma di una condizione femminile costretta a pagare un prezzo altissimo per quel conflitto, subendone doppiamente le violenze e i soprusi, appunto in quanto donna:

Quando schiuse le labbra, Manuela vide che le mancavano tre denti. Aveva le gengive infiammate, come una ottantenne. Ma adesso sapeva che quella vecchia sfinita consunta dalla tubercolosi aveva la sua età. Il ragazzino le aveva detto qualcosa, in tono di rimprovero, e Fatimeh aveva abbassato la testa, si era morsa le labbra e aveva taciuto. (p. 373)

Secondo Manuela, latrice di un prototipo di donna occidentale per eccellenza **maschile**, appunto in quanto militare, quindi divergente dal modello afgano, quella Fatimeh, pur tossendo e sputando sangue, dimostrerebbe una temerarietà esemplare, sebbene d'altra natura. La straniera, infatti, non esita a sfidare tacitamente l'ordine patriarcale, antepone alla salute della figlioletta priorità di natura diversa, che comportano il venir meno della linea ideale madre e figlia. L'afghana, così: «Tra la vita della figlia e il disprezzo della comunità ha scelto la vita della figlia, è questa la cosa importante. Fatimeh è una donna coraggiosa» (p. 373).

Sarà solo ricomponendo i brandelli **esplosi** di un puzzle quasi indecifrabile - quelle povere cartoline in bianco e nero che sbucano a sorpresa dal borsone militare, acquistate in Afghanistan sul carrettino di Amir (o Ahmad), il figlio della mendicante, quei suoi occhi «verdissimi, capelli folti e corvini» (p. 371), equivalenti a una sorta di firma visiva indelebile, il ricordo intermittente della comparsa inaspettata del ragazzino proprio sulla scena dell'attentato, il fatto che Manuela lo riveda a molti chilometri di distanza, e immediatamente prima della strage di Qal'a-i-Shakhrak, infagottato in un cappotto da uomo nel caldo torrido di giugno «per mascherare il giubbotto esplosivo» (p. 375), mentre lei si è allontanata di soli pochi metri (che le hanno poi salvato la vita), perdendo qualche secondo per frugare nelle molte tasche del giubbotto antiproiettile alla ricerca di una penna da regalare a quel figlio di Fatimeh - che Manuela riuscirà a decifrare a posteriori una sequenza di eventi parsa in un primo momento senza capo né coda e che, invece, risultava dettata da una logica serrata, anche se aberrante:

Cercare nella tasca una volgarissima penna che in un supermercato italiano sarebbe costata cinquanta centesimi. Un attimo rubato alla nuda economia del dovere. Quel gesto trascurabile era bastato a spostare il concatenamento degli eventi - scendere dal Lince, accompagnare il tenente davanti alla scuola dove avrebbero dovuto aspettarlo le autorità locali - per deviarli dalla loro traiettoria e disarticolare così la logica dell'intersezione. Doveva la vita a quel ritardo infinitesimale, impercettibile a ogni orologio, a un impulso, il riconoscimento della comune umanità. (p. 377)

Il caso e la fatalità, dunque, incrociano senza scampo le loro traiettorie, dettando un tracciato che allegorizza *tout court* un percorso esistenziale dove l'illusorio disordine caotico assurge a destino, sia individuale che collettivo. Ed è alla memoria **postuma**, veicolata dalla scrittura, che si demanda il compito di penetrarne il senso potenziale.

Lo spazio-tempo brevissimo di un semplice gesto che aveva deciso della sopravvivenza dei suoi compagni della ga compagnia, come della sua - poiché la marescialla Paris si sentirà in qualche modo responsabile per la morte del tenente Nicola Russo, del caporal maggiore scelto Diego Jodice e del caporale Lorenzo Zandonà, originari rispettivamente di Barletta, Marcianise e Mel, e inevitabilmente in colpa per la propria salvezza imprevista - segna quasi specularmente la sorte del personaggio maschile del romanzo. Lo pseudo-Mattia, difatti, incappa in una circostanza del tutto fortuita durante la quale diviene testimone di un'esecuzione mafiosa in piena regola e, invece di sottrarsi al proprio dovere, decide di collaborare con la giustizia, riconoscendo l'esecutore materiale dell'assassinio: una scelta dettata da un radicato senso civico che, però, avrà delle conseguenze nefaste sulla sua esistenza, sia nel privato che nelle sfere del sociale e del professionale; tant'è che dovrà separarsi dalla moglie, allontanarsi forzatamente dall'amatissimo figlio, vedere azzerata una brillante carriera professionale, smarrita la certezza di un'identità anagrafica e ridotto in perenne fuga, senza fissa dimora: un sopravvissuto, un **reduce in terra straniera**. Proprio come Paris, la quale, una volta rimpatriata e a casa, in una straniata Ladispoli natalizia, stenterà a riconoscersi.

La costruzione speculare delle due sagome, pertanto, accomunate per paradosso da una difformità che parrebbe radicale, è resa sapientemente, se l'estraneità dell'una epifanizza altresì quella dell'altra. Il femminile di Manuela e il maschile dello pseudo-Mattia si scoprono reciprocamente in termini quasi chiastici, giacché patiscono due condizioni affini di privazione: **disorientamento** anche spaziotemporale, il loro, da ricondursi a statuti identitari vacillanti, compromessi dall'aver visto spacciato il sito di partenza e, assieme, dall'essere sprovvisti di un approdo certo. Ecco, dunque, una lei che non può più espletare le mansioni, anche simboliche, del profilo maschile-militare cui aspirava fin da ragazzina, e un lui

smarrito in un nulla emotivo, espropriato di quel paterno-affettivo in cui si riconosceva appieno e che contribuiva a dare senso alla sua esistenza. In fin dei conti il maschile di pseudo-Mattia appare molto più prossimo a una immagine di materno – una volta letta alla luce dei dettami prescritti dalla tradizione e dalla organizzazione sociale e culturale dei ruoli – di quanto lo sia il femminile di Manuela, la maesciella che aveva ispirato la propria esistenza a principi e criteri del tutto alternativi. Ebbene, grazie a una figura così avvertita di chiasmo, dove i personaggi giocano *à rebours* con le mansioni, reali e/o immaginarie, loro conferite, la scrittrice riesce anche a enunciare le condizioni innovate in cui versano le identità, i generi e i sessi nella modernità. Scenario, questo, attinente a problematiche identitarie e, assieme, di *gender*, che forma la sinopia soggiacente alla superficie emersa del romanzo e che, come risulterà ancora più palese, e in termini quasi provocatori, nel seguente *Sei come sei* – una prova destinata a portare alla ribalta le interfacce più sensibili tra maternità e paternità, per un verso, come tra generi e sessi, per un altro – diverrà uno dei banchi di prova più indicativi per dare voce a soggetti plurali e alle molte istanze che li animano.

Anche la struttura del romanzo si attiene a un allestimento dalle cadenze bipartite, così da riprendere a livello compositivo il legame speculare e, assieme, discorde ricorrente tra i due comprimari, Manuela e lo pseudo-Mattia, figure solcate da affinità diverse e/o diversità affini (ancora una volta un chiasmo). Con i suoi ventitre capitoli, dai titoli iterati, *Live* e *Homework*, cui si avvicenda in penultima posizione un solo *Rewind*, immediatamente prima del conclusivo *Live*,⁶ il testo, infatti, si organizza intorno a due diversi livelli di scrittura e, quindi, di esistenza. Il primo corrisponde alla narrazione di un oggi postumo, una volta che Paris, ormai disabile, anche se non è ancora riuscita a elaborare consapevolmente le proprie aporie, ha fatto ritorno presso la dimora materna, in una squallida Ladispoli invernale, dove deve misurarsi passo dopo passo con la realtà quotidiana; sarà lì che incontrerà e si innamorerà del fumatore sconosciuto che se ne sta appostato in ombra sul balcone dell'hotel di fronte alla sua finestra, fino a riconoscersi nell'alterità di lui, indi smarrirne le tracce, per poi ritrovarne la sagoma presunta acquatta-

6 Ecco la loro sequenza: *Live, Live, Homework, Live, Homework, Live, Homework, Live, Homework, Live, Homework, Live, Live, Homework, Live, Live, Homework, Live, Live, Rewind, Live*. Dove va notata sia la funzione parentetica svolta dai due *Live*, all'inizio e alla fine della serie stessa, sia il loro disporsi prevalentemente in dittico nella seconda parte, mentre quel *Rewind*, appunto in penultima posizione, sembra dare il via al riavvolgimento di un nastro magnetico ideale o di una ipotetica pellicola cinematografica: matassa sonora e visiva di un corpus che, alternando riprese e variazioni, pare inestricabile. Il termine *Live*, inoltre, può andare letto come una sorta di autocitazione sia del titolo che, ovviamente, del personaggio del romanzo *Vita* (Mazzucco 2003).

ta nel riquadro di una finestra affine a quella di partenza.⁷ Le tappe dei vari *Live*, pertanto, sono scandite sia dall'accettazione delle aporie che il corpo del personaggio, rimasto martoriato nell'attentato suicida, reca impresse su di sé, sia dalla scoperta, del resto speculare alla precedente, che quelle stesse carenze, quelle cicatrici che arrossano pure l'anima, sono segni rivelatori: solo grazie alla riscoperta della pratica amorosa, peraltro condizionata pesantemente sul piano fisico,⁸ questi sfregi diverranno leggibili, quindi passibili di elaborazione. Insomma, il passaggio tra una certa idea di corpo, in quanto strumento neutro, da mantenere in buono stato, anche se al buio, perché deturpato, e una concezione ben diversa, secondo cui quella corporeità medesima, una volta accettata in quanto tale, può diventare oggetto di attenzione, di amore e di piacere, palesa altresì le *correspondances* del viaggio conoscitivo che entrambi i protagonisti accettano di intraprendere.

Anche lo pseudo-Mattia, un latitante in patria privo di uno statuto anagrafico documentabile con certezza, uno senza fissa dimora, braccato da un'organizzazione criminale di stampo mafioso che non gli concede tregua, può recuperare nella **clandestinità** di quella relazione amorosa, che muove i primi passi nella camera buia di un albergo a tre stelle,⁹ il Bellavista, dal nome eloquentemente antifrastico,¹⁰ ubicato in una declas-

7 Sulle molte accezioni del tema finestra, così significativo per la letteratura europea moderna, che lo ha recepito sia quale perimetro di accesso a uno spazio altro, sia in quanto diaframma conoscitivo e comunicativo v. Basile 1982.

8 Come 'dice' la posizione medesima che Manuela è costretta ad assumere durante il rapporto: «Preferisco stare sopra, ha bisbigliato, imbarazzata, senza trovare il coraggio di dirgli che non può forzare la vertebra del collo. Ma anche in quel modo era stato complicato, perché non poteva piegare il ginocchio né la caviglia, e aveva finito per aggrapparsi alla testiera del letto, protendendo la gamba nel vuoto. Una posizione troppo scomoda per liberare la mente dai pensieri» (Mazzucco 2012, p. 185).

9 Una stanza anonima, infatti, può divenire un set ideale per una coppia alla ricerca di un'identità anche sessuale: «Sulla scrivania addossata alla parete c'è solo un computer, un portacenere, il giornale di ieri. [...] È stata Manuela a spegnere l'interruttore. Lo ha pregato di non guardarla. Per via delle cicatrici rosse che le sfregiano la gamba. Ma anche per pudore da caserma. L'abitudine a considerare il corpo come uno strumento da tenere in efficienza, ma da maneggiare con cautela. Addestrare, preservare, e soprattutto usare solo per le funzioni indispensabili» (pp. 184-185).

10 Proprio nella terribile cella promiscua dell'americano Bellevue Hospital - un nome gravido di molte valenze, quindi, se pronte a 'viaggiare' da un testo all'altro - la scrittrice ha ambientato una delle pagine più strazianti della vicenda biografica della Schwarzenbach: «Perché nella cella di massa del Bellevue Hospital vengono rinchiusi, tutti insieme, alla rinfusa, in una promiscuità che sa di dolore e di serraglio, donne in camicia e uomini in cravatta, pazzi furiosi che si strappano di dosso i vestiti o sono già completamente nudi, e dipsomani, esibizionisti, bambini nervosi e vecchi svaniti, [...] anime in pena che ciondolano da un'estremità all'altra della stanza, contando i passi, i riquadri delle mattonelle, i minuti che non passano mai perché il tempo è fermo qui dentro e sa di eternità, fra rottami senza coscienza e disperati che non sanno perché sono qui» (Mazzucco 2012a, pp. 279-280).

sata località di villeggiatura ‘fuori stagione’,¹¹ una condizione esistenziale che può dischiudergli un futuro incerto ma aperto alla speranza.

Il fuggiasco e la reduce, almeno in un primo momento, ostentano ben poche affinità ideologiche: lei tanto determinata a compiere una missione di pace, in cui crede fermamente, così da rileggerla come una specie di destino esistenziale, mentre lui scettico dinanzi a quegli stessi ideali umanitari e patriottici per inseguire i quali la combattente Manuela ha lottato duramente, mettendo a rischio la propria incolumità. Certo è che l’antimilitarismo agnostico che il proscritto professa assume i contorni di un atto d’accusa rivolto alla giustizia italiana: dopo averlo usato come testimone oculare necessario al riconoscimento del volto di un Marco in una foto segnaletica, ossia del giovane assassino del dottor Calogero, figlio di «uno dei venti latitanti più pericolosi d’Italia» (Mazzucco 2012, p. 421), il quale, grazie a detta iniziazione, doveva dimostrare di essere in grado di controllare il territorio, quella stessa giustizia lo terrebbe di fatto in ostaggio, abbandonandolo alla deriva, privo addirittura di un barcone di salvataggio:

Non c’è nulla di più blasfemo, futile, antieconomico, squallido e duraturo della guerra. Per me l’Italia è una parola sospetta, che associa alla retorica di chi vuole impormi le sue leggi per perseguire i suoi interessi. Avrei preferito cento volte nascere francese, o svedese. Avrei avuto almeno l’illusione di vivere in un paese di diritti e di doveri, e non di illegalità e menefreghismo. Inoltre detesto i soldati, non ho neanche fatto il servizio militare. [...] Suppongo che ai tuoi occhi sono qualcosa di simile a un imboscato vigliacco, un disertore. [...] E la sola idea di infilarmi una divisa e dire signorsì a qualcuno, obbedire a un ordine che non capisco o che non condivido, sparare, uccidere, anche solo per difendermi, mi rivolta la coscienza. (p. 183)

Cosicché l’amarezza per tutto ciò che è costretto a scontare in prima persona per una scelta di civiltà e di giustizia di cui è diventato vittima designata, degenera in lui in un’acredine tanto bruciante da fargli riformulare la stessa idea di patria. Sarà solo verso la conclusione del romanzo e delle vicende

11 Molte sono le camere d’albergo che, in quanto figurazioni di ‘non luoghi’ identitari e, anche per detto motivo, rivelatisi epifanici, costellano i romanzi mazzucchiani. In *Lei così amata*, ad esempio, ecco l’Hôtel de la Tour, a Sanary, nel sud della Francia, che assume a sito di dispatrio, se Klaus Mann, ormai in fuga dalla Germania nazista, vi ha ‘deportato’ alcuni oggetti residuali, trafugati da una dimensione ritenuta ormai spacciata: «Con un calcio Klaus spinge la valigia sotto l’armadio, e alza lo sguardo sulla stanza che ha appena occupato. Ha messo sullo scrittoio una fotografia di Erika in cornice, la riproduzione del torso di un boxeur - la penna stilografica, una boccetta di profumo. [...] Nonostante ciò, la stanza serba un aspetto estraneo - quasi ostile. È pur sempre una camera d’albergo. L’emigrazione - ogni emigrazione - porta con sé un inevitabile senso di tristezza e di indegnità» (Mazzucco 2012a, pp. 109-110).

narrate, all'altezza di *Rewind*, che il personaggio, di nuovo in fuga poiché scovato dalla mafia persino nel rifugio impensabile di Ladispoli, rivela *par lettre* a Manuela la propria identità, riavvolgendo il nastro di uno status esistenziale che non cessa di configurarsi come una latitanza lacerante:

L'Italia è una parola che per me non significa niente più che la lingua che parlo e il paese in cui vivo. Quando mi parlano di patria, provo fastidio. La patria per me non è la terra dei padri, ma quella dei figli. Perciò non è una superficie dello spazio né una storia trascorsa, ma qualcosa di vivo e presente, che ognuno porta con sé. So che non la pensi così, ma per me l'Italia si riduce al passaporto, alla scuola di mio figlio e all'ospedale. (p. 420)

I tasselli di *Homework* che intercalano la sequenza dei *Live*, come si è già notato, immettono un ulteriore livello di discorso, interagente con la linea discorsiva precedente. *Homework*, infatti, sarebbe la trascrizione narrativa non consequenziale di ciò che Paris ha già patito, destinandola a ricostruire nella memoria incontri ed eventi **esplosi** nell'attentato: casi talmente dolorosi che solo il passaggio nel codice dello scritto sembra in grado di promuoverne un'elaborazione interpretante. Ebbene, nella dialettica che subentra tra vita e sua decodifica in racconto, è proprio quest'ultima che ha la meglio, almeno a partire da una certa altezza, tanto da trasformare quei 'compiti per casa' prescritti dallo psichiatra a colei che è affetta da una sindrome post-traumatica, ovvero DPTS, in una pratica di cura tutta privata. Manuela, difatti, soffre di ciò che, in gergo psichiatrico, si definisce evitamento: «Una strategia, un segno di mancata elaborazione [...] che doveva sforzarsi di superarlo, se non voleva che il disturbo diventasse cronico e la invalidasse per sempre» (p. 39).

Il primo *homework* (pp. 45-63), così, presenta una descrittività piana e lineare che attinge anche a un'altra tipologia di scrittura dell'io, la diaristica; appunto quel diario che, come una falda di scrittura sprofondata nella verità assoluta e nullificante dell'impatto d'esordio, la marescialla asserisce di avere redatto durante i mesi di missione. Attenendosi a uno stile scarno e informativo, quasi telegrafico, esso è volto a fornire i dati essenziali di una realtà invece complessa e indecifrabile, mentre la si scopre per la prima volta:

La base operativa avanzata di Bala Bayak si chiamava Sollum. Il nome avrebbe dovuto ricordare ai soldati una celebre battaglia della Seconda guerra mondiale o contagiare loro il valore di quanti, settant'anni prima, avevano difeso il fronte nel deserto libico. Ma a me ricordava soprattutto un giardino zen: una scatoletta senza coperchio, una lettiera di sabbia arata a unghiate dalle ruote dei camion e dalle pale degli elicotteri che ogni volta, atterrando o decollando, scatenavano

un turbine. Nel diario che ho tenuto durante la missione, al 23/12, nella prima pagina, scritta due ore dopo l'arrivo, seduta sullo zaino, quando ancora non sapevo dove sistemarmi, figura la seguente conclusione: «Arrivati FOB. siamo nel nulla, circondati dal niente». (p. 45)

Il 'compito per casa' d'esordio è diretto a relazionare circa i componenti della compagnia e del reggimento, il 10°, mentre lo sguardo è rivolto all'orizzonte, dominato dal profilo di un impervio paesaggio montano, la cui visione richiama per analogia il profilo del Circeo; si accenna, inoltre, alla figura del comandante, il capitano Paggiarin, ai rapporti che ricorrono tra soldati e ufficiali come a quelli vigenti tra la componente femminile e quella maschile del contingente, non di rado conflittuali. Il punto di sutura tra la vita alla Sollum e la rilettura operata poi da Paris, tuttavia, è offerto dalla narrazione autobiografica della scoperta del proprio destino: la data precisata è quella di una sera di novembre del 1992 allorché, a nove anni, aveva visto alla televisione un servizio dedicato ai primi arruolamenti di ragazze tra i ranghi delle Forze Armate. È a partire da quel preciso momento che Manuela abbozza l'elaborazione della propria scelta, il cui primo passo consiste nel recarsi in biblioteca alla ricerca di racconti di varia specie dedicati alle donne guerriere. Nel ricopiare con diligenza adolescenziale «quelle storie in un quadernetto sulla cui copertina troneggiava l'aitante e invincibile Sailor Moon, la guerriera dell'amore e della giustizia» (p. 49), l'eroina scoperta tra i cartoni animati della televisione, passando cioè da un codice eminentemente visivo a uno scritto, la ragazzina, ormai lettrice affascinata da quei modelli, inizia a identificarsi candidamente in quel prototipo femminile e, dato non neutro, a modulare la propria opzione anche grazie allo strumento della scrittura. Tanto è vero che, tentata la severa selezione d'accesso all'Accademia di Modena e dichiarata non idonea, a causa dell'esito infausto della prova psico-attitudinale, uno dei primi gesti che ella compirà sarà disfarsi di quel «quadernetto di Sailor Moon con le storie delle amazzoni» (pp. 135-136). Insomma, la sua ventura di donna soldato, quindi votata *in primis* all'azione, risulta invece legata a filo doppio alla scrittura: medium che, appunto nella sequenza scandita degli *Homework*, accompagnandola prima, durante e, soprattutto, dopo i mesi della missione e dell'attentato, indi della lunga degenza ospedaliera, assurge a sussidio determinante per la guarigione. L'autonomia dei 'compiti per casa', nel loro esorbitare dalla sfera della cura per declinarsi invece nei domini più ambigui della scrittura creativa, diviene lampante all'altezza dell'ultima visita di controllo, quella d'appello, allorché, in un torrido luglio torinese, verrà sancita una volta per tutte la non idoneità permanente al servizio militare di Paris, pur insignita dell'onore della croce per l'Afghanistan. Sarà in quella occasione che Manuela, la quale non «consegna gli homework allo psichiatra» (p. 465), optando per una esposizione orale dei propri disturbi, fa di

quella documentazione uno dei dossier più probanti del senso complesso attribuibile alla scrittura.

Certo è che i materiali in gioco nel romanzo sono molto significativi, appunto nel rinviare, o solo alludere, alle forme e alle modalità disparate che la scrittura può assumere. Si va dal quadernetto di Sailor Moon, appunto, alla guida turistica dell'Afghanistan (pp. 177-180), letta quale parametro lampante della dismisura che passa tra il paese **di carta** e quello invece **reale**, dalla confessione autobiografica *par lettre* dello pseudo-Mattia, su cui mi sono soffermata in precedenza, alla intervista indicativa che la giornalista free lance Daria Cormon dedica a Manuela (pp. 165-169); e ancora, dagli articoli di giornale riservati all'attentato, archiviati diligentemente da Traian Paris su chiavetta (pp. 280-285), al diario di Manuela, che, come già notato, si carica di un senso emblematico nel corso degli eventi. Esso rappresenta un *trait d'union* sintomatico tra l'esperienza della missione di pace, in quanto viaggio in un'alterità non solo spaziotemporale ma anche culturale, per un verso, e l'elaborazione compiutane dal soggetto, per un altro. Le sue pagine, strappate e in parte bruciate,¹² vanno a depositarsi, guarda caso, proprio sul fondo del borsone militare assieme a «una fine polvere gialla e rossastra, la sabbia del deserto di Farah» (p. 349). Ciò che viene ribadito, in altri termini, è il nesso allegorico che associa la consistenza effimera della carta-scrittura alla rena, proprio in quanto precipitato residuale della materia-esistenza stessa.¹³ Né va sottaciuto che l'immagine della sabbia, puntualmente ritrovata sul lido in degrado di una Ladispoli invernale, tra oggetti e soggetti alla deriva,¹⁴ prefigura una *liaison* cogente, in grado di porre in relazione la scrittura diaristica

12 Sono quelle dedicate all'interprete del contingente italiano, Karim Ghaznavi, il raffinato cultore di lirica afghana mascherato dietro uno pseudonimo per proteggere la famiglia d'origine da possibili ritorsioni, pure lui vittima dell'attentato di Qal'a-i-Shakhrak proprio accanto al tenente Nicola Russo; così: «Ho strappato le pagine del diario in cui parlavo di lui e le ho bruciate. So che Ghaznavi mi avrebbe perdonata, perché anche lui ha provato l'amarrezza di ridurre in cenere parole che pure gli erano indispensabili» (Mazzucco 2012, pp. 321-322).

13 Il campo tematico che associa il libro al cartaceo e alle sue derive (cenere, sabbia, polvere) prefigura un reagente eccellente dello statuto 'friabile' del personaggio novecentesco, come ha notato Crotti 2008.

14 È la mattina di Natale – siamo all'altezza del secondo *Live* – quando la passeggiata della superstita sul litorale sabbioso di Ladispoli, vicino a casa, assume i contorni di un percorso 'minato', un vagabondaggio tra oggetti residuali, scampati accidentalmente al disfacimento, al pari di lei, e costretti a subire una sopravvivenza forzata: «D'inverno la spiaggia diventa un tappeto di relitti rigurgitati dalle onde. Roba vecchia e inutile che vaga per anni sul mare, sballottata su e giù per migliaia di chilometri, e alla fine per un capriccio delle correnti viene a morire su questo lembo di costa. Bottiglie di plastica, contenitori di polistirolo, tappi di birra, bastoncini per le orecchie, perfino pannolini. Rimuoverli sarebbe fatica sprecata. La mareggiata, prima o poi, se li riprenderà. Gli oggetti non muoiono mai. Cammina lentamente, scansando una ciabatta, un ramo secco di palma, una boa coperta di peluria verdastra» (Mazzucco 2012, p. 19).

con la stesura dei già menzionati 'compiti per casa'. Si noti, inoltre, che il loro destinatario designato non sarà già quello psicoterapeuta che li aveva prescritti in cura a una paziente afflitta da invalidanti disturbi post-traumatici, bensì la stessa prima persona che scrive e, in prospettiva, il nuovo, sconosciuto compagno, catturato tra le maglie di una rete comunicativa apparecchiata con accortezza:

Insomma, si mette a scrivere. Inizialmente, per lo psichiatra cui intende consegnarli alla visita di luglio. Pagina dopo pagina, però, dimentica lo scopo originario, e finisce per scrivere per sé, ma soprattutto per Mattia: perché sente che lui leggerà quelle pagine, prima o poi. Sarebbe disposta persino a pubblicarle, a farci un libro - per raggiungerlo. (p. 451)

Sarà solo a questo punto che, crea una cartella chiamata Homework, ella «prova a raccontare la storia del maresciallo Paris in Afghanistan. Centosessantasette giorni. Dall'arrivo alla Sollum fino alla partenza per l'inaugurazione della scuola di Qal'a-i-Shakhrak» (pp. 451-452):

L'impresa si rivela più faticosa del previsto. Più difficile che marciare sotto il sole, pattugliare una strada o ficcare dentro un soldato. È quasi una prova di orientamento. Deve disimparare tutto ciò che sa o crede di sapere. Ammettere delusioni che ha dimenticato, ricordi che ha abbellito o selezionato, sentimenti che si è impedita di provare. Strappare parole al silenzio, trovarne di nuove. Rilegge gli appunti del suo diario di Bala Bayak e scopre che lei e il maresciallo Paris sono separate da una distanza quasi insuperabile. (p. 452)

La rivelazione della scrittura, come un procedere in avanscoperta tra le insidie di un territorio ostile, quasi a tentoni tra le tenebre, segnati dall'affaticamento non solo fisico ma anche psicologico che la pratica di elaborare per sé una nuova **voce** comporta, dispone all'ascolto di risonanze impensate, mentre induce a smascherare un'identità non collimante con quella afferente all'altro io, ossia alla sagoma del militare Paris, accreditata come autentica e unitaria, almeno fino a una data altezza.

Ebbene, la condizione incerta e sospesa di **limbo**, che accomuna sia l'esperienza afghana che quella più propriamente italiana del **ritorno a casa** di lei e, specularmente, lo **spaesamento** di lui, se un *intervallum*, in quanto spazio concavo e semanticamente vertiginoso di vuoto, investe ognuna di dette esperienze,¹⁵ assume un senso che non può restare circoscritto nella sfera spaziale, poiché promuove l'accesso a una dimensione

15 Circa le 'geografie' che le dimensioni del vuoto e del concavo dispiegano in alcuni testi paradigmatici rinvio a Crotti 2005, pp. 143-180.

anche esistenziale. Le molteplici immagini limbali che costellano il testo, del resto, posizionate accortamente in alcuni luoghi strategici, anche se in apparenza di scarso rilievo, evocano condizioni di perenne desiderio e, nel contempo, situazioni di totale esclusione, pur in assenza di colpa: condizioni e situazioni destinate a relegare i soggetti, privi di vie d'uscita affidabili, in una **periferia** spaziotemporale sospesa vertiginosamente sul nulla. Ecco il tenente Russo all'ascolto del brano *In Limbo* dei Radiohead (p. 234), mentre è di stanza alla base di Bala Bayak, o la quarta risposta, per di più errata, del quesito «Come si chiama il guardiano dell'Inferno dantesco?» (p. 236), come compare nel libretto del concorso da sottufficiale: «Un tormentone per tutto il Pegaso» (p. 236). Ancora, *Limbo* corrisponde al nome di un videogame di ultima generazione che Alessia vuole giocare dal vivo nel parco di Palo assieme alla zia, Manuela, e allo pseudo-Mattia, con l'avvertenza che le simulazioni imposte ai giocatori sono affini ai ruoli che i personaggi **recitano** nella realtà della finzione; così la bambina:

Io faccio il ragazzino, Manuela gli uomini e tu i mostri. Dovete abbattemi e io mi sdraio per terra. Mi sembra un gioco violento, non mi piace, obietta Manuela. Ma non muoio davvero, dice Alessia. A *Limbo* non si muore una sola volta, si muore spesso. Vai nel Limbo e poi risorgi. Allora ti rialzi e ricominci dal punto dove sei caduto. (p. 337)

E allorché la commissione militare torinese, preposta a valutare le condizioni psicofisiche di Paris, la giudica non idonea, mettendole a disposizione un semestre supplementare di cure, insomma una seconda possibilità, al fine di procrastinare pro forma un verdetto già definitivo, ella replica al tenente medico: «Ma io non ci posso stare altri sei mesi nel limbo! sbotta. Tempo perso. Tempo buttato. Si possono fare talmente tante cose, in sei mesi. Sei mesi è il tempo di una missione. È un'eternità» (p. 394). Sarà all'altezza di *Rewind* che uno specialista degli occhi come lo pseudo-Mattia, nel dare conto *par lettere* all'amata delle clausole terribilmente restrittive che condizionano la sua vita, evocando appunto il limbo come un nonluogo emblematico, poiché vacillante e sospeso, osserverà:

La mia è una vita strana, se si può chiamarla vita. Ma non sono nemmeno morto. Non più. Sono come sospeso nel limbo. So che la parola è diventata un luogo comune, perfino una bambina come Alessia la conosce. Per me, prima, era un termine del lessico medico. Il limbo sclero-corneale è una parte periferica della cornea. La pronunciavo con indifferenza. Vorrei restituirle la sua grandezza. Significa margine. Orlo. Uno dei miei ricordi scolastici più vividi è la mia professoressa di italiano che cerca di spiegare a dei sedicenni praticamente pagani come Dante ha immaginato l'Inferno, e che il Limbo è l'anticamera che accoglie coloro

che saranno esclusi per sempre dalla grazia, anche senza colpa. [...] Così, io sono proprio nel Limbo, sperando che somigli di più a quello della foresta nel gioco di Alessia, dove si muore non una volta sola. (p. 446)

Un legame cogente, quindi, passa tra uno status esistenziale siffatto, interpretabile anche grazie alla sagoma umbratile di un altro celebre morto-vivente, appunto l'archetipo pirandelliano Mattia (Pascal), con la cui larva il personaggio di Mazzucco condivide un'identità anagrafica defunta,¹⁶ e la teoria della divergenza. Concezione, codesta, secondo la quale una congiuntura fortuita imporrebbe uno scarto significativo a una sequenza ordinata di avvenimenti, tanto da indurre le sue risultanze a una deviazione determinante per il destino ultimo della figura.

In un passo della postfazione cui si è già fatto riferimento la scrittrice ha indicato una delle proprie fonti nelle memorie di guerra di Ardengo Soffici, *Errore di coincidenza*, risalenti al 1920: una prova in cui la scrittura autobiografica e diaristica di un io scampato alla morte in guerra per mera casualità può aver suggerito un modello sia formale che tematico cogente. Quel milite della Grande Guerra, infatti, ponendo in relazione divergenza e destino, aveva già notato: «È un fatto, in ogni modo, che i pochi istanti impiegati in quelle soste e considerazioni furono come sottratti al concatenamento normale, prevedibile delle mie azioni ed operazioni del momento; rubati alla stretta economia del servizio e portati in una sfera arbitraria, divergente; forse più profonda, e dove potrebbe maturarsi un mio più vero destino» (Soffici 1960, p. 37).

È Manuela medesima che, quasi a giustificare una sopravvivenza talmente accidentale da sembrare inverosimile, per non dire sospetta, fornisce una spiegazione elementare del concetto a Vanessa, mentre sta facendo acquisti con la sorella in un supermercato, un nonluogo della modernità **disorientante** per antonomasia:

Tecnicamente, in balistica, si chiama divergenza. Dovevo trovarmi in un punto, che era l'incrocio di una serie di linee, e queste linee sono sempre la conseguenza logica e matematica di una catena di azioni, decisioni, movimenti, gesti. Invece, per un caso, non c'ero. Ero dieci metri più indietro, anche se non dovevo esserci, e l'esplosione mi ha fatto a pezzi, ma non del tutto. È per quella divergenza che sono viva. (p. 158)

16 Il Mattia mazzucchiano rivela appieno il proprio patrimonio genetico-narrativo allorché, una volta incluso nel programma speciale, in base all'art. 13 co. 5 (Mazzucco 2012, p. 441), deve venire a patti con uno status anagrafico assente o, peggio, in continuo divenire; come si verifica quando il personaggio è impossibilitato a fornire le proprie generalità a un poliziotto che gli intima di presentare i documenti (p. 293), o, in altra circostanza, è costretto a pagare in contanti, poiché risulta privo di carta di credito (p. 344). Il duemillesco, peraltro, in attesa di una sempre nuova identità fittizia, cita a chiare lettere quel suo illustre antesignano («Così nel frattempo sono Mattia. Per via del romanzo di Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*» p. 442).

Una nozione affine, tuttavia, si insinua subdola tra i destini di altre figure; come avviene, ad esempio, per Diego Jodice, il quale aveva calcolato (maldestramente) le probabilità di diventare padre (p. 350), e come si verifica, pur in termini diversi, anche per lo pseudo-Mattia. Questi, infatti, assegna all'incontro del tutto aleatorio con Manuela e all'amore che ne consegue, salvifico quanto non programmato, un senso dalle parvenze imprevedute: divergenza rovesciata di segno, la sua, se assume i contorni di un progetto esistenziale condiviso, dove a farsi **divergente** sembra proprio il personaggio («A me piace pensare che la divergenza, come la chiami tu, fossi io. Perché io ti aspettavo, in fondo alla tua notte. Tutte le azioni trascurabili e divaganti della tua vita ti portavano a me. Non posso salvarti e non puoi salvarmi. Possiamo unicamente ricomporci, e insieme essere qualcosa» p. 448).

Allora, se si declina altrimenti detto campo semantico, dislocandolo da un versante squisitamente balistico a uno invece narrativo, o meglio se si sostituisce con parametri di diverso tenore l'incoerenza caotica che quella **divergenza**, in quanto adulterazione di progetti esistenziali finalizzati tassonomicamente, palesa e denuncia, si potrebbe anche assumere detto caos in chiave allegorica. Nelle sequenze sghembe dei vari *Live* e *Homework*, nelle loro traiettorie fuori sesto, talvolta intersecate, talaltra parallele, trapelano, infatti, i molti volti delle alterità afghana e italiana che protagonisti per eccellenza **viaggiatori**, alla ricerca insistita di destini plurali, sanno interpretare.

Bibliografia

- Basile, Bruno (1982). *La finestra socchiusa: Ricerche tematiche su Dostoevskij, Kafka, Moravia e Pavese*. Bologna: Patron.
- Crotti, Ilaria (2005). «Dal portacenere di Pirandello alla pattumiera di Calvino: Immagini spaziali del concavo nella narrativa italiana del Novecento». *Studi Novecenteschi*, 32 (70), pp. 143-180.
- Crotti, Ilaria (2008). *Mondo di carta: Immagini del libro nella letteratura italiana del Novecento*. Venezia: Marsilio.
- Ivekovič, Rada (2006). «Genere e nazione». In: Scrittori, Anna Rosa (a cura di), *Margini e confini: Studi sulla cultura delle donne nell'età contemporanea*. Venezia: Libreria Editrice Cafoscarina, pp. 17-25.
- Mazzucco, Melania G. (1991). «Seval». *Nuovi Argomenti*, 3a s., 39, pp. 75-81.
- Mazzucco, Melania G. (2003). *Vita*. Milano: Rizzoli.
- Mazzucco, Melania G. (2012). *Limbo*. Torino: Einaudi.
- Mazzucco, Melania G. (2012a). *Lei così amata*. Torino: Einaudi.
- Mazzucco, Melania G. (2012b). «Il talismano d'oro». In: Mazzucco, Melania G. (a cura di), *Lei così amata*. Torino: Einaudi.
- Mazzucco, Melania G. (2013). *Sei come sei*. Torino: Einaudi.

- Nicotra, Grazia (2011). «Il «mal d'Europa»: storia di esuli nella narrativa di Melania Mazzucco». *Bollettino di italianistica*, n. s., 8 (2), pp. 359-380.
- Perrone, Domenica (2012). «Arte combinatoria e manipolazione della tradizione letteraria nei romanzi di Melania Mazzucco». In: La Monaca, Donatella; Perrone, Domenica (a cura di), *Un decennio di narrativa italiana (2000-2010)*. Acireale; Roma: Bonanno Editore, pp. 57-59.
- Soffici, Ardengo (1960), «Errore di coincidenza». In: Soffici, Ardengo, (a cura di), *Opere*, vol. 3, Firenze: Vallecchi, pp. 9-80.