

ALMA MATER STUDIORUM – UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

DOTTORATO DI RICERCA IN
LETTERATURE MODERNE, COMPARATE E POSTCOLONIALI
INDIRIZZO: LETTERATURE COMPARATE
Ciclo XXV

Settore Concorsuale di Afferenza: 10/F4 - CRITICA LETTERARIA E LETTERATURE COMPARATE

Settore Scientifico Disciplinare: L-FIL-LET/14 - CRITICA LETTERARIA E LETTERATURE COMPARATE

**GLOBAL CITIES, GLOBAL LITERATURE
NEW YORK E TŌKYŌ NELLA NARRATIVA CONTEMPORANEA**

Presentata da: Francesco Eugenio Barbieri

Coordinatore del Dottorato

Prof.ssa Silvia Albertazzi

Relatore

Prof. Federico Bertoni

Esame Finale Anno 2013

INDICE

Indicazioni di lettura della trascrizione dal giapponese.....	3
Introduzione	4
Capitolo 1: Dalle <i>global cities</i> alla <i>letteratura globale</i>	8
1. Dalle città mondiali alle città globali.....	8
2. Postmodernismo, ‘postmodern discourse’ e modernità liquida fra Stati Uniti e Giappone	22
3. La dimensione mondiale della letteratura.....	50
4. Dal mondiale al globale.....	65
5. Gli spazi urbani della contemporaneità	72
Capitolo 2: New York	95
1. Architetture narrative	95
2. City of glass	106
3. Cosmopolis.....	121
4. Chronic city.....	132
5. By nightfall	144
Capitolo 3: Tōkyō	153
1. Text and the city	153
2. La fine del mondo e il paese delle meraviglie.....	171
3. Uno sguardo alla periferia di Tōkyō	185
4. Tōkyō soup.....	194
5. Mosaico.....	206
6. Grotesque	218
Conclusioni	226
Bibliografia.....	251

INDICAZIONI DI LETTURA DELLA TRASCRIZIONE

DAL GIAPPONESE

Il sistema di trascrizione adottato è quello di Hepburn, dove le consonanti vengono pronunciate come in inglese e le vocali come in italiano. Inoltre si noti che:

ch è un'affricata come la *c* nell'italiano 'cena'

g è velare come nell'italiano 'gatto'

h è sempre aspirata

j è affricata come l'italiano 'giusto'

s è sorda, come nell'italiano 'subito'

sh è una fricativa come nell'italiano 'scelta'

u in "tsu" e "su" è quasi muta

w si pronuncia come una "u" molto rapida

y si legge come la *i* italiana

z è pronunciata sonora come nell'italiano 'rosa'; sorda come l'italiano 'zona' se è ad inizio di parola o dopo "n"

il segno diacritico indica l'allungamento della vocale (Tōkyō si legge Tookyoo).

Secondo l'uso giapponese, il cognome precede sempre il nome proprio.

INTRODUZIONE

Scopo della tesi è proporre un parallelismo tra la narrativa giapponese e angloamericana contemporanea, viste come parte di un sistema di significati che trascende la dimensione nazionale e si posiziona invece in una dinamica di tipo globale. Verranno prese in considerazione opere letterarie ambientate nelle due vere e proprie capitali culturali dei paesi, rispettivamente New York per gli Stati Uniti e Tōkyō per il Giappone.

Il presente lavoro si compone di questa introduzione, tre capitoli, e le conclusioni.

Il primo capitolo mira a delineare una metodologia di analisi che possa ritenersi valida in prospettiva transnazionale e transculturale: si apre con l'introduzione del concetto di *global city* formulato dalla studiosa e sociologa Saskia Sassen, che permette di mettere in relazione dal punto di vista economico, strutturale e soprattutto sociale le città di New York e Tōkyō. Tale formulazione costituisce il punto di partenza che ci permette di ragionare in maniera motivata sull'esistenza di un rapporto fra flussi di scambio di tipo culturale e, parallelamente, sull'acquisizione di una dimensione di tipo transnazionale da parte di soggetti e tematiche della letteratura. In questo senso, il rapporto tra economia e globalizzazione evidenziato da Sassen può essere paragonato a quello che intercorre tra la letteratura e la globalizzazione, come ben messo in luce, fra gli altri, da Remo Ceserani e Giuliana Benvenuti: il capitolo continua infatti con un breve *excursus* storico sulle teorie di "mondializzazione" (prima) e "globalizzazione" (in epoca contemporanea) della letteratura, dinamiche avvenute, come si è cercato di evidenziare, prevalentemente in quei paesi che hanno visto la nascita e lo sviluppo al loro interno di *global cities*.

L'atteggiamento culturale predominante legato all'emergere di questo tipo di strutture socio-economiche è quello che è stato definito *postmodernismo*, etichetta che ha creato non pochi problemi, specialmente laddove applicata a un contesto come quello giapponese. Per questo suggerisco che sia preferibile, in un approccio comparatistico come quello che intendo seguire nel mio lavoro, stemperare la posizione sulle formulazioni proposte da studiosi come Bauman o Virilio che permettono più facilmente di includere il caso giapponese nell'analisi. Comune a queste proposte è, in ogni caso, una nuova formulazione del concetto di spazialità e un rinnovato interesse per la dimensione spaziale all'interno degli studi contemporanei (il cosiddetto "spatial turn").

Seguono due capitoli dedicati all'analisi delle opere letterarie.

Il secondo capitolo si incentra infatti sull'analisi dello spazio urbano di New York e di alcune sue rappresentazioni in ambito letterario: partendo dalle teorie di Rem Koolhaas, si passa successivamente allo studio di alcuni romanzi di autori contemporanei scelti per la loro attenzione alle rappresentazioni dello spazio urbano e alla messa in scena del dato spaziale come dominante nell'azione narrativa. Sono stati presi in considerazione romanzi di Paul Auster, Don DeLillo, Michael Cunningham e Jonathan Lethem, scelta dettata dalla necessità di individuare un campione (seppure non sufficiente ed esaustivo di tutte le casistiche) di opere contemporanee ad alto impatto sulla critica e sul pubblico, che tematizzino lo spazio urbano e che ne facciano un massiccio uso a livello narrativo, per individuarne funzioni e significati.

Parallelamente, il terzo capitolo intende riproporre lo stesso tipo di analisi in opere della letteratura giapponese contemporanea che hanno come ambientazione Tōkyō: dopo una breve introduzione

sull'importanza della dimensione urbana nella storia della letteratura giapponese moderna, ne viene analizzata la funzione nella rappresentazione e tematizzazione di situazioni proprie della società contemporanea in una selezione di opere, con l'intento di dimostrarne la forte somiglianza con quelle messe in scena nei romanzi di ambientazione newyorchese. A titolo esemplificativo – anche questa volta non esaustivo – sono state prese in considerazione opere di Murakami Haruki, Taguchi Randy, Shimada Masahiko, Murakami Ryū e Kirino Natsuo.

Ben conscio che la scelta dei romanzi non esaurisce il ventaglio di possibilità rappresentative e interpretative degli autori che hanno compiuto una riflessione sullo spazio urbano nella letteratura contemporanea, la mia decisione è stata motivata principalmente dai seguenti tre criteri: in primo luogo una massiccia presenza dello spazio urbano all'interno dell'opera e la sua funzione non soltanto come mera ambientazione ma come vera e propria dominante dell'azione narrativa; poi la rilevanza degli autori scelti doppiamente nel panorama letterario nazionale dei rispettivi paesi e in quello internazionale: discriminante in questo senso è stata la presenza di traduzioni, oltre che in italiano, anche nella lingua dell'altro paese di almeno un'opera dell'autore in esame, dunque traduzione in inglese per gli autori giapponesi e traduzione in giapponese per gli autori statunitensi. Inoltre la scelta è stata influenzata, seppure in minima parte, da una componente di gusto personale.

Chiude il lavoro un capitolo conclusivo, che riassume e mette a sistema le analisi delle opere statunitensi e giapponesi, con l'intento di raccogliere e concentrare, quindi evidenziare, le similarità individuate nella trattazione dello spazio urbano nelle due narrative.

Attraverso questo lavoro, si è cercato dunque di mettere in risalto il forte legame a livello doppiamente strutturale e tematico fra le letterature giapponese e statunitense, non più solo singole espressioni letterarie nazionali, ma casi esemplari di una nuova dimensione globale della letteratura, per incoraggiare la presa di coscienza della necessità di un approccio critico che, nell'età contemporanea, deve essere sempre più pronto a tenere in considerazione una dimensione transnazionale, una costellazione di tematiche, significati e variabili attivi a livello globale e funzionanti in strettissimo rapporto di interdipendenza.

1. DALLE *global cities* ALLA *letteratura globale*

1. Dalle città mondiali alle città globali

Come sottolinea il demografo francese Jacques Véron¹, interpretando i dati del rapporto ONU e offrendo quindi un'interessante panoramica dello sviluppo urbano mondiale, nel 1900 il mondo contava dodici città con più di un milione di abitanti: Berlino, Birmingham, Chicago, San Pietroburgo, Londra, Manchester, Mosca, New York, Ōsaka, Parigi, Filadelfia e Tōkyō. E, sebbene ancora nel 1950 meno di un terzo della popolazione (il 29%) fosse urbano, oggi, a distanza di poco più di mezzo secolo, metà della popolazione mondiale vive in città.

Di conseguenza, si è reso necessario allargare l'unità di misura tenendo come punto di riferimento statistico gli agglomerati più grandi, cioè le città con più di dieci milioni di abitanti (definite dall'ONU come *megacities*), il cui numero è aumentato in maniera esponenziale passando da solamente due (New York e Tōkyō) nel 1950 a un totale di ventuno al giorno d'oggi. Il primato spetta ancora una volta a Tōkyō che, dal 1975, rimane la città con il maggior numero di abitanti del pianeta; New York scende invece al terzo posto nel 2003 e al sesto nel 2006².

Il primo problema che lo studioso di sistemi urbani, sia esso geografo, storico, architetto o altro, è chiamato a fronteggiare è proprio quello di riuscire a dare una definizione oggettiva di città. Il più delle volte ci si trova a dover scegliere fra un criterio di tipo demografico (per esempio fissare un numero minimo di abitanti), economico-amministrativo (centri dotati di un municipio o

¹ Jacques Véron, *L'Urbanizzazione Del Mondo*, trad. it., Bologna, Il Mulino, 2008.

² United Nations, Department of Economic and Social Affairs, Population Division, *World Urbanization Prospects, the 2009 Revision: Highlights*, United Nations, New York, 2010, pag. 6.

comunque di un organo di governo locale) o, come accade sempre più spesso, una combinazione dei due elementi. Tuttavia, come sottolinea Véron nella sua breve disamina storica, è necessario tenere in considerazione che la città moderna e contemporanea per sua natura sfugge a una definizione univoca, proprio a causa della grande eterogeneità di elementi che ne formano il tessuto. E quindi se per l'Islanda si può parlare sicuramente di città anche nel caso di agglomerati con una densità di popolazione inferiore alle duecento unità, in Francia la definizione di città richiede la compresenza di almeno duemila abitanti in uno spazio continuo (meno di duecento metri tra le abitazioni)³.

Dal punto di vista demografico, al giorno d'oggi, Tōkyō rappresenta il più grande agglomerato urbano del mondo, con una popolazione stimata intorno ai tredici milioni di abitanti per quanto riguarda solamente *Tōkyō to* 東京都, la “città centrale”, costituita da ventitré *tokubetsu ku* 特別区 quartieri speciali, conosciuti più semplicemente come *nijūsan ku* 23 区, i ventitre quartieri. Tale dato aumenta sensibilmente se consideriamo quella che viene definita come *Tōkyō ken* 東京圏 ovvero la *Greater Tōkyō Area*, comprendente oltre ai già citati quartieri speciali anche le prefetture di Chiba 千葉, Kanagawa 神奈川 e Saitama 埼玉, arrivando, secondo uno studio delle Nazioni Unite pubblicato nel 2010⁴, a oltre trentacinque milioni di abitanti.

Invece, se si vuole prendere come riferimento un criterio puramente spaziale, spetta all'area metropolitana di New York (*New York metropolitan area*, conosciuta anche come *Greater New York*) il primato di estensione: nei suoi oltre trentamila chilometri

³ Jacques Véron, *L'Urbanizzazione Del Mondo*, cit., pag. 19.

⁴ Population Division of the Department of Economic and Social Affairs of the United Nations Secretariat, *World Population Prospects: The 2008 Revision and World Urbanization Prospects: The 2009 Revision*, <http://esa.un.org/wup2009/unup/> [accesso: 11 Luglio 2011].

quadrati di superficie (contro gli “appena” tredicimila di Tōkyō) comprende, oltre alla stessa città di New York, anche l’isola di Long Island, cinque fra le maggiori città del New Jersey (Newark, Jersey City, Elizabeth, Paterson e Trenton) e sei fra quelle del Connecticut (Bridgeport, New Haven, Stamford, Waterbury, Norwalk e Danbury), per un totale di quasi diciannove milioni di abitanti⁵.

L’analisi delle dinamiche urbane, secondo Véron, può essere di tipo spaziale o di tipo temporale. Tuttavia, un terzo tipo di analisi è quello che forse si presta meglio a un’ottica comparata: l’analisi sistemica. Si tratta di un approccio nel quale «al centro dell’attenzione sono le relazioni tra una città e la realtà che la circonda o tra le diverse città di un insieme spaziale, ad esempio un paese»⁶. In questo senso, complici i fenomeni di globalizzazione sempre più massicci, emergono in maniera preponderante le fitte reti di rapporti che diverse città instaurano tra di loro non solo entro i confini nazionali con città sorelle ma, sempre più spesso e in maniera sensibile, anche con centri urbani localizzati in altri stati o continenti.

Nel 1915 Patrick Geddes, nella sua opera *Cities in Evolution*, aveva introdotto il concetto di *world cities*, città mondiali, nel parlare proprio di quei centri urbani che, oltre ad essere luoghi chiave per la politica e l’economia di un determinato Paese, si configuravano come luoghi di importanza fondamentale per la circolazione di beni e servizi. Ossia non erano più unicamente polo di attrazione centripeta per masse di lavoratori che venivano richiamati alla ricerca di un’occupazione, ma anche un punto di partenza per una serie di reti di comunicazione di tipo socio-

⁵ *Population Change for the Ten Most Populous and Fastest Growing Metropolitan Statistical Areas: 2000 to 2010*. U.S. Census Bureau. March 2011, <http://www.census.gov/prod/cen2010/briefs/c2010br-01.pdf> [accesso: 11 Luglio 2011].

⁶ Jacques Véron, *L’Urbanizzazione Del Mondo*, cit., pag. 35.

economico e, come vedremo più avanti, culturale, estese dapprima su scala intra-regionale, poi, man mano che lo sviluppo industriale procedeva, anche intra-nazionale e infine internazionale.

Ciò che salta subito all'occhio è la dimensione fortemente contestuale che Geddes attribuisce ai suoi studi. Infatti già nei titoli del primo capitolo si può intuire come il suo lavoro si concentri non solo sull'evoluzione della città in senso storico, dato che costituisce sempre e comunque il punto di partenza di ogni suo studio su un singolo caso, ma offra anche un approccio di lettura di tipo sociale: l'interesse per lo sviluppo della dimensione urbana sarebbe dunque a tutti gli effetti interesse per le dinamiche di evoluzione sociale.

Scrive infatti:

L'evoluzione delle città [deve essere] considerata non come semplice interpretazione delle origini, ma come studio dell'evoluzione sociale contemporanea, come indagine delle tendenze in atto⁷.

Tale necessità risiede proprio nel fatto che il campo di indagine delle dinamiche urbane deve essere per Geddes inserito in un contesto più ampio che è, come si diceva, quello regionale: ripercorrendo la storia di Londra, introduce il concetto di "eptarchia" per definire il «fenomeno per cui città, centri urbani e villaggi si raggruppavano in conurbazioni che inondano o assorbono il territorio adiacente»⁸. Geddes è dunque fra i primi urbanisti, se non forse il primo in assoluto, a concentrare l'attenzione sull'urbanizzazione intesa come fenomeno sistemico, ovvero che procede attraverso la creazione di reti di comunicazione fra città vicine: da uno sviluppo che nasce per necessità di tipo comunicativo e commerciale, si assiste in maniera sempre più

⁷ Patrick Geddes, *Città in Evoluzione*, trad. it., Milano, Il Saggiatore, 1970, pag. 39.

⁸ *Ivi*, pag.71.

marcata all'estensione di vie di comunicazione, costruzioni e servizi che annullano la distanza fra le singole unità urbane e arrivano gradualmente a creare le moderne metropoli.

La definizione di *città mondiali*, da lui però solamente introdotta, viene ripresa e successivamente sviluppata nel 1966 da Peter Hall, geografo britannico che intitolerà il suo lavoro proprio *The World Cities*. L'aggiornamento, l'attualizzazione della definizione di quelle "città mondiali" suggerite da Geddes costituisce infatti l'occasione del suo lavoro:

Quali caratteristiche ci permettono di distinguere le città mondiali dagli altri centri ricchi e popolosi? In primo luogo, esse si identificano generalmente con i maggiori centri di potere politico. [...] Intorno ad esse ruota un gran numero di istituzioni la cui attività è legata al governo [...].

Queste città hanno un'importanza nazionale non solo da un punto di vista politico, ma anche commerciale. Si tratta in genere di grandi porti dove confluiscono le merci da esportare nelle altre nazioni del mondo, e al tempo stesso da dove si distribuiscono in ogni parte del paese le merci importate.

[...] Insegnanti e studenti confluiscono nelle città mondiali che generalmente ospitano grandi università, oltre a molteplici istituzioni specializzate nell'insegnamento e nella ricerca nel campo delle scienze, della tecnologia e dell'arte. Qui si trovano biblioteche e musei di grande importanza. Inevitabilmente, le città mondiali sono divenute i centri di raccolta e di distribuzione delle informazioni [...]⁹.

Tali centri urbani erano secondo lui Londra, Mosca, New York, Parigi, Tōkyō, le città della "Randstadt Holland" (Rotterdam,

⁹ Peter Hall, *Le Città Mondiali*, trad. it., Milano, Il Saggiatore, 1966, pagg. 7-8.

Utrecht, Amsterdam) e quelle della “Rhein-Ruhr” (Colonia, Essen, Dusseldorf, Dortmund ecc...) ¹⁰.

Il dato di partenza è sempre dunque una classificazione di tipo politico-economico. Tuttavia, Hall allarga il campo di indagine, sottolineando maggiormente il ruolo che la città assume in contesto nazionale e in sinergia con le altre realtà urbane dello stesso Paese. Nello specifico, Hall considera nella sua analisi dati come la capacità di esportazione verso l'estero e, viceversa, l'importazione e la distribuzione di prodotti sul territorio nazionale. È infatti l'importanza prevalente sul sistema nazionale, oltre che internazionale, a far guadagnare secondo Hall l'appellativo di città mondiale. Le cause che segnano lo sviluppo da città a città mondiale vengono da lui individuate in tre fattori: l'aumento della popolazione, lo spostamento delle masse lavoratrici dalle campagne alle città e la tendenza dello sviluppo urbano a concentrarsi nelle città metropolitane.

Tutti termini che sottolineano come l'analisi, che ricordiamo svolta a metà degli anni Sessanta, fosse ancora condotta basandosi su dati estrapolati da un sistema nazionale più che mondiale. Questo ci permette di fissare una tappa intermedia nella internazionalizzazione di queste città, e parallelamente di tracciare uno sviluppo del pensiero critico sul concetto di ruolo internazionale, o mondiale, di alcuni centri urbani e delle sue implicazioni. Possiamo infatti vedere come stia evolvendo il ruolo di città quali Tōkyō o New York a livello nazionale e come questo ruolo stia cominciando, in maniera sensibile, ad orientarsi verso una *leadership* economica, politica e culturale sempre più internazionale, fino a diventare globale.

L'interazione tra queste città collocate in una dimensione globale è un concetto che viene sviluppato dall'economista,

¹⁰ Jacques Véron, *L'Urbanizzazione Del Mondo*, cit., pagg. 60-61.

sociologa e specialista del fenomeno della globalizzazione Saskia Sassen, sui cui studi intendo concentrarmi maggiormente, sia perché sono i più vicini ai giorni nostri in ordine cronologico, sia per l'impatto che hanno avuto e continuano tutt'ora ad avere nell'ambito degli *urban studies* e delle teorie sociali contemporanee.

Nella sua opera *The global city: New York, London, Tōkyō* del 1991, successivamente aggiornata e ampliata nella seconda edizione del 2001, Saskia Sassen mette infatti bene in evidenza come vi siano alcuni centri urbani che si sono sviluppati fino a diventare essi stessi luoghi di propulsione alla globalizzazione. Sono le *global cities*, città globali: New York, Londra e Tōkyō in primis (ma anche, in misura minore, Francoforte e Parigi). A differenza delle “città mondiali”, si tratta di città che, nota Véron¹¹, per dinamiche interne e strutture sociali e territoriali, vivono forti sinergie fra urbanizzazione e globalizzazione: non si configurano più come semplice luogo di incontro, ma sono agenti attivi, addirittura promotori, della tendenza globalizzante che ha assunto la società contemporanea. Come scrive Sassen:

these cities now function in four new ways: first, as highly concentrated command points in the organization of the world economy; second, as key locations for finance and for specialized service firms, which have replaced manufacturing as the leading economic sectors; third, as site of production, including the production of innovations, in these leading industries; and fourth, as markets for the products and innovations produced. These changes in the functioning of cities have had a massive impact upon both international economic activity and urban form: cities concentrate control over vast resources, while finance and specialized service industries have restructured the urban, social

¹¹ Ivi, pag. 61.

and economic order. Thus a new type of city has appeared. It is the global city. Leading examples now are New York, London, Tōkyō [...] ¹².

Entrando nel nuovo millennio, non è infatti possibile analizzare il fenomeno nella sua interezza semplicemente attraverso la comparazione fra le realtà socio-economiche di queste tre città; per comprenderle è ancora una volta necessario utilizzare un approccio di tipo sistemico, l'unico che, possiamo dunque concludere, è veramente in grado di fornire risposte verosimili alle questioni poste dalla nuova realtà di queste metropoli. Ovvero, è possibile operare un confronto esaustivo fra queste tre città e i rispettivi ruoli nell'economia mondiale solo se calate all'interno di un contesto globale:

Methodologically this underlines the difference between studying a set of cities from a classical comparative approach and from a global approach. The issue of comparability in the latter is not standardizing in order to compare. It is, rather, tracking a given system or dynamic [...] and its distinct incarnations [...] in different countries ¹³.

È dunque necessario superare l'atteggiamento di puro confronto, e analizzare invece in dettaglio il ruolo giocato e i risultati ottenuti dai processi messi in atto attraverso le interazioni a livello globale delle tre città. Ponendo insistentemente l'accento sulla dimensione globale, tuttavia, Sassen non sta negando il ruolo che le specificità storiche, sociali e culturali proprie di ogni città hanno avuto nel processo evolutivo da città a città globali: è invece ben conscia del fatto che ognuno dei tre centri proviene da un

¹² Saskia Sassen, *The Global City: New York, London, Tōkyō*, second edition, Princeton, Princeton University Press, 2001, pagg. 3-4.

¹³ Ivi, pagg. 348-349.

contesto storico-culturale e socio economico di tipo locale, nel quale continua comunque a essere calato, e che interagisce in maniera estremamente dinamica con il più vasto contesto globale del quale questi tre luoghi si fanno motori:

The place-ness of the global city is a crucial theoretical and methodological issue in my work. [...] place-ness also signals an embeddedness in what has been constructed as the “national”, as in national economy and national territory¹⁴.

È tuttavia proprio grazie alle massicce trasformazioni nello scenario economico mondiale che, secondo Sassen, queste città sono riuscite ad emergere come luoghi ad alta concentrazione di attività di coordinamento. Si sono, in altre parole, fatte poli specializzati per tutte le transazioni di tipo finanziario e di controllo sulla produzione dei rispettivi paesi:

How has the globalization of economic activity affected the whole notion of urban hierarchies, or urban systems, which the specialized literature typically sees as nationally based? Are New York, London and Tōkyō actually part of two distinct hierarchies, one nation based and the other involving a global network of cities?¹⁵

Sassen ci suggerisce quindi che lo sviluppo dei rispettivi sistemi urbani, se analizzati in maniera decontestualizzata dalle dinamiche socioeconomiche del territorio del quale fanno parte, procede secondo gli stessi modelli descrittivi che sono stati formulati dalla letteratura critica per rendere conto dello sviluppo urbano di sistemi economici su base nazionale. Questo implica

¹⁴ Ivi, pag. 350.

¹⁵ Ivi, pag. 333.

dunque che non è del tutto possibile estrapolare completamente ognuna delle *global cities* dal contesto nazionale dal quale si è originata.

Parallelamente, se analizzate dal punto di vista della circolazione del capitale, ovvero da un punto di vista squisitamente finanziario, New York, Londra e Tōkyō funzionano come un unico mercato trans-territoriale, dove ogni città svolge una funzione primaria nel processo di produzione della ricchezza. Schematizzando, Sassen riassume così:

These three cities do not simply compete with each other for the same business. They also fulfill distinct roles and functions as a triad. Briefly, in the 1980s Tōkyō emerged as a main center for the export of capital; London as the main center for the processing of capital [...]; and New York as the main receiver of capital, the center for investment decisions and for the production of innovations that can maximize profitability¹⁶.

Ed è proprio questa intensa rete di rapporti finanziari che ha portato a un necessario ripensamento e ad una ristrutturazione dei tessuti e delle gerarchie urbane: «The management and servicing of a global network of factories, service outlets and financial markets imposes specific forms on the spatial organization in these cities»¹⁷.

Infatti ciò che cambia non è solamente la funzione che queste città occupano sulla scena economica nazionale e transnazionale, ma anche la forma stessa dei rispettivi spazi urbani, che si ristruttura proprio in base al nuovo ruolo che le metropoli globali occupano su scala mondiale. Uno dei punti focali dell'analisi di Sassen è proprio l'interazione fra forma e funzione dello spazio nelle tre città:

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ivi, pag. 334.

Many of these patterns in the development of a global economy express themselves in terms of territory. Within this context, the territory of major cities as a site for world economic activity was explored¹⁸.

Dunque, la questione della ristrutturazione spaziale alla quale la città viene sottoposta per svolgere il nuovo ruolo attivo di motore delle spinta globalizzante porta la studiosa a dedicare a tale fenomeno un intero capitolo della sua opera, il nono, intitolato *Economic Restructuring as Class and Spatial Polarization*, insieme a un interessante paragrafo, nel capitolo dedicato alla finanza, dal titolo “The spatial organization of finance”. New York e Tōkyō infatti, configurandosi come centri primari per le transazioni finanziarie a livello mondiale, hanno dovuto riorganizzare i rispettivi tessuti urbani per essere in grado di accogliere sia le strutture sia gli operatori economici che in tali strutture lavorano:

The urban form that has developed in the last two decades associated with this spatial reorganization of this economic activity has clearly been one of growing densities and extreme locational concentration of central functions and of the production of innovation¹⁹.

Questo implica, secondo Sassen, una ristrutturazione dello spazio urbano non solo in funzione economico-lavorativa, ma anche sociale.

La creazione di grandi poli finanziari al centro degli agglomerati urbani ha infatti portato negli ultimi vent’anni a una redistribuzione spaziale delle classi sociali. A partire dal secondo

¹⁸ Ivi, pag. 330.

¹⁹ Ivi, pag. 336.

dopoguerra e fino alla fine degli anni Settanta queste città vedevano una popolazione composta prevalentemente da classi medie impiegate nel settore industriale. Sassen fa notare che erano gli anni, seppure con ovvie differenze storico-culturali da paese a paese, del posto fisso, e delle opportunità di carriera, che hanno visto lo sviluppo di periferie popolate prevalentemente da nuclei familiari medio-borghesi:

One common thread was the formation and the expansion of a vast middle class, though a much poorer one in Japan than in the United States. The decline of the centrality of production for mass consumption in national growth and the shift to services as the leading economic sector contributed to the demise of this broader set of arrangements²⁰.

Ma, con lo sviluppo in senso globale di questi massicci agglomerati e il conseguente spostamento dell'economia cittadina verso il settore dei servizi, si assiste a una graduale sparizione della classe media come era stata intesa fino agli anni Ottanta e a un aumento del divario fra classi sociali privilegiate e persone che vivono sotto la soglia di povertà. Da una parte infatti si ha l'emergere di una nuova classe di lavoratori, professionisti, manager ed esperti del campo finanziario, dirigenti e persone che occupano ruoli chiave all'interno delle società. Dall'altra si è notato invece l'aumento di fenomeni di povertà estrema, prima a New York e Londra ma poi, a partire dagli anni Ottanta, anche a Tōkyō: si è venuto mano a mano a creare uno sbilanciamento nella distribuzione della ricchezza che ha portato, in situazioni estreme, anche a casi di *homelessness*.

²⁰ Ivi, pag. 339.

In che modo il processo di globalizzazione ha permesso la creazione di nuove realtà, innanzitutto sociali, ma anche spaziali? Per quanto riguarda l'impatto sull'organizzazione del tessuto urbano, l'emergere di una nuova classe sociale estremamente benestante di lavoratori dipendenti ha introdotto la necessità di una ristrutturazione degli spazi: come sottolinea Sassen, queste nuove persone hanno progressivamente abbandonato le periferie, contribuendo a creare un vero e proprio fenomeno di *gentrification* delle aree urbane più centrali, quelle più vicine ai luoghi di lavoro. Processo che però si distingue in maniera radicale dal passato:

Gentrification is not a new process. But what is different from earlier episodes is the scale on which it has taken place in all three cities and the extent to which it has created a commercial infrastructure that anyone can buy into, fully or in part. It has endangered an ideology of consumption that is different from that of the mass consumption of the middle classes in the postwar period, which was centered around the construction and furnishing of new suburban housing and the associated infrastructure. Style, high prices, and ultraurban context characterize the new ideology and practice of consumption, rather than functionality, low prices and suburban setting²¹.

Queste aree, un tempo destinate a ospitare uffici e fabbriche, vengono mano a mano riqualificate da una parte grazie all'alta affluenza di artisti che contribuiscono a rendere la zona appetibile a una categoria sociale molto agiata e, parallelamente, trasformati in luoghi zeppi di locali alla moda dove le nuove classi benestanti possono intrattenersi dopo il lavoro. La polarizzazione estrema delle classi sociali dovuta alle rapide trasformazioni economiche si riflette quindi in maniera determinante sull'organizzazione stessa

²¹ Ivi, pag. 323.

dello spazio urbano, che si adatta a rispondere ai bisogni delle classi più abbienti, spostatesi dalle periferie verso le nuove aree urbane di tendenza. Bisogna però specificare che l'usufrutto di queste aree non costituisce un fenomeno elitario in senso stretto: la stessa Sassen rileva come la fruizione di questi spazi urbani sia aperta, oltre che alle nuove classi privilegiate per cui sono stati effettivamente pensati, anche a tutti quelli che, anche solo per qualche ora, abbiano intenzione di immergersi nella cultura del consumo di massa e del divertimento più *chic*:

This is not merely an extension of elite consumption of style, more restricted than mass consumption per se because of its cost and its emphasis on design and fashion. There are distinct areas in all three cities where this new commercial culture is dominant and where one finds not only high-income professionals for whom it is a full-time world, but also “transients”, from students to low-income secretaries, who may participate in it for as little as one hour²².

Con lo sviluppo e la trasformazione delle attività economiche, e la conseguente differenziazione delle classi sociali inserite in tali processi, si crea quindi la necessità di una ristrutturazione dello spazio urbano per poter rispondere alle esigenze delle nuove realtà sociali emergenti. La città è viva, in trasformazione, così come lo sono i suoi abitanti; i suoi spazi agiscono in sinergia con la popolazione per adattarsi alle loro esigenze, non solo lavorative, ma anche, come si è visto, materiali. Secondo quanto messo in luce dall'attenta analisi di Sassen, lo status di città globale definisce non solo l'appartenenza a una rete di relazioni economiche distribuita su scala mondiale, ma evidenzia anche uno sviluppo parallelo di realtà

²² Ibidem.

doppiamente sociali e urbane che si ripropone in maniera estremamente simile in ognuna delle *global cities*. Pur essendo quindi centri radicati nel proprio territorio, New York, Londra e Tōkyō presentano caratteristiche comuni molto marcate, che non dipendono da uno sviluppo storico geografico singolare, ma al contrario contestualizzato nella rete delle città globali.

Tale similitudine chiama sicuramente in causa da una parte il fenomeno, sempre tanto temuto, della globalizzazione, presente per altro anche nella definizione coniata da Sassen stessa, e dall'altra mette in risalto anche la percezione e l'impatto psicologico e sociale sugli abitanti di questi spazi transnazionali, che in definitiva sono gli esseri umani.

2. *Postmodernismo, 'postmodern discourse' e modernità liquida fra Stati Uniti e Giappone*

Volendo spostare la nostra analisi da un piano prettamente socio-economico ad uno più marcatamente culturale e di storia delle idee, non possiamo non sottolineare come in strettissima relazione con le spinte globalizzanti vi sia, secondo Frederic Jameson, il fenomeno del postmodernismo. Nella prefazione alla traduzione italiana del suo saggio *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, egli fa coincidere i due fenomeni, definendoli come la stessa cosa operante in due ambiti distinti. Rileggendo infatti a quindici anni di distanza le teorie espone nel suo lavoro, riformula il concetto tenendo bene a mente l'impossibilità di ignorare la complessità del fenomeno della globalizzazione:

[...] da segnalare in questa teoria della postmodernità pubblicata nei primi anni Novanta è la totale mancanza di consapevolezza politica, culturale o sociale rivolta alla globalizzazione in quanto tale. Rispetto ad allora abbiamo però scoperto che la

globalizzazione è la postmodernità e viceversa, che si tratta cioè di due nomi diversi per descrivere esattamente lo stesso fenomeno storico e lo stesso periodo economico: uno sottolinea la sua espansione economica, l'approssimarsi a un mercato mondiale definitivo, l'altro mette a fuoco le strutture e le forme culturali nelle quali è giunta a esprimersi questa mutazione. Oggi una teoria adeguata della postmodernità (e del postmoderno) non può fare a meno di articolare in modo esplicito il suo intrinseco rapporto con la globalizzazione²³.

È dunque da uno dei più conosciuti teorici del postmodernismo che ci viene l'indicazione della ormai quasi totale sovrapposibilità dei due fenomeni: la globalizzazione è diventata l'etichetta con la quale si può descrivere al meglio l'aspetto economico, di mercato, di questo cambiamento storico, dove la postmodernità descriverebbe l'impalcatura intellettuale dentro la quale sono declinati i fenomeni culturali. Questo ovviamente non risulta in una perdita di efficacia dell'analisi precedentemente svolta; si tratta semplicemente di introdurre una variabile non presa in considerazione al tempo della formulazione della teoria, in quanto non ancora essenzialmente rilevante:

sto dicendo che la modernità è l'espressione di una modernizzazione incompiuta e la postmodernità di una modernizzazione e di una mercificazione tendenzialmente molto più compiute rispetto a quanto si è visto finora nella storia. La teoria della postmodernità resta pertanto il quadro più fecondo entro il quale perseguire e concettualizzare tutti i nuovi problemi – tanto politici quanto sociali e culturali – davanti a cui ci pone il nuovo momento storico²⁴.

²³ Frederic Jameson, *Postmodernismo. Ovvero la Logica Culturale del Tardo Capitalismo*, trad. it., Roma, Fazi Editore, 2007, pagg. VIII-IX.

²⁴ *Ibidem*, pag. IX.

Interessante rilevare a questo punto la posizione di Romano Luperini, espressa nel suo *La Fine del Postmoderno* uscito nel 2005. In questo contributo, egli individua a posteriori la postmodernità di Jameson come una fase di transizione verso una letteratura che predilige la forma dell'utopia come via d'uscita dall'*empasse* creata dal postmoderno stesso:

[...] il postmoderno non sembra avere una reale autonomia dal moderno. Già la sua denominazione denuncia questo legame ombelicale. Si potrebbe pensare a qualcosa che forza i limiti del moderno ponendosi però in continuazione con esso. I suoi caratteri (la massificazione e la spettacolarizzazione dell'esistenza, l'estetizzazione della merce, il primato del linguaggio, l'accelerazione violenta e improvvisa che modifica di continuo l'idea di spazio e di tempo e il loro rapporto) sono nati col moderno. I modi con cui si cerca di definirlo fanno ricorso comunque a categorie elaborate nel corso della modernità [...]. Per segnalare la nascita di una nuova epoca, occorrerebbe qualcosa di più, e di più consistente²⁵.

Mi pare che Luperini si ponga qua in aperta polemica con Remo Ceserani: il primo infatti considera il postmoderno una continuazione fisiologica della modernità, mettendo in risalto la sua convinzione a partire dal punto di vista semantico; il secondo invece vede nel postmoderno una nuova epoca storica, legata da dinamiche di continuità temporale, ma tuttavia semanticamente ben distinta dalla modernità. E infatti il dibattito sull'opposizione fra modernità e postmodernità, o sul superamento e l'evoluzione della prima nella seconda, ha animato la grande maggioranza delle discussioni sulla definizione di postmoderno: il postmoderno viene

²⁵ Romano Luperini, *La Fine del Postmoderno*, Napoli, Alfredo Guida Editore, 2005, pagg. 10-11.

definito per differenza, a volte come una cesura significativa rispetto al passato, ma è comunque una categoria (storica o artistica) che sembra prendere vita unicamente dal rapporto dialettico con ciò che l'ha preceduta.

Ceserani, infatti, si è presentato come uno dei più entusiasti studiosi del fenomeno, al quale ha dedicato anche un volume monografico, *Raccontare il Postmoderno*, del 1997. Lavoro nel quale individua con sicurezza un mutamento epocale, ma dove viene anche più volte sottolineato come questo cambiamento sia in realtà in un'operazione di definizione dialogica con la condizione a esso precedente:

Abbiamo vissuto in questi ultimi anni, a partire dal 1989, un grande e straordinario mutamento [...] nei nostri quadri di riferimento geopolitici e ideologici, nelle nostre conoscenze e interpretazioni del mondo e della contemporaneità in cui viviamo. [...]

In realtà il mutamento che ci è parso così improvviso e totale, espresso in alcuni eventi concreti e simbolici [...] non era, io credo, che l'attuazione ultima e a suo modo coerente di un grosso mutamento epocale iniziato negli anni Cinquanta: un mutamento che ci ha cambiato nel profondo, che ha agito sulla nostra struttura percettiva stessa, di pensiero, di comportamento, sui nostri rapporti con la natura e la società, sui modi del lavoro e della produzione, su quelli della conoscenza e dell'immaginario, sui modi della comunicazione²⁶.

Sta parlando ovviamente del passaggio dal moderno al postmoderno, soffermandosi su quest'ultimo termine come una sostanziale connessione ambigua fra passato (moderno) e presente (post-): un periodo storico che, acquisite e metabolizzate le

²⁶ Remo Ceserani, *Raccontare il Postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997, pagg. 9-10.

conquiste del passato, proprio grazie a queste si evolve in qualcosa di ulteriore. Dal punto di vista socio-economico è possibile tradurlo in:

[...] forte internazionalizzazione del capitale, delle collocazioni delle imprese, del mercato del lavoro; la perdita centrale dell'industria pesante, sostituita da una quantità disseminata e differenziata di industrie di trasformazione e dalla produzione di merci leggere o addirittura immateriali, donde la centralità dell'informatica; la perdita di importanza delle grandi macchine e della manodopera specializzata e la loro sostituzione con sistemi integrati di automazione; la disseminazione degli insediamenti industriali, con l'abbandono delle aree tradizionali [...]²⁷.

Sono ovviamente solo alcuni degli esempi del nuovo grande cambiamento messo in luce da Ceserani, che non tralascia però di sottolineare come vi sia stata un'evoluzione anche per quanto riguarda i paradigmi culturali. Il primo fra tutti riguarda il senso e l'interpretazione della storia: qualsiasi racconto storico sarebbe in realtà un'operazione testuale e, proprio in quanto tale, passibile di attività interpretativa e di parzialità. Ma questa operazione di parzialità storica deriverebbe a sua volta, secondo Jameson, dalla nuova percezione dello spazio introdotta dalla concezione postmoderna: spostandoci sul piano dell'esperienza spaziale egli rileva che la frattura rispetto all'epoca moderna si è consumata proprio sul piano dello spazio urbano e della sua possibilità di percezione. L'esperienza del postmoderno è discontinua e disorientante, lo spazio urbano è trasformato in senso globale dalle nuove concezioni architettoniche:

²⁷ Ivi, p. 24.

il concetto che la spazializzazione sta prendendo il posto della temporalizzazione ci riporta all'architettura e alle nuove esperienze dello spazio che penso siano diverse da qualsiasi altra esperienza precedente dello spazio della città, per fare un esempio. [...] È molto disorientante, e io uso questo disorientamento esistenziale che si prova nel nuovo spazio postmoderno per tracciare un'ultima diagnosi della perdita della nostra capacità di porci dentro lo spazio e farne una cartografia cognitiva. Ciò ci proietta di nuovo verso la constatazione della diffusione di una cultura globale, multinazionale, che è decentrata e non può essere visualizzata, una cultura in cui nessuno può trovare una propria posizione²⁸.

È l'esperienza di un perpetuo presente spaziale che disorienta e non ci permette di interpretarla; l'essere umano è perso all'interno di una geografia urbana che non fornisce punti d'orientamento, non lascia spazio all'interpretazione soggettiva e alla costruzione di un'identità personale solida e unitaria: il soggetto è perso all'interno di uno spazio urbano che è disgregante, ma al contempo standardizzato, non più composto di molteplici unicità; assume invece una nuova forma, definita da Jameson "iperspazio", inteso come una distorsione delle griglie prospettiche tradizionali nelle quali viene perso il senso moderno di centro dello sguardo. L'occhio umano si trova ancora, secondo Jameson, in una posizione focale di importanza critica, ma è al contempo alienato nello spazio:

arriviamo finalmente al punto principale della mia analisi:
quest'ultima mutazione dello spazio – dell'iperspazio postmoderno

²⁸ Anders Stephanson, *An Interview With F. R. Jameson on Postmodernism*, in: *Flash Art*, 131, pag. 69-73, poi *Regarding Postmodernism: a Conversation With Fredric Jameson*, in Andrew Ross (a cura di), *Universal Abandon? The Politics of Postmodernism*, 1988, University of Minesota Press, Mineapolis, pagg 3-30, citato in Remo Ceserani, *Raccontare il Postmoderno*, cit., pagg. 86-87.

– è riuscita infine a trascendere le capacità di orientarsi del singolo corpo umano, di organizzare percettivamente l'ambiente circostante e, cognitivamente, di tracciare una mappa della propria posizione in un mondo esterno cartografabile. Si può dire ormai che questo allarmante punto di separazione tra il corpo e l'ambiente edificato [...] possa a sua volta configurarsi quale simbolo e analogo di quel dilemma ancor più spinoso che è l'incapacità delle nostre menti, almeno al presente, di tracciare una mappa della grande rete comunicazionale, globale, multinazionale e decentrata, nella quale ci troviamo impigliati in quanto soggetti individuali²⁹.

Dal punto di vista artistico la mancanza di prospettiva, dicevamo doppiamente storica e spaziale, si traduce in una mancanza di profondità, non tanto visiva, quanto interpretativa. L'appiattimento su un eterno presente, storico e geografico, crea la possibilità di contaminazione fra forme letterarie e tradizioni stilistiche distanti non solo temporalmente, ma anche geograficamente: è il *pastiche* (o parodia, secondo l'interpretazione della Hutcheon) una delle forme testuali più usate dalla narrativa postmoderna, dove il soggetto si trova soggiogato dalla contemporanea presenza di più tradizioni culturali e forme espressive che non sono più disposte secondo la tradizionale catena temporale tipica dell'epoca definita moderna, ma esistono come unità ubiqua in un costante presente spaziale a disposizione dell'artista.

La teoria del postmoderno porta con sé dunque anche sostanziali modifiche nella percezione e nella conseguente rappresentazione della realtà spaziale sua contemporanea, insistendo sull'importanza che questa dimensione riveste non solo dal punto di vista delle ambientazioni, ma anche da quello delle

²⁹ Frederic Jameson, *Postmodernismo*, cit., pag. 60.

forme narrative messe in scena dalla nuova letteratura, capace di dislocarsi in primo luogo spazialmente in una dimensione globale, possibilità che però viene messa in atto anche a livello temporale, proprio grazie alla definitiva rottura di quei nessi di causa ed effetto caratteristici dell'epoca moderna.

L'importanza e la ricorrenza stessa della parola "globale" e "mondiale", la teorizzazione di una dimensione transnazionale che abbracci la maggior parte, se non la totalità dei paesi industrializzati o a economia capitalistica, tematica che ritorna quasi ossessiva nell'opera di Jameson, ci impone di spostare l'attenzione anche al di fuori della zona geopolitica euro-americana, per provare a verificare se e in quali modalità l'evoluzione e il passaggio da moderno a postmoderno ci siano stati, e soprattutto quali innovazioni abbia portato con sé dal punto di vista politico, economico e, non da ultimo, anche culturale. Ma prima di passare ad analizzare il complesso rapporto fra il Giappone e il concetto di postmoderno, è utile a mio parere soffermarsi sull'analisi che un altro grande teorico contemporaneo fa del rapporto fra postmoderno e globalizzazione. Autore di uno studio molto più recente, del 2009, Peter Carravetta nel suo *Del Postmoderno. Critica e Cultura in America all'Alba del Duemila* si interroga sul significato del fenomeno permeante del Ventesimo Secolo, ne traccia una valutazione storiografica e prova a verificare se queste teorie possano essere ancora valide e utili dopo il *dies ad quem* rappresentato dall'11 settembre 2001. E lo fa creando una mappa relazionale che lui definisce *Topica dell'età Postmoderna*³⁰.

Il capitolo 8 dedicato al rapporto fra globalizzazione e postmoderno³¹ è particolarmente funzionale al nostro discorso perché, dopo un'esaustiva presentazione delle teorie della

³⁰ Peter Carravetta, *Del Postmoderno. Critica e Cultura in America all'Alba del Duemila*, trad. it., Milano, Bompiani, 2009, pag. 19 e seguenti.

³¹ Peter Carravetta, *Del Postmoderno*, cit., pagg. 370-406.

globalizzazione, si focalizza sugli assunti di Roland Robertson per sottolinearne le differenze col pensiero di Jameson, del quale possiamo dire costituisce un'evoluzione. Secondo Robertson, infatti, il concetto di globalizzazione introdotto da Jameson sarebbe ancora troppo dipendente da infrastrutture concettuali di tipo economico senza approfondire invece quelli che sono i collegamenti di tipo culturale che hanno acceso e sviluppato il fenomeno a partire dagli anni Cinquanta del Novecento. Si tratta infatti di riconoscere che le spinte globalizzanti, sebbene siano state innescate e accelerate da fattori di matrice politica e soprattutto economica, hanno ricevuto una brusca spinta proprio grazie a fenomeni di tipo culturale, veri determinanti nell'assetto di relazioni e interdipendenze del mondo globalizzato contemporaneo. Imprescindibili proprio perché

[...] tramite la globalizzazione sta avvenendo una “relativizzazione di ‘narrazioni’” e una *compressione* degli spazi vitali, tra le cui conseguenze si possono indicare un incremento del numero di collisioni tra “storie” sociali, comunali, di civiltà³².

Il fenomeno della globalizzazione, fondamentalmente distinto e polarizzato rispetto al postmodernismo in Jameson, si riconferma quindi una delle variabili, lo abbiamo visto, non solo socio-economiche ma anche culturali che hanno costituito il motore di un cambiamento provvedendo a situarne la dimensione non più a livello locale o regionale, ma a livello mondiale.

Mutatis mutandis, possiamo applicare questo discorso al fenomeno del postmodernismo, inteso quindi come movimento di rinnovamento culturale, ma soprattutto come dibattito sulle

³² Ivi, pag. 390.

possibilità espressive e conoscitive davanti alle quali si è trovata la letteratura alle soglie del nuovo millennio.

La dimensione mondiale dei fenomeni, o del fenomeno declinato nelle sue due componenti economica e culturale, è ben sottolineata anche da Ceserani il quale, nello sbrogliare il nodo tematico del mutamento avvenuto nella seconda metà del Novecento che, come si diceva, avrebbe innescato le spinte globalizzanti e l'avvio di una fase culturale definita postmoderno, ne ribadisce la portata a livello planetario:

L'estensione del fenomeno è certamente amplissima e include tutti i paesi del mondo capitalistico avanzato, compreso il Giappone, passato con stupefacente rapidità dall'organizzazione sociale tradizionale a quella postmoderna, senza aver avuto l'occasione di conoscere davvero il moderno³³.

In verità, ritengo che non sia del tutto vero che il Giappone non abbia mai vissuto una fase di modernità. Forse sarebbe qua più corretto affermare che non si può sovrapporre la definizione di modernità come la si intende generalmente in senso euroamericano a una realtà culturale e sociale come quella Giapponese. Tuttavia non bisogna dimenticare che il Giappone, a partire dal 1853, anno in cui è ufficialmente uscito dall'isolamento nel quale si era volontariamente auto-recluso per più di duecento anni, è sempre stato dapprima un osservatore molto attento a tutto quanto succedeva nei negli stati esteri, con un occhio di riguardo per i paesi dell'area euroamericana e, successivamente, uno dei grandi protagonisti della scena politica ed economica mondiale. Attraverso questo processo dialogico che è stato capace di instaurare, il Giappone è riuscito a confrontarsi con le grandi innovazioni

³³ Remo Ceserani, *Raccontare il Postmoderno*, cit., pag. 24.

tecnologiche, economiche e anche culturali che costituivano la modernità euroamericana, e a cogliere l'occasione per farne motore di sviluppo interno fino a diventare in pochi decenni una delle grandi potenze politico-economiche dello scacchiere mondiale.

È altresì vero che il dibattito sul postmodernismo è stato veramente acceso negli ambienti intellettuali e accademici Giapponesi, e non solo: un'intera generazione di esperti di cultura e società giapponese all'estero (specialmente negli Stati Uniti, che all'epoca avevano interessi commerciali molto forti nell'area del Pacifico) si è impegnata per stabilire o cercare di definire gli ambiti di applicazione del postmoderno al Giappone loro contemporaneo. Dibattito che è anche servito a cercare una definizione, sempre attraverso il rapporto dialettico, e una possibilità per la modernità giapponese.

Sarebbe a mio parere abbastanza assurdo, dopo che è stato dimostrato che la postmodernità è una condizione che si sviluppa a partire da premesse storico culturali ben definite, ipotizzare uno sviluppo della postmodernità stessa senza porre le basi per analizzare se e come il Giappone sia stato effettivamente investito precedentemente da una spinta modernizzante.

Tuttavia, come vedremo, la questione rimane ancora aperta e, se non è forse possibile affermare con sicurezza che il Giappone abbia effettivamente vissuto una fase di postmodernità, è assolutamente plausibile delineare quello che è stato un "discorso sul postmoderno" che ha animato, si diceva, gli ambienti culturali giapponesi della seconda metà del Novecento: dai filosofi agli scrittori, così come è accaduto nell'area euroamericana, in Giappone è nato e cresciuto un dibattito sulle possibilità del postmodernismo che ha a mio parere segnato un punto di svolta e consegnato il paese e la sua cultura ad una dimensione artistica globale.

Questo dibattito è stato raccolto da Miyoshi Masao e Harry D. Harootunian nel volume *Postmodernism and Japan* (1989), un *ensemble* di articoli scritti da alcuni fra i più eminenti filosofi e studiosi, sia giapponesi che statunitensi, riguardanti la possibilità e le applicazioni della teoria del postmoderno al Giappone. Il saggio è volutamente corale, a rispecchiare la vivacità e le sfaccettature del dibattito che aveva preso piede a livello planetario, e non offre un unico punto di vista ma lascia aperto il discorso a ulteriori interpretazioni e, come nella definizione fornita poc'anzi, a ulteriori discussioni sul significato e sulla possibilità del fenomeno.

Ciò che appare chiaro, è che il postmodernismo viene vissuto nella cultura Giapponese come un fenomeno di tensione: poiché viene ormai dato per assodato, sia dalla critica europea e conseguentemente da quella giapponese, che si tratta di un fenomeno che prende vita da un'evoluzione rispetto a una condizione preesistente definita di modernità, il dibattito è diventato in primo luogo l'occasione per cercare di definire cosa sia stata la modernità in Giappone, ancora una volta in confronto dialogico con gli esempi provenienti dalle aree europee e americane. Le possibilità di una modernità e di un suo superamento (post-) diventano quindi pensabili unicamente in rapporto dialettico con l'*establishment* culturale e economico euroamericano, rispetto al quale il Giappone afferma una sua collocazione doppiamente intellettuale e di mercato. Nelle parole dei curatori del volume:

any effort to define the scene of Japan's postmodernity requires undertaking the dangerous task of retracing the meaning of the modern as the Japanese have confronted it [...]. Nearly all of the papers consider the spectacle of the modern and how the Japanese have tried to extract the guarantee of stable meaning from a ceaselessly changing landscape and wrenching social

trasformation in daily life. Combined, they offer what Masao Miyoshi calls the “chronopolitical” dimension of the current controversy on postmodernism in Japan. The chronopolitical refers to the relationship between the premodern, modern and postmodern or non-modern, according to Sakai’s reading of Takeuchi’s discourse³⁴.

Come si può notare, stiamo assistendo a una pluralità di concezioni sull’effettiva realizzazione di una modernità (e, conseguentemente, di una postmodernità) in Giappone, che a tutt’oggi è ben lungi dall’essere definitivamente risolta. Basterà forse, per gli scopi del nostro discorso, riassumere di seguito brevemente le posizioni, già citate dai curatori, assunte da due dei più influenti intellettuali giapponesi dell’età contemporanea: Miyoshi Masao e Sakai Naoki, entrambe per altro contenute nella raccolta in oggetto.

Il primo, nel suo saggio *Against Native Grain: The Japanese Novel and the “Postmodern” West*³⁵, oltre a vedere, come si evince dal titolo, il postmoderno come un fenomeno esclusivamente “occidentale”, opera una contestualizzazione storica e geografica del termine *modern*, divenuto a suo dire l’occasione per un discorso critico molto acceso nel primo dopoguerra, causa anche della nascita e del radicamento di vari sentimenti nazionalisti e terminato con la fine della Seconda Guerra Mondiale. Egli rileva poi come ormai si dia per scontato il raggiungimento della modernità e il dibattito si sia polarizzato su chi vede invece nell’epoca presenta ancora tracce di elementi premoderni (porta l’esempio di Mishima Yukio e Maruyama Masao) e l’emergere invece in anni più recenti

³⁴ Masao Miyoshi e Harry D. Harootunian, *Introduction*, in: Masao Miyoshi e Harry D. Harootunian (a cura di), *Postmodernism and Japan*, Durham, Duke University Press, 1989, pag. xvii.

³⁵ Masao Miyoshi e Harry D. Harootunian (a cura di), *Postmodernism and Japan*, cit., pagg. 146-168.

di un acceso e articolato dibattito sulle possibilità della postmodernità, che lui tuttavia dimostra non essere possibile applicare alla letteratura giapponese, che definisce come profondamente contestualizzata sia nelle dinamiche di scambio diacronico con opere precedenti, che sincronico con altre realtà culturali asiatiche.

Una posizione simile viene assunta anche dallo scrittore (allora non ancora) premio Nobel per la letteratura Ōe Kenzaburō 大江 健三郎, sicuramente una delle voci intellettuali più forti del panorama giapponese contemporaneo, che nel suo intervento *Japan's Dual Identity: a Writer Dilemma*³⁶ riconosce come completato il processo di modernizzazione del Giappone allo scoppio della Guerra del Pacifico. Da sempre sostenitore di un approccio più tradizionale alla letteratura, Ōe si oppone e resiste alla tentazioni delle teorie del postmoderno così come sono arrivate in Giappone, rifiutando fermamente quello che lui definisce un “trapianto di pensiero culturale americano” nel suo paese natale.

Sakai Naoki coglie in realtà il postmoderno come occasione per stabilire e tracciare una storia del concetto di modernità in Giappone, attraverso il processo di critica operato da intellettuali come Kōyama Iwao e Kōsaka Masaaki, due rappresentanti della Scuola di Kyōto, e il critico letterario Takeuchi Yoshimi³⁷. Il saggio di Sakai è tanto interessante quanto denso a livello concettuale e si è costretti a tralasciare non pochi nodi cruciali, rischiando purtroppo una semplificazione eccessiva di un discorso che è estremamente articolato e che tiene in considerazione una molteplicità di variabili.

³⁶ Ivi, pagg. 189-214.

³⁷ Naoki Sakai, *Modernity and Its Critique: The Problem of Universalism and Particularism*, in: Masao Miyoshi e Harry D. Harootunian (a cura di), *Postmodernism and Japan*, Durham, Duke University Press, 1989, pagg. 93-121.

Per i primi la storia non è più una questione di singoli stati nazionali, ma è invece un rapporto dialettico fra paesi a livello mondiale, in particolar modo per quanto riguarda il caso del Giappone, che si è sempre posto in maniera dialogica e in interazione con l'Altro. Rigettando quindi la concezione hegeliana di una storia monistica, la modernità dunque sarebbe stata un processo realizzato proprio grazie alla posizione storico-politica del Giappone nel sistema mondiale e alla sua capacità di mettersi in dialogo e al tempo stesso in posizione di resistenza alla spinta totalizzante delle potenze euroamericane. Sakai osserva però che, molto probabilmente, i due filosofi non hanno considerato che il Giappone non è mai stato completamente fuori da quel sistema che per tanti anni è stato chiamato Occidente, ma fin quasi dall'inizio della sua storia mondiale, Sakai lo vede come un attore all'interno del mondo occidentale. Dunque una critica al sistema occidentale non può più prescindere da un'autocritica nazionale: il Giappone è a tutti gli effetti una parte di quel sistema che per tantissimo tempo si è cercato di respingere come estraneo, con il quale si è cercato di instaurare un rapporto dialettico basato su differenze che, ci mostra Sakai, a mano a mano che ci avviciniamo al Ventesimo Secolo sono sempre più trasparenti.

Differenze che vedeva come fondanti del complesso processo di modernizzazione del paese anche Takeuchi Yoshimi, critico letterario e filosofo in attività nel periodo intorno alla Seconda Guerra Mondiale. Per lui il processo di modernità non era altro che una soggiogazione al sistema politico occidentale, e il moderno "Oriente" è nato solo nel momento in cui è stato invaso dalle potenze euroamericane. Modernità, per il Giappone, è il rapporto dialogico con l'altro, la caduta di una soggettività esclusiva e l'introduzione di un processo di definizione dell'io che è dipendente dall'esistenza di un attore esterno, come le grandi

potenze dell'area europea e americana. Il Giappone è dunque a tutti gli effetti una nazione moderna, proprio perché è stata in grado di non soccombere alle potenze coloniali e diventare lei stessa una potenza economica a livello mondiale.

Ricostruendo quelli che secondo lui sono i passi più importanti di una storia del concetto di modernità, Sakai mostra come in quali modi e attraverso quali processi storici il Giappone abbia effettivamente vissuto una fase di modernità, specialmente dal punto di vista del concetto di Nazione. Il dibattito sul postmoderno e sulle sue possibili applicazioni è anche per lui un modo per contestualizzare il Giappone all'interno di un più grande sistema di scambi e relazioni politiche e culturali dei grandi paesi "moderni" (e oltre) del ventesimo secolo.

Un ultimo sguardo alla raccolta di saggi ci fa cadere l'occhio sul contributo di Norma Field *Somehow: The Postmodern as Atmosphere*³⁸, nel quale viene offerta un'analisi, prevalentemente linguistica, del romanzo di Tanaka Yasuo 田中康夫 *Nantonaku, Kuristarū* なんとなく、クリスタル (Quasi simile a cristallo, 1981), spesso considerato come il primo romanzo postmoderno della letteratura giapponese. L'analisi che Norma Field ne propone è doppiamente culturale e linguistica: in primo luogo è evidente come, per le tematiche affrontate, il romanzo metta in scena quella che viene definita una *brand name syndrome* cioè come vi sia un'ossessiva presenza dei marchi e dei prodotti. Tali feticci (per riprendere Baudrillard) hanno funzione omologante, decostruiscono la soggettività dei personaggi che sciolgono la loro identità negli oggetti che sono spinti a comprare. Dal punto di vista linguistico sottolinea invece la presenza massiccia di parole in inglese, o da

³⁸ Norma Field, *Somehow: The Postmodern as Atmosphere*, in: Masao Miyoshi e Harry D. Harootunian (a cura di), *Postmodernism and Japan*, Durham, Duke University Press, 1989, pagg. 169-188.

esso derivate, che contribuiscono a dare un'idea della situazione culturale ormai quasi completamente globalizzata e, parallelamente, superando in numero le parole di origine giapponese, risultano in uno straniamento di quest'ultima lingua rispetto all'idioma straniero, che appare di conseguenza come più naturale della lingua nazionale stessa. L'identità e la soggettività dei protagonisti del romanzo vengono quindi a essere messe in relazione non solo con l'oggetto stesso dei loro desideri, ma si scontrano anche con un sistema comunicativo snaturato e snaturante, ulteriore sfida per la loro già fragile soggettività. Tematiche care al postmodernismo vengono quindi per la prima volta (ma non per l'ultima) inserite in un romanzo che non ha però il sapore di denuncia, non si pone in aperta critica con la realtà culturale del suo presente, quanto piuttosto vuole riprodurre, nella maniera più fedele possibile, la nuova realtà quotidiana del Giappone, sempre più simile a quella di tantissimi altri paesi del mondo che, da una situazione di modernità iniziale raggiunta da ognuno con i propri tempi e attraverso dinamiche socio-economiche di volta in volta peculiari, stavano in quel tempo compiendo una svolta significativa, superando il periodo moderno e entrando in una fase storico-culturale successiva.

Come abbiamo visto, ogni discorso sul postmoderno nato in Giappone negli ultimi quarant'anni del Novecento non può prescindere da un confronto con la possibilità e la legittimazione di una fase di modernità nella storia politica e culturale giapponese. Quasi tutti i contributi sono orientati in tal senso: come si è mostrato, il postmoderno è diventato un'occasione per rispondere, o cercare di rispondere, agli interrogativi degli intellettuali euroamericani che hanno sempre problematizzato la possibilità di una modernità giapponese. La risposta è a mio parere abbastanza chiara: non esiste una modernità con caratteristiche universali e

soprattutto non tutti i paesi hanno attraversato la fase nello stesso periodo.

In ambito culturale italiano, la possibilità di una svolta postmoderna del Giappone viene problematizzata ancora una volta da Ceserani, il che secondo me segnala un interesse per il fenomeno che trova applicazioni ormai a livello globale in maniera sincronica. Pubblica infatti sul “Il Manifesto” in data 16 dicembre 1989 un articolo che intitola *Un mondo alla fine della storia. Tecnologia e cultura: il postmoderno non si addice al Giappone*³⁹, scritto usando come sostegno bibliografico proprio il volume a cura di Miyoshi e Harootunian. Bisogna rilevare, per dovere di cronaca, che l’articolo è apparso diversi anni prima rispetto al suo volume di sintesi sul postmoderno di cui abbiamo già trattato: è naturale quindi osservare un differente atteggiamento critico nei confronti del fenomeno, sicuramente dato da un diverso contesto storico-culturale nel momento della scrittura dei due contributi. In questo articolo viene infatti sottolineata da Ceserani l’impossibilità di applicare un discorso sul postmoderno organizzato e coerente al caso giapponese. Siamo dunque ben lontani da quanto affermerà nel 1997 quando, lo ricordiamo, vede nel Giappone un caso particolare, riconoscendolo capace di essere passato al postmoderno senza avere però mai avuto esperienza del moderno. In questo contributo, infatti Ceserani si interroga sulle possibilità del postmoderno usando come spunto di riflessione proprio il volume di Harootunian e Miyoshi, del quale mette in luce – lo si era rilevato – soprattutto l’atteggiamento abbastanza cauto che possiamo ricavare dai diversi contributi nel parlare effettivamente di una fase postmoderna dell’economia e della cultura giapponese. Secondo Ceserani, infatti, il Giappone, nel momento dell’incontro con le grandi potenze

³⁹ Remo Ceserani, *Un Mondo Alla Fine Della Storia. Tecnologia e Cultura, il Postmoderno Non Si Addice al Giappone*, in: *Il Manifesto*, 16 dicembre 1989.

euroamericane, ha sentito il bisogno urgente di ricollocarsi in una posizione predominante sulla scena politica, economica e culturale mondiale, senza esperire veramente la cultura della modernità. Tuttavia, sposa la tesi dei curatori del volume che il paese abbia effettivamente attraversato fenomeni propri della modernità intesa in senso europeo, ma sottolinea come secondo lui il passaggio da paese isolato a superpotenza sia stato così veloce e accelerato da non riuscire a imprimersi a fondo nella coscienza sociale ed intellettuale. Soprattutto perché la cultura postmoderna arriva, in ultima analisi, proprio da quei paesi che, cent'anni prima, avevano cercato di fare del Giappone una colonia.

Si può quindi notare come, sotto molti punti di vista e da diversi profili storico-critici, il discorso sul postmoderno in Giappone sia stato estremamente variegato, e come gli intellettuali sia nipponici che euro-americani abbiano colto l'occasione per confrontarsi non solo con problemi strettamente legati al momento presente, ma abbiano cercato di dare una definizione il quanto più precisa possibile di un fenomeno di evoluzione culturale, sociale e politica che abbraccia un lasso temporale più alto, contribuendo in primo luogo all'urgenza di cercare una teorizzazione per la modernità esperita in Giappone.

Se quindi abbiamo visto come gli atteggiamenti sul postmoderno siano molteplici, ci rendiamo conto che forse nel caso giapponese non si può parlare con sicurezza granitica di postmoderno, così come magari è possibile fare per la cultura americana che, in ultima analisi, è stata quella che ha inaugurato il dibattito critico.

La discussione però, lo abbiamo visto, è stato molto vivace anche a livello transnazionale – abbiamo analizzato esempi non solo giapponesi, ma anche statunitensi e italiani – ed è per questo che la critica recente preferisce orientarsi dall'espressione il termine

postmodern discourse, o in italiano *discorso sul postmoderno* nel trattare il caso giapponese. Questo per sottolineare come il fenomeno del postmoderno – sia stato esso veramente esperito oppure solamente teorizzato in ambito nipponico – abbia comunque contribuito a collocare la letteratura giapponese in una posizione dialogica a livello planetario con altre grandi realtà letterarie e culturali. Dopotutto, è noto come il Giappone provveda a ridefinirsi spesso in un incessante confronto di opposizione dialettica fra la propria e l'altrui cultura: questo ovviamente non significa essere quel paese imitatore per eccellenza (*copycat*) come lo definiva (sicuramente ironicamente) Ceserani nel suo articolo, ma semplicemente riconoscere come, da una situazione di pre-modernità sia riuscito a trasformarsi in uno dei grandi interlocutori sia politici che culturali del panorama globale.

Come si è potuto notare, il dibattito sulla possibilità del postmoderno è permeato da una tensione intrinseca che sembra non volersi allentare: si tratta dell'opposizione fra modernità e postmodernità dove tutte le discussioni si sono concentrate sulla plausibilità di una teorizzazione di un post- inteso sia come sviluppo che superamento. Nel caso giapponese, poi, è stato interessante notare come anche nell'epoca contemporanea il punto focale sia stata la ricerca di una definizione e di una possibilità del moderno, e quindi il postmoderno sia stato usato non come teorizzazione di arrivo, ma spesso come punto di partenza di un processo a ritroso per scandagliare le condizioni di esistenza del moderno giapponese.

Dunque, il discorso ha assunto rilevanza non più a livello squisitamente europeo o americano, ma si è spostato sul piano mondiale, o globale. Ed è per questo che in anni più recenti alcuni eminenti studiosi hanno cercato di risolvere questa tensione proponendo una serie di nuove definizioni del fenomeno, un nuovo

approccio che non si poneva l'obiettivo di analizzare solo nell'ottica di un distacco, un passaggio o una trasformazione dal moderno a qualcosa di ulteriore, ma che tenesse altresì conto della possibilità di un fenomeno coerente in forte continuità con la modernità. Fra le varie proposte che sono state presentate durante gli ultimi trent'anni penso per esempio al concetto di *surmodernità* di Augé o di *tarda modernità* di Giddens, poi sviluppata in *seconda modernità* sulla scia di Beck. Tuttavia, due mi paiono meritevoli di essere ricordate in questo luogo: la proposta di Paul Virilio e quella di Zygmunt Bauman.

Paul Virilio, filosofo e urbanista francese, critica radicalmente il postmodernismo come applicazione culturale, vedendolo sì come un fenomeno ben definito dal punto di vista unicamente delle scienze architettoniche, anche in maniera transnazionale, ma che si dimostra fortemente inadeguato dal punto di vista della cultura in senso lato e del pensiero. Per questo motivo, in un'intervista con John Armitage viene coniato il termine di *ipermodernismo (hypermodernism)* per definire la sua concezione dell'epoca contemporanea: secondo Armitage infatti

[...] your [sta parlando con Paul Virilio] theoretical interventions appear to be aimed not only at intensifying but also at displacing traditional forms of thought about the modern world and the way it is represented⁴⁰.

Si tratterebbe dunque di una definizione che stabilisce non una contrapposizione ma un'intensificazione, oltre che una nuova riallocazione delle forme di pensiero tradizionali proprie dell'età moderna. La risposta di Virilio è di entusiastica accettazione della definizione proposta:

⁴⁰ John Armitage, *From Modernism to Hypermodernism and Beyond. An Interview With Paul Virilio*, in: "Theory, Culture and Society", SAGE, London, Vol 16(5-6), 1999, pag. 26.

[...] it's clear that my work is a critical analysis of modernity, but through a perception of technology which is largely, I might say, catastrophic. [...] As far as 'hyper' or 'super' modernism is concerned, I think we are not out of modernity yet, by far. I think that modernity will only come to a halt within the ambit of what I call 'the integral accident' [...] ⁴¹.

Per Virilio non siamo quindi fuori dalla modernità, anzi il presente sta assistendo a una radicalizzazione di quegli aspetti tecnologici e meccanici dell'epoca pre-bellica che costituirebbero quindi non una cesura ma un'ulteriore tassello nello sviluppo di una condizione economica e sociale che si sta espandendo a livello planetario.

Bisogna però rilevare che la visione che risulta dalle opere di Virilio è fondamentalmente pessimista. La fine della modernità per lui arriverà sotto forma di un catastrofico *incidente integrale* (possibilmente di origine ecologica) capace di spazzare via l'epoca moderna: è la tecnologia portata alle sue estreme conseguenze. Ogni innovazione tecnologica, infatti, porta con sé il proprio rovescio della medaglia sotto forma di incidente: gli aeroplani possono schiantarsi, l'elettricità ci ha portato all'energia nucleare e alla bomba atomica o all'incidente nucleare di Chernobyl che ha causato un crollo del mercato azionario...

La sua è una visione che assume in sé aspetti positivi e soprattutto negativi, che si rispecchia anche nel suo concetto di globalizzazione, da lui definita *globalitarismo*, in un sincretismo linguistico fra i termini globale e totalitarismo. Globalitarismo è, assieme alla velocità, una delle caratteristiche chiave della società contemporanea:

⁴¹ *Ibidem*

It's difficult to explain globalitarianism but it is simple enough in itself. Totalitarianism were singular and localized. Occupied Europe, for example, was one, the Soviet empire another, or China. That's clear. The rest of the world was not under totalitarianism. Now, with the advent of globalization, it is everywhere that one can be under control and surveillance. The world market is globalization. It's on that purpose that I use the doublet total/totalitarian, and global/globalitarian⁴².

Profondamente segnato dall'esperienza del secondo conflitto mondiale, e caratterizzato da un'intrinseca sfiducia nel potenziale della tecnologia, Virilio vede il fenomeno della globalizzazione con gli occhi disillusi di chi vi riconosce una forma di totalitarismo avanzato, questa volta a livello mondiale e non nazionale, ma pur sempre di controllo e sorveglianza del singolo piegato a una dinamica di potere collettivo.

Una seconda visione più articolata del fenomeno è quella invece proposta da Zygmunt Bauman, uno fra i più conosciuti sociologi e pensatori contemporanei. Per lui gli elementi di cesura con la tradizione precedente sono talmente evidenti da ritenere insoddisfacente la tradizionale dicotomia tra moderno e postmoderno, in quanto non esaustiva di tutti i lati del fenomeno culturale, sociale ed economico che si era andato sviluppando, a partire dall'inizio del ventesimo secolo, in quell'epoca definita ormai convenzionalmente tramite l'appellativo di modernità. La sua concezione è sì quella di una modernità unica che si estende fino a oggi, ma in trasformazione continua da una modalità all'altra, originatasi sottoforma di stato solido e in continua liquefazione, così come spiegato in maniera approfondita nel suo saggio del 2000,

⁴² John Armitage, *From Modernism to Hypermodernism and Beyond*, cit., pag. 38.

Modernità Liquida, a partire proprio dalla prefazione stessa intitolata *Sull'essere leggeri e liquidi*. Da questa idea nasce la proposta di rinominare la tradizionale opposizione moderno/postmoderno con i termini di *modernità solida*, per indicare la situazione di partenza del fenomeno della modernità e, sostanzialmente, la sua prima fase, e *modernità liquida*, per rappresentare la situazione contemporanea, la nuova fase della modernità.

Prendendo le mosse da una felice espressione contenuta nel *Manifesto del Partito Comunista* che invitava a fondere i corpi solidi, ovvero rivoluzionare le strutture ormai cristallizzate della società pre-novecentesca, egli definisce modernità solida come la fusione dei corpi solidi premoderni a favore della costruzione di corpi solidi nuovi e migliori, sulle macerie di quelli precedenti ormai non più adeguati a descrivere la situazione politica, sociale ed economica che si era creata all'inizio del Novecento:

[...] scopo di tutto ciò non era sbarazzarsi una volta per tutte dei corpi solidi e liberare per sempre il bel mondo nuovo della loro presenza, bensì preparare il terreno a corpi solidi nuovi e migliori; sostituire la serie ereditata di corpi solidi scadenti e inefficaci con un'altra migliore e preferibilmente perfetta e dunque non più alterabile. [...] I primi corpi solidi da fondere e le prime reliquie da profanare erano le fedeltà alla tradizione: i diritti e gli obblighi consuetudinari che legavano mani e piedi, impedivano di muoversi e soffocavano ogni spirito di iniziativa⁴³.

Si tratta quindi di scardinare le strutture socioeconomiche preesistenti in favore di una ristrutturazione, di una ricostruzione più moderna ed efficace, dinamica nei suoi aspetti relazionali con le società in rapidissima trasformazione. Bauman rileva infatti come

⁴³ Zygmunt Bauman, *Modernità Liquida*, trad. it., Roma-Bari, Laterza, 2010, p. VIII.

questa svolta, questa fusione delle reliquie dell'*Ancien Régime* abbia portato l'economia a occupare un ruolo predominante nell'ordine moderno, che proprio grazie alla presenza del fattore economico assume maggiore stabilità: la fusione e successiva ricostruzione dei corpi solidi ha portato alla definitiva eliminazione dei sistemi sociali preesistenti e ha permesso di attivare le modalità della modernità. Ciò significa che

[...] stiamo attualmente passando dall'epoca dei «gruppi di riferimento» preassegnati a quella del «raffronto universale» in cui la destinazione dei singoli sforzi di autocostruzione è endemicamente e incurabilmente sotto determinata, non è data in anticipo e tende a subire numerosi e profondi cambiamenti [...]. Di conseguenza il nostro è un tipo di modernità individualizzato, privatizzato, in cui l'onere di tesserne l'ordito e la responsabilità del fallimento ricadono principalmente sulle spalle dell'individuo⁴⁴.

Ci troviamo, a partire dall'inizio del Novecento, al di fuori di un sistema preordinato che indirizza le nostre vite a un *telos* comune, singoli individui caricati di autodeterminazione e auto responsabilità verso una mobilità e una fluidità delle nostre vite e dei nostri destini in continuo cambiamento: a ogni nostro atto corrisponde una reazione, il fluido delle nostre esistenze assume nel tempo e nello spazio una forma sempre nuova.

Modernità è infatti per Bauman una nuova concezione del rapporto fra queste due categorie, significa la possibilità di teorizzarle indipendentemente l'una dall'altra. Ma significa anche l'introduzione di una variabile che agisce in strettissima interdipendenza con lo spazio e il tempo: sta parlando della velocità. Maggiore è la velocità, maggiore è il grado di liquidità

⁴⁴ Ivi, pag. XIII.

della modernità. Grazie allo sviluppo di una tecnologia sempre più avanzata, l'essere umano è stato in grado di aumentare la propria velocità: prima la sua dislocazione nello spazio era possibile solo raggiungendo fisicamente a piedi il luogo nel quale intendeva trovarsi; con l'introduzione delle innovazioni meccaniche come treni e automobili, si è ridotta la dimensione temporale, diminuendo il tempo impiegato per raggiungere la destinazione, ma si è mantenuta la distanza. Con l'avvento delle nuovissime tecnologie invece, quali internet, la telefonia mobile, è possibile anche annullare la dimensione spaziale perché ci permettono di presenziare virtualmente in un luogo anche se fisicamente ci troviamo dall'altra parte del pianeta. È quindi facilissimo comprendere come si possa vedere un'accelerazione continua e parabolica che ci porta alla attuale condizione di totale liquidità:

Ciò che induce tanti commentatori a parlare di «fine della storia», di post-modernità, di «seconda modernità» e di «sub modernità», o ad altrimenti definire l'idea di un radicale cambiamento dell'organizzazione della coabitazione umana e delle condizioni sociali entro cui viene oggi condotta la politica della vita è il fatto che il prolungato tentativo di accelerare la velocità di movimento ha oggi raggiunto il suo «limite naturale». Il potere può muoversi alla velocità di un segnale elettronico, e dunque il tempo richiesto per il movimento dei suoi ingredienti essenziali si è ridotto a zero. A tutti i fini pratici, il potere è diventato squisitamente *extraterritoriale*, non più impastoiato e neanche rallentato dalla resistenza dello spazio⁴⁵.

L'esempio è per Bauman, come si diceva, quello dei telefoni cellulari, che permettono l'annullamento della dipendenza dalla dimensione spaziale, stravolgono il concetto di differenza tra vicino

⁴⁵ Ivi, pag. XVII.

e lontano, poiché non hanno bisogno di fili o prese per inviare un comando e farlo eseguire e nello stesso tempo ci permettono di raggiungere in una frazione di secondo persone e luoghi distanti svariate centinaia di chilometri.

L'accesso a mezzi di mobilità sempre più veloci garantisce, nell'epoca contemporanea, un potere e un controllo sempre maggiori, la tecnologia avanzata attribuisce supremazia su chi non ha accesso alle stesse innovazioni; l'aumento della velocità e l'annullamento delle dimensioni spazio-temporali hanno permesso, attraverso la scienza tecnologica, l'ingresso in una dimensione globale che si differenzia dall'epoca moderna, secondo Bauman, anche per un minor grado di stanzialità dei soggetti: nella modernità liquida concetti come territorialità e cittadinanza si sono svuotati di senso, hanno progressivamente perso di importanza a favore di una concezione più nomade e "a distanza" dell'élite globale, plasmata sul modello di quelli che lui definisce i "vecchi proprietari assenteisti". Infatti che senso ha ancorarsi in un posto quando questa posizione può essere raggiunta, anche virtualmente, attraverso le innovazioni portate dallo sviluppo tecnologico? Meglio essere fluidi, sempre in viaggio, per cogliere opportunità a livello globale:

La disintegrazione della rete sociale, la disgregazione di efficienti organismi di azione collettiva viene spesso osservata con notevole preoccupazione e considerata l'imprevisto «effetto collaterale» della nuova leggerezza e fluidità di un potere sempre più mobile, sdruciolevole, mutevole, evasivo. Ma la disintegrazione sociale è al contempo una condizione e il risultato della nuova tecnica di potere, che utilizza quale propria arma principale il disimpegno e l'arte della fuga. Perché il potere sia libero di fluttuare, il mondo deve essere privo di recinti, barriere, confini fortificati e posti di frontiera. Qualsiasi rete densa e fitta di legami sociali, e in

particolare una rete profondamente radicata nel territorio, è un ostacolo da eliminare. I poteri globali sono intenti a smantellare tali reti per poter godere di una costante e crescente fluidità, la principale fonte della loro forza e garanzia della loro invincibilità. Ed è la caducità, la friabilità, l'inconsistenza e la provvisorietà dei legami e delle reti di interazione umana che consente, in ultima analisi, a tali poteri di assolvere il loro intento⁴⁶.

Come si è dunque potuto notare, ripercorrendo brevemente la storia di un concetto, sia che si parli di postmodernità, di ipermodernità o di modernità liquida, appare oramai evidente il collegamento dell'epoca contemporanea con il fenomeno della globalizzazione. Per Jameson, lo ricordiamo, la globalizzazione era la faccia economica delle forme culturali postmoderne, mentre Carravetta ammette l'esistenza di una tendenza globalizzante anche sotto il punto di vista culturale. La concezione pessimista di Paul Virilio sull'eccessiva modernità del presente, da lui definita ipermodernità contagia anche la sua visione della globalizzazione, che paragona a una sorta di totalitarismo: se dunque la modernità aveva visto il sorgere delle grandi dittature totalitariste su base nazionale, l'ipermodernità è il luogo temporale di una dittatura sovranazionale di tipo globale, un globalitarismo dei mercati dei costumi che è, in fondo, una forma di controllo collettivo. E di élite globali parla anche Bauman nella sua modernità liquida: se da una parte la liquidità e la permeabilità dei confini, uniti alla variabile di velocità hanno permesso una sostanziale fluidità delle strutture sociali e culturali del mondo contemporaneo, dall'altra appare comunque plausibile il pericolo di una nuova forma di potere costituita da un accesso esclusivo al pieno potenziale tecnologico offerto dalla contemporaneità.

⁴⁶ Ivi, pagg. XXI-XXII.

È però chiaro che, comunque la si voglia definire, l'epoca contemporanea deve fare i conti con le implicazioni a livello culturale, politico e sociale del fenomeno della globalizzazione; e la letteratura, in quanto espressione culturale, prima ancora che dinamica economica, non è da meno.

3. La dimensione mondiale della letteratura

Si è dunque parlato di città mondiali e globali, e si è visto come l'avvento di alcuni cambiamenti molto significativi nella struttura socio economica mondiale abbia contribuito all'emergere di realtà spaziali di importanza internazionale per il mondo contemporaneo. Motore della trasformazione è stato sicuramente quel fenomeno ambivalente, a volte ambiguo che viene definito, spesso appunto non senza un'accezione negativa, globalizzazione. Resta da chiarire se la globalizzazione, intesa in senso positivo o negativo, abbia portato degli sviluppi significativi anche sul piano letterario. La risposta è, a mio parere, sì.

Bisogna innanzitutto osservare che, a differenza dei concetti di città mondiali e globali, che hanno cominciato, come si è visto, a essere teorizzati a partire dall'inizio del Ventesimo secolo, ovvero in parallelo con lo sviluppo urbano dei grandi centri prima industriali e poi finanziari, il concetto di una letteratura che si possa definire mondiale ha origini molto più antiche. Infatti, tale definizione non può essere inscritta semplicemente nel processo di globalizzazione socio-economica in atto nella realtà contemporanea già da diversi decenni. Non è possibile accostarlo quindi a logiche strettamente di mercato; al contrario appare chiaro come la dimensione mondiale della letteratura sia stata un qualcosa di auspicato dalla maggior parte della storia culturale moderna e contemporanea. Un obiettivo da raggiungere per uno sviluppo vero e pieno del concetto stesso di letteratura.

Ma che cosa si intende, nel XXI secolo, quando si parla di letteratura mondiale? Le risposte a tale domanda sono state, nel corso dei secoli, innumerevoli. Dalla nascita del concetto il dibattito è sempre stato molto acceso, e non c'è stato grande scrittore o, successivamente, grande teorico, che non si sia confrontato, almeno in maniera indiretta, con questo interrogativo. A tale magma hanno provato a dare ordine Armando Gnisci, Franca Sinopoli e Nora Moll nel volume intitolato, appunto, *La letteratura del mondo nel XXI secolo*⁴⁷. Nel loro lavoro, da una parte, viene presentato e problematizzato il concetto stesso di letteratura mondiale, ripercorrendo la storia di una definizione che nei secoli si è trasformata più volte, adattandosi ai continui cambiamenti della società contemporanea. Dall'altra però vengono contestualizzate le tappe salienti di questa definizione, rintracciando la sua origine già nei primi anni del XV secolo, ben prima quindi della scoperta delle Americhe e del successivo periodo coloniale e, ovviamente, lontana anni luce dal fenomeno contemporaneo della globalizzazione.

Parallelamente, è anche interessante introdurre il volume scritto a quattro mani da Remo Ceserani e Giuliana Benvenuti, *La Letteratura nell'Età Globale*, uscito nel 2012 che, benché abbia lo scopo primario di presentare ed analizzare l'articolato rapporto fra letteratura e globalizzazione, nella sua prima parte fornisce una sintesi molto chiara sulle dinamiche che hanno portato alla trasformazione della letteratura da espressione nazionale a forma di comunicazione globale.

Nel primo volume, e precisamente nella parte curata da Franca Sinopoli⁴⁸ viene messo in evidenza come il concetto di *Weltliteratur*, o letteratura mondiale, abbia subito uno sviluppo che

⁴⁷ Armando Gnisci, Franca Sinopoli e Nora Moll, *La Letteratura Del Mondo nel XXI Secolo*, Milano, Bruno Mondadori, 2010.

⁴⁸ Franca Sinopoli, *Dall'Universalismo Letterario Alle Forme Attuali Della Mondialità Letteraria*, in: Armando Gnisci, Franca Sinopoli e Nora Moll, *La Letteratura Del Mondo Nel XXI Secolo*, cit., pagg. 55-116.

può essere schematizzato in tre fasi: un primo momento, di stampo rinascimentale, nei lavori di Francesco Barbaro ed Erasmo da Rotterdam; una seconda fase, la più famosa, quella del concetto goethiano di *Weltliteratur*; un'ultima, quella contemporanea, ovvero dopo la seconda guerra mondiale, il conseguente crollo degli imperi coloniali e la forte cesura che questi avvenimenti hanno comportato sia a livello storico-politico che, ovviamente, a livello più strettamente umano.

Da una concezione di stampo prettamente utopico, come quella appunto teorizzata in periodo rinascimentale, si assiste in epoca illuminista a un riacquistato dinamismo della concezione di letteratura. Quando Goethe parla di letteratura mondiale, infatti, si riferisce più che altro alla dimensione della circolazione di idee letterarie fra i suoi contemporanei europei, per arrivare, come rileva Sinopoli, a costruire una

mutua conoscenza delle nazioni, promuovendo la tolleranza e il rispetto reciproci, dal momento che presa singolarmente nessuna di esse possiede il dono esclusivo del "poetico". Ciò spiega il profondo interesse che lo scrittore, ispirato da Herder, nutrì nell'ultima parte della sua vita non solo per la ricerca delle somiglianze tra i canti popolari tedeschi, nordici, serbi, antico-boemi, greco-moderni, ma anche per il modo in cui le letterature occidentali avevano assimilato elementi di quelle del vicino o del lontano Oriente (poesia araba, persiana e cinese) [...]⁴⁹.

La dimensione di analisi era ancora giocoforza in larga misura europea ma, nella concezione dello stesso Goethe, lo scambio sarebbe stato possibile proprio perché egli credeva «nell'esistenza di un'umanità universale, di cui le nazioni e i popoli sono solo delle varianti, oppure detto in altri termini, di un genere

⁴⁹ Ivi, pag. 67.

umano rispetto al quale i singoli popoli o le nazioni sono le specie»⁵⁰.

E infatti Ceserani, nel suo volume, sottolinea come Goethe in realtà avesse avuto contatti con letterature provenienti dai paesi dell'Asia, in particolare con le traduzioni del *Canzoniere* del poeta persiano Hafez e con un romanzo cinese di epoca Ming di autore anonimo, tradotto all'epoca in francese col titolo *Le Due Cugine*. Specialmente il primo costituirà, è risaputo, l'ispirazione per la stesura del suo *West-Östlicher Divan (Il Divano Occidentale-Orientale, 1819)*; ma entrambi saranno l'occasione per una riflessione più ampia sulla poesia come patrimonio comune alla razza umana.

L'inclusione quindi delle letterature che allora venivano definite "orientali" in un'ottica comparata è a mio avviso estremamente rilevante, indice dell'idea goethiana di una letteratura che, in ultima analisi, andasse oltre i confini della regione europea, tuttavia considerata sempre e comunque quale punto di partenza necessario per ogni attività intellettuale umana. Questa volta è però presente una nuova variabile: una genuina curiosità per quei mondi e quelle culture appena scoperte, che dava la grande e fino ad allora mai nemmeno paventata possibilità di allargare il campo di indagine, per cercare di superare gli eccessi di un nazionalismo che stava diventando sempre più polemico a favore della persecuzione di quell'idea di *progressive Universalpoesie* che auspicava Herder.

È però dopo la metà dell'Ottocento, rileva Sinopoli⁵¹, che si instaura il parallelismo fra *Weltliteratur* e *Weltmarkt*: la letteratura viene calata nell'emergente contesto economico nel *Manifesto* di Marx ed Engels, dove si teorizza che con l'emergere della borghesia e il conseguente intensificarsi degli scambi commerciali fra paesi,

⁵⁰ Ivi, pag. 66.

⁵¹ Ivi, pagg. 81 e seg.

si abbia in parallelo uno scambio e una circolazione di prodotti intellettuali. Con l'evolversi del commercio e quindi l'espandersi della reperibilità dei prodotti locali anche al di fuori delle zone d'origine si ha, secondo Marx ed Engels, un sensibile aumento anche dell'esportazione (e dell'importazione) di capitale letterario.

D'altra parte, Ceserani osserva che lo stesso Goethe ha più volte postulato, specialmente nell'ultima parte della sua produzione, la forte interrelazione fra dinamiche culturali e interscambi economici:

L'apertura verso le altre culture e l'atteggiamento positivo, a volte entusiastico, verso gli scambi e i reciproci arricchimenti, anche linguistici, era chiaramente collegata con la generale atmosfera economica della nascente borghesia tedesca (ed europea). Il valore positivo della comunicazione intellettuale, tipico dell'illuminismo, si affiancava all'esperienza e alle teorie degli economisti sulla comunicazione e lo scambio commerciale, tipico dell'era mercantile. L'idea di *Weltliteratur* era strettamente collegata, nella mente di Goethe, con quella dello scambio intellettuale ed economico. [...] il concetto di *Weltliteratur* è messo in rapporto con la situazione politica e culturale europea e con il sistema della comunicazione e degli scambi, dei debiti e crediti, dell'import-export⁵².

Questo atteggiamento di apertura sarebbe dunque da leggere come una conseguenza di quelle logiche di mercato e di flussi di capitale che stavano prendendo piede con l'ascesa di una nuova classe sociale: la borghesia.

Sempre rimanendo in area tedesca (sicuramente una fra le più prolifiche per la nascita e lo sviluppo di un atteggiamento

⁵² Remo Ceserani e Giuliana Benvenuti, *La Letteratura nell'Età Globale*, Bologna, Il Mulino, 2012, pag. 45.

mondialista di approccio alla letteratura) ma voltando la pagina del nuovo secolo, non possiamo tralasciare di citare il saggio di Herman Hesse *Eine Bibliothek der Weltliteratur* (uscito in traduzione italiana per Adelphi col titolo *Una biblioteca della letteratura universale*) del 1929, nel quale lo scrittore auspica lo studio dei grandi classici delle letterature “di molte nazioni” come una via per arrivare a un auto miglioramento e all’elevazione intellettuale. Si tratta, tuttavia, di una conoscenza che è per forza selettiva, dato l’ovviamente altissimo numero di opere letterarie prodotte nel mondo: Hesse introduce quindi un criterio di arbitrarietà nella scelta delle letture, dettato innanzitutto dal proprio interesse personale, ma anche dalla disponibilità delle opere stesse e dalla fruibilità in traduzione o in lingua originale, ammesso che la si conosca.

L’enfasi sull’esperienza individuale si ritrova anche in uno dei più famosi critici letterari attivi nella seconda metà del Novecento: Erich Auerbach. Conosciuto per la monumentale pietra miliare della storia della critica, *Mimesis*, egli rappresenta sicuramente un nodo tematico da affrontare nel tracciare una breve e non esaustiva panoramica del concetto di letteratura mondiale. Il suo saggio del 1952, *Philologie der Weltliteratur*, rappresenta infatti un tentativo di animare il dibattito sulla dimensione mondiale della letteratura alla luce dei grandi cambiamenti a livello planetario dipendenti dai delicati equilibri del secondo dopoguerra.

Partendo da una rilettura del concetto goethiano di *Weltliteratur*, per operarne una ricontestualizzazione nell’epoca contemporanea, Auerbach si trova ad affrontare il pericolo, neanche troppo lontano, di una svolta mondialista in senso omologante:

per mille motivi, noti a ognuno di noi, la vita dell’uomo va uniformandosi sull’intero pianeta. Partito dall’Europa, il processo

di sovrapposizione si diffonde sempre più e mina indistintamente le tradizioni locali. [...] ci si dovrà abituare al pensiero che, su una terra organizzata in modo unitario, potranno sopravvivere una sola cultura letteraria e, in un periodo relativamente breve, solo poche lingue letterarie, o, anzi, forse una sola. E con ciò, l'idea di letteratura mondiale sarà, al tempo stesso, realizzata e distrutta⁵³.

Sperimentati gli orrori dell'esilio, della guerra e indirettamente anche quelli del colonialismo, Auerbach ci offre una visione alquanto pessimista, parlando di standardizzazione e di globalizzazione culturale, che non è difficile immaginare lui temesse di matrice angloamericana. Conscio in sostanza dell'imminente inizio del processo di globalizzazione che avrebbe plasmato la realtà mondiale negli anni a venire, e temendo appunto la realizzazione distorta del concetto di letteratura mondiale tramite la prevaricazione di una cultura sulle altre, Auerbach annuncia nel suo lavoro che è compito del filologo cercare di evitare la standardizzazione attraverso un sapiente lavoro di ricerca e comparazione. Egli riconosce quindi nello studio comparato del medioevo europeo un buon punto di partenza per gettare le basi del proprio lavoro di valorizzazione degli apporti che le diverse culture mondiali (in questo caso, forse, europee) hanno dato al fine unitario. Infatti, secondo il filologo tedesco, si tratta dell'occasione ideale per poi procedere sistematicamente allargando il campo di indagine in maniera centrifuga fino a comprendere i luoghi più lontani dal centro europeo di partenza.

Secondo Gnisci, Auerbach procede nella sua ricerca ereditando da Goethe anche l'idea squisitamente illuministica che valorizzava la centralità della letteratura europea rispetto alle

⁵³ Erich Auerbach, *Filologia Della Letteratura Mondiale*, in Franca Sinopoli, *Dall'Universalismo Letterario Alle Forme Attuali Della Mondialità Letteraria*, cit., pagg. 94-95.

letterature extraeuropee, ritenute periferiche⁵⁴. Tuttavia ad Auerbach va il merito di avere introdotto nel discorso sulla letteratura mondiale la dimensione della globalizzazione economica come conseguenza delle politiche coloniali che i grandi stati avevano avuto fino alla fine del secondo conflitto mondiale.

Come sottolinea Ceserani, l'atteggiamento estremamente critico gli deriva da una lunga riflessione sulla storia contemporanea e sugli avvenimenti drammatici che avevano sconvolto la Germania *in primis* e più in generale il mondo intero:

gli avvenimenti drammatici della sua Germania accentuarono la visione pessimistica della storia in Auerbach, portandolo a criticare ogni interpretazione progressista ed evolucionistica della storia e a cogliere la densità di ogni situazione umana di tipo esistenziale. Anche durante l'esilio a Istanbul egli sentì la necessità di meditare a lungo, e in profondità sui problemi della storia europea, e sulle radici e le ragioni del dramma che si stava svolgendo⁵⁵.

Il suo sistema letterario, osserva quindi Ceserani, diventa l'occasione per cercare di analizzare una situazione più ampia, che abbraccia i problemi e le concezioni del presente nella sua dimensione socio-economica.

Auerbach si pone quindi come il punto di raccordo fra una concezione ottocentesca di *Weltliteratur* e una concezione contemporanea, proprio perché in lui convivono entrambe le anime: da una parte la centralità del discorso europeo ereditata, come si diceva, da Goethe, dall'altra il parziale riconoscimento, ancora in potenza, dell'importanza del superamento del fenomeno coloniale

⁵⁴ Armando Gnisci, *Di Che Cosa Parliamo Quando Parliamo di Letteratura Mondiale nel 2010?*, in Armando Gnisci, Franca Sinopoli e Nora Moll, *La Letteratura Del Mondo Nel XXI Secolo*, cit., pagg. 16 e segg.

⁵⁵ Remo Ceserani e Giuliana Benvenuti, *La Letteratura nell'Età Globale*, cit., pag. 58.

(fenomeno che lui vede prolungarsi nei pericoli della globalizzazione) per la definizione di un canone letterario mondiale. Inoltre, l'attenzione alle dinamiche di tipo socio-economico si focalizza nel suo caso sulla dimensione sociale e prettamente storica della situazione mondiale: rileggere dunque l'opera letteraria in prospettiva sistemica significa arrivare ad una maggiore comprensione di quei processi di scambio mondiale che hanno plasmato le azioni dell'umanità e le sue conseguenti responsabilità storiche.

Come evidenzia Gnisci⁵⁶, la tendenza attuale è quella di leggere la globalizzazione come un sistema di dominio dei mercati finanziari che determina di conseguenza le politiche degli stati nazionali e, a seguire, anche la nostra dimensione più strettamente personale. Questo fenomeno di mondializzazione/globalizzazione avrebbe avuto inizio

dopo la guerra portata in tutti gli oceani del pianeta e il bombardamento atomico da parte degli USA del Giappone. Essa ha *segnato l'inizio* di una mondializzazione progressiva e irrevocabile della nostra cittadinanza letteraria del mondo, che era *veramente* il mondo, la Terra. [...] La mondializzazione della quale sto parlando sarebbe avvenuta proprio in quegli anni. Per noi ancora eurocentrici essa ha significato l'uscita letteraria dal "centro", in connessione con l'apertura alle culture del mondo messe in circolazione dalla fine della colonizzazione europea del pianeta⁵⁷.

L'uomo contemporaneo si trova dunque faccia a faccia con lo spettro della colonizzazione passata. È infatti evidente come, se da

⁵⁶ Armando Gnisci, *Di Che Cosa Parliamo Quando Parliamo di Letteratura Mondiale nel 2010?*, cit., pagg. 29 e segg.

⁵⁷ Ivi, pagg. 35-36.

una parte la globalizzazione chiama in maniera sempre più insistente una dimensione della cultura che superi il concetto di confine, dall'altra la tendenza a ipotizzare una dimensione globale di unità letteraria sia in un certo senso anche un modo per esorcizzare l'ultimo residuo di senso di colpa per gli errori/orrori dell'epoca coloniale. In questa direzione si muove tutta la critica letteraria contemporanea impegnata nel lavoro sulla letteratura mondiale, che si pone quindi in contrasto con quel sistema letterario in continua e incontrollata espansione ma legato saldamente alle dinamiche prodotte dalle forze politico-economiche della globalizzazione. Questo implica che

da un lato "mondialità" è anche *globalizzazione* del prodotto letterario in quanto tale, che, cioè, nasce e viene imposto al mercato globale in modo premeditato da parte di case editrici che hanno un campo d'azione mondiale; dall'altro lato letteratura mondiale è anche quella che nasce dalla penna degli scrittori di cultura transnazionale, postcoloniale e spesso translingue, da cui l'enorme fortuna negli ultimi decenni di autori formati a cavallo di più lingue e culture, vuoi perché nati in contesti postcoloniali, vuoi perché appartenenti alle letterature della migrazione verso i paesi dell'Occidente⁵⁸.

E l'importanza delle letterature postcoloniali e degli scrittori della migrazione nelle dinamiche culturali del panorama letterario contemporaneo è indiscutibile, nessuna definizione di globalizzazione della letteratura potrebbe prescindere da un confronto serrato con queste due grandi e talvolta problematiche realtà culturali:

⁵⁸ Franca Sinopoli, *Dall'Universalismo Letterario Alle Forme Attuali Della Mondialità Letteraria*, cit., pag. 58.

Le scritture migranti e postcoloniali sono uno dei luoghi di negoziazione identitaria, rimettono in gioco e in movimento le costruzioni identitarie degli stati nazionali, incrinando la relazione stretta stabilitasi tra lingua e nazione, dimostrando come le lingue non siano una statica proprietà o dimora identitaria, «espressioni autentiche» di comunità naturali, bensì nascano e dunque siano già-da-sempre spurie e contaminate⁵⁹.

In epoca contemporanea, dunque, il concetto di letteratura mondiale assume fundamentalmente due accezioni: da un lato si assiste a una globalizzazione del prodotto letterario, spesso a fini di lucro, sulla spinta delle grandi multinazionali dell'editoria; dall'altro invece la letteratura mondiale è anche quella prodotta da autori che hanno una formazione fundamentalmente transculturale, capaci di conseguenza di parlare a un pubblico transnazionale.

Ma se è vero che la dimensione mondiale della letteratura contemporanea non può prescindere da spinte globalizzanti di tipo economico, è anche vero che il panorama letterario mondiale deve costantemente confrontarsi con la matrice del colonialismo sfrenato, politico e culturale, che i paesi Europei hanno operato nei confronti di paesi Altri⁶⁰.

Il ritorno della letteratura mondiale alle soglie del Duemila vede il dibattito fra due importanti studiosi contemporanei: la francese Pascale Casanova e lo statunitense David Damrosch. Secondo Casanova, autrice nel 2001 del famosissimo *La république mondiale des lettres*, il punto di partenza è riconoscere che, anche nella società contemporanea

⁵⁹ Remo Ceserani e Giuliana Benvenuti, *La Letteratura nell'Età Globale*, cit., pag. 107.

⁶⁰ Franca Sinopoli, *Dall'Universalismo Letterario Alle Forme Attuali Della Mondialità Letteraria*, cit., pag. 59.

our literary unconscious is largely national. Our instruments of analysis and evaluation are national. Indie the study of literature almost everywhere in the world is organized along National lines. This is why we are blind to a certain number of transnational phenomena that have permitted a specifically literary world to gradually emerge over the past four centuries or so⁶¹.

Punto centrale del suo lavoro è la teorizzazione di un mondo letterario che è indipendente dalle logiche del mondo politico ed economico. L'allargamento del focus a una dimensione mondiale lo ha ereditato dall'opera dello storico Fernand Braudel il quale, nell'accingersi a studiare la storia economica del mondo, avrebbe dichiarato che la storia avrebbe tratto vantaggi immensi dalla comparazione fatta sull'unica scala valida, ovvero quella mondiale⁶². Ed infatti Casanova declina la sua repubblica delle lettere secondo un doppio modello, come sottolinea anche Sinopoli:

uno degli scopi principali è appunto quello di contrapporre all'idea di "mondializzazione", ritenuta generalizzazione di un modello letterario specifico, l'idea di "internazionalizzazione" secondo la quale è invece la lotta tra modelli letterari nazionali e concorrenti nella ricerca della legittimità letteraria a determinare i confini dello spazio letterario mondiale⁶³.

Il concetto di "spazio letterario mondiale" è centrale nel pensiero di Casanova: per definizione si configura come una dimensione entro la quale vengono comprese tutte le espressioni letterarie che abbiano acquistato rilevanza planetaria. Ovviamente, come si può facilmente immaginare, l'ingresso è stato progressivo e

⁶¹ Pascale Casanova, *Preface to the English Edition*, in: Pascale Casanova, *The World Republic of Letters*, trad. ing., Cambridge, Harvard University Press, 2007, pag. xi.

⁶² Ivi, pag. 5.

⁶³ Franca Sinopoli, *Dall'Universalismo Letterario Alle Forme Attuali Della Modernità Letteraria*, cit. pag. 113.

distanziato nel tempo: prima le grandi letterature europee, successivamente quelle delle grandi nazioni dell'Asia e dell'Africa, e per finire quelle delle ex colonie e degli stati rimanenti.

Le monde littéraire est donc un espace relativement unifié qui s'ordonne selon l'opposition entre les grands espaces littéraires nationaux qui sont aussi les plus anciens, c'est-à-dire les plus dotés, et les espaces littéraires les plus récemment apparus et peu dotés.

[...] Mais il ne s'agit pas d'une simple opposition binaire entre espaces littéraires dominants et espaces dominés. Il vaut mieux parler d'un continuum: les oppositions, concurrences, formes de dominations multiples empêchent le dessin d'une hiérarchie linéaire⁶⁴.

Insomma, Casanova individua una struttura gerarchica, di tipo verticale, fra le letterature: più in alto quelle entrate per prime nello spazio letterario mondiale (come si diceva, quelle europee, francese in testa) e a seguire, quelle del resto del mondo. Dentro questo spazio, sicuramente ormai troppo ridotto per contenere tutte le varie espressioni nazionali, sarebbe in atto una vera e propria competizione per la supremazia che vede le culture euroamericane fare leva sulla loro lunga tradizione letteraria, in contrapposizione con le nuove presenze dei paesi ex coloniali che devono ingaggiare una vera e propria lotta per la sopravvivenza. Notiamo dunque in Casanova una concezione di letteratura mondiale dinamica, irrequieta, non un'utopia armonica in senso goethiano, anzi quasi uno specchio dei rapporti che la Francia ha intrattenuto con il resto del mondo nei secoli della modernità.

Ed in effetti la critica che, come evidenzia Giuliana Benvenuti, verrà mossa all'opera della Casanova, sarà proprio

⁶⁴ Pascale Casanova, *La République Mondiale des Lettres*, Paris, Seuil, 1999, pagg. 120-121.

quella di avere costruito un sistema che, pur scagliandosi contro l'etnocentrismo, sarà esso stesso etnocentrico⁶⁵, quasi un voler porre a tutti i costi la Francia e la sua capitale, Parigi, come centro del suo sistema critico:

Christopher Prendergast ha riconosciuto che quello della Casanova è un libro coraggioso, ma ne ha anche denunciato alcune contraddizioni interne, in particolare ha osservato che la studiosa francese, pur constatando che il sistema culturale mondiale non è più eurocentrico e tantomeno franco centrico e pur battendosi per difendere le piccole letterature, continua a pensare che Parigi resti la «capitale» della produzione intellettuale ed editoriale mondiale; essa, per esempio, legge da una prospettiva tendenziosa, molto francese, le vicende della letteratura praghese in tedesco (Kafka) e quelle della letteratura irlandese in inglese (Beckett)⁶⁶.

Spostandoci invece negli Stati Uniti, il volume di Damrosch *What is world literature?* del 2003 avanza l'idea di letteratura mondiale mettendo in evidenza il concetto di fruizione delle opere letterarie anche al di là dei confini nazionali che le hanno generate, concentrandosi in particolar modo sulla ricezione di opere straniere nel suo paese, gli Stati Uniti. Per lui, l'opera veramente "mondiale" è un testo che supera i confini del territorio di produzione, che è capace di instaurare un dialogo con fruitori distanti geograficamente e culturalmente ed è in grado di parlare di sé e del proprio contesto anche a lettori lontani.

Spostando dunque l'attenzione sul momento ricettivo, inserisce la sua teoria in un contesto globalizzato di libera circolazione della letteratura in tutto il pianeta: a differenza di altri teorici suoi predecessori, riconosce l'importanza dei *translation*

⁶⁵ Remo Ceserani e Giuliana Benvenuti, *La Letteratura nell'Età Globale*, cit., pag. 103.

⁶⁶ Ivi, pag. 101.

studies come mezzo per favorire la circolazione di capitale umano su scala globale. Come sottolineano infatti Ceserani e Benvenuti, nel dibattito che è cominciato negli anni Novanta sullo stato delle letterature comparate (penso, per esempio ad un volume come *Comparative Literature in The Age of Multiculturalism*, del 1994 e il suo successivo sviluppo, a dieci anni di distanza, *Comparative Literature in The Age of Globalization*, del 2006), che

David Damrosch sembra suggerire come unica via di uscita, per la crisi delle letterature comparate, quella di trasformarle in studio della letteratura mondiale⁶⁷.

L'intellettuale o l'erudito del XXI secolo, quindi, ha la possibilità – e l'obbligo morale – di accedere a saperi e testimonianze letterarie di ogni parte del mondo, per costruirsi il proprio canone personale, ma anche per rielaborarlo in una nuova produzione di letteratura ugualmente mondiale, poiché creata anche attraverso influenze, saperi e suggestioni provenienti da ogni parte del globo.

Dopo aver ripercorso alcune tappe, e sicuramente non tutte le più importanti, del dibattito sulla nascita, la definizione e in definitiva la possibilità della letteratura mondiale, ci si accorge che non è possibile arrivare, anche in questo caso, ad una conclusione. Il carattere di mondialità (o come hanno preferito chiamarla alcuni, di universalità) della letteratura nasce con gli attributi dell'utopia e assume, a mano a mano che ci avviciniamo alla contemporaneità, quelli di un'eterotopia. La dimensione mondiale della letteratura è, al presente, una dimensione sicuramente conflittuale, che deve fare i conti con un passato di predominio culturale, oltre che politico, di alcune produzioni, in particolare quelle delle civiltà sviluppatesi in

⁶⁷ Ivi, pag. 123.

area euro-nordamericana, predominio che, sebbene oggi molto affievolito, fa fatica a lasciarsi completamente alle spalle i fasti di un primato mantenuto per secoli. D'altra parte, è anche vero che, attraverso l'istituzione di sistemi come i premi letterari, il grandissimo sviluppo dei *translation studies* in seno agli studi culturali e, non da ultimo, anche la logica di mercato di alcune case editrici hanno portato all'attenzione anche del grande pubblico di lettori espressioni letterarie di civiltà che un tempo venivano considerate troppo "lontane" (quelle asiatiche) o "minori" (quelle delle ex-colonie).

4. Dal mondiale al globale

In realtà, le più recenti tendenze tendono a concentrarsi sui rapporti che sussistono fra globalizzazione e letteratura. Se quindi è corretto, come si è visto, parlare di una *global city* sorta in età contemporanea, è altrettanto giusto affermare che in tempi recenti si sia affermata l'esigenza di parlare di una dimensione globale della letteratura, una *global literature*: non solo dunque una letteratura mondiale, ma globale poiché doppiamente legata a una diffusione planetaria e agli aspetti più strettamente culturali del complesso fenomeno che va sotto il nome di globalizzazione.

In tempi recenti si sono moltiplicati gli studi che intendono indagare da una parte i rapporti fra letteratura e globalizzazione, ma dall'altra anche gli effetti che un'economia e un mercato culturale sempre più uniforme in ogni angolo del globo hanno sulla produzione letteraria a livello sia formale che contenutistico. Incisivi in tal senso sono stati gli studi di Arjun Appadurai⁶⁸, che scardinano in primo luogo la fissità del dualismo spaziale centro-periferia cara alla teoria (soprattutto post-coloniale) precedente per postulare che l'attuale complessità del reale sia dovuta a rapporti

⁶⁸ Arjun Appadurai, *Modernità in Polvere*, trad. it., Roma, Meltemi, 2001.

disgiuntivi fra le sfere di influenza di economia, cultura e politica. Per poter leggere la complessità dell'attuale condizione economica egli propone l'introduzione di cinque dimensioni caratterizzanti i flussi culturali globali⁶⁹:

- etnorami
- mediorami
- tecnorami
- finanziorami
- ideorami

Innanzitutto è da rilevare come, nelle parole dello stesso Appadurai, il suffisso *-orami* (*-scape* nell'originale inglese) indichi una fluidità, una liquidità e irregolarità di questi orizzonti prospettici, così come fluido e non prefissato deve intendersi anche il loro risultato interpretativo, che dipende da una serie di fattori esterni come il punto di vista e il momento storico dal quale li si guarda. È abbastanza evidente come queste formulazioni anticipino in un certo senso (il testo esce nel 1995) le teorie sulla modernità liquida sviluppate e rese famose successivamente da Bauman, dimostrando nel contempo come una teoria non rigida dell'assetto planetario odierno sia la formulazione più adeguata a rendere la complessità della nuova dimensione globale della cultura contemporanea.

Il discorso sul rapporto fra letteratura e globalizzazione ha animato il dibattito critico in maniera sempre maggiore negli ultimi vent'anni, dapprima all'estero e poi anche in Italia. Su questa relazione ragionano anche Remo Ceserani e Giuliana Benvenuti nel già citato *La Letteratura nell'Età Globale* (2012), dove appunto tracciano un panorama della situazione contemporanea delle scienze letterarie, in bilico fra innovazioni socio-tecnologiche e logiche di mercato e della conseguente nuova concezione di letteratura: come

⁶⁹ Ivi, pagg. 53 e segg.

già notavano rispettivamente Jameson e Sassen, infatti, anche Ceserani e Benvenuti sottolineano come il predominio effettivo delle logiche di mercato abbia cambiato anche la nostra vita culturale⁷⁰ e, conseguentemente, si sia rispecchiato nella forma e nelle tematiche dei generi letterari contemporanei. Inoltre, rispetto a quanto formulato precedentemente da Casanova, è interessante rilevare come la nuova dimensione globale della circolazione letteraria imponga un ripensamento di quello che era stato definito “il meridiano di Greenwich della letteratura”:

Questa rete dell'economia globale influisce con ogni probabilità (mancano adeguati studi a riguardo) sugli scambi editoriali e crea nuove geografie rispetto all'individuazione delle metropoli moderne che hanno costituito i centri di consacrazione letteraria studiati da Casanova nella prospettiva della «repubblica mondiale delle lettere». Crediamo che anche in questo caso siano oggi in mutamento i luoghi e i modi della «consacrazione» letteraria, influenzati sia dall'emergere di città globali, sia dalla circolazione d'informazioni in internet⁷¹.

Ritorniamo ancora una volta al punto di partenza, ovvero a quel concetto di città globale proposto da Sassen come ambientazione privilegiata per lo sviluppo di una nuova struttura di rapporti fra letterature e, al contempo, sfondo di opere letterarie che assumono coordinate estetiche sempre più simili a livello transnazionale:

Questa trasversalità è frutto delle opportunità offerte dai nuovi sistemi della comunicazione; la sua presenza rende necessario occuparsi delle connessioni transfrontaliere (*cross-border*) anche

⁷⁰ Remo Ceserani e Giuliana Benvenuti, *La Letteratura nell'Età Globale*, Bologna, cit., pagg. 65 e segg.

⁷¹ Ivi, pag. 73.

nello studio della letteratura, la quale può essere concepita come una forma di globalità incentrata su attori localizzati facenti parte di reti transfrontaliere⁷².

Ovviamente, tutto questo (e molto altro) influisce sulle scelte tematiche e formali e sulle modalità di scrittura della genere letterario globale per eccellenza: il romanzo⁷³.

Nella nuova realtà globale, dunque, si è visto come anche la letteratura assuma una forma sempre più globale e diventi attrice di un sistema di scambio di temi e significati innescato ormai a livello mondiale.

Questa delocalizzazione del fenomeno letterario chiama su di sé giocoforza una rinnovata attenzione alla dimensione spaziale, sia interna che esterna alla produzione stessa. Come sottolineano Ceserani e Benvenuti, infatti, riprendendo una felice definizione del geografo britannico Edward William Soja⁷⁴, la postmodernità (o forse sarebbe più corretto definire l'epoca contemporanea), ha portato a quello che è stato definito uno *spatial turn*, ovvero una rinnovata attenzione degli studi sociali alla dimensione spaziale, fino ad allora poco esplorata a favore di un interesse quasi eccessivo per l'altra dimensione dell'esperienza, quella temporale.

Come infatti sottolinea Giulio Iacoli:

Lo spazio come *novum*, come oggetto, sia pure proteiforme, difficile a interpretarsi coerentemente, autonomo e “pieno”, aggregato di materia significante: è il portato di una generale riqualificazione della coordinata spaziale all'interno della teorizzazione critica che ha coinvolto buona parte del secolo alle spalle, con una sensibile accentuazione del problema negli ultimi

⁷² Ivi, pag. 74.

⁷³ Ibidem.

⁷⁴ Edward W. Soja, *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, London – New York, Verso, 1989.

decenni, nella “spaziatura” o fenditura che si disegna con l’affermazione della postmodernità. Possiamo concepire tale processo nei termini di una “riasserzione” del nostro concetto ai danni del tempo [...], di uno spazio, ancora, che “contrattacca” [...] alla fine di un lungo periodo di marginalizzazione e di imprigionamento nel silenzio a suo carico [...] ⁷⁵.

Lo spazio entra dunque prepotentemente nell’analisi letteraria, carico di “significanti da significare”, ovvero offrendo numerose possibilità di interpretazione alle teorizzazioni critiche e svelando una nuova e caleidoscopica pluralità di contenuti che soggiacciono al testo letterario. Impossibile, ci suggerisce Iacoli, prescindere dai significati dello spazio nella letteratura per una corretta decifrazione della contemporaneità.

Sull’importanza dello spazio e il suo forte collegamento con la dimensione ormai globale della letteratura ragiona anche Suman Gupta che nel 2009 pubblica *Globalization and Literature*. Questo breve compendio ha a mio parere il merito di avere affrontato in maniera estensiva il rapporto fra la globalizzazione e lo spazio urbano, calandolo dove possibile anche nel contesto letterario. Il terzo capitolo del suo lavoro è infatti dedicato al rapporto fra letteratura e spazio della città globale, nello specifico, britannica e statunitense, ma con la chiara specificazione che l’esempio può essere esteso almeno a livello paneuropeo (e asiatico, aggiungerei):

Relevant to the manner in which North American and British (and broadly Western European) contexts harbour an everyday global consciousness is the kind of representations of cities often found therein. Large North American and Western European urban spaces are often signified as being greater than their ostensible

⁷⁵ Giulio Iacoli, *La Percezione Narrativa dello Spazio. Teorie e Rappresentazioni Contemporanee*, Roma, Carocci, 2008, pag.14.

geopolitical and cultural locations. New York, Chicago, London, Paris, for instance, are often presented as more than American or British or French cities. They are understood and presented in media, political, sociological and also literary narratives as microcosms of the world at large, as 'world cities' or 'global cities',⁷⁶.

Lo spazio come categoria di rappresentazione assume dunque una nuova funzione, ma è soprattutto lo spazio all'interno del contesto urbano a essere tematizzato come veramente rilevante, come sistema di riferimento che cambia la natura stessa della metropoli, contribuendo, in maniera sinergica con una serie di elementi di tipo economico e socioculturale, a trasformarla in quella che abbiamo definito essere una *global city*. Come sottolinea Gupta, il rapporto fra regimi economici globali e particolari centri metropolitani è oggetto di studio, specialmente da un punto di vista socio-economico e nelle sue declinazioni a livello di spazio urbano, già dagli anni Sessanta. In particolare rileva come il concetto di postmodernismo, di cui si è già ampiamente trattato, sia stato particolarmente funzionale nella costruzione della teoria della globalizzazione, configurandosi anzi come tappa fondamentale nello sviluppo del più recente discorso critico:

But in contemplating globalization, eventually, sociologists have found postmodernism, with its literary and cultural baggage, to be useful. A year before Appadurai's *Modernity at Large* appeared, Mike Featherstone's *Undoing Culture* (1995) endeavoured to 'draw lessons' from postmodernism and postcolonialism to inform his understanding of globalization. Like Lash, he regarded these terms as attached to the realm of culture and spoke of them as being outside sociology, but he was not insistent on containing

⁷⁶ Suman Gupta, *Globalization and Literature*, Cambridge, Polity, 2009, pagg. 38-39.

postmodernism in culture or on thinking of culture as a contained field. In fact, the substance of what he had to say about globalizati^ona *and* culture was contained in his succinct understanding of these terms, with their emphasis on text and discourse⁷⁷.

Insomma, come si è proposto per il concetto di postmoderno, anche il rapporto fra globalizzazione e letteratura appare a tutt'oggi quanto mai in evoluzione, tanto che alcuni critici preferiscono utilizzare il termine discorso o dibattito critico piuttosto che segnalare la formalizzazione di un pensiero ben delineato e dai confini netti che può andare sotto il termine di teoria.

Ciò che appare evidente, a partire da tutte le formulazioni e speculazioni che sono state effettuate dalla nascita del dibattito sul postmoderno fino ad arrivare a quelli che abbiamo visto essere i più recenti dibattiti sulla globalizzazione, il dato spaziale comincia e continua a occupare una posizione predominante, sia a livello espressivo che a livello interpretativo.

L'analisi delle configurazioni spaziali dei romanzi apparsi negli ultimi venti anni molto spesso non può prescindere da un costante riferimento alle teorie della rappresentazione dello spazio urbano della contemporaneità: cambiando la topografia metropolitana ed accrescendo la loro importanza a livello planetario, città come New York e Tōkyō necessitano di una nuova rappresentazione artistica e mettono in scena nuove funzioni, nuovi spazi e nuovi personaggi che veicolano nuovi significati a livello narrativo.

⁷⁷ Ivi, pag. 107.

5. Gli spazi urbani della contemporaneità

Nel 1992, Marc Augé concludeva il suo *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità* dicendo che «[n]on c'è più analisi sociale che possa tralasciare gli individui, né analisi degli individui che possa ignorare gli spazi attraverso i quali essi transitano»⁷⁸. La sua riflessione, infatti, comincia proprio dall'osservazione accidentale di alcune dinamiche urbane centroafricane:

Propriamente parlando, non sono uno specialista in tema di città: la mia attività di etnologo è cominciata nei villaggi africani. In un certo senso, però, si potrebbe dire che la città è venuta a me. All'epoca lavoravo in Costa d'Avorio, a un centinaio di chilometri da Abidjan, e ho visto quella città espandersi a tal punto da trasformare i villaggi che frequentavo in una sorta di periferia. Quella è stata la mia prima esperienza di città in Africa. [...] Infine, la mia ultima esperienza di città è rappresentata da Parigi, le cui periferie, come si tende a chiamarle oggi, hanno conosciuto uno sviluppo sistematico e al tempo stesso caotico⁷⁹.

L'accidentalità dell'incontro tra lo studioso e le dinamiche della città sottolinea, ancora una volta, come nella società contemporanea sia praticamente impossibile ignorare il ruolo giocato dallo spazio urbano, sia nella definizione identitaria degli abitanti delle metropoli che nell'organizzazione della vita della città stessa.

Le metropoli contemporanee, specialmente le *global cities* cui si è già accennato, sono esempi perfetti di spazi nei quali l'identità individuale viene rinegoziata continuamente: proprio per le loro

⁷⁸ Marc Augé, *Nonluoghi. Introduzione a una Antropologia della Surmodernità*, trad. it., Elèuthera, Milano, 2010, pag. 105.

⁷⁹ Marc Augé, *Un Mondo Mobile e Illeggibile*, trad. it. in: *Tra i Confini. Città, Luoghi, Integrazioni*, Milano, Bruno Mondadori, 2007, pag. 3.

caratteristiche di estensione spaziale e di eterogeneità, gli spazi urbani sono infatti i primi propulsori per la definizione dell'identità, in primo luogo individuale e poi, man a mano che ci avviciniamo alla contemporaneità, collettiva. Infatti, come notava anche Jean Starobinski⁸⁰, la città moderna era il luogo ideale dove scrittori come Joyce e Proust (ma anche Dos Passos negli Stati Uniti, Döblin in Germania e Kawabata in Giappone) collocavano i loro personaggi alla disperata ricerca di una identità forte in mezzo a quella che è stata definita una polifonia di destini, pensieri e voci. Il risultato della ricerca era già allora incerto, scisso: da una parte si metteva in risalto il potere assoluto rivendicato dalla coscienza individuale del personaggio che si stagiava contro la massa omogenea di identità nella metropoli, dall'altra il risultato era comunque la perdita del soggetto stesso tra la folla brulicante nei luoghi d'incontro e di passaggio, come per esempio le affollate strade di Dublino per le quali passeggia Leopold Bloom, l'Alexanderplatz berlinese del primo Novecento, l'interscambio ferroviario di Manhattan Transfer situato sull'omonima isola newyorkese, o l'intrigante quartiere di divertimento di Asakusa, nel centro di Tōkyō.

Augé vede in luoghi come questi fortissimi segnali anticipatori di quell'aspetto che si sarebbe poi sviluppato pienamente nell'atteggiamento post-moderno (o surmoderno, per usare le sue parole) che «impone alle coscienze individuali esperienze e prove del tutto nuove di solitudine»⁸¹: il titanismo dell'eroe letterario si sgretola dunque nel momento stesso in cui si trova da solo, smarrito e confuso in mezzo alla folla di una città in vorticoso trasformazione, che cambia in maniera troppo veloce per essere riconoscibile.

⁸⁰ In: Augé, *Nonluoghi*, cit., pagg. 75 e segg.

⁸¹ Ivi, pag. 87.

La rinegoziazione e la perdita della propria identità si verifica, nell'epoca contemporanea, in quelli che Augé definisce *nonluoghi* (*non-lieux*). Partendo dalla definizione di luoghi antropologici come luoghi nei quali è possibile delimitare un'identità e contestualizzarla in un insieme di relazioni spaziali oltre che in un *continuum* storico, Augé arriva a definire per differenza i nonluoghi come «uno spazio che non può definirsi identitario, relazionale e storico»⁸². È proprio la condizione di surmodernità che è produttrice di nonluoghi, al contrario della modernità che aveva come punto di partenza luoghi antropologici, per definizione connotati storicamente e socialmente, spazi dell'identità che si configura in rapporto con il contesto, spazi del senso simboleggiato.

Bisogna tuttavia sottolineare come le accezioni di luogo e nonluogo non siano mutualmente esclusive: essi non esistono mai in forma pura: «il primo non è mai completamente cancellato e il secondo non si compie mai totalmente; palinsesti in cui si reinscrive incessantemente il gioco misto dell'identità e della relazione»⁸³. Relazione che è innanzitutto di tipo spaziale. Infatti, Michel De Certeau⁸⁴, nel suo *L'invenzione del quotidiano*, mostra come lo stesso atto di fruizione di un romanzo sia un'operazione di tipo spaziale: i luoghi sono sia quelli descritti nella narrazione che quello costituito dall'atto della lettura stessa. Diversamente da Augé però, il nonluogo è per De Certeau una qualità negativa del luogo, è l'assenza del luogo stesso creata dall'azione di imposizione del nome, azione che snatura l'essenza stessa del luogo. Non si tratta dunque di luoghi ben definiti, come nell'accezione da Augé, ma di un'operazione logica di negazione del luogo causata dall'individuazione attraverso l'imposizione dall'alto, autoriale, di

⁸² Ivi, pag. 77.

⁸³ Ibidem.

⁸⁴ Ivi, pagg. 81 e segg.

un nome proprio, che a sua volta impone al luogo una forza cinetica mutandolo da luogo semplice a luogo di passaggio. Ma è proprio la condizione dinamica di luogo di passaggio a costruire, questa volta secondo Augé, l'itinerario, cioè il nonluogo che è, come abbiamo detto, uno spazio non identitario poiché dinamico, in continuo processo di sintesi. Definendo il nonluogo si definiscono in realtà anche i rapporti che gli individui intrattengono con lo spazio del nonluogo stesso.

Questa mediazione, che come si diceva è di tipo essenzialmente dinamico, viene dunque costituita, prima secondo De Certeau e poi anche secondo Augé, attraverso la dimensione testuale: è la parola, in definitiva il nome del luogo, che evoca nella mente di chi la pronuncia o la ascolta immagini, spesso stereotipate, che descrivono il posto anche meglio di una visita stessa. Certi luoghi, per Augé, non esistono che attraverso le parole che usiamo per evocarli. In questo senso siamo ben lontani dalle assunzioni di De Certeau: nominare un luogo non è snaturarlo della sua essenza, imporgli una nuova natura dall'esterno; invece è spesso l'unico modo possibile per farlo funzionare. Nominare un luogo significa crearne il mito, ma nello stesso tempo attivare nella mente del lettore/ascoltatore un meccanismo che fa funzionare quello stesso mito. I nonluoghi reali, quelli che frequentiamo o nei quali ci imbattiamo nella nostra esperienza quotidiana dello spazio urbano, si definiscono proprio grazie alla loro dimensione testuale:

[...] i nonluoghi reali della surmodernità [...] si definiscono anche attraverso le parole e i testi che ci propongono; insomma attraverso le loro modalità d'uso, che si esprimono a seconda dei casi in modo prescrittivo («mettersi in fila sulla destra»), proibitivo («vietato fumare»), o informativo («state entrando nel Beaujolais») e che a volte ricorrono a ideogrammi più o meno

espliciti e codificati [...] e a volte alla lingua naturale. Così, si organizzano condizioni di circolazione in spazi entro i quali si sa che gli individui interagiscono solo con dei testi, [...] «messaggi» trasmessi dagli innumerevoli «supporti» (cartelli, schermi, manifesti) che fanno parte integrante del paesaggio contemporaneo⁸⁵.

È quindi lo spazio della città il primo produttore di testi, siano essi di tipo normativo o descrittivo: il testo crea una sinergia con lo spazio, interagisce con esso e lo completa. Si scorge in questo una continuità con la letteratura precedente: già i testi del modernismo ci avevano abituati a una presenza, in certi casi anche massiccia, di elementi extratestuali come pubblicità, insegne, anche musiche all'interno della narrazione. La città contemporanea, nei suoi nonluoghi, è piena di interpellanze testuali generalizzate: sono testi che si dimostrano universalmente validi, diretti a ognuno di noi; quello che si individua è definito da Augé «l'uomo medio», inteso non nella comune accezione negativa, ma come il rappresentante universalmente valido di ogni fruitore dello spazio. Il nonluogo crea dunque un'identità di tipo collettivo: se la modernità era alla disperata ricerca di un'identità individuale che potesse emergere tra la folla, la surmodernità può anche essere vista come il fallimento di quella ricerca, creatrice di un'identità condivisa e di tipo provvisorio, che predilige e valorizza l'anonimato.

La disidentificazione, voluta o necessaria, viene però letta da Augé con una duplice valenza: da un lato la perdita dell'identità è una rinuncia alla soggettività forte, che mette in crisi, così come succedeva nella modernità, l'identità individuale. D'altro canto, questa collettivizzazione permette di liberarsi dai ruoli sociali, di

⁸⁵ Ivi, pag. 89.

scivolare in una sorta di limbo nel quale ogni persona è un passeggero in transito attraverso lo spazio. È il “contratto” quasi taumaturgico stipulato per l’accesso al nonluogo: con l’acquisto del biglietto d’ingresso, o spingendo il carrello della spesa, ci si garantisce la possibilità di essere come tutti gli altri, uscendo almeno per qualche tempo dalla scala gerarchica sociale, dimenticando i propri obblighi e i propri doveri, gustando, anche solo per poco, quelle che Augé definisce «le gioie passive della disidentificazione»⁸⁶. Il viaggiatore dei non luoghi ritrova la propria identità all’uscita, alla cassa,

Nel frattempo, egli obbedisce allo stesso codice degli altri, registra gli stessi messaggi, risponde alle stesse sollecitazioni. Lo spazio del nonluogo non crea né identità singola, né relazione, ma solitudine e similitudine.

Ed è proprio nel nonluogo, nella similitudine e nella dimensione collettiva, che nasce il paradosso: cancellando la propria unicità, lo straniero si ritrova nell’anonimato delle autostrade, delle grandi catene alberghiere e dei supermercati, spazi che riproducono modelli conosciuti, sempre uguali, uguale egli stesso a tutti gli altri compresenti. Non è una sensazione di familiarità, forse più una rassicurazione che certi punti di riferimento sono sempre gli stessi nel mondo ormai globalizzato.

I nonluoghi sono quindi lo spazio di quella che Augé definisce surmodernità, spazio diverso da quello precedente della modernità, perché non localizza e socializza (nome, professione, disponibilità economica...) gli individui (clienti, passanti, passeggeri...); li identifica solo all’entrata, o all’uscita, ma al suo interno li uniforma, li rende anonimi, ne cancella l’identità.

⁸⁶ Ivi, pag. 93.

È quindi il contrario dell'utopia: «esso esiste e non accoglie alcuna società organica»⁸⁷; può più propriamente essere accostato alla definizione di *eterotopia* proposta da Michel Foucault, anzi quasi un'evoluzione e una declinazione in ottica “surmoderna”.

Il concetto di spazio è un termine chiave che percorre tutto il pensiero foucaultiano. Precisamente, se per lui il diciannovesimo secolo poteva essere considerato il secolo del tempo, della riflessione sulla storia, il ventesimo secolo è sicuramente l'epoca della simultaneità, della giustapposizione fra vicino e lontano, in definitiva, dello spazio. Tracciando lo sviluppo storico del concetto di spazio, Foucault mette bene in evidenza come l'età contemporanea sia definibile come l'epoca della dislocazione:

La dislocazione è definita dalle relazioni di prossimità tra punti o elementi; formalmente si può descriverli come serie, degli alberi, dei tralicci. D'altronde, si conosce l'importanza dei problemi della dislocazione nella tecnica contemporanea: stoccaggio dell'informazione o dei risultati parziali di un calcolo nella memoria del calcolatore, circolazione di elementi discreti, dall'uscita aleatoria [...]. Viviamo in un'epoca in cui lo spazio ci si offre sottoforma di relazioni di dislocazione⁸⁸.

È dunque necessario cercare di individuare l'insieme di relazioni che, nei luoghi nei quali viviamo, permettono la realizzazione del dislocarsi, definiscono cioè la nostra collocazione nello spazio. È anche necessario, secondo Foucault, descrivere l'insieme delle relazioni che definiscono, per esempio, i luoghi di passaggio o i mezzi di comunicazione come i treni e gli aerei, ma anche i luoghi di sosta come i cinema e i caffè.

⁸⁷ Ivi, pag. 99.

⁸⁸ Michel Foucault, *Spazi altri*, in: *Spazi Altri. I Luoghi delle Eterotopie*, trad. it., Milano, Mimesis, 2008, pag. 21.

Questa necessità di definizione gli permette di introdurre l'opposizione fra le due grandi tipologie descrittive già accennate di *utopia* ed *eterotopia*. Se l'utopia è infatti uno spazio sostanzialmente irreali, un luogo che intrattiene con la realtà un rapporto di analogia rovesciata, bisogna però considerare che

ci sono anche [...] dei luoghi reali, dei luoghi effettivi, dei luoghi che appaiono delineati nell'istituzione stessa della società, e che costituiscono una sorta di contro-luoghi, specie di utopie effettivamente realizzate, [...] luoghi che si trovano al di fuori di ogni luogo, per quanto possano essere effettivamente localizzabili⁸⁹.

Sono i luoghi che lui definisce eterotopie: luoghi altri che però intrattengono con il reale un rapporto molto stretto, sono dislocati in maniera contigua ad altri spazi della realtà, ma contemporaneamente sospendono, o addirittura stravolgono i rapporti che normalmente gli spazi intrattengono tra di loro. L'esempio più calzante è quello dello specchio: riflette un'immagine sostanzialmente invertita in uno spazio inesistente, ma è proprio grazie a questa immagine in quel determinato spazio che l'individuo acquista la consapevolezza di se stesso come identità integra.

Parallelamente ai nonluoghi che verranno poi teorizzati da Augé, già in Foucault viene avanzata con convinzione l'idea di un superamento di contestualizzazione, un'uscita dal tempo della storia. Proprio per questa sua dimensione a-storica e a-temporale, l'eterotopia è un luogo sostanzialmente chiuso: come per i nonluoghi, dove l'ingresso è subordinato ad una prova di identità, la

⁸⁹ Ivi, pag. 24.

penetrabilità dell'eterotopia è subordinata a una serie di riti di purificazione e di passaggio e richiede una gestualità propiziatoria.

Foucault individua le eterotopie in luoghi quali cimiteri, musei, biblioteche solo per fare alcuni esempi; anzi, secondo lui non esiste cultura al mondo che non sia produttrice di almeno una eterotopia, e che non la sviluppi e la rifunzionalizzi nel corso della propria storia sociale.

Al contrario, lo si ricordava anche poco sopra, Augé nei suoi scritti chiarisce abbastanza bene che quelli che lui definisce luoghi e nonluoghi in termini assoluti non esistono: non inciamperemo mai, nella nostra *flânerie* urbana, in uno spazio che aderisce a trecentosessanta gradi alla definizione di luogo o nonluogo come lui ce l'ha presentata. Si tratta infatti di una coppia di termini che serve in definitiva come «strumento di misura del grado di socialità e di simbolizzazione di un dato spazio»⁹⁰; dunque uno stesso spazio può essere definito in entrambi i modi a seconda del momento o del punto di vista dell'osservatore. Ma che cosa ha portato a questa differenziazione? La risposta potrebbe stare proprio nel fenomeno della globalizzazione:

l'identità individuale e collettiva si costruisce sempre in relazione e in negoziazione con l'alterità. D'ora in poi è dunque il campo planetario nel suo complesso ad aprirsi simultaneamente all'investigazione dell'antropologo dei mondi contemporanei.

Assistiamo perciò ad una nuova contestualizzazione di tutte le attività urbane. La globalizzazione è anche l'urbanizzazione del mondo, è anche una trasformazione della città che si apre a nuovi orizzonti⁹¹.

⁹⁰ Marc Augé, *Nonluoghi*, cit., pag. 9.

⁹¹ *Ibidem*.

Lo stesso Augé riconosce dunque che, superate le soglie del Duemila, l'analisi deve spostarsi in una dimensione sempre più vasta, planetaria. Se le eterotopie avevano una connotazione prevalentemente locale, il non luogo di Augé si colloca in definitiva in una dimensione globale. La globalizzazione è da lui fortemente identificata con l'urbanizzazione, quest'ultima si iscrive nella prima e viene biunivocamente riconosciuta come fenomeno di spinta nel processo globalizzante stesso: dove c'è urbanizzazione c'è quindi anche globalizzazione, e dove c'è globalizzazione si installa il dualismo ermeneutico luogo/nonluogo come chiave di lettura della spazialità contemporanea.

L'urbanizzazione è dunque l'espressione più tangibile e allo stesso tempo spettacolare della globalizzazione. Come già sottolineato anche da Sassen, Augé riconosce che le grandi metropoli sono il motore dell'economia e quindi della spinta globalizzante del mondo contemporaneo. Queste metropoli sono, anche a suo dire, fortemente interconnesse a livello economico. Come ha scritto Paul Virilio, esse formano un'unica metacittà virtuale⁹². Per Augé dunque «il mondo è un'immensa città. È un mondo-città»⁹³ nel quale si ritrovano, in un numero sempre maggiore di luoghi, le stesse caratteristiche: stesse imprese, stessi prodotti, e architetti di fama internazionale che lasciano un segno tangibile della loro creatività in diverse realtà socio-spaziali. Diventa quindi «[i]mpossibile analizzare le megalopoli o le città più importanti del pianeta senza tenere conto di ciò che le lega alla rete mondiale»⁹⁴.

Delle tre “figure dell'eccesso” che definiscono la condizione di surmodernità di Augé⁹⁵, è sicuramente la seconda, l'eccesso di

⁹² Paul Virilio, *Lo Spazio Critico*, trad. it., Bari, Dedalo, 1988.

⁹³ Marc Augé, *Nonluoghi*, cit., pag.12.

⁹⁴ Marc Augé, *Un Mondo Mobile e Illeggibile*, cit., pag. 6.

⁹⁵ Marc Augé, *Nonluoghi*, cit., pagg. 44 e segg.

spazio, quella che più si adatta a questo discorso. Secondo lo studioso, infatti, il presente soffre di una sovrabbondanza spaziale: grazie ai mezzi di comunicazione di massa e alle grandi reti commerciali, siamo costantemente informati su quello che accade in ogni parte del mondo. Il concetto di lontananza è un concetto estremamente relativo, la copertura mediatica di cui hanno goduto certi eventi (come per esempio la guerra del Golfo, ma anche l'attentato dell'11 settembre 2001) ha contribuito ad annullare la distanza geografica portandoli nelle nostre case attraverso i mezzi di comunicazione di massa come televisione o stampa. Tuttavia la concezione dello spazio non è sovvertita tanto dai capovolgimenti in corso, ma da quella che Augé ha definito la sovrabbondanza spaziale del presente, che si esprime

nella moltiplicazione dei riferimenti immaginifici e immaginari e nelle spettacolari accelerazioni dei mezzi di trasporto. Essa comporta modificazioni fisiche considerevoli: concentrazioni urbane, trasferimenti di popolazione e moltiplicazione di ciò che definiamo «nonluoghi» [...]. I nonluoghi sono tanto le installazioni necessarie per la circolazione accelerata delle persone e dei beni [...] quanto i mezzi di trasporto stessi o i grandi centri commerciali [...]⁹⁶.

Come già aveva suggerito Sassen, ritroviamo anche in Augé l'idea che l'unica analisi che sembra ormai essere possibile nel mondo globalizzato sia un'analisi di tipo sistemico: i grandi centri urbani del pianeta vivono in quella dimensione di surmodernità che li rende strettamente collegati, anche se collocati a distanze geografiche antipodiche, attraverso una fitta rete di mezzi di trasporto e di comunicazione.

⁹⁶ Ivi, pag.47.

Dagli *urban studies*, all'economia, all'antropologia, gli studiosi prendono sempre più coscienza dell'impossibilità di condurre analisi di tipo localizzato: si deve anzi riconoscere che, allo stato attuale delle cose, il modo forse più corretto per impostare un'analisi che tenga in considerazione la realtà spaziale contemporanea è un approccio di tipo sistemico, dove si considerino cioè i molteplici collegamenti, le molteplici reciproche influenze che i grandi centri urbani hanno stabilito fra di loro, quella rete mondiale di relazioni e rapporti socio economici, ma sempre più anche culturali, che hanno tessuto durante il loro sviluppo.

Come aveva quindi teorizzato Foucault, la dimensione ha perso la sua aura di sacralità a partire dall'inizio del Ventesimo secolo, quando una nuova dimensione dell'esperienza comincia a emergere in maniera sempre più sensibile: l'importanza dello spazio viene ora riconosciuta sia dal punto di vista sociale che, parallelamente, anche da uno sguardo prettamente letterario. Superata la dipendenza dalla linearità, dall'ordine logico, la letteratura non ha più quella funzione mitica di narrazione dell'antico, del passato. Nelle parole di Foucault, infatti:

Il XX secolo è forse l'epoca in cui si sciolgono simili parentele. Il ritorno nietzscheano ha chiuso una volta per tutte la curva della memoria platonica, e Joyce ha concluso quella del racconto omerico. Tutto ciò [...] svela come il linguaggio sia (o forse sia divenuto) una questione di spazio. [...] è nello spazio che il linguaggio appena posto si dispiega, scivola su se stesso, determina le proprie scelte, disegna le sue figure e le sue traslazioni. È in esso che si trasporta, che il suo stesso essere si "metaforizza"⁹⁷.

⁹⁷ Michel Foucault, *Spazi Altri*, cit., pag. 34.

Il linguaggio parla dunque dello spazio, ma è grazie allo spazio che esso stesso si realizza. Vi è dunque, secondo Foucault, una dipendenza sempre più sensibile della letteratura dalla dimensione spaziale, proprio perché la stessa materia prima della letteratura, il linguaggio, procede ormai non più da una dimensione temporale, quanto da una serie di localizzazioni spaziali che gli permettono di creare metafore. Infatti:

tale è il potere del linguaggio: pur intessuto di spazio, lo suscita, lo pone attraverso un'apertura originaria e lo preleva per riprenderlo in sé. Ma di nuovo esso è votato allo spazio: dove potrebbe vagare e posarsi, se non in quel luogo che è la pagina, con le sue linee e la sua superficie, se non in quel *volume* che è il libro?⁹⁸

Lo spazio, specialmente quello della città, è in ultima analisi una tematica fondamentale della letteratura a partire dall'inizio del Novecento: nell'acquisire sempre maggiore visibilità a livello planetario, il testo comincia a presentare caratteristiche simili in ogni parte del mondo. E con lo sviluppo in senso globale di alcuni fra i più importanti centri finanziari del pianeta, che sono parallelamente anche centri culturali di importanza estrema, assistiamo a uno sviluppo parallelo dei significati che queste realtà portano con sé, significati che hanno urgenza di essere distesi sulla pagina del libro per essere esplorati anche nella loro dimensione simbolica dalla letteratura, che perde le sue caratteristiche di territorialità e si fa, man mano che la globalizzazione procede, fenomeno universale, strumento planetario per dare voce alle nuove tematiche socio-culturali sempre meno eterogenee che questo fenomeno porta con sé. Perché

⁹⁸ Ivi, pag. 38.

la “descrizione” non è riproduzione, piuttosto decifrazione: impresa meticolosa per sfilare questa confusione di linguaggi diversi che sono le cose, per riporre ciascuno nel suo luogo naturale, e fare del libro il luogo bianco in cui tutto, dopo la descrizione, può trovare uno spazio universale d’iscrizione. È lì indubbiamente l’essere del libro, oggetto e luogo della letteratura⁹⁹.

Facendo però un ulteriore passo avanti rispetto alle concezioni spaziali dell’epoca post-moderna, e di cui si è già trattato precedentemente, è a mio parere interessante sottolineare come in epoca contemporanea, per dirla con le parole di Ceserani¹⁰⁰, il prefisso *post-* sia sempre più legato a un altro prefisso: *geo-*. In realtà, Ceserani intende sottolineare con questo gioco il forte impatto delle teorie di Bertrand Westphal, creatore e sviluppatore, nel suo volume del 2007 dal titolo *Geocritica. Reale Finzione Spazio*, di quella disciplina di approccio alla componente spaziale del testo letterario che, come da titolo della sua opera, prende il nome appunto di *geocritica*:

La geocritica dà per acquisita una concezione dinamica dello spazio: lo spazio non è un referente stabile e fisso che si tratta di descrivere o di rappresentare, piuttosto ciò che risulta dall’interazione tra diversi agenti sociali e soprattutto dalla relazione tra spazio intimo, eterotopo, e spazio pubblico, tra spazio della trasgressività e spazio della legge. La letteratura [...] è invece una delle modalità che condeterminano la spazialità, una componente attiva della produzione dello spazio¹⁰¹.

⁹⁹ Ivi, pag. 40.

¹⁰⁰ Remo Ceserani e Giuliana Benvenuti, *La Letteratura Nell’Età Globale*, cit., pag. 108.

¹⁰¹ Ivi, pag. 109.

Westphal infatti prende le distanze dagli studi imagologici, che prevedono un rapporto con la spazialità del testo di tipo egocentrico, ovvero che procede dal punto di vista dell'autore o del personaggio. Il luogo dell'azione non deve essere più solamente un ambientazione o un insieme di informazioni filtrate attraverso la soggettività dell'istanza narrativa; cade la mediazione del soggetto forte e la dimensione spaziale diventa il punto di partenza, l'oggetto primo dello studio:

gli studi imagologici, in cui l'oggetto rappresentato scompare a vantaggio del soggetto che lo rappresenta, trascurano completamente la questione del referente per concentrarsi esclusivamente sulle modalità con le quali lo scrittore trascrive il realema. [...] La geocritica [...] pone l'artista [...] al centro di un universo di cui egli non è che uno degli ingranaggi. Una volta considerato lo spazio fattuale come un referente accettabile, esso diventa *ipso facto* il denominatore comune per un insieme di scrittori. Strappato così ad uno sguardo isolato, esso si trasforma in un piano focale con una molteplicità di punti di fuga egualmente pertinenti¹⁰².

Se in tempi precedenti il punto di partenza dell'analisi era dunque il personaggio, e lo spazio della narrazione veniva analizzato a partire da e in funzione di quest'ultimo, l'approccio che Westphal propone è un'analisi che procede dalle rappresentazioni e dalle funzioni del luogo nel quale il personaggio declina la sua azione e, in definitiva, anche la sua interiorità.

Per Westphal inoltre l'analisi dal punto di vista geocritico di un determinato spazio diventa possibile unicamente attraverso un confronto incrociato fra un sistema di opere letterarie che fanno

¹⁰² Bertrand Westphal, *Geocritica. Reale Finzione Spazio*, trad. it., Roma, Armando, 2009, pagg. 159-160.

riferimento tutte allo stesso luogo: ci è dunque quasi impossibile costruire una corretta analisi del luogo preso in considerazione senza un adeguato numero di testi ivi ambientati:

È per questo che la geocritica sarebbe ben poco coerente se venisse confinata allo studio di un solo testo o di un solo autore. Senza una trama reticolare di testi e immagini cui fare riferimento si rischia di operare generalizzazioni indebite, di abbandonarsi ad una psicologia spicciola delle popolazioni, di confortare stereotipi invece di andare a stanarli ed esporli in quanto tali. Diventa quindi cruciale la questione del corpus di testi da prendere in considerazione¹⁰³.

È quello che Westphal definisce il processo di *multifocalizzazione*, ovvero lo studio incrociato di diverse manifestazioni del luogo in altrettanti autori o opere letterarie. Che, specifica ulteriormente:

In un'ottica geocritica, la multifocalizzazione si esprime all'interno di una tassonomia con tre variabili di base. Il punto di vista è inteso come la relazione tra lo spazio di riferimento e l'osservatore, il quale ha con questo spazio una gamma di rapporti che vanno da un'intimità a un'estraneità più o meno assolute¹⁰⁴.

Definisce quindi il punto di vista a seconda della distanza emotiva ed esperienziale dal luogo in cui si ambienta l'azione narrativa, attraverso una tripla specificazione:

- punto di vista *endogeno*, ovvero il punto di vista di chi ha familiarità con il luogo descritto, non vi è presenza di componenti o approcci di esoticità;

¹⁰³ Ivi, pag. 176.

¹⁰⁴ Ivi, pag. 178.

- punto di vista *esogeno*, è il punto di vista del viaggiatore, quello di colui che si avvicina al luogo per la prima volta e lo osserva attraverso una serie di filtri soggettivi;
- punto di vista *allogeno*, si situa a metà fra i due ed è il punto di vista di chi osserva per la prima volta un luogo sconosciuto ma senza introdurre filtri culturali elaborati a priori ed entrare nella dimensione dell'esotismo.

Naturalmente, lo ricordiamo, l'approccio geocritico tende a lavorare con una moltitudine di testi di autori ed epoche diversi, per cui è abbastanza probabile che il sistema prenda in analisi tutti e tre i punti di vista nella costruzione di una descrizione il quanto più possibile accurata del luogo (ma ci avverte, nell'ultima parte del quarto capitolo, di considerare la possibilità di intervento di alcuni stereotipi legati specialmente, ma non sempre, al punto di vista esogeno).

Lo spazio della contemporaneità però è anche uno spazio che viene costruito attraverso una moltitudine di dati sensibili: sarebbe illusorio pensare che il dato visivo possa essere l'unico protagonista nella definizione del luogo in letteratura: lo spazio è infatti analizzabile anche attraverso una seconda categoria, quella della *polisensorialità*, ovvero possono entrare in gioco anche percezioni uditive, olfattive e tattili che possono essere descritte e contribuire dunque alla costruzione e alla rappresentazione di un senso del luogo all'interno del testo. Ricollegandosi alla teoria dei non luoghi di Marc Augé, infatti, Westphal sottolinea il valore sin estetico delle rappresentazioni spaziali nella produzione letteraria, specialmente dal punto di vista della descrizione e percezione dello spazio urbano:

Considerare la rappresentazione spaziale da una prospettiva polisensoriale significa spesso misurarsi con una sinestesia, soprattutto quando si prende in esame uno spazio complesso e saturo come una metropoli [...]. Prestando attenzione agli aspetti fenomenici e materiali delle città, Marc Augé ha rilevato come essa sia «paesaggio, cielo; ombre e luci, movimento; essa è odori, odori che variano con le stagioni e la situazione, i luoghi e le attività – odori della benzina o della nafta, della brezza oceanica, dei porti o dei mercati; essa è rumore, baccano o silenzio [...]. Questa dimensione sensoriale svolge il suo ruolo»¹⁰⁵.

Ultima delle tre categorie, mutuata dagli studi di Deleuze e Guattari¹⁰⁶, è la *stratificazione* dello spazio, unica formulazione in grado di descrivere la complessità e l'eterogeneità a livello di estensione temporale. Sembrerebbe una contraddizione, ma in effetti è questa la categoria che permette di risolvere in un certo qual modo la frattura apparentemente insanabile fra la dimensione spaziale e quella temporale propria di tutto il pensiero postmoderno. La stratigrafia spaziale colloca il luogo in quella che Westphal definisce una profondità diacronica, ovvero si configura come la rappresentazione dell'istante in una curva temporale e contribuisce a localizzare lo spazio non solo geograficamente ma anche diacronicamente. La staticità del luogo rappresenta cioè un momento ben preciso nel continuum temporale, simboleggia un istante, vicino o lontano nel tempo, e racchiude in sé una doppia dimensione, spaziale e temporale appunto. In questo senso, per sbrogliare almeno un po' la complessità concettuale del ragionamento, Westphal si serve dell'esempio dello spazio urbano per esemplificare la categoria di *stratificazione*:

¹⁰⁵ Ivi, pag. 188.

¹⁰⁶ Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Millepiani. Capitalismo e Schizofrenia*, trad. it., Roma, Castelvecchi, 1987.

La città, spazio umano per antonomasia dal Novecento in poi, costituisce la compossibilità dei mondi e ne definisce la continuità, è un arcipelago contemporaneamente unico e plurale di cui l'analisi geocritica dovrà sondare gli strati che la fondano e la riempiono di Storia. Assumendo un punto di vista sincronico, il geocritico dovrà considerare la città nella sua non-simultaneità. Altrimenti detto, lo spazio non dovrà più risultargli ovvio. Ciò che l'osservatore percepisce deve essere inteso come l'indizio di una compossibilità di cui si dovrà, appunto, definire la continuità. Se questa continuità è rappresentata da una linea non può che trattarsi della linea di fuga. Rispetto al tempo e nel tempo, lo spazio umano è un giardino dei sentieri che si biforcano a sinistra, a destra, in alto e in basso. Una pura ramificazione¹⁰⁷.

Teoria estremamente recente, la geocritica si è imposta nel panorama critico contemporaneo in linea di continuità con le riflessioni postmoderne sulla funzione dello spazio, e grazie ad una concezione della letteratura come strumento che mette in scena nuove potenzialità espressive che possono interagire e modificare lo spazio. La letteratura è dunque vista non più come pura deduzione, ma come una parte attiva nella costruzione dei luoghi della contemporaneità:

Il discorso letterario e artistico è dunque una delle forme discorsive che interagiscono con la percezione e la produzione dello spazio e lo modificano: questo l'assunto centrale della geocritica, che propone una prospettiva multifocale [...] ed esige un'attenzione polisensoriale, che non indulga alla centralità del visivo, ma tenga presente il corpo in tutte le sue possibilità percettive¹⁰⁸.

¹⁰⁷ Ivi, pag. 193.

¹⁰⁸ Remo Ceserani e Giuliana Benvenuti, *La Letteratura nell'Età Globale*, cit., pag. 110.

Come risulta ovvio dagli esempi, anche nelle più recenti tendenze della critica letteraria, e nello specifico in sistemi di analisi che hanno come punto di partenza lo spazio, la città rimane uno dei principali punti di riferimento teoretici sui quali riflettere.

In questo senso, la trasformazione dello spazio urbano ha coinciso con una parallela trasformazione dello spazio letterario, o meglio, si è andata ad inserire in quel flusso di cambiamento che la letteratura stava attraversando già da tempo e che ormai interessava qualsiasi dimensione dell'agire umano, da quella politica, economica a quella sociale, proprio a causa di quel fenomeno sicuramente ambivalente ma ormai innegabilmente radicato nella società contemporanea che è la globalizzazione.

Il ritorno ossessivo di termini quali mondiale o globale (città mondiale, città globale, letteratura mondiale, letteratura globale sono quelli che abbiamo visto in questa breve panoramica) ci fa capire che ormai l'unica dimensione di analisi possibile è un dimensione sistemica: oggetto del nostro studio deve essere sempre di più la fitta rete di relazioni a livello, appunto, globale intessute fra culture e paesi diversi. Dunque, le città globali sono città che, data come punto di partenza la specificità della loro dimensione nazionale, vanno però analizzate nel contesto del sistema transnazionale di relazioni che hanno instaurato.

Seguendo questa logica, ha senso considerare in prospettiva comparata due civiltà letterarie come quella angloamericana e quella giapponese: entrambe contestualizzate in una più o meno lunga, ma ben consolidata, tradizione letteraria, perfettamente inserite nel *mainstream* culturale odierno, sono protagoniste indiscusse (insieme, ovviamente, a tante altre) del dibattito sia politico, ma anche critico-letterario contemporaneo, per le ragioni storico-economiche che abbiamo esposto precedentemente.

Parallelamente, proprio grazie alla loro tradizione e alla loro importanza sul panorama planetario contemporaneo, si sono iscritte di diritto nel più vasto sistema della letteratura mondiale, o globale.

Il lavoro del comparatista, come diceva Earl Miner, non è più tanto la ricerca delle differenze, ma la continua scoperta di punti in comune, per capire come civiltà e culture che si pensavano un tempo così distanti possano invece funzionare in maniera sinergica nel mondo contemporaneo. A tal proposito, ricollegandoci brevemente al discorso sulla letteratura mondiale/globale, una menzione particolare a conclusione di questa disamina, la merita, a mio parere, l'opera di Earl Miner. Egli è stato infatti uno dei primi a studiare in maniera approfondita la possibilità, specialmente a livello teorico, di creare un sistema di comparazione fra la letteratura anglo-americana e le letterature asiatiche, in particolare cinese e giapponese. Egli riteneva che si potesse parlare di letteratura comparata solamente attraverso la comparazione "interculturale", attribuendo però al termine cultura il significato di civiltà: dunque era possibile, secondo lui scoprire interessanti somiglianze e differenze di approcci accostando civiltà letterarie anche molto distanti fra loro, mentre non aveva senso mettere a sistema realtà culturali simili, men che meno intranazionali.

Miner [...] presenta l'esigenza di un'apertura verso le scuole asiatiche di comparatistica letteraria, al fine di superare una serie di nostri limiti eurocentrici, che ancora nella seconda parte dello scorso secolo continuavano a frenare lo sviluppo della disciplina in senso mondialistico. Importante, a questo proposito, è l'idea di dover superare nella critica letteraria il concetto di "influenza" a favore di quello di "ricezione", in particolare mettendo a

confronto le espressioni artistico-letterarie di culture e civiltà distanti¹⁰⁹.

Egli non si basa però tanto sullo studio dei mutui scambi e delle reciproche ricezioni letterarie fra paesi euroamericani e paesi asiatici, ma introduce l'analisi di quella che lui stesso definisce *comparative poetics* (che è anche il titolo del suo lavoro più famoso, *Comparative Poetics* pubblicato nel 1990 e successivamente tradotto anche in italiano come *Poetiche della creatività. Un saggio interculturale sulle teorie della letteratura*), ovvero poetica comparata: ciò che viene messo a sistema e comparato non sono tanto le singole opere o i singoli scrittori, quanto quello che questi scrittori hanno pensato sulla letteratura, per svelare quali concezioni risultino universali, o almeno trasversali a più tradizioni letterarie e quali invece siano peculiari di una civiltà letteraria specifica. La sua opera si incentra quindi in maniera particolare sulle teorie della letteratura, che sono per lui l'espressione più viva ed evidente di quell'universo concettuale che sta dietro alla parola letteraria. Riconoscendo però l'unicità del suo lavoro, la sua dimensione pionieristica, Miner ha bisogno di una cornice teorica di partenza, nella quale sviluppare poi la sua analisi. Egli individua un "principio pratico" della poetica comparata che gli permette di lavorare a cavallo di modelli letterari elaborati da civiltà geograficamente così distanti:

Il principio pratico sostiene che la comparazione è possibile quando si identifichino temi, condizioni o elementi presuntivamente o formalmente identici. Ovviamente, ciò che si presume identico ma non lo è realmente, rivela presto una differenza; con un po' d'attenzione e di fortuna, comunque,

¹⁰⁹ Nora Moll, *Studi Interculturali e Immaginari Mondiali*, in: Armando Gnisci, Franca Sinopoli e Nora Moll, *La letteratura Del Mondo Nel XXI Secolo*, cit., pag. 120.

possiamo scoprire che la differenza è grande proprio quanto basta per mantenere la comparazione.

Per un libro di poetica comparata gli esempi devono essere più interculturali che intraculturali¹¹⁰.

Miner riconosce dunque le differenze di approcci alla letteratura tra culture europee e asiatiche, e ne fa il punto di forza del proprio sistema comparativo: secondo lui è molto più significativa, in via definitiva, la comparazione interculturale, ovvero fra diverse culture, proprio perché più fruttuosa. Ci permetterebbe cioè di portare alla luce differenze significative che altrimenti, in un ambito intraculturale, passerebbero forse inosservate. Per questo auspica un interesse della disciplina comparatistica per le altre grandi civiltà del mondo: un confronto serrato e sistematico fra le diverse teorie letterarie può dare nuova vita allo studio della letteratura, rivestirla di nuovo interesse, ma anche aiutare la reciproca comprensione delle tante somiglianze e delle tante interessanti differenze da scoprire nella società umana.

Ritengo quindi che, in questo senso, Miner possa essere definito senza dubbio come uno dei più grandi precursori di una spinta mondializzante della letteratura, anche se di “letteratura mondiale” *stricto sensu* non ha mai parlato, preferendo spesso il termine “comparato”, più attinente ai suoi studi, una delle prime voci che si sono accorte dell’importanza di costruire un sistema che permettesse un’analisi di respiro globale per dare nuova vita e nuovi orizzonti al dialogo letterario contemporaneo.

¹¹⁰ Earl Miner, *Poetiche Della Creatività. Un Saggio Interculturale Sulle Teorie Della Letteratura*, trad. it., Roma, Armando Editore, 1999, pag. 43.

2. NEW YORK

1. Architetture narrative

«Manhattan è la Stele di Rosetta del XX secolo»¹. Lo afferma Rem Koolhaas, uno dei più noti architetti, urbanisti e saggisti contemporanei, nell'introduzione di quello che può essere considerato il suo manifesto critico, *Delirious New York*, uscito nel 1978. Si tratta di un ambizioso quanto innovativo tentativo di effettuare una critica psicologica del tessuto urbano e architettonico di Manhattan, attraverso una sua ricostruzione storica, per rintracciarvi una chiave di lettura di un'epoca, la modernità, e i suoi successivi sviluppi. È un itinerario per le strade della metropoli, da Coney Island al Rockefeller Center, passando per l'Empire State Building e altri luoghi simbolo della megalopoli americana:

Da un punto di vista strutturale, questo libro è un simulacro della griglia di Manhattan: una sequenza di isolati la cui vicinanza e il cui accostamento ne rafforzano i significati individuali.

I primi quattro isolati – «Coney Island», «il Grattacielo», «Rockefeller Center» e «Europei» – narrano le permutazioni del Manhattanismo come teoria inespressa, piuttosto che come dottrina esplicita.

Essi mostrano l'affermarsi (e il successivo declino) della scelta di Manhattan di estraniare, per quanto umanamente possibile, il proprio territorio dalla sfera naturale.

Il quinto isolato – l'appendice – è costituito da una serie di progetti architettonici che danno sostanza alla dottrina esplicita del Manhattanismo e trattano della transizione della produzione

¹ Rem Koolhaas, *Delirious New York. Un Manifesto Retroattivo per Manhattan*, trad. it., Milano, Electa, 2001, pag. 7.

architettonica inconscia del Manhattanismo verso una fase conscia².

Viene da chiedersi quanto effettivamente ci sia di Deleuziano in Koolhaas, che parla di simulacri. La tentazione di Deleuze è per l'architetto molto forte, è una tentazione confessata alla quale cerca di sfuggire dichiarandosene al contempo pericolosamente affine³. Ma dunque che cosa si intende per *Manhattanismo*? In uno dei suoi ormai famosi giochi linguistici, Koolhaas crea un nuovo termine, conscio che il tecnoletto architettonico spesso è inadatto a descrivere la realtà nel suo divenire sempre più innovativo. Per stare al passo coi tempi occorre dunque progettare nuove costruzioni non solo architettoniche, ma anche linguistiche. Il Manhattanismo è dunque, secondo Koolhaas, la cultura della congestione che ha permeato l'architettura di New York a partire dall'età moderna, è l'ideologia urbanistica della iper-densità della quale ormai Manhattan sta di per se stessa prendendo coscienza.

E l'unico modo per teorizzare Manhattan e i suoi fenomeni è farlo dal punto di vista storico, compiendo un'analisi retroattiva del suo sviluppo per ricostruire a posteriori le premesse che hanno portato l'isola a essere quello che è oggi. Il sottotitolo dell'opera non potrebbe infatti essere più esplicativo: *A Retroactive Manifesto for Manhattan* significa per Koolhaas allineare i momenti salienti e i punti di svolta architettonici della città per stabilire un sistema di coordinate spaziali attraverso le quali ci è possibile leggere la storia culturale della città in primo luogo, ma anche della condizione umana contemporanea. Perché Koolhaas riconosce il ruolo predominante che la città di New York ha ricoperto e continua

² Rem Koolhaas, *Delirious New York. Un Manifesto Retroattivo per Manhattan*, cit., pag. 9.

³ Cfr. Gabriele Mastrigli, *Architettura: Teoria e Narrazione*, postfazione a: Rem Koolhaas, *Junkspace. Per un Ripensamento Radicale dello Spazio Urbano*, trad. it., Macerata, Quodlibet, 2006, pag. 120.

a ricoprire nel sistema culturale euro-americano, non solo dal punto di vista architettonico, ma anche da quello della storia delle idee e, non da ultimo, della letteratura. E benché la sua analisi sia a tutti gli effetti principalmente architettonico, il suo stile e la sua scrittura fanno della sua saggistica molto di più di un trattato di teoria dell'architettura, trasformando la sua produzione in un vero e proprio racconto urbano in cui la vera protagonista è la città stessa:

[...] l'azione dimostrativa di *Dny* [*Delirious New York*] va oltre lo svelamento, pur evidente, del potenziale inesplorato dell'architettura moderna e la sua liberazione dal postmodernismo storicista imperante in quegli anni. Scopo della scrittura di *Dny* è definire un *metodo* di analisi della condizione urbana [...]. Inoltre in *Dny* l'impalcato letterario del lungo saggio – la sua *struttura* – è mutuato dall'oggetto stesso della narrazione. Esso assume, infatti, dall'impianto urbano di Manhattan la divisione in capitoli («blocchi») successivi ma autonomi, e dall'architettura del grattacielo la ulteriore suddivisione in paragrafi anch'essi dotati di una propria autonomia come le parti dell'edificio⁴.

Lo spazio urbano e lo spazio testuale per Koolhaas vengono dunque a coincidere: la città non è solo un tema, ma è anche una forma del testo stesso, a sottolineare, in maniera certamente radicale, il passaggio ormai completamente effettuato da una predominante culturale di tipo temporale a una, lo si ricordava nel capitolo precedente, di tipo squisitamente spaziale caratteristica della realtà contemporanea. È quindi attraverso la dimensione spaziale, la topografia, che Koolhaas ricostruisce una storia culturale di Manhattan, muovendosi fra una disposizione di “piani deleuziani” per definire un metodo di analisi e fornire al lettore una duplice chiave di lettura: che possa cioè da un lato spiegare le

⁴ Ivi, pagg. 109-110.

motivazioni che hanno contribuito in maniera determinante all'origine e allo sviluppo della modernità e al suo successivo sgretolamento, e dall'altro, nel sistema sempre più interconnesso delle arti, offrirci una chiave di lettura per avvicinarci, almeno parzialmente, alla dimensione culturale che soggiace alla narrativa contemporanea.

Romanzi che possiamo usare come chiave interpretativa per rileggere dunque, alla luce delle più recenti acquisizioni dell'età globale, le trame e i temi di buona parte della letteratura che a New York è stata scritta e trova la sua ambientazione.

In effetti, *Delirious New York* non rappresenta un punto di arrivo, una summa di teorie a posteriori, ma proprio per la sua natura esplicita di manifesto, è piuttosto un punto di partenza dal quale Koolhaas costruisce poi una continua e costante riflessione sulla spazialità urbana contemporanea e le sue mille intersezioni semantiche con la cultura dell'età globale. Riflessioni sulle quali ritengo doveroso soffermarmi brevemente, dato che esse possono costituire una interessante chiave di lettura per interpretare la narrativa contemporanea, che nella città globale (sia essa New York o anche Tōkyō) vede la sua ambientazione. Lo si è già detto, la scrittura di Koolhaas ha molto in comune con la narrazione letteraria sia a livello formale che contenutistico. E non potrebbe essere altrimenti: formatosi come giornalista e sceneggiatore cinematografico, la sua scrittura risente dell'esperienza giovanile di cineasta, punto di partenza che lo avvicinerà definitivamente all'architettura lasciando però tracce indelebili che vengono ancora oggi riflesse nel suo approccio alla sagistica e alla progettualità. Per Koolhaas infatti qualsiasi idea nasce in primo luogo come idea letteraria, come una storia che, come rileva Mastrigli, giustifichi la successiva creazione dell'opera architettonica:

La sua peculiarità, analogamente alla sceneggiatura di un'opera cinematografica, è di essere contemporaneamente il segno di due strutture diverse: quella letteraria e quella architettonica. La narrazione quindi non rimanda semplicemente ad un'opera *da farsi* (cinematografica come architettonica) ma esprime piuttosto – parafrasando Pier Paolo Pasolini – i significati di una «*struttura in movimento*, ossia di una struttura dotata della volontà di divenire un'altra struttura». Si tratta, in altre parole, di un «processo», ma di natura singolare che implica non un passaggio da uno stadio ad un altro, ma un «dinamismo», una «tensione» – per usare ancora i termini di Pasolini – che si muove, senza partire e senza arrivare, dalla struttura della narrazione a quella dell'architettura: in breve, «una struttura che fa del *processo* la sua caratteristica strutturale»⁵.

Da *Delirious New York* prende quindi il via una riflessione e una ricerca sullo spazio urbano contemporaneo che si snoda fino al tempo presente, contribuendo a consacrarlo come uno dei più influenti critici e storici dell'architettura contemporanea. Riflessione che si sviluppa attraverso successive osservazioni e correzioni del suo pensiero, e che qua possiamo sintetizzare ripercorrendo brevemente le tappe del suo ragionamento attraverso tre saggi, costituenti la sua parabola e culminanti nella porta d'accesso al terzo millennio: *Bigness ovvero il Problema della Grande Dimensione* (titolo originale: *Bigness or the Problem of Large*) e *La Città Generica (The Generic City)*, scritti alla metà degli anni Novanta ma frutto di un percorso critico e artistico mai interrotto dopo *Delirious New York*, e culminante nel provocatorio *Junkspace* del 2001.

Bigness è forse l'unico saggio ad avere un più marcato intento teorico: partendo da un'autorilettura e una sistematizzazione

⁵ Ivi, pagg. 112-113.

tematica di *Delirious New York*, vi rintraccia all'interno una "latente teoria della *Bigness*". Ovvero, di una tendenza all'ipertrofia architettonica, alla grandiosità dell'edificio, caratteristica che negli anni Settanta era una peculiarità strutturale insita alla Grande Mela ma che, con il suo approdo in Europa e la sua parallela espansione in Asia, ha richiesto una promozione da formulazione concettuale latente a teoria consolidata. Di qui il bisogno di esplicitare ed elaborare ulteriormente quanto già annunciato in maniera meno appariscente nelle pagine del suo primissimo manifesto. *Bigness* è, lo si diceva, la grandiosità dell'architettura, la magnificenza e l'importanza dell'edificio. Che per sua stessa ammissione, non è autosufficiente: per esistere ha bisogno di un contorno nel quale essere creata. Il merito della teoria di Koolhaas è quello di calare l'architettura nel contesto, nel sistema urbano, di rendere l'edificio interdipendente dal suo ambito. Attenzione: ciò che è *Bigness* esiste indipendentemente dal contesto, ma paradossalmente è proprio grazie a questo che è possibile la sua esistenza e la sua realizzazione, le attività che si svolgono all'interno, così come quelle all'esterno della *Bigness*, richiedono interazione e sono al contempo separate, coesistendo grazie e in funzione di questa. Ovvero, la dimensione esorbitante dell'epoca contemporanea:

implica cioè l'esistenza di una rete di cordoni ombelicali con altre discipline la cui prestazione è altrettanto critica di quella dell'architetto: come scalatori legati uno all'altro dalle corde del salvataggio coloro che realizzano la *Bigness* costituiscono un *team*⁶.

⁶ Rem Koolhaas, *Bigness Ovvero il Problema della Grande Dimensione*, in: Rem Koolhaas, *Junkspace*, cit., pag. 22.

Difficile non vedere un forte richiamo a quanto abbiamo già trattato precedentemente: così come la nuova dimensione globale dell'esistenza umana, e la sua declinazione letteraria, per funzionare ha bisogno di un sistema complicato di relazioni, allo stesso modo non è estrapolata dal suo contesto storico-culturale di partenza, che come una forza non tanto sotterranea è sempre presente e agisce nel mantenere un'integrità nazionale forte come punto di partenza per qualsiasi evoluzione successiva.

La *Bigness* ripensa radicalmente lo spazio urbano, creando un nuovo tipo di città:

Se la *Bigness* trasforma l'architettura, la sua accumulazione genera un nuovo tipo di città. Lo spazio aperto della città non è più teatro collettivo dove «qualcosa accade»: non resta più nessun «qualcosa» collettivo. La strada è diventata un residuo, un congegno organizzativo, un mero segmento del piano metropolitano continuo in cui le vestigia del passato fronteggiano le attrezzature del nuovo in una inquieta situazione di stallo⁷.

La città perde la sua dimensione temporale, si congela e cristallizza in un eterno presente nel quale il sistema di relazioni funziona in maniera continua e automatica.

Questo sistema di relazioni è quello che Koolhaas chiama *La Città Generica*, una sorta di contesto entro il quale e grazie al quale si sviluppa la *Bigness*. Concetto a mio parere molto più interessante, perché problematizza in maniera approfondita le tematiche dello spazio urbano contemporaneo nella città globale, così come notato fra gli altri da Massimiliano Scuderi:

Il contesto in cui si genera questa nuova sensibilità [sta parlando di nuovi atteggiamenti in ambito estetico] è la realtà delle

⁷ Ivi, pag. 23.

metropoli mondiali, o per meglio dire, della cultura urbana mondiale [...]. L'architetto olandese Rem Koolhaas ha definito questo tipo di città «generica», una città di proporzioni territoriali coincidente con l'aumento demografico delle città del mondo globalizzato, città «in allestimento» più che di fondazione, in cui il grado di omogeneizzazione dei luoghi e delle società rappresenta «un processo intenzionale, un movimento cosciente dalla differenza alla similitudine»⁸.

La *Città Generica* è lo spazio residuale della *Bigness*, tutto ciò che è normale e ordinario ma che, in un qualche modo, contribuisce al suo funzionamento. Caratteristica principale è la perdita dell'identità, intesa in senso moderno, come singolarità forte alla quale aspirare: è una trappola, un faro illusorio al quale è meglio rinunciare a favore di un'identità multipla o collettiva. È uno spazio "sedato", secondo Koolhaas, nel quale vengono esorcizzati i mali dell'epoca moderna attraverso un rifiuto della sfera pubblica intesa come sfera collettiva, è ripetizione costante e infinita di un semplice modello strutturale, come un frattale, che successivamente si rispecchia nella sua concezione urbana, fatta di vicoli, svolte e spazi nascosti:

Invece di una rete e di un organismo le nuove infrastrutture creano *enclave* e vicoli ciechi: non più la *grande narrazione*, ma la svolta parassitaria⁹.

A un'infinita ripetizione di un modello strutturale corrisponde però anche una infinita possibilità di scelta fra innumerevoli alternative: stravolgendo il rapporto causa effetto,

⁸ Massimiliano Scuderi, *Interstizi. Estetica Relazionale e Partecipazione Collettiva nella Città Contemporanea*, in: Fabrizio Deriu, Lucia Esposito e Alessandra Ruggiero (a cura di), *Metropoli e Nuovi Consumi Culturali. Performance Urbane dell'Identità*, Roma, Carocci, 2009, pag. 61.

⁹ Rem Koolhaas, *La Città Generica*, in: Rem Koolhaas, *Junkspace*, cit., pag. 57.

l'unica sicurezza è che le dinamiche continuano a funzionare, senza un'apparente spiegazione logica, forse attratte dalla forza di gravità dei mostri architettonici dei quali costituiscono un completamento. Così come è rappresentativa di un innumerevole e ragguardevole ventaglio di tipologie sociologiche: diverse sono le razze che la abitano, in percentuale a seconda della dislocazione geografica, e differenti sono anche le tematiche sociali che si intrecciano e che possono essere oggetto di studio; la città generica diventa quindi il luogo per un infinito ventaglio di ipotesi umane e di casi di diversa complessità.

La Città Generica, se letta nell'ottica di Marc Augé, è una sorta di non-luogo ipertrofico: non a caso lo stesso Koolhaas apre il suo saggio paragonando la città contemporanea all'aeroporto, convergenza, la prima, possibile a patto di spogliare se stessi del concetto di identità. Forma e contenuto della città cioè non coincidono più, e il critico deve essere in grado di saper leggere la realtà nelle sue forme più schizofreniche e complesse, deve riuscire a creare uno schema interpretativo del tutto nuovo e a metterlo continuamente in discussione, in opposizione dialettica con la realtà per essere in grado di interpretare, seppure con un certo grado di approssimazione, le forme del reale. Reale che si fa sempre più delirante, anche se è solo apparenza, nel saggio che chiude la parabola critica di Koolhaas e lo consegna alla contemporaneità: *Junkspace*. Scritto nel 2001, è il tentativo di sistematizzare dal punto di vista architettonico, quasi di riorganizzare, l'operazione ermeneutica compiuta in *La Città Generica*, includendola (o per lo meno cercando di includerla) all'interno dei confini della teoria dell'architettura. Lo stile del saggio appare quasi un flusso di coscienza, i periodi sembrano essere slegati e autonomi, non si riesce a rintracciare un rapporto di causa ed effetto. Ma è solo una facciata, il discorso che soggiace alla sua forma è estremamente

contestualizzato e, di conseguenza, estremamente contemporaneo: il *Junkspace* è per Koolhaas il residuo che lascia l'umanità durante la sua esistenza sul pianeta, ciò che resta alla fine del processo di modernizzazione, il punto di arrivo, o forse il risultato, della società contemporanea. È uno spazio materiale riempito di oggetti, di situazioni, è il resto dello spazio, sono gli oggetti e le situazioni della metropoli. Koolhaas ci offre dunque un tentativo personale di sistematizzazione della realtà urbana della megalopoli, in una forma apparentemente inaccessibile.

Il prodotto costruito [...] della modernizzazione non è l'architettura moderna ma il *Junkspace*. Il *Junkspace* è ciò che resta dopo che la modernizzazione ha fatto il suo corso, o più precisamente, ciò che si coagula mentre la modernizzazione è in corso, le sue ricadute. La modernizzazione aveva un programma razionale: condividere i benefici della scienza, universalmente. Il *Junkspace* è la sua apoteosi, o il suo punto di fusione...[...] Il *Junkspace* è la somma complessiva delle nostre attuali conquiste; abbiamo costruito più di tutte le precedenti generazioni messe insieme, ma per qualche ragione non possiamo essere misurati sulla stessa scala¹⁰.

La forma del testo di Koolhaas rispecchia la forma della metropoli, perché per poter capire a fondo il significato del *Junkspace* l'unica soluzione è descriverlo:

Sovrabbondante, a-gerarchico, diffuso si nei più reconditi ambiti della nostra quotidianità [...], il *Junkspace* per essere compreso deve essere *descritto*. Koolhaas torna allora ad una scrittura incalzante, a tratti ossessiva, che alterna affermazioni apocalittiche a lunghe rassegne sui particolari apparentemente

¹⁰ Rem Koolhaas, *Junkspace*, in: Rem Koolhaas, *Junkspace*, cit., pagg. 63-64.

inessenziali, rivelando, nella forma stessa della prosa, che nulla è isolabile nel *Junkspace* poiché *tutto* nel *Junkspace* è essenziale. Come già *Dny* anche *Junkspace* mostra la natura architettonica della scrittura di Koolhaas. La struttura in capitoli e in «blocchi» di *Dny*, mantenuta in *Bigness* e sopravvissuta nella *Città Generica*, si scioglie qui in un flusso intermittente di constatazioni in presa diretta: il risultato è una sorta di elettroencefalogramma di uno stato alterato di coscienza della modernizzazione¹¹.

L'operazione compiuta da Koolhaas ci appare dunque molto chiara: rifugge la forma della scrittura accademica, del saggio architettonico, per sposare, in ogni sua enunciazione teorica, la forma letteraria, che appare come l'unica in grado di fornire una descrizione quanto più corretta, fedele e anche disillusa della realtà metropolitana contemporanea. Come nota ancora Mastrigli, infatti:

nella lunga parabola architettonico-letteraria che da *Dny* porta sino a *Junkspace* – e che ha il proprio vertice in *Bigness* – Koolhaas finisce per incarnare un progetto didascalico ma deliberatamente senza futuro, per il quale non a caso abbandona il ruolo rassicurante dell'*archistar*, assumendo l'atteggiamento lucido, aggressivo, scettico, a tratti pessimista, dello *scrittore*. [...] in *Junkspace*, ancor più che nella *Città Generica*, Koolhaas va oltre la registrazione giornalistica del fenomeno delle sue molteplici sfaccettature. Piuttosto le ricompone, da scrittore, in un quadro complessivo, illuminandone il contesto attraverso il solo uso della struttura narrativa¹².

Insomma, per descrivere al meglio la nuova realtà della metropoli, il moltiplicarsi delle tipologie di spazio urbano e delle situazioni che in esso completano il loro ciclo vitale, l'unica scelta

¹¹ Gabriele Mastrigli, *Architettura: Teoria e Narrazione*, cit., pag. 121.

¹² Ivi, pag. 122.

possibile è quella di esprimerle attraverso un linguaggio deliberatamente mutuato dalla scrittura intesa come arte, unico espediente in grado di essere allo stesso tempo soddisfacentemente mimetico e sufficientemente astratto per riprodurre estrapolare il significato della molteplicità di situazioni della città globale.

Per questo motivo appare oggi più che mai sensato trovare nella narrativa contemporanea un tentativo di descrizione e di messa in scena di tutte le problematiche, ma anche dei punti di forza, legate alla vita della e nella metropoli a livello globale.

2. *City of glass*

È dunque venuto il momento di lasciare gli architetti e dare la parola, se così si può dire, a chi fa delle parole il proprio mestiere, o quantomeno la propria passione. Singolare è dunque il punto di vista di Silvia Dalla Man, che è in primo luogo architetto essa stessa, ma che compie l'operazione contraria rispetto a quanto fatto da alcuni suoi colleghi: sostiene infatti che è grazie agli scrittori che ci sono svelati gli angoli più bui delle metropoli, è solo attraverso il romanzo che possiamo capire fino in fondo i luoghi e i momenti più segreti della città, in questo caso di New York. La narrativa può dunque diventare in questo modo uno degli strumenti di lavoro dell'architetto, al pari della squadra, del compasso o del normografo (anche se pare che al giorno d'oggi gli unici strumenti in uso nei loro studi siano potentissimi computer):

è sembrato a lungo che fossero proprio gli architetti, da Mumford a Koolhaas, i più adatti a cogliere e raccontare anche all'esterno il senso profondo di questo fenomeno urbano. La scrittura letteraria è in realtà diventata una fonte essenziale per gli architetti solo quando Manhattan ha cominciato a rappresentare non solo l'aspetto ottimistico e trionfale ma anche e soprattutto gli

elementi di tensione e crisi che si accompagnano a un modello di vita e organizzazione dello spazio¹³.

Dalla Man riconosce insomma il limite di una visione prettamente architettonica in favore di uno sguardo più approfondito dentro la metropoli, per portare alla luce i suoi problemi e stanare le sue ombre, grazie alle diagnosi fatte dagli scrittori contemporanei che, di New York in generale e in questo caso di Manhattan, sono capaci di tracciare una mappa non solo topografica ma anche psicologica e introspettiva:

sono DeLillo, Auster e infine Ballard [...] ad accendere una luce critica che non possiamo non vedere e che ci permette di comprendere, di Manhattan, sia l'aspetto eroico, quello di cui la modernità non avrebbe potuto fare a meno senza ridursi ad una triste sequenza di casette suburbane, sia l'enorme contraddizione, fatta di disequaglianze, abiezione, incomunicabilità, isolamento, precarietà, che credevamo possibili solo nella città pre-moderna [...] ¹⁴.

Ovviamente non sono i soli tre scrittori che danno un rilievo narrativo alla spazialità urbana, ma sicuramente i primi due sono fra i più rappresentativi del panorama anglo-americano contemporaneo.

Dopo questa breve premessa, Dalla Man si concentra nel suo volume sull'analisi dello spazio urbano e dei suoi significati nell'opera di Paul Auster, autore che nei suoi scritti mette in scena una New York che diventa invece una scusa per parlare dei problemi della società contemporanea: presa come esempio, localizzata ma al contempo sempre sovranazionale, la *global city* incarna l'esempio universale di un nuovo approccio alla realtà.

¹³ Silvia Dalla Man, *New York. Fragile Mito*, Milano, Unicopli, 2002, pagg. 9-10.

¹⁴ Ivi, pag. 10.

Nelle pagine che seguono, per ragioni unicamente spaziali, ho deciso di offrire un tentativo di analisi quanto più approfondito limitandomi però al primo dei romanzi che compongono la trilogia, ovvero *City of Glass*. Cercherò dunque di individuare i significati della topografia che soggiace alla struttura narrativa per evidenziare le tematiche che Auster ha ritenuto di voler mettere in scena nella sua narrazione.

Paul Auster nasce nel New Jersey nel 1947. Dopo la laurea alla Columbia University si trasferisce a Parigi dove si occupa di traduzioni di opere letterarie. Dal 1974 è di nuovo negli Stati Uniti, dove inaugura la sua carriera di scrittore con *The Invention of Solitude* (*L'Invenzione della Solitudine*, 1979), seguita pochi anni più tardi dal primo romanzo che compone quella che verrà definita la *New York Trilogy: City of Glass* (*Città di Vetro*, 1985). Seguono a breve distanza *Ghosts* (*Fantasma*, 1986) e *The Locked Room* (*La Stanza Chiusa*, 1986). Da allora sempre considerati come un *unicum* letterario, definito appunto *La Trilogia di New York*, sono i tre romanzi brevi che contribuiscono alla consacrazione definitiva di Paul Auster, fama poi confermata anche dalle sue opere successive, frutto di una carriera ancora in atto e in grado di regalare al suo pubblico intrattenimento di grande versatilità. Paul Auster è anche famoso come sceneggiatore e infatti il periodo che va dal 1993 al 1999, ovvero dalla pubblicazione di *Leviathan* a quella di *Timbuktu*, lo vede impegnato in qualità di sceneggiatore per alcuni grandi successi cinematografici, in una breve ma proficua pausa della sua produzione narrativa (eccezion fatta per l'uscita di *Mr. Vertigo*, unico romanzo pubblicato in questo periodo di lavoro nel campo della sceneggiatura). Sua è infatti la paternità della storia di film come *Smoke* (1995), *Blue In The Face* (1995) e *Lulu On The Bridge* (1998). Dal 1999 è di nuovo impegnato a tempo pieno nella stesura di romanzi, fra cui si ricordano *The Book of Illusions* (*Il libro delle*

Illusioni, 2002), *Oracle Night (La Notte dell'Oracolo*, 2003) e, per rimanere in tema newyorchese, *The Brooklyn Follies (Follie di Brooklyn*, 2006).

Centrale, nella sua produzione narrativa, è proprio l'elemento urbano, di cui la *Trilogia di New York* costituisce il primo e principale tentativo. Secondo Luca Briasco, infatti,

emergono qui i temi che innerveranno l'intera opera dell'autore: il caso e la sua musica, il soggetto e la sua crisi, lo spazio come labirinto di oggetti e prospettive¹⁵.

In particolar modo il rapporto fra le ultime due tematiche, ovvero la crisi della soggettività e la spazialità intricata, costituisce il nucleo centrale del romanzo che fa da incipit alla *Trilogia di New York*. L'azione di *City of Glass*

si colloca dentro uno spazio ben preciso: una New York labirintica, multiforme, nella quale perdersi e ritrovarsi. Non c'è dubbio alcuno sul fatto che A[uster] sia sempre stato e rimanga tuttora un autore profondamente newyorchese al punto che non sarebbe azzardato definirlo a suo modo «regionale» [...]¹⁶.

Il forte collegamento viene ovviamente messo in evidenza anche dalla critica angloamericana. Il critico e accademico Luc sante, curatore dell'edizione inglese della trilogia, non può fare a meno di sottolineare che

Paul Auster has the key to the city. [...] Auster's key is like the key to dreams or the key to the highway. It is an alchemical passe-partout that allows him to see through walls and around corners,

¹⁵ Luca Briasco, *Auster, Paul*, in: Luca Briasco e Mattia Carratello, *La letteratura Americana dal 1900 a Oggi. Dizionario per Autori*, Torino, Einaudi, 2011, pag. 18.

¹⁶ Ibidem.

that permits him entry to corridors and substrata and sealed houses nobody else notices, as well as to a field of variegated phenomena once considered discrete, but whose coherence Auster has established. This territory is a realm within New York City, a current that runs along its streets, within its office buildings and apartment houses and helter-skelter through its parks – a force field charged by synchronicity and overlap, perhaps invisible but inarguably there, although it was never identified as such before Auster planted his flag¹⁷.

Auster è quindi un pioniere in questa interpretazione e rappresentazione dello spazio urbano della città di New York, in particolar modo perché avrebbe, secondo Sante, la possibilità di vedere (metaforicamente) al di là delle pareti, per sondare la vita più intima e interna degli edifici e delle costruzioni di New York. In questo senso, la scrittura di Auster lega intimamente l'introspezione urbana a quella del soggetto, la capacità dell'autore di saper guardare oltre le pareti significa che è possibile stabilire un parallelismo fra l'anima della città e quello umano, che stanno in un costante rapporto di scambio dinamico fra interno ed esterno, capaci di influenzarsi vicendevolmente.

City of Glass è la storia di Quinn, scrittore di gialli di discreto successo che ha da poco perso moglie e figlio. Per cercare di lenire il dolore, conduce una vita monotona ed effettua lunghe passeggiate per la città. Una sera, riceve una telefonata da parte di una donna che cerca un tale Paul Auster, dell'agenzia investigativa Auster, e Quinn decide per non sa neanche lui bene quale ragione di assumerne l'identità e accettare il caso che questa avrebbe voluto invece affidare all'investigatore. Fa quindi la conoscenza di Peter Stillman e di sua moglie Virginia, che lo assumono preoccupati per

¹⁷ Luc Sante, *Introduction*, in: Paul Auster, *The New York Trilogy*, New York, Penguin, 2006, pag. ix.

la sicurezza dell'uomo: segregato in tenera età dal padre per un crudele esperimento ai limiti della follia, è ora preoccupato per l'imminente rilascio di quest'ultimo dal manicomio criminale nel quale era stato rinchiuso dopo essere stato scoperto e condannato per il maltrattamento del figlio. Compito del detective Auster sarebbe quello di seguire l'uomo e assicurarsi che non si avvicini alla dimora del figlio, monitorando al contempo tutte le sue mosse e riferendo a Virginia Stillman con frequenza giornaliera.

Per Quinn, nei panni di Auster, cominciano dunque giorni di pedinamenti apparentemente senza senso, alle spalle di un uomo che si limita a girare per la città in maniera che sembrerebbe incoerente e a raccogliere da terra piccoli oggetti. Tuttavia, una più accurata analisi dei percorsi, rivelerà al detective che l'itinerario giornaliero, diverso di volta in volta, se rappresentato su una mappa forma ogni volta una lettera differente: tutti gli itinerari, se presi e "letti" in maniera consecutiva, formeranno le parole TOWER OF BABYLON. Ossessionato infatti dalla ricostruzione del linguaggio primitivo dell'uomo, quello parlato prima della caduta e della perdita dell'innocenza, il vecchio Stillman raccoglie e cataloga oggetti con lo scopo di inventare una nuova lingua che sia più adatta di quelle attuali a esprimere la vera essenza delle cose.

Dopo tre o quattro incontri e altrettante discussioni con l'uomo, Quinn sta per abbandonare il caso poiché non lo considera una minaccia, quando questi sparisce senza lasciare traccia. Preoccupato per l'incolumità di Peter e Virginia, e non riuscendo a contattarli telefonicamente, Quinn decide quindi di rintracciare il vero Paul Auster, sperando che, in quanto detective, possa venirgli in aiuto con la sua esperienza. Tuttavia, una volta presentatosi a casa sua, scoprirà che si tratta semplicemente di uno scrittore – a questo punto possiamo ipotizzare un *alter ego* dell'autore stesso, se non altro per la coincidenza non tanto fortuita del nome – che non

sarà in grado di fornirgli nessun tipo di aiuto. Non rimane altro da fare che appostarsi segretamente in sorveglianza della casa dei coniugi Stillman in attesa di sviluppi. Dunque Quinn si mette in paziente attesa nel vicolo dietro la dimora dei due; trascorre parecchio tempo, forse mesi, durante il quale non ha avuto notizie di nessuno, ne mai è riuscito a mettersi in contatto con chicchessia.

Alla fine del lungo appostamento, scoprirà che il vecchio Stillman si è suicidato da parecchio tempo, e che Virginia e Peter hanno lasciato la casa poco dopo il fatto: quella che stava sorvegliando Quinn è una dimora disabitata. Il romanzo si conclude con il ritrovamento del taccuino dello scrittore/detective all'interno di una stanza della casa degli Stillmann e della conseguente decisione di un'istanza narrativa anonima di mettere in forma scritta tutta la vicenda.

La prima cosa che è interessante notare è che si tratta, a tutti gli effetti, di una *detective story*. Certo, con alcuni aspetti caratteristici della letteratura che è stata definita postmoderna, come la problematizzazione dell'identità forte del soggetto, messa in crisi dalla situazione contemporanea, o l'attenzione maniacale alle potenzialità espressive del linguaggio. Ma forse il dato più importante che è giusto sottolineare è che la *detective story*, come genere, è da sempre profondamente legata al contesto urbano: il detective è un personaggio che si muove in un ambiente metropolitano, nel quale compie le sue indagini passando inosservato e spiando dai vicoli e dietro le tende di una finestra del palazzo di fronte.

E infatti c'è un legame molto forte e alquanto particolare tra Quinn e lo spazio metropolitano, un collegamento che è esplicitato già nelle prime pagine del romanzo, prima ancora che avvenga la sua trasformazione da semplice scrittore in detective:

Quasi ogni giorno, che facesse bello o brutto, caldo o freddo, lasciava l'appartamento e girava per la città – mai con un'autentica meta, andando semplicemente dove lo portavano le gambe.

New York era un luogo inesauribile, un labirinto di passi senza fine: e per quanto la esplorasse, arrivando a conoscere a fondo strade e quartieri, la città lo lasciava sempre con la sensazione di essersi perduto. Perduto non solo nella città ma anche dentro di sé. Ogni volta che camminava sentiva di lasciarsi alle spalle se stesso, e nel consegnarsi al movimento delle strade, riducendosi a un occhio che vede, eludeva l'obbligo di pensare; e questo, più di qualsiasi altra cosa, gli donava una scheggia di pace, un salutare vuoto interiore. Il mondo era fuori di lui, gli stava intorno e davanti, e la velocità del suo continuo cambiamento gli rendeva impossibile soffermarsi troppo su qualunque cosa. Il movimento era intrinseco all'atto di porre un piede davanti all'altro concedendosi di seguire la deriva del proprio corpo. Vagando senza meta, tutti i luoghi diventavano uguali e non contava più dove si trovava. Nelle camminate più riuscite giungeva a non sentirsi in nessun luogo. E alla fine era solo questo che chiedeva alle cose: di non essere in nessun luogo. New York era il nessun luogo che si era costruito intorno, ed era sicuro di non volerlo lasciare mai più¹⁸.

New York è un nonluogo perché è impersonale, nel senso che è anonimo e non familiare. E proprio la mancanza di familiarità consente alla mente del vagabondo di prendersi una pausa dalla propria storia personale, dai propri legami: trovandosi proiettato in un luogo che non fornisce punti di riferimento, il protagonista tende a rispecchiare la situazione di smarrimento esterno anche al proprio interno, perdersi per le strade della metropoli significa seminare, almeno momentaneamente, il proprio dolore, stordirlo attraverso un

¹⁸ Paul Auster, *Città di Vetro*, trad. it., in: *Romanzi*, Torino, Einaudi, 2009, pagg. 7-8.

susseguirsi di situazioni sempre diverse. Come rileva anche Silvia Dalla Man, la funzione più classica del labirinto è qua assunta in funzione ambivalente dall'ambiente metropolitano¹⁹: se da una parte il labirinto è dunque il luogo dove ci si lascia alle spalle il passato, si perde la propria identità a causa del disorientamento doppiamente spaziale e mentale messo in scena attraverso il susseguirsi di svolte e vicoli ciechi che sembrano non finire mai, risultando in una perdita della propria individualità e alimentando conseguentemente un doloroso dissidio interiore, dall'altra è proprio grazie all'abbandono degli avvenimenti del proprio passato che hanno contribuito a plasmare la sua situazione attuale che Quinn riesce a trovare un momento di sollievo, a tirare un profondo respiro in un momento di pausa dal suo costante dolore per la perdita della famiglia:

la metropoli diventa il paradigma dell'assenza del luogo, dell'assenza del radicamento, dell'essere costantemente in balia di avvenimenti effimeri, al punto che per il Quinn di Auster la passeggiata ha successo se riesce a creare quello spaesamento, così inquietante, ma allo stesso tempo salvifico che lo aiuta a straniarsi dalla dolorosa realtà del quotidiano²⁰.

Non si tratta, secondo Dalla Man, di una terapia, ma di una pausa momentanea dal dolore che Quinn si concede per riprendere fiato: la città di New York, per la sua natura così poliedrica e multiforme, è dunque il luogo ideale per una molteplicità di esperienze diversificate, in grado di sciogliere e confondere l'identità individuale e quindi alleviare momentaneamente il dolore che i personaggi della narrativa austeriana si portano dentro.

Il vagabondare diventa una forma di oblio momentaneo:

¹⁹ Silvia Dalla Man, *New York. Fragile Mito*, cit., pagg. 29-31.

²⁰ Ivi, pag. 32.

Restava il problema di come occupare la mente mentre pedinava il vecchio. Quinn era abituato agli andirivieni. Le sue escursioni metropolitane gli avevano insegnato a comprendere il collegamento fra interno ed esterno. Usando il movimento senza meta come tecnica di ribaltamento, nei suoi giorni migliori riusciva a spingere dentro il fuori spodestando così i domini dell'interiorità. Inondandosi di esterno, sprofondando il sé fuori da se stesso, era stato capace di esercitare una parvenza di controllo sulle sue crisi di disperazione. Insomma, il vagabondaggio era una forma di oblio²¹.

Dunque, Auster costruisce un parallelismo fra la condizione urbana e lo stato d'animo dei personaggi. Tuttavia, a differenza della grande maggioranza della letteratura precedente, in questo caso il sentimento è di tipo induttivo: la città non è lo specchio dei sentimenti del protagonista; al contrario, riuscendo a «spingere dentro il fuori spodestando così i domini dell'interiorità»²² la sua interiorità si modella a seconda della tipologia e delle qualità proprie dello spazio urbano che lo circonda. L'ambiente della metropoli globale diventa quindi la causa prima delle modificazioni che avvengono nell'interiorità dei suoi abitanti ma, allo stesso tempo, i suoi abitanti non sembrano poter fare a meno, o forse sfuggire, dall'ambiente nel quale sono inseriti:

I personaggi provano avversione per la città, ma non ne possono semplicemente fare a meno, perché essa è depositaria dell'esperienza e di quei valori dati dall'esperienza e dalla memoria che divengono elementi portanti del radicamento del singolo individuo in un proprio universo culturale.

²¹ Paul Auster, *Città di Vetro*, cit., pag. 70.

²² Ibidem.

Il ruolo che gioca New York nella narrativa austeriana assume una connotazione particolare: da un lato la città è responsabile del disagio dell'uomo, dall'altro si instaura una sorta di interdipendenza fra individuo e ambiente.

[...] Negli scritti di Auster si instaura un parallelismo fra l'anima dei protagonisti, sola e incompresa, assorta nei propri dolori, e la città così drammaticamente chiusa e impermeabile ad ogni forma di comprensione²³.

Vivendo nella città i personaggi, con le proprie piccole esperienze individuali, diventano tasselli nella costruzione di un'esperienza collettiva più ampia, sovrastrutturale, che viene poi restituita loro dall'ambiente in un movimento ciclico continuo fra dentro e fuori, fra animo e spazio urbano.

I confini fra personaggio e ambiente diventano quindi fluidi, liquidi per dirla con Bauman, permettendo il continuo interscambio e assorbimento biunivoco di esperienze e situazioni che, da un lato, contribuiscono a formare lo spazio culturale della città e, contemporaneamente, impregnano la soggettività del protagonista contribuendo a modificarla.

Questo movimento ininterrotto è quindi la causa di una confusione di fondo fra l'interiorità e l'ambiente: il protagonista austeriano non riesce a scindersi dall'ambiente nel quale vive perché si tratta, in ultima analisi, di una sovrastruttura che contribuisce a plasmare e a riplasmare la sua interiorità in un continuo flusso biunivoco fra dentro e fuori.

Dicevamo che la metropoli è un nonluogo, ma come si è visto, una delle sue caratteristiche principali è anche l'assenza di tempo: nella New York di Auster vi è un assoluto dominio del dinamismo, della velocità e dell'accelerazione a discapito della dimensione temporale, che perde di importanza: il romanzo abbonda infatti di

²³ Silvia Dalla Man, *New York. Fragile Mito*, cit., pagg. 26-27.

riferimenti spaziali, per altro spesso molto precisi, diventando quasi una topografia ragionata dell'isola di Manhattan, a scapito della scarsa contestualizzazione temporale delle azioni, il cui susseguirsi ha caratteristiche fluide e automatiche. Tutto questo, non a caso, poiché

L'azzeramento del passato pone l'identità dei protagonisti in una condizione fluida quando non frammentata, dando alla loro ricerca il carattere di una detective story, di una investigazione in cui la posta in gioco è rappresentata dalla possibilità stessa di continuare – o di ricominciare – ad essere²⁴.

Il personaggio è dunque permeabile di quella somma di esperienze e situazioni che è la città. Allo stesso tempo, lo spazio urbano può essere usato da alcuni come un foglio sul quale scrivere la propria ideologia. Personaggi che, riempiti dell'inchiostro delle situazioni della metropoli, tracciano su di essa la mappa del proprio scopo.

In primo luogo, riveste un importante ruolo nella narrazione il taccuino sul quale Quinn trascrive meticolosamente i risultati dei suoi pedinamenti e le sue considerazioni sul caso. Oggetto che ritorna quasi sempre in ogni romanzo di Auster, presenza ossessiva tra le mani del detective, il taccuino è una mappa dell'interiorità del protagonista, raccoglie i suoi pensieri durante i suoi spostamenti per la metropoli, le sue osservazioni negli appostamenti in ogni luogo; pensieri e sensazioni sono ora localizzabili sulla pianta della città.

Città che, ovviamente, non esiste da sempre, anzi che occupa uno spazio che in origine era, come rileva Luc Sante, una foresta. E

²⁴ Luca Briasco, *Auster, Paul*, cit., pag. 18. La citazione, in realtà, si riferisce nello specifico al film *Smoke* (1995) di cui, come si è detto, Auster ha curato la regia. Credo comunque che, al di là di ogni possibile decontestualizzazione, quanto affermato da Briasco si adatti molto bene anche al nostro discorso su *City of Glass*.

partendo dall'immagine della foresta stregata, piena di volpi ingannatrici e maiali stupidi, lupi desolati e mutaforma, Sante costruisce un parallelismo con la città globale e i vari personaggi e situazioni:

The chief difference between Auster's city and that forest is that the trees have become buildings and their leaves have become paper. The paper is covered with writing and gathered into manuscripts and notebooks, of preference red. Some of these are eventually transubstantiated into printed books, but often they subsist as manuscripts and notebooks, which usually find a readership of one besides their authors. Their content are often cryptic, often coded, sometimes dull, sometimes so disturbing that their readers cannot responsibly give an account but can respond only by destroying them²⁵.

La città globale è un luogo misterioso, intricato e pieno di creature straordinarie, ma che può nascondere pericoli immensi, oltre che grandi meraviglie. Foresta o cemento, l'isola di Manhattan rimane un luogo carico di mistero, capace di parlare all'interiorità dell'uomo e di stabilire un contatto profondo con le anime che vi si aggirano, un posto dove succedono cose così inquietanti, che spesso si preferisce distruggerne le prove e fingere che non siano mai accadute, pena la nostra salute mentale. Fatto, la distruzione, che sappiamo non essere successo: anzi, il taccuino rosso di Quinn diventa il libro che teniamo tra le mani, narrato da un'istanza narrativa anonima che per noi ha ricostruito il delirante viaggio attraverso Manhattan del detective alla ricerca della soluzione del caso.

Parallelamente all'esplorazione nella città, sul taccuino vengono registrate fedelmente le traiettorie dei pedinamenti, che

²⁵ Luc Sante, *Introduction*, in: Paul Auster, *The New York Trilogy*, cit, pag. x.

solo una volta che sono state formalizzate a livello scritto mostrano il loro senso più nascosto. Innanzitutto perché le mappe entrano nel testo anche a livello grafico, quando ci vengono riproposte, attraverso la riproduzione dei disegni del taccuino di Quinn, che ha tracciato un grafico di tutti gli spostamenti di Stillman. Ma soprattutto poiché questi itinerari in giro per la città sono solo apparentemente senza senso: in realtà tracciano una sorta di sillabazione della follia di Stillman. Ogni itinerario assume infatti la forma di una lettera dell'alfabeto, ogni giorno un nuovo itinerario e una nuova lettera, a comporre l'enigmatico insieme di parole "tower of babel" la torre di Babele, a descrivere la multiforme varietà delle strade, dei linguaggi e delle situazioni della metropoli globale. La città di New York diventa l'emblema di Babilonia dopo la punizione divina per la *hybris* umana:

Sono venuto a New York perché è il più miserabile, il più abietto di tutti i luoghi. Lo sfacelo è dovunque, la disarmonia è universale. Le basta aprire gli occhi per accorgersene. Persone infrante, cose infrante, pensieri infranti. La città intera è un ammasso di rifiuti. Il che si adatta mirabilmente al mio proposito. Trovo che le strade siano una fonte infinita di materiale, un inesauribile emporio di cose frantumate²⁶.

Sappiamo ovviamente che Auster non condivide il giudizio di Stillman su New York, se non altro perché non ne avrebbe fatto l'antagonista principale di Quinn, non lo caratterizzerebbe pazzo confuso che finisce per suicidarsi. Ma dal discorso di Stillman prende sicuramente spunto per il titolo: è infatti il vecchio professore malato di mente che, nelle sue elucubrazioni e nei suoi proclami al limite del delirante, inserisce il campo semantico del

²⁶ Paul Auster, *Città di Vetro*, in: *Romanzi*, cit., pag. 88.

vetro. Non è infatti raro che pronunci parole come, per esempio, “schegge” o “infrangere”. New York è la città di vetro perché, come rileva Dalla Man, è un luogo in cui non è possibile trovare conforto e calore umano.

In effetti i personaggi messi in scena nel romanzo sono tutti vittime, a gradi diversi, della solitudine: Quinn ha da poco perso la famiglia, Peter Stillman e Virginia vivono un matrimonio senza contatto fisico, il vecchio Stillman è solo da tantissimo tempo, tanto che è stata forse la solitudine a condurlo alla pazzia:

La città di vetro non consente intimità, non dà all'individuo un rifugio, si erge come un monumento al progresso che si esprime nella purezza della forma, mettendo l'uomo in posizione subordinata e privandolo di protezione e conforto²⁷.

È la Babele che tanto è temuta dal vecchio Stillman, questa città di vetro, la città biblica dopo la distruzione: il suo compito è la ricerca dei frammenti e la ricomposizione di un'unità pre-caduta, una seconda innocenza, realizzata a partire dalla proposta di un nuovo linguaggio universale, maggiormente in grado di rispecchiare la realtà delle cose.

Anche qua viene evidenziato il carattere duplice e ambiguo della metropoli contemporanea: se infatti da un lato per i personaggi che possiamo definire “positivi” della vicenda lo spazio urbano è sì una città di vetro, ma lo è in quanto luogo nel quale non è possibile avere delle relazioni umane, come rilevava Dalla Man, per il polo “negativo” della azione diegetica, ovvero per il vecchio Stillman il vetro è già crollato in frantumi, da tempi che possiamo a ragione definire “biblici” in questo contesto, e la forma del suo delirio è quella di cercare di ricostruire una situazione precedente,

²⁷ Silvia Dalla Man, *New York. Fragile Mito*, cit., pag. 28.

portare sulle spalle il peso e la responsabilità di escogitare un ritorno ad una innocenza primigenia.

La metropoli globale, nella narrativa di Auster, assume dunque una pluralità di funzioni, a seconda della pluralità di punti di vista dalla quale può e deve essere guardata: come specchio dei disagi interni e come cura temporanea a questi stessi disagi, come ambiente freddo che annulla la possibilità di provare sentimenti e parallelamente come miriade di frantumi da ricomporre per trovare un'unità che ha i tratti della leggenda.

3. *Cosmopolis*

Oltre a Paul Auster, senza ombra di dubbio, Don DeLillo rimane una delle figure di maggior spicco del panorama letterario statunitense contemporaneo. Newyorchese di nascita, trascorre la sua infanzia e la sua giovinezza nel Bronx, dove ottiene la laurea presso il dipartimento di Communication della Fordham University. Dopo un inizio di carriera nel mondo della pubblicità, e la pubblicazione dei primi romanzi, la consacrazione arriva grazie allo straordinario successo di *Rumore Bianco* (*White Noise*, 1985), che gli valse anche il prestigioso National Book Award, e viene definitivamente confermata da *Underworld* (1997). La sua opera è sicuramente analizzabile da una pluralità di posizioni critiche, ed è indubbio che DeLillo rimane un indiscusso maestro nel mettere in luce le problematiche, i punti deboli e le fragilità della realtà sociale contemporanea, che delle sue opere costituiscono i temi principali:

L'opera di D[elillo] si configura come un monumentale e apocalittico affresco dell'America contemporanea, con i suoi linguaggi, miti, rituali, misteri, scevro tuttavia del disimpegno e della mancanza di profondità spesso associati al postmodernismo.

Il ricorso all'intertestualità e alla parodia, l'interesse quasi ludico per il linguaggio sono infatti funzionali a una pervivace analisi delle strutture profonde della cultura americana, in una costante tensione tra i processi storici e sociali e le trasformazioni della narrativa e della soggettività²⁸.

Fra la sua vasta bibliografia, sicuramente spicca per una particolare attenzione al contesto urbano il romanzo breve *Cosmopolis* (2003). Ambientato nell'anno 2000 in un giorno di aprile, racconta la storia di Eric Packer, giovane milionario della *new economy*, e la sua "odissea" attraverso Manhattan per recarsi a un appuntamento dal barbiere. Nel tragitto da casa alla bottega del vecchio barbiere della sua infanzia, il protagonista attraversa con la sua limousine ipertecnologica tutta la penisola, dall'East al West Side, incappando in una serie di eventi e di situazioni al limite del delirante, confrontandosi con una larga moltitudine di personaggi differenti e contemporaneamente seguendo l'andamento dei suoi investimenti grazie a un complicato sistema di elaboratori di dati installati nella carrozzeria della sua vettura.

Lo spazio urbano nel quale il protagonista si muove, si diceva, non costituisce più solamente un'ambientazione che fa da contorno all'azione narrativa, anzi è proprio attraverso le interazioni fra il luogo e l'agire del protagonista della vicenda che viene costruita l'ossatura della narrazione, che è possibile tenere in piedi la vicenda. La critica, nelle sue varie declinazioni, ha infatti rilevato come lo spazio urbano del romanzo finisca per diventare esso stesso uno dei personaggi, individuandolo addirittura come l'antagonista vero e proprio, che si pone dunque in aperto contrasto col protagonista e le sue azioni.

²⁸ Giuseppe Costigliola, *DeLillo, Don*, in: Luca Briasco e Mattia Carratello, *La letteratura Americana dal 1900 a Oggi. Dizionario per Autori*, cit., pag. 108.

Dopo l'ennesima notte insonne, passata nel proprio attico di quarantasette stanze su tre piani, fra la lettura di poesie e la contemplazione dello skyline all'alba, il multimilionario magnate della *new economy* Eric Packer decide di andare a tagliarsi i capelli presso il negozio del suo vecchio barbiere, lo stesso da cui andava con suo padre nei primissimi anni della sua infanzia. Per fare ciò, dovrà attraversare Manhattan, dalla Prima Avenue, quindi nell'East Side, dove è collocato il grattacielo nel quale ha residenza, alla Decima Avenue, nel West Side, quartiere dove è nato e cresciuto e nel quale, appunto, si trova la bottega del barbiere.

Quello che, a rigor di logica, doveva essere un semplicissimo viaggio in macchina in linea retta sulla Quarantasettesima Strada – lo sappiamo perché ci viene detto che dalla limousine parcheggiata si può vedere la sede della Japan Society, che si trova al 333 East della Quarantasettesima Strada – per coprire una distanza approssimativa di due chilometri e mezzo, che in condizioni di traffico normale (per la città di New York) richiederebbe circa un quarto d'ora a seconda dei semafori, si trasforma in un incubo delirante a causa di una serie infinita di deviazioni, ingorghi ed eventi collaterali, un tragitto della durata di una giornata intera, dal mattino a notte fonda. Due sono infatti le cause principali di tanto disagio: la visita del Presidente degli Stati Uniti in città, che comporta una massiccia riorganizzazione dell'assetto urbano per questioni di sicurezza nazionale, e le minacce di un misterioso individuo rivolte proprio alla persona di Eric Packer, che gli impongono un considerevole dispiegamento di forze di sicurezza privata che supervisioni tutti i suoi spostamenti. Spostamenti che avvengono, lo si accennava prima, all'interno di una limousine super accessoriata e munita di ogni confort, persino di servizi igienici a scomparsa e di un lettino per visite mediche, e nella quale il protagonista riceve una serie di collaboratori quasi come se fosse

un ufficio. Quasi tutti i personaggi che incontriamo durante la narrazione li conosciamo perché prendono posto nella lussuosa vettura accanto al protagonista e, in un qualche modo, interagiscono con lui: Shiner l'esperto di tecnologia, nerd e con la faccia da bambino; la guardia del corpo responsabile della sua sicurezza di nome Torval; Michael Chin, il giovane analista valutario non ancora in vena di abbandonare del tutto la sua vena punk; il Dottor Ingram, sostituto del Dottor Nevius, per il suo check-up giornaliero; o ancora la sua consulente finanziaria Jane Melman, che sale a Park Avenue e scende all'altezza della Quinta Strada. E poi, ovviamente, Manhattan, vera coprotagonista della narrazione, con tutti i suoi rumori, i suoni, le luci e gli odori, le manifestazioni di protesta e la gente invisibile che incrociamo e che subito dimentichiamo.

A fare da sfondo a questi eventi, la rovinosa caduta dell'impero finanziario di Packer, causato da un'eccessiva e sbagliata speculazione sullo Yen, alla quale il lettore assiste in diretta attraverso i discorsi del protagonista con i suoi collaboratori e grazie agli schermi e ai computer installati nella sua limousine. E in effetti la speculazione selvaggia, i pericoli del capitalismo e la vacuità del denaro sono fra i temi principali di questo romanzo, che però non si esaurisce in un attacco contro il capitalismo, ma mette in scena situazioni e tematiche estremamente più complesse. Una, forse fra le più care a DeLillo, è sicuramente quella della scomparsa del soggetto, dell'annullamento dell'identità nel flusso torrenziale di sensazioni e informazioni che è caratteristico della condizione contemporanea. Come succede a Benno Levin, coprotagonista e seconda voce narrativa del romanzo – che scopriremo invece solo alla fine chiamarsi Richard Sheets – ex docente presso un college minore e poi dipendente dell'ufficio di Packer, relegato al monitoraggio dei flussi finanziari delle valute minori (il Bhat thailandese) e che progetta l'omicidio del suo titolare dopo essere

stato licenziato. Scorto presso lo sportello di un bancomat e subito perso nella folla, sopraffatto dal *tourbillon* di eventi e personaggi della metropoli, rimane una minaccia latente per tutta la vicenda attraverso le sue telefonate di minaccia al centralino dell'azienda .

Ma al lettore vengono fornite anche informazioni supplementari: la narrazione è infatti inframezzata da capitoli nei quali l'istanza narrativa lascia il posto alle confessioni in prima persona di Benno, una specie di grido d'aiuto disperato scritto dopo che sarà riuscito a uccidere il suo ex titolare. Con un espediente narrativo che stravolge la normale linea temporale, infatti, DeLillo ci anticipa già subito dopo il primo capitolo quale sarà la fine del romanzo: giunto nel West Side, Eric Packer cadrà nella trappola letale architettata da Levin, che soddisferà la sua sete di vendetta, ponendo fine alla vita di perdizione del suo antagonista. Non si tratta dunque, come spesso si tende a sentire, di un'odissea attraverso Manhattan, quanto piuttosto di una vera e propria catabasi contemporanea, una discesa agli inferi su un fiume informatico di informazioni valutarie, a bordo non di un "legno" ma di una limousine superaccessoriata, con le anime inquiete dei piccoli risparmiatori che danno vita a cortei di protesta e di devastazione.

Come a dire, che non è importante la storia, vengono rotti i tradizionali rapporti di causa ed effetto e la dimensione temporale diventa un mero accessorio della narrazione: ciò che invece conta è, ancora una volta, il dato spaziale. In questo senso ragiona anche la studiosa lituana Ingrida Žindžiuvienė, che ben evidenzia la funzione strumentale dello spazio urbano nell'azione diegetica, che diventa un catalizzatore di temi e significati dell'epoca contemporanea. In particolare, nel suo contributo²⁹, vengono individuate tre funzioni principali dell'ambientazione urbana nel romanzo di DeLillo: la

²⁹ Ingrida Žindžiuvienė, *Location and Space in Don DeLillo's Cosmopolis and Antanas Škėma's Balta Drobulė*, in: "Respectus Philologicus", 16.21/A, 2009: pagg 112-122.

prima, quella più tradizionale, ovvero la contestualizzazione in uno spazio preciso, che sia riconoscibile ai più, quasi una guida alla città che sia il più dettagliata possibile³⁰. Questo per evidenziare con ancora più forza il contrasto durante un cambiamento di ambientazione: in questo senso una descrizione accurata dello spazio urbano può servire come supporto e rinforzo per veicolare con maggiore intensità un cambiamento di contesto sociale, il passaggio da una zona abitata dalla ricca borghesia a una popolata da persone meno abbienti, come nel caso del capitolo terzo dove avviene il passaggio dal ricco ed elegante Midtown East Side al meno abbiente Midtown West Side:

La macchina attraversò l'Ottava Avenue, fuori dal quartiere dei teatri, fuori dalla fila di ristoranti e bar eleganti, oltre le gallerie commerciali, oltre gli uffici delle compagnie aeree e i concessionari di automobili, ed entrò negli isolati dal sapore locale, misti e generalmente ignorati, con la lavanderia a secco e il cortile della scuola, dove restava appena un vago sentore dell'antico baccano, dell'antico trambusto e calore di Hell's Kitchen, le linee delle scale antincendio sui vecchi edifici di mattoni³¹.

Seconda funzione dello spazio urbano nel romanzo è, secondo Žindžiuviene, quella di impersonificare l'antagonista di Eric Packer: lo spazio urbano è uno spazio che prende vita e forma di personaggio diventando il vero antagonista. È la città che, con le sue dinamiche, sprofonda nella depressione e nella sua "lucida follia" Benno Levin; è la città la vera nemica di Eric Packer, la vera rivale da sottomettere attraverso la tecnologia della sua limousine, perché la città diventa la rappresentazione di quelle oscillazioni di

³⁰ Ivi, pag. 117.

³¹ Don DeLillo, *Cosmopolis*, trad. it., Torino, Einaudi, 2003, pag. 110.

capitale, con i suoi flussi di persone diventa la concretizzazione di quei flussi monetari, di quelle variazioni della Borsa che Eric non riesce a controllare e che gli costeranno tutto il suo patrimonio e, in definitiva, la vita. E, nelle battute finali del romanzo, durante lo scontro a fuoco con Benno Levin, Eric Packer farà del suo bersaglio non il malcapitato folle ex-professore ed ex-analista, ma l'edificio stesso dentro il quale si nasconde Levin:

Eric [...] si girò e fece fuoco. Sparò all'edificio in sé, come edificio. Quello era il bersaglio. Gli sembrava perfettamente logico. Risolveva parecchi problemi di soggetto e oggetto³².

Eric indirizza tutto il suo odio verso la rappresentazione concreta di quell'antagonista che, come gli impalpabili e virtuali flussi di capitale, è rimasto per tutto il romanzo solo una minaccia virtuale, una telefonata, uno sparo nel buio.

Terza e ultima funzione dello spazio urbano secondo Žindžiuvienė è quella più canonica e tradizionale di rispecchiare i sentimenti del protagonista, come per esempio nella descrizione della sua casa o della sua limousine³³. Ma sicuramente il fatto che, da un'ambientazione raffinata la giornata si concluda in un vecchio edificio in rovina, è indizio dello stato d'animo di Eric: lo scenario della sua morte fra le macerie e i cumuli di immondizia è coerente con la rovina finanziaria nel quale è precipitato a causa della mancata capacità di saper prevedere gli andamenti finanziari e i flussi di capitale straniero.

³² Ivi, pag. 156.

³³ Ingrida Žindžiuvienė, *Location and Space in Don DeLillo's Cosmopolis and Antanas Škėma's Balta Drobulė*, cit., pag. 118.

Inoltre, come viene rilevato anche da Joseph M. Conte³⁴, lo spazio della bottega del barbiere è l'unica indicazione emozionale che abbiamo in tutta la narrazione: Eric Packer è un personaggio freddo, distaccato e razionale calcolatore, ma l'insistenza per visitare quella specifica attività in quella specifica parte della città sembra rispecchiare l'unica scintilla di umanità ancora rimastagli, unico barlume di irrazionalità doppiamente legato all'interiorità del protagonista e al luogo dell'emozione, un angolo di spazio urbano.

The desire to revisit this locale in the real space that has emotional attachment – the only expression of attachment that Packer permits himself – acts as parasite that infects his judgment in the simulated space of global finance³⁵.

Potremmo forse ipotizzare che la bottega del barbiere sia uno spazio del ricordo, l'unico frammento di Manhattan temporalmente contestualizzato e affettivamente connotato per Packer. Paradossalmente, o forse prevedibilmente, proprio questo lasciarsi andare e indugiare nella bellezza dell'emozione è la causa prima della sua morte, e probabilmente anche della sua rovina finanziaria.

Benché la dimensione "ottica" dell'esperienza urbana sia quella predominante, come ci ricorda ancora Žindžiuvienė nel suo saggio³⁶, non possiamo tralasciare di notare come la città globale al giorno d'oggi, più che una realtà che è possibile vivere e apprezzare visivamente, possa essere esperita attraverso ogni organo di senso. La città è un'esperienza polisensoriale: se dunque tradizionalmente lo spazio urbano per essere percepito richiede l'apporto della vista,

³⁴ Joseph M. Conte, *Writing Amid the Ruins: 9/11 and Cosmopolis*, in: John N. Duvall (a cura di), *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, pagg. 179-192.

³⁵ Ivi, pag. 189.

³⁶ Ingrida Žindžiuvienė, *Location and Space in Don DeLillo's Cosmopolis and Antanas Škėma's Balta Drobulė*, cit., pag. 120.

la New York di Eric Packer è un'esperienza triplamente visiva, per la maggior parte, ma anche olfattiva e tattile:

Eric si sporse ad abbassare il finestrino. Gli odori dei cibi si mischiavano nell'aria, coriandolo e zuppa di cipolle, la puzza degli hamburger sfrigolanti³⁷.

Nell'aria si mescolano gli odori delle tante realtà culturali di Manhattan: la zuppa di cipolle di un raffinato ristorante francese, l'odore di coriandolo così tipico della cucina mediorientale e sud asiatica e infine l'hamburger, il tipico piatto comunemente associato alla cucina statunitense; varietà che rispecchia la complessità sociale e culturale della metropoli moderna e che trova una perfetta espressione nei profumi che si possono sentire per le strade della città. Ma si diceva che l'esperienza coinvolge anche altri sensi, e in questo caso è il tatto che viene portato sulla scena dalla scrittura di DeLillo. Proprio nella seconda parte del romanzo, quella che si svolge nel West Side, vediamo Eric Packer prendere parte alle riprese di un film, una scena in particolare nella quale un numero spropositato di comparse – trecento ci viene detto nel testo – deve giacere nuda al suolo³⁸, i corpi disposti a casaccio in mezzo a un incrocio nei pressi di un vecchio magazzino industriale passata l'Undicesima Avenue:

si sdraiò in mezzo a loro. Sentì le variazioni di spessore dei ringrossi di gomma da masticare compressi da decenni di traffico. Annusò le esalazioni del terreno, le perdite d'olio e le strisciate di pneumatici, estati di asfalto rovente.

[...] Eric sentiva la presenza dei corpi, tutti quanti, il respiro corporeo, il calore e lo scorrere del sangue, persone diverse l'una

³⁷ Don DeLillo, *Cosmopolis*, cit., pagg. 38-39.

³⁸ Qua è possibile vedere un forte richiamo alle opere di Spencer Tunick.

dall'altra che adesso erano simili, ammassate, in un certo senso ammucciate, vive e morte allo stesso tempo. Erano soltanto comparse in una scena di massa, con l'ordine di restare immobili, ma l'esperienza era forte, così totale e aperta che Eric riusciva a malapena a pensare al di fuori di essa.

[...] Il rombo di un camion di passaggio gli tambureggiò sulla spina dorsale³⁹.

Questa volta le sensazioni sono dunque anche tattili, come il rombo del camion sulla schiena, o lo spessore irregolare formato dalle gomme da masticare schiacciate sull'asfalto, o la presenza dei corpi delle altre persone che creano una sorta di magnetismo, di sistema di forze nel quale Eric rimane invischiato. La dimensione polisensoriale della città simboleggia ancora una volta l'esperienza collettiva, la perdita di identità individuale a favore di una nuova dimensione transculturale della metropoli contemporanea.

Cosmopolis non è un romanzo che ha come obiettivo principale la rappresentazione o la messa in scena dello spazio urbano: come è stato notato dalla stragrande maggioranza della critica, è un romanzo sui problemi e i pericoli del capitalismo, sul terrorismo, sulla perdita dell'identità e sul ripiegamento in quella che Jerry Varsava ha definito la *self sphere*⁴⁰. Secondo quanto già esposto, infatti, la città funziona da antagonista di Eric Packer, anche perché è la concretizzazione del mercato: le transazioni economiche, di qualunque genere, sono impersonificate dai vari mercanti e clienti delle bancarelle e dei negozi; non si tratta più di flussi elettronici rappresentati da grafici riprodotti su schermi ad alta tecnologia, ma di scambio materiale di beni contro denaro.

³⁹ Don DeLillo, *Cosmopolis*, cit., pagg. 159-150-151.

⁴⁰ Jerry A. Varsava, *The "Saturated Self": Don DeLillo on the Problem of Rogue Capitalism*, in: "Contemporary Literature", 46, No. 1 (Spring 2005), pagg. 78-107.

L'auto avanzava strisciando con la lentezza di un bruco. Ebrei cassidici in finanziaria e cilindro di feltro chiacchieravano sulla soglia dei negozi, uomini con occhiali senza montatura e incolte barbe bianche, esenti dal fremito della strada. Ogni giorno centinaia di milioni di dollari si muovevano avanti e indietro al di là di quelle pareti, una forma di denaro talmente obsoleta che Eric non sapeva come considerarla. Era denaro solido, brillante, sfaccettato. Rappresentava tutto ciò che si era lasciato alle spalle o non aveva mai incontrato, tagliato e levigato, intensamente tridimensionale. La gente lo indossava e lo esibiva. Se lo toglieva per andare a letto o per fare sesso e se lo metteva per fare sesso o per morire. Lo portava nella tomba.

[...] Denaro liquido per oro e diamanti. Anelli, monete, perle, gioielli all'ingrosso, gioielli di antiquariato. Questo era il suk, lo shetl. Qui c'erano i mercanti, le malelingue, i rigattieri, i venditori di parole a vanvera. La strada era un oltraggio alla verità del futuro. Ma lui ne subiva il fascino. La sentiva penetrare in ogni recettore e formare un arco elettrico fino al cervello⁴¹.

Una vera provocazione, un guanto di sfida da parte dello spazio urbano al di fuori della limousine, che autorizza transazioni immuni al controllo degli schermi installati dappertutto nella sua vettura.

In conclusione, anche se si tratta di un'opera che ha come intento primario la tematizzazione di fenomeni come il capitalismo, la globalizzazione e il terrorismo, è stato interessante rilevare come DeLillo si serva largamente dello spazio urbano come espediente narrativo da una parte per veicolare e catalizzare l'azione narrativa, e dall'altro per problematizzare la realtà culturale della società contemporanea.

⁴¹ Don DeLillo, *Cosmopolis*, cit., pagg. 56-57.

Non si tratta di nonluoghi, come li avrebbe definiti Augé: come abbiamo visto, ogni spostamento, ogni scena si svolge in un punto ben preciso e segnalato della piantina di Manhattan, e DeLillo ci fornisce ogni volta, puntualmente e con precisione, le coordinate per poterci ritrovare, per non essere trascinati via dal flusso di persone e informazioni che si intersecano nella metropoli contemporanea. Lo spazio urbano, la descrizione minuziosa, ci consente anche di tirare il fiato, si configura come una pausa narrativa nella realtà accelerata e sfuggente della città globale.

4. *Chronic city*

Come i due autori precedentemente presi in considerazione, anche Jonathan Lethem è originario di New York, esattamente di Brooklyn, dove nasce nel 1964. Cresciuto in un ambiente ad alto livello culturale (il padre è il pittore Richard Brown Lethem), esordisce dapprima come scrittore di fantascienza, per poi passare alla narrativa più tradizionale. Ed è proprio grazie quest'ultima che si afferma sul panorama letterario americano contemporaneo, attraverso opere come *Motherless Brooklyn* (*Brooklyn Senza Madre*, 1999, anche tradotto come *Testadipazzo*) o *The Fortress of Solitude* (*La Fortezza della Solitudine*, 2003). Centrale, in entrambe le opere, è l'ambientazione urbana nel *borough* di Brooklyn: se il primo romanzo è infatti un omaggio alla Brooklyn dei tempi passati, quella multietnica e piena di situazioni cupe al limite della legalità, in netta opposizione con la tendenza odierna a riqualificare la zona come meta trendy e con un tocco *bohémien*, è soprattutto con l'ultimo romanzo che Jonathan Lethem ci vuole raccontare la storia della sua infanzia rivissuta attraverso lo spazio urbano del luogo di nascita. Si tratta del racconto di due adolescenti, un ragazzo bianco e uno nero, delle loro avventure sullo sfondo della cultura pop e punk anni Settanta (il titolo fa infatti esplicito riferimento a una

delle basi che Superman possiede al Polo Nord) in una Brooklyn multietnica e impregnata di situazioni che richiamano la precedente produzione fantascientifica.

Con l'ultimo romanzo, *Chronic City* (2009), attraversiamo il ponte sull'East River per trovarci catapultati nella Manhattan contemporanea, nello specifico nell'esclusivo quartiere dell'Upper East Side: il romanzo è infatti il tentativo di Lethem di scrivere un'epica urbana, dopo quella di Brooklyn, dell'altro grande e altrettanto famoso *borough* di New York. Protagonista e voce narrante è Chase Insteadman, un ex *enfant prodige* della recitazione che vive dei diritti di una sit-com, per sua stessa ammissione molto brutta, nella quale ha avuto il ruolo di coprotagonista ai tempi della sua adolescenza. La sicurezza economica che gli deriva dai costanti introiti dei diritti gli permette di trascorrere una vita mediamente agiata nella Manhattan più esclusiva, dove passa da un cocktail party all'altro, da un invito a cena a una raccolta fondi, spesso invitato come mero riempiposto per eventi mondani. A continuare ad alimentare la sua fama contribuisce anche la sua relazione con la famosa astronauta Janice Trumbull, intrappolata insieme ad alcuni cosmonauti russi sulla Stazione Spaziale Internazionale a causa di mine spaziali cinesi, la quale comunica con il fidanzato attraverso lunghe e struggenti lettere d'amore che vengono pubblicate dal *New York Times*.

Vero e proprio perno centrale del romanzo è il personaggio di Perkus Tooth, un ex critico musicale specializzato in musica rock, descritto come un personaggio assolutamente originale, dalle scelte di abbigliamento stravaganti e con un occhio strabico, che soffre di forti attacchi di emicrania a grappolo e che, durante gli ormai sempre più brevi momenti di libertà dalle cefalee, è sempre preso in qualche discorso inconcludente e visionario a causa dei grandissimi

quantitativi di marijuana che si fuma nel disordine catastrofico del suo appartamento.

Insieme a loro, la cinica e misteriosa *ghost writer* Oona Laszlo, l'ereditiera armena Georgina Hawkmanaji, subito ribattezzata "Il Falco" a causa dell'omofonia fra la prima parte del suo cognome e il vocabolo *hawk* (falco in inglese) e il suo amante e futuro compagno Richard Abneg e, ovviamente, la città stessa, Manhattan, con il suo insieme di situazioni, personaggi strani, dedali e vicoli.

Ed è proprio l'amicizia fra Chase e Perkus che costituisce il punto centrale del romanzo, che permette al protagonista il passaggio da una realtà superficiale delle convenzioni sociali dell'Upper East Side a una situazione invece di maggior introspezione e riflessività, su se stessi e sul proprio ruolo all'interno delle dinamiche della città. Aiutati da un ingente quantitativo di vari tipi di marijuana, la loro amicizia sarà un'occasione per esplorare concettualmente la realtà più nascosta di Manhattan, togliere la patina della superficie e scoprire i meccanismi più interni che regolano il funzionamento delle apparenze nell'Upper East Side.

Tra i fumi della droga, la trama scorre lenta ed è quasi inesistente: per questo motivo il romanzo ha ricevuto un ampio ventaglio di critiche, che vanno da quelle entusiaste, come nel caso di quella pubblicata dal jazzista e accademico Ted Gioia⁴², fino alle stroncature più feroci. Nella mole massiccia del romanzo, è infatti facile perdersi fra i ragionamenti contorti di Perkus, o durante una delle sue passeggiate per Manhattan con Ava, il pit bull a tre zampe che adotta nella seconda parte, dopo che la sua casa viene

⁴² Ted Gioia, *Chronic City* by Jonathan Lethem, in: http://www.greatbooksguide.com/chronic_city.html [accesso: 17 Gennaio 2013].

seriamente danneggiata da una gigantesca tigre che si aggira furiosa per le strade della città.

Michiko Kakutani, con il suo solito piglio distruttivo, è quella che ci regala la più determinata stroncatura del romanzo, scrivendo nella sua recensione per il *New York Times*, che i delirii sotto l'effetto di droghe sperimentate di volta in volta dai protagonisti,

[...] might seem terribly significant to the participants at the moment, but in sober retrospect, they are revealed to be nothing but a lot of pompous hot air. Unfortunately for the reader, this is true [...] of the entire book, which pretentiously — and clumsily — tries to create a kind of virtual-reality game version of Manhattan.

This fictional Manhattan has none of the energy or keenly observed grittiness of the real-life Brooklyn that Mr. Lethem captured with such verve in his 2003 novel, “The Fortress of Solitude.” It lacks the fierce, hallucinatory power of truly imagined places conjured by magical realists like Gabriel García Márquez and Italo Calvino. And it lacks the larger-than-life heroics and over-the-top wickedness of Batman’s Gotham City or Superman’s Metropolis.

Instead, Mr. Lethem’s Chronic City seems like an insipid, cartoon version of Manhattan: recognizable in outline (with snooty Upper East Side dinner parties, a wealthy businessman turned mayor and all manner of eccentric artists and has-beens, socialites and socialists), but garnished with odd details (snow in the summertime, a tiger roaming the streets, an apartment building for dogs) that feel more like whimsical embroiderings than genuinely interesting or illuminating inventions⁴³.

⁴³ Michiko Kakutani, *They’ll Take Manhattan, Isle of Whimsy and Virtual Reality*, New York Times, Martedì 13 Ottobre 2009, <http://www.nytimes.com/2009/10/13/books/13kakutani.html> [accesso: 17 Gennaio 2013].

Appare chiaro fin da subito, anche dalle critiche più negative, che lo scopo primario di questo romanzo non è mettere in scena situazioni e personaggi, ma la metropoli stessa. La trama, infatti, è quasi assente e, anche dove possiamo rintracciarla, non ha uno sviluppo lineare ma si costruisce sulle interazioni fra i diversi personaggi. In questo romanzo, forse più che in altri, Lethem è impegnato a rappresentare e a descrivere la città in sé. Il suo giudizio su Manhattan non è mai positivo: dietro l'apparente patina di ordine si nasconde invece una realtà che può essere smascherata attraverso i meccanismi della scrittura. Così, quando Chase Insteadman si reca a trovare Perkus Tooth presso il suo appartamento, abbiamo l'occasione di leggere la prima descrizione dettagliata dello spazio urbano di Manhattan, che contestualmente sembra veicolare anche un giudizio di valore sulla qualità della città stessa e dei suoi abitanti:

Perkus Tooth abitava dalle mie parti, scoprii poi. Il suo appartamento si trovava a sei isolati dal mio, sull'84° Strada, in uno di quegli anonimi labirinti nascosti dietro innocue vetrine, edifici che non avevano neppure l'atrio, figuriamoci i portinai. [...] Vivendo a Manhattan si resta completamente sbalorditi di fronte ai mondi rintanati l'uno dentro l'altro, al caotico intrico con cui questi ambienti si interfogliano, come quei fasci di cavi televisivi e tubi dell'acqua e condotti del riscaldamento e fognature e cavi telefonici e tutto ciò che coabita in quei cunicoli intestinali che periodicamente gli operai sfascia carreggiate scoperciano alla luce del giorno e ai nostri sguardi fugaci e infastiditi. Noi ci limitiamo a fingere di vivere su una griglia ordinata⁴⁴.

⁴⁴ Jonathan Lethem, *Chronic City*, trad. it., Milano, Il Saggiatore, 2011, pag. 15.

È questo uno dei più classici esempi di infrastrutture di quella che abbiamo definito, seguendo una felice intuizione di Rem Koolhaas, la città generica. Sono quelle che:

[...] creano *enclave* e vicoli ciechi: non più la grande narrazione, ma la svolta parassitaria⁴⁵.

Chase vive nell' Upper East Side, che di Manhattan costituisce un po' un'enclave, al riparo dalla frenesia dell'apparenza che sembra avere ammantato la città:

Il segreto di questo quartiere è l'isolamento dal trambusto delle mode e delle manie di Manhattan. Al momento [...] questo è un luogo protetto e immutabile. Le donne con il carrello della spesa, e le donne in pelliccia e le ragazze con vestitino nero da cocktail, i ventitreenni associati di qualche studio legale con la loro aria da predatori e la cravatta allentata, i poliziotti fuori servizio in visita ai quartieri alti: nessuno può guardare l'altro rivendicando a sé quel luogo in esclusiva. Le risonanze e le stratificazioni, qui, sono misteriose senza essere indebitamente compiaciute di sé. [...] I soldi sono qui da così tanto tempo che sono persino un po' decrepiti. Se, per una delle sue leggi intrinseche, il denaro non può comprare il buon gusto, è vero che l'Upper East Side è dove i soldi si sono ritirati dopo averci provato, ciò che hanno acquistato al posto del buon gusto⁴⁶.

L'Upper East Side costituirebbe nelle parole di Chase una zona franca nel mare di apparenza e cattivo gusto della Manhattan residuale. Lo spazio urbano racchiude dunque l'ultima enclave che si può permettere di prescindere dalle apparenze, perché talmente benestante da essere addirittura al di sopra delle convenzioni

⁴⁵ Rem Koolhaas, *La Città Generica*, in: *Junkspace*, cit., pag. 57.

⁴⁶ Jonathan Lethem, *Chronic City*, cit., pag. 70.

sociali, l'ultima area dove giovani principesse moderne in abito da cocktail passeggiano per strada e incrociano senz'altro.

Lo stesso Perkus è diventato famoso in un certo senso grazie all'ambiente urbano, che è stato quasi un catalizzatore della sua carriera: nato come intellettuale indipendente, era solito scrivere manifesti che poi attaccava in giro per Manhattan. Proprio grazie ai manifesti per la città affissi che è stato notato e ha potuto cominciare a tenere una grossa rubrica sul Rolling Stone. Ed è così che Chase lo definisce, come qualcuno che

[...] un tempo aveva applicato strati delle proprie produzioni linguistiche sullo schermo dell'ambiente urbano sperava ora di scrostare via quella roba per svelare le essenze preverbalì, le idee platoniche⁴⁷.

Perkus è la chiave interpretativa attraverso la quale rileggere lo spazio urbano e, per esteso, la vita nella città stessa. Ma come scrostare i manifesti appiccicati sulle pareti delle case e rivelare il murales che soggiace a strati di carta e colla? Come decodificare la forma più pura delle idee bypassando, se così possiamo dire, il dato sensibile, l'illusione che Manhattan costruisce ai nostri occhi?

Per Lethem, Manhattan e i suoi abitanti si fermano alla superficie, ciò che sta sotto è evidentemente ed effettivamente più complesso, è un caotico intrico, ma gli sguardi sono "fugaci e infastiditi", abituati alla patina dorata delle loro vite ultra-liberali. Unico modo per sfuggire alle costrizioni sociali, per raggiungere la vera essenza delle cose e liberarci delle percezioni ingannevoli appare dunque quello di rifugiarsi in un mondo "altro", alterare la percezione attraverso il costante e massiccio uso di droghe: i protagonisti di *Chronic City* evadono dalla soffocante realtà sociale

⁴⁷ Ivi, pag 353.

di Manhattan attraverso un intensivo abuso di sostanze stupefacenti, consumate dapprima a casa di Perkus e poi, di nascosto, anche in occasione di feste e apparizioni pubbliche, per sfuggire ancora una volta alle codifiche sociali che costruiscono il tessuto di Manhattan. In effetti, e in definitiva, il romanzo prende proprio il titolo da una varietà di marijuana particolarmente pregiata, chiamata appunto *Chronic*.

Ecco perché la trama sembra fare fatica a decollare, non succede quasi niente in praticamente cinquecento pagine piene invece di discorsi che, lo rilevava anche Kakutani, sovraccaricano di importanza dettagli altrimenti insignificanti e contribuiscono a fare di tutto il libro un'autentica pausa narrativa: la scrittura emula la fissità e la sconclusionatezza delle percezioni alterate dall'uso di droghe, la temporalità dilatata che consegue all'attenuazione della reattività fisica e mentale indotta dall'uso prolungato di THC.

Non c'è praticamente una storia, ma è la stessa Manhattan che viene tenuta al riparo dalla Storia: è infatti disponibile un'edizione del *New York Times* tutta speciale, per i lettori che preferiscono non approfondire.

Eppure, quel numero del giornale pareva persino più inconsistente del solito: dov'erano tutti quegli articoli che nessuno leggeva mai, ma sulla cui presenza tutti facevano affidamento? Guardò la prima pagina, nell'angolo in alto a destra: EDIZIONE SENZA GUERRA. Ah sì, ne aveva sentito parlare⁴⁸.

Questa edizione più leggera è in effetti dominata da articoli di costume locale, pettegolezzo e altre facezie, disponibile per la gente di Manhattan che non vuole sapere quello che sta accadendo al di là dei ponti che collegano l'isola con il resto del mondo. E

⁴⁸ Jonathan Lethem, *Chronic City*, cit., pag. 79.

dunque, nemmeno al lettore è dato sapere di che guerra si tratti. Da alcuni indizi, disseminati nel testo e soprattutto nelle lettere di Janice Trumbull, possiamo ipotizzare che il nemico sia la Cina, ma non vi è una sola conferma nel testo: sappiamo unicamente che le mine che impediscono un rientro in atmosfera della Stazione Spaziale Internazionale sono cinesi, ed è quindi ragionevole supporre che sia con la Cina che gli Stati Uniti sono in guerra; tuttavia non vi è nessuna conferma nel testo a riprova di questa teoria, che viene quindi lasciata al libero arbitrio del lettore, come se fosse un sottinteso culturale di dominio pubblico.

Infatti Lethem, che gioca molto di sottintesi col contesto, contribuisce a creare quella che Ted Gioia definisce *conceptual fiction*⁴⁹

It plays sly games with our conceptions of reality, experimenting with contextual frameworks the same way Joyce and Faulkner took chances with sentence structure. This bold approach to storytelling deserves more respect — it is, I believe, the animating spirit behind much of the freshest and least predictable contemporary writing — and under the hands of authors such as Jonathan Lethem, Michael Chabon, Mark Z. Danielewski and the late David Foster Wallace, conceptual fiction has started to emerge from the pulp fiction ghetto into the fashionable literary salons. *Chronic City* is a classic example of the grand and delightful literary structures such conceptual writing can produce⁵⁰.

Insomma, secondo Gioia, *Chronic City* non sperimenterebbe a livello linguistico ma a livello extralinguistico, usando le possibilità espressive del linguaggio per concettualizzare una più

⁴⁹ Si veda a tal proposito il sito internet: <http://www.conceptualfiction.com/>.

⁵⁰ Ted Gioia, *Chronic City* by Jonathan Lethem, cit.

ampia gamma di significati che rimandano a un contesto extratestuale.

Forse questo approccio va un po' troppo al di là dello scopo di questo lavoro e sicuramente avrebbe bisogno di un maggior grado di approfondimento per il quale questa non è la sede corretta.

Tuttavia è proprio Lethem a introdurre un brusco cambio di prospettiva, proprio verso la fine del romanzo. Poco prima della sua morte, infatti, Perkus, che come dicevamo sembra essere il vero dispositivo crittografico del reale, che ci svela ciò che sta dietro l'immobile fissità di Manhattan:

Noi potevamo benissimo vivere in un ambiente costruito, secondo la sua nuova epifania, dato che la nostra coscienza già dal principio non era altro che un'architettura virtuale. [...]

«È successo qualcosa, Chase, c'è stata una cesura in questa città. Da allora, il tempo è frammentato. [...] Quale che sia la causa, noi da allora viviamo in un luogo che è la copia di se stesso, un fragile simulacro, pieno di buchi e di salti. Un *parco a tema*, a dirla tutta! Concepito per fermare l'avanzata del tempo. Ovviamente, però, qualunque tentativo del genere è destinato a fallire, perché il tempo ha i suoi modi per presentare il conto. Si notano, perciò, queste crepe, e noi dobbiamo spiegarcele [...]». Quanto più la teoria di Perkus si dispiegava, tanto più i buchi nel suo discorso cominciavano ad apparire come la necessaria reazione alle *lacune temporali* in cui, secondo lui, la città era precipitata [...].

Perkus sembrava aver bisogno che Manhattan fosse al contempo fasulla e in macerie («This town is wearing tatters!», questa città è vestita di stracci, cantava Mick Jagger) per avvallare le sue intuizioni. Manhattan, però, non era *shattered*, devastata, nel senso indicato dagli Stones nel 1978, cioè come sarebbe convenuto

alle necessità di Perkus. Secondo recenti stime, la città era a posto, strapiena di soldi, un po' noiosa, persino⁵¹.

Tuttavia, Chase, che rappresenta la parte costruttiva della coppia, quello ben inserito nelle dinamiche sociali del benessere della New York bene, fatica a piegarsi al ragionamento di Perkus, preferendo abbagliarsi del riflesso delle apparenze e delle superfici, e vivere quella vita fatta di occasioni sociali che invece pare essere proprio il bersaglio della critica, a volte feroce, di Lethem.

Combinando Augé e Baudrillard, Perkus ha forse deciso di fermare il tempo ancora più a lungo e, usando come chiave di codifica un vecchio disco dei Rolling Stones, ci fornisce un'interpretazione dello spazio urbano della città come simulacro: i fatti e l'essenza delle cose scompaiono per lasciare invece spazio a un'apparenza costruita ad arte. Manhattan diventa come un parco a tema, la Disneyland di cui parla Baudrillard, una simulazione di terzo ordine, sotto la quale la realtà si è smaterializzata, rimane solo il simulacro a coprire un vuoto che noi possiamo solo immaginare, estrapolare dalle indicazioni e dai modelli concettuali che hanno generato l'iperreale illusorio che è Manhattan.

È la Disneyland di Baudrillard e il nonluogo di Augé, dove la storia viene tenuta al di fuori (anche dei giornali) per lasciare posto a un collage di pettegolezzi e personaggi di dominio pubblico: l'apparenza è alla ribalta dei rotocalchi e delle cronache attraverso la sapiente manipolazione delle lettere d'amore di Janice Trumbull, scritte dall'isolamento della stazione spaziale, che trasformano la tragedia in spettacolo e in incentivo per l'aumento delle vendite. Solo alla fine si scoprirà che le lettere non le aveva scritte

⁵¹ Ivi, pag. 382-383. I lunghi spazi bianchi sono un espediente tipografico usato da Lethem per segnalare le pause di Perkus durante il discorso, dovute a una violenta forma di singhiozzo cronico che lo colpirà nella seconda metà del romanzo e che lo condurrà progressivamente alla morte.

l'astronauta, ma la ghostwriter Oona Laszlo, per puro fine di intrattenimento del grande pubblico.

Dicevamo che, secondo alcuni critici, *Chronic City* rappresenta il fallimento di Lethem come scrittore. Ma forse di fallimento non si può parlare: secondo me Lethem non ama poi così tanto Manhattan, e non si risparmia certo parole dure nella sua ultima opera. Lo stile è quantomeno ostico, le lunghe e inconcludenti pause narrative rappresentate dai discorsi senza senso che rispecchiano la parlata di una persona dalle percezioni alterate fanno del romanzo un'opera che in un certo senso tiene alla larga il lettore. Tuttavia è logico supporre che lo stile di Lethem voglia rispecchiare la superficialità dei discorsi della metropoli, e la realtà alternativa messa in scena dalle speculazioni di Perkus è forse un modo per avvicinare il lettore, per invitarlo a lacerare il velo di Maya delle apparenze e a leggere la realtà non attraverso la ricostruzione di prototipi ormai standardizzati, di quei simulacri di cui ci narrava il critico rock nei suoi discorsi inconcludenti; dissemina lo spazio urbano di indizi che dobbiamo essere in grado di collezionare per arrivare a una percezione vera del reale metropolitano.

Dopotutto, come ci ricorda ancora Koolhaas:

La scrittura della città può essere indecifrabile, danneggiata, ma ciò non significa che non ci sia una scrittura; può darsi semplicemente che siamo *noi* ad aver sviluppato un nuovo analfabetismo, una nuova cecità. Una ricerca paziente rivela i temi, le particelle, i fili che è possibile isolare dalle tenebre di questo *ur*-brodo wagneriano: annotazioni lasciate su una lavagna da un genio di passaggio cinquant'anni fa, rapporti delle Nazioni

Unite tirati al ciclostile che vanno disintegrandosi nel loro magazzino di vetro a Manhattan [...] ⁵².

Che abbia dunque ragione Perkus, quando ci lascia la verità sottoforma di manifesto appeso in giro per le strade di Manhattan?

5. *By nightfall*

Ultimo caso preso in analisi è quello di Michael Cunningham, rispettato scrittore contemporaneo, forse fra i più ricercati esponenti della letteratura americana al giorno d'oggi. Nato a Cincinnati nel 1952, si trasferisce prima in California dove frequenta il college presso la Stanford University e poi nello Iowa per un master. Attualmente insegna scrittura creativa all'università di Yale.

Cunningham ha raggiunto la notorietà con il suo secondo romanzo *Una Casa alla Fine del Mondo* (*A Home at the End of the World*, 1990) ma è stato il suo terzo romanzo, *Le Ore* (*The Hours*, 1999), che gli attribuisce fama planetaria. Grazie a esso, viene al giorno d'oggi considerato uno dei maggiori esponenti della narrativa statunitense, maestro nella sperimentazione stilistica, in particolare nella costruzione di più intrecci narrativi, nella gestione di trame complesse e nell'uso del linguaggio; le sue opere sono sempre costellate di costanti riferimenti intertestuali, la cui scoperta è demandata alla curiosità intellettuale dei lettori più attenti e colti ⁵³.

Da rilevare, per il nostro discorso, è che a differenza degli autori presi in considerazione precedentemente, Cunningham è l'unico che non sia nato e cresciuto nei dintorni di New York, anche

⁵² Rem Koolhaas, *La Città Generica*, in: *Junkspace*, cit., pag. 40.

⁵³ Valerio De Angelis, *Cunningham, Michael*, in: Luca Briasco e Mattia Carratello, *La letteratura Americana dal 1900 a Oggi. Dizionario per Autori*, Torino, Einaudi, 2011, pagg. 105-106.

se oggi come oggi vi viva stabilmente⁵⁴ e vi abbia ambientato, almeno in parte, quasi tutti i suoi romanzi.

By Nightfall, pubblicato nel 2010 è, a oggi, l'ultimo romanzo dello scrittore. L'azione si svolge ai giorni nostri, a New York, e ha come protagonista Peter Harris, un importante, ma non troppo, gallerista di Manhattan. Sposato con Rebecca, padre di Bea, e proprietario di una piccola ma ben avviata galleria d'arte, sta per diventare agente di alcuni fra i più promettenti giovani artisti della scena contemporanea, grazie all'intercessione di un'amica e collega. Il rapporto con la moglie e la sua vita professionale, entrambi soddisfacenti, cambieranno per sempre con l'arrivo del giovane e problematico cognato, fratello minore di Rebecca bello come le opere d'arte che Peter tratta – ci viene detto che assomiglia al bronzo di Rodin – un passato di dipendenza di droga e viaggi in posti esotici alla ricerca della sua interiorità, che si reca a New York in cerca di un lavoro “nel campo dell'arte” dopo avere abbandonato il college ed essere fuggito per un periodo in Giappone. Chiamato malignamente Mizzy, diminutivo di The Mistake (Erry e l'Errore nella traduzione italiana a cura di Andrea Silvestri), poiché frutto di una gravidanza inattesa e non programmata della madre di Rebecca in tarda età, ma il cui vero nome è Ethan, grazie alla sua straordinaria avvenenza si inserirà subdolamente fra le dinamiche della coppia e, grazie al suo aspetto fisico, capace di stuzzicare innata predisposizione di Peter per il bello, riuscirà a sedurlo con l'intento ben preciso di manipolarlo per i suoi scopi. Vedendosi infatti scoperto a farsi consegnare a domicilio un quantitativo di droga, riuscirà a fare leva sull'istinto apollineo di Peter manipolandolo attraverso un gioco fatto di sensualità sul filo del carnale, fino a strappargli un unico bacio,

⁵⁴ Stando a quanto riportato sul suo sito internet ufficiale (<http://www.michaelcunninghamwriter.com/>) nella sezione “Biography”. [accesso: 12 gennaio 2013]

unicamente per costringerlo al silenzio sulla sua dipendenza dalle droghe in cambio del suo reciproco silenzio su un segreto che potrebbe rovinare la sua famiglia e la sua vita.

Sotto la trama principale, Cunningham intreccia le vicende professionali di Peter e Rebecca, il suo lavoro alla galleria, l'organizzazione di mostre, la vendita e l'allestimento di opere d'arte e il colloquio della moglie con i nuovi datori di lavoro... Ma soprattutto il loro rapporto con la figlia Bea, che vive a Boston e col padre non ha più molto da dire.

In effetti, rispetto al precedente romanzo, *Giorni Memorabili* (*Specimen Days*, 2005), nel quale il dato urbano era una tematica estremamente più presente, in *By Nightfall* l'azione si svolge molto più in interni. In *Specimen Days*, infatti, l'impianto narrativo risulta assai più complicato ed elaborato:

Oltre a connettere tre storie, nove personaggi suddivisi in tre terne e accompagnati da nomi simili, e tre tempi storici, qui, con procedure ancor più marcatamente derivate dall'estetica del postmoderno, la figura di un grande scrittore (Walt Whitman, nda) serve anche a far interagire tre diversi sottogeneri della pulp fiction: la *ghost story* ottocentesca, nella sezione dedicata alle trasformazioni prodotte a New York dalla rivoluzione industriale; il thriller, nella linea narrativa che segue alcuni attentati terroristici agli inizi del XX secolo; e la fantascienza delle vicende ambientate in una New York del futuro, «invasa» da rifugiati di un altro pianeta⁵⁵.

La scelta di includere invece *By Nightfall* nel presente lavoro è a mio parere giustificabile poiché, anche non trattandosi di un romanzo in cui la città è onnipresente, quasi una seconda protagonista come in alcuni dei casi precedenti (si diceva, appunto,

⁵⁵ Valerio De Angelis, *Cunningham, Michael*, cit., pag. 106.

The Hours e *Specimen Days*), lo spazio urbano riveste un ruolo di primissimo piano in una posizione predominante dell'impianto narrativo: proprio a metà del romanzo, Michael Cunningham inserisce un capitolo chiamato programmaticamente "Città notturna" nel quale, durante una delle tante notti insonni – la mancanza di sonno sembra essere una delle maledizioni a cui è condannato l'uomo contemporaneo, basti pensare al già citato Eric Packer – Peter Harris, schiacciato dal peso delle sue preoccupazioni e dall'attrazione morbosa e inquietante che prova per il giovane cognato, esce per una passeggiata notturna fra le strade di New York. Qua Cunningham non resiste alla tentazione di mettere in scena un piccolo flusso di coscienza urbano, forse un'autocitazione, un rimando alla sua narrativa precedente:

Cunningham's forte is the inner lives and mortal yearnings of urban dwellers (including Virginia Woolf/Mrs Dalloway in *The Hours*, and followers of Whitman in *Specimen Days*). But Harris is a more anxious, uncertain and patchy protagonist than the great writers whose souls Cunningham cunningly stole in previous novels⁵⁶.

E infatti, il flusso dei suoi pensieri, l'inquietudine per una situazione che mette seriamente in crisi le sue condizioni e la sua stabilità così faticosamente costruita e così gelosamente protetta, fatta di routine e di sottintesi, lo porterà a riconsiderare le sue scelte, a guardare ai propri errori e a cercare di porvi rimedio, in modo da provare, disperatamente, a tenere insieme i pezzi della sua esistenza che sembra essere sul punto di sbriciolarsi.

⁵⁶ Hermione Lee, *By Nightfall by Michael Cunningham Review*, The Guardian, Sabato 15 Gennaio 2011, <http://www.guardian.co.uk/books/2011/jan/15/by-nightfall-michael-cunningham-review> [accesso: 13 Gennaio 2013].

Lo spazio urbano, come abbiamo visto anche in *Cosmopolis*, viene descritto in maniera quasi geografica: piantina alla mano, seguiamo gli spostamenti e il vagare notturno di Peter da casa sua, un loft a SoHo, fino al molo di Battery Park, attraverso la Broadway, giù lungo la Bowery, passando per Chinatown e il distretto finanziario per finire a infrangersi contro il mare notturno:

È ora di uscire, di uscire e basta, nel mondo notturno.

[...] A notte fonda Mercer Street è deserta. Peter gira l'angolo verso uptown, poi si incammina a est sulla Prince, verso la Broadway, senza essere diretto in un posto particolare, se non verso la parte più giovane e vivace di downtown, lontano dalla sonnolenza filtrata, henryjamesiana, del West Village. È consapevole del proprio riflesso che scivola silenzioso come un pattinatore lungo le vetrine buie dei negozi chiusi. La relativa quiete di Prince Street dura meno di un isolato, e poi si ritrova ad attraversare la Broadway [...].

Ora che è sull'altro lato della Broadway [...] non si sta forse avvicinando, passo dopo passo, al Lower East Side [...]?

[...] Si dirige verso downtown, quindi. Verso Tribeca⁵⁷.

Peter si muove come un'ombra, svuotato di se stesso, si aggira come un fantasma per le strade di New York; la topografia della città sembra essere l'unico riferimento che egli riesce a darsi per non provare fino in fondo quel senso di smarrimento dovuto alle nuove considerazioni sulla propria vita e sulla propria sessualità che si pongono come questioni urgenti, come minacce per tutto quanto aveva costruito fino ad allora. Aggrapparsi alla città, alle sue dinamiche conosciute, alle strade illuminate che hanno un'aria familiare, percorse così tante volte da essere ormai un luogo quasi rassicurante, conosciuto e nel quale si hanno ancora dei punti di

⁵⁷ Michael Cunningham, *Al Limite della Notte*, trad. it, Milano, Bompiani, 2010, pagg. 157-159.

riferimento, permette a Peter di pensare con lucidità, di riorganizzare le idee confuse dal panico.

E di fare i conti con una situazione rimasta irrisolta per lungo, forse troppo, tempo: il rapporto con la figlia che vive a Boston, che si è raffreddato mano a mano che lei cresceva, ridotto ora a una telefonata domenicale di circostanza, durante la quale lui non è nemmeno l'interlocutore, ma si limita a cercare di strappare il telefono alla moglie, unica persona della coppia che sia veramente autorizzata a interagire con lei, seppure con cadenza settimanale programmata. Il resto del tempo, l'interfaccia del loro rapporto è la segreteria telefonica, sulla quale lasciare un messaggio per non venire poi richiamati, almeno fino alla domenica successiva.

Peter decide quindi, nel suo momento di inquietudine, di registrare un messaggio sulla segreteria della figlia, semplicemente per dirle, forse a causa della momentanea fragilità, che le vuole bene; ma una volta composto il numero si troverà a interagire non con il risponditore automatico, ma con la figlia in persona. E durante il suo vagare notturno senza meta per le strade di New York, il flusso di coscienza si trasforma in un dialogo con la persona cara, durante il quale affrontare i demoni del proprio passato, i propri fallimenti come genitore, il tutto ancora una volta in presenza della città.

Ma a differenza dei personaggi dei suoi precedenti lavori, per Cunningham, Peter non è un eroe, un *topos* letterario da mettere in scena, New York non è un pittoresco affresco modernista, o una fantastica città del futuro. La New York di *By Nightfall* rispecchia la tranquilla normalità borghese dei suoi personaggi, diventa specchio non dello stato d'animo del protagonista, ma estensione della sua normalità:

Lì dove sta camminando adesso non ci sono che magazzini e saracinesche abbassate di negozi in difficoltà, lampioni esangui che rischiarano le pozzanghere sull'asfalto, e il silenzio è tale che riesce a sentire un sorcio che fruga in un sacchetto di carta sul marciapiede; la nostra città notturna... no, non abbiamo nessuna città notturna, l'autentico squallore, i trans e i veri spacciatori (non quei tristi figuri che ti dicono *Pss, coca, fumo?* mentre passi nei parchi) sono stati cacciati da Giuliani, dai ricchi; New York possiede ancora i suoi tratti desolati, ma ormai capita di rado di trovarsi realmente in pericolo, nessuno vende più eroina in quell'edificio sventrato, nessuna bellezza deforme con gli occhi ebbri ti proporrà un pompino per venti dollari. Questa non è una camicia da notte e lei, signore, non è Leopold Bloom⁵⁸.

La città è patetica come Peter in questo momento, che si aggira svuotato della sua personalità, di tutta la sua storia presente, come un riflesso su una vetrina, mentre cerca disperatamente di ricucire il rapporto strappato con sua figlia. Non ci riuscirà. Perché non è l'eroe di un romanzo modernista, non è così complicato come vorrebbe credere, i suoi pensieri non sono quelli di Bloom. Parallelismo che siamo autorizzati a tracciare, alla luce dei precedenti lavori di Cunningham, nei quali vi è una fortissima attenzione all'intertestualità nei riguardi dei grandi della letteratura, non solo di inizio Novecento, ma andando indietro fino a Shakespeare. E il capitolo "Città Notturna" può anche essere riletto come un'odissea contemporanea attraverso New York, cercando la forza per affrontare i propri demoni, un momento in cui entrare in contatto con la propria interiorità, che esce allo scoperto prepotentemente

By Nightfall è sicuramente un romanzo dell'interiorità. Lo rileva anche Jeanette Winterson:

⁵⁸ Ivi, pag. 162.

“By Nightfall” is an interior work that externalizes its agonies. Cunningham puts us inside a man’s head, allowing us to look out at his life, which is more satisfying than using events to let us know inward. It’s not only that we understand Peter or sympathize with him; in some ways, we become him⁵⁹.

Sicuramente facilitati dalla narrazione in prima persona, dai moderni flussi di coscienza del personaggio, siamo trasportati insieme a Peter attraverso le sue crisi. Che, per inciso, si risolvono tutte all’aperto. È sì un romanzo dell’interiorità, ambientato fra loft e gallerie d’arte, ma rimane interessante notare come tutti i momenti di esternalizzazione e risoluzione delle crisi e dei conflitti più intimi del protagonista si svolgano all’aperto: dalla scena della città di notte, al bacio “galeotto” con il giovane e bellissimo cognato, che suggellerà la fine di quanto messo in piedi fino a quel momento, fino al finale tragicomico nel quale Peter si rende conto di essere stato preso in giro, sedotto da un bacio dato per poter essere usato come merce di scambio per il segreto di Mizzy/Erry. È sullo sfondo della città che i due si salutano per sempre:

Si dicono addio sulla banalità battuta dal vento dell’incrocio fra la Nona Avenue e la Diciassettesima Strada. Una raffica fa volare un sacchetto di plastica proprio sopra le loro teste.

[...] La storia predilige gli amanti tragici, i Gatsby e le Anna K., li perdona, anche mentre li schiaccia. Ma Peter, una piccola sagoma in un angolo dozzinale di New York, dovrà

⁵⁹ Jeanette Winterson, *Sibling Rivalry*. Book review – *By Nightfall* – By Michael Cunningham, New York Times, Venerdì 1 Ottobre 2010, <http://www.nytimes.com/2010/10/03/books/review/Winterson-t.html?pagewanted=all& r=0> [accesso: 13 Gennaio 2013].

perdonarsi da sé, dovrà schiacciarsi da sé, perché a quanto pare nessuno lo farà per lui⁶⁰.

La banalità dell'ambientazione rispecchia la situazione grottesca, dal punto di vista di Peter, l'amarezza per essere stati ingannati e la rabbia cocente di esserlo stati da una persona con la metà dei tuoi anni. In fondo, se lo ricordava anche a metà della vicenda, non è un eroe, un titano dall'interiorità forte, è una persona normale, che in un angolo di strada normale mette in scena le sue debolezze, esterna i suoi sentimenti più profondi e lo fa all'interno (o all'esterno) della città, che anche in questo caso viene usata come espediente narrativo per la catalizzazione e la rappresentazione degli avvenimenti del romanzo.

⁶⁰ Michael Cunningham, *Al Limite della Notte*, cit., pagg. 265-267.

3. TŌKYŌ

1. Text and the city

Shōsetsu wa toshi no shomotsu de aru

小説は都市の書物である¹. Ovvero, il romanzo è un testo/prodotto della città. Sono le parole di Maeda Ai (1932 – 1987), considerato uno fra i più grandi critici letterari nipponici, e che per tutta la sua vita e la sua carriera si è occupato di indagare il rapporto fra la letteratura e lo spazio urbano, in special modo giapponese, evidenziando quanto questi due siano intimamente e indissolubilmente legati. È infatti corretto affermare che la letteratura giapponese moderna e contemporanea è, a tutti gli effetti, una letteratura che procede dallo e si svolge nello spazio della città, in particolar modo della capitale, che per la sua natura è il luogo del Giappone nel quale è stato possibile cogliere al meglio le tracce dell'azione della storia e delle sue trasformazioni. È appunto a Tōkyō, prima che in altre parti del paese, che il processo di modernizzazione e l'apertura del Giappone a dinamiche economiche di scambio a livello planetario hanno lasciato le tracce più evidenti del proprio passaggio, sul piano doppiamente urbano e letterario. Maeda è stato dunque il primo studioso che è riuscito a ribadire con forza come il nuovo assetto urbano portato dalla modernità abbia contribuito a un rimodellamento della struttura letteraria e delle forme della narrativa giapponese che, affacciandosi sul panorama internazionale, chiedeva a gran voce un ripensamento formale che meglio corrispondesse alle esigenze espressive del nuovo assetto storico-sociale del paese. La sua

¹ Maeda Ai, *Text and the City. Essays on Japanese Modernity*, Durham, Duke University Press, 2004, pag. 15.

produzione è vastissima, e concentrata prevalentemente su autori giapponesi di inizio novecento, e sarebbe impossibile darne qui conto per intero. Una curatela e una selezione delle sue opere è tuttavia apparsa recentemente per opera dello studioso e accademico statunitense James A. Fuji, con una prefazione di Harry Harootunian, che ci ricorda infatti che:

Maeda was not simply devoted to understanding the spectacle of Japan's capitalist's modernization since the nineteenth century; he was also a committed modernist convinced that the singular transformation brought Japan into the world as readily as it brought the world into Japan. [...] Maeda's work was devoted to demonstrating how the great transformation was simply part of what Frederic Jameson has called a "singular modernity", making Japan's inflection interchangeable with modernizing experiences found elsewhere throughout the globe and thus as accessible as any other instance of the modern to seekers of the meaning of modernity².

Maeda Ai cammina per le strade della città, e ci mostra come la modernità e le sue origini siano da ritrovare, secondo lui, attraverso una attenta esplorazione dello spazio urbano, ricerca che può essere fatta in prima persona, perdendosi fra le strette vie di Tōkyō, siano esse quelle reali o quelle disegnate sulla pagina della letteratura moderna. Perché è di questo che Maeda si occupa: scopo della sua ricerca è un'interpretazione della modernità e dei cambiamenti che sono stati da questa portati alla letteratura attraverso l'esplorazione minuziosa della produzione letteraria giapponese da un punto di vista che sia in grado di coniugare

² Harry Harootunian, *A Walker in the City: Maeda Ai and the Mapping of Urban Space*, in: Maeda Ai, *Text and the City*, cit., pagg. xi-xii.

approccio spaziale e testuale in maniera innovativa, dimostrando come tale letteratura, a partire dalla modernità, sia profondamente legata al contesto urbano nel quale viene prodotta e si svolge. Ancora con Harootunian:

Maeda saw the emergence of this new urban space both as the subject of cultural analysis and as the occasion for working a new and appropriate interpretative strategy capable of bringing together history, urban geography and planning, ethnography, material culture, and literature into what now appears as a cultural studies “before the letter”.

[...] his primary instrument of analysis was the text of literature produced within the space of the city and that constructed its inscription³.

Non a caso, infatti, l’opera principale di Maeda è il volume di critica dal titolo *Toshi Kūkan no Naka no Bungaku* 都市空間のなかの文学 (*La letteratura nello spazio urbano*) uscito nel 1982, a sottolineare con forza il rapporto che intercorre tra modernità e spazio della città e il forte influsso che questa relazione ha proiettato nella costruzione letteraria a venire. Il lavoro di Maeda costituisce sicuramente una prima, fondamentale tappa nell’approccio critico contemporaneo alla letteratura giapponese e, benché concentri la sua analisi su autori e produzioni della prima parte dell’epoca moderna, è sicuramente possibile riconoscere nel suo sforzo critico il merito di avere saputo intraprendere un dialogo fra posizioni interpretative proprie dell’area euroamericana con quelle della critica nipponica. Come

³ Ivi, pag. xiii.

nota infatti James A. Fuji⁴, Maeda Ai instaura un dialogo proficuo con le formulazioni concettuali di Derrida, Foucault, Bachelard e Kristeva, il tutto approcciato sempre e comunque attraverso un atteggiamento di tipo sistemico, per instaurare una dinamica di scambio intellettuale fra queste posizioni speculative e quelle invece dei critici e degli intellettuali giapponesi contemporanei. Nello specifico, secondo Fuji, il suo merito sarebbe quello aver saputo leggere la modernità del Giappone attraverso delle formulazioni critiche prettamente postmoderne:

His distinctive practice of studying modernity through the optic of postmodernity spanned the years from the late 1960s to his death. As a contemporary of Foucault, Poulet, Bachelard, Derrida, Kristeva, and Lefebvre, he engaged their works deeply and deftly as he did that of earlier students of modern society whose sensibilities intersected with his own, such as Benjamin, Marx, the Tartov School critics, Bakhtin, Piranesi, and a legion of others whose work he brought into the compass of his own study of modern Japanese life, especially through articulations of urban space⁵.

Operazione che a mio parere ci permette di comprendere come da una parte la frattura fra modernità e postmodernità sia effettivamente ridotta, specialmente nel caso giapponese (argomento di cui si è già ampiamente trattato nel primo capitolo) e dall'altro sottolinea con forza il ruolo giocato dallo spazio urbano nell'analisi compiuta da Maeda: la valenza di quanto messo in luce da Fuji è dunque duplice, poiché se da una parte lo spazio urbano può essere usato come topografia interpretativa, come approccio per

⁴ James A. Fuji, *Refiguring the Modern: Maeda Ai and the City*, in: Maeda Ai, *Text and The City*, cit., pag. 1-2.

⁵ *Ibidem*.

ricucire una frattura (forse solamente teorica) fra la modernità e quello che viene dopo, dall'altro si configura come uno dei principali componenti della diegesi, ancora una volta non mera ambientazione delle opere ma parte attiva nella costruzione del senso interno del lavoro. In particolar modo, in una vasta scelta dei suoi saggi, è possibile notare come lo spazio urbano sia diventato esso stesso un soggetto della letteratura, si sia trasformato nell'oggetto di analisi principale per l'attribuzione di un più ampio senso e contesto alle opere: attraverso dunque l'analisi approfondita di questo aspetto della narrativa giapponese diventa possibile, oggi come non mai, entrare nei significati più profondi sottintesi al testo.

Uno fra tutti, a mo' di esempio, il parallelismo che Maeda traccia fra la topografia della città e quella dell'interiorità: la città diventa lo specchio più fedele dell'interiorità dei personaggi, dunque saper leggere lo spazio urbano significa per Maeda saper leggere le emozioni e le intenzioni dei protagonisti delle opere, entrare davvero dentro al significato principale del testo.

Se Maeda può essere considerato il capostipite dello studio dell'importanza del dato urbano nella letteratura, basta una breve ricerca bibliografica per far apparire subito evidente che il suo lavoro ha avuto grande influenza in tutta la generazione successiva di studiosi. Fra i numerosi esempi che possono essere citati, sicuramente molto vicino al lavoro di Maeda si colloca quello di Seiji M. Lippit⁶, che rilegge il modernismo giapponese alla luce della sua dimensione urbana, interrogandosi sulla portata e sui confini delle innovazioni che la modernità ha portato in campo artistico alla cultura giapponese, per approdare poi alla questione più generale di cercare un campo di definizione di massima della modernità nipponica *tout court*.

⁶ Seiji M. Lippit, *Topographies of Japanese Modernism*, New York, Columbia University Press, 2002.

In epoche più recenti, è a mio parere importante segnalare anche il numero 18 di *Japan Forum*, rivista specializzata e organo a stampa ufficiale della *British Association for Japanese Studies*, che nel 2006 ha dedicato un numero monografico al rapporto fra letteratura, cultura e spazio urbano, dal titolo *Tōkyō and Beyond: Reading Japan From The Metropolis* curato dalla studiosa e accademica Angela Yiu. Scopo del volume è appunto mostrare come, ancora oggi, il rapporto fra cultura giapponese e spazio urbano sia più prolifico che mai. Attraverso una serie di approcci diversificati, che spaziano da quello più prettamente critico-letterario, a quello artistico fino a quello geografico, il volume mostra molto chiaramente come l'analisi dello spazio urbano sia ancora indispensabile per decifrare tutta una serie di tematiche ora più che mai estremamente attuali:

The investigation on contemporary Tōkyō in particular focuses on the re-invention and re-scripting of the world image of an urban space that never ceases to surprise and disturb the cartographic, literary and social imagination of those who dare to presume that they have it mapped out. In examining urban space from a multi and inter-disciplinary orientation – literature, art, urban studies and geography – we contemplate the dialectical interaction of how the world penetrates Japan, and how Japan penetrates the world⁷.

L'approccio multidisciplinare è, dunque, secondo Yiu, quello più adatto a descrivere la situazione contemporanea, quella di una Tōkyō perfettamente inserita in un sistema culturale globale, la cui analisi può mettere in luce i vari tasselli e i vari apporti di questa rete di relazioni a livello planetario, per evidenziare quali influenze

⁷ Angela Yiu, *Tōkyō and Beyond: Reading Japan From The Metropolis. Introduction*, in: "Japan Forum", 18, 3, 2006, pag. 291.

esterne abbiano contribuito a trasformare la società giapponese e, parallelamente, quali contributi abbia apportato il Giappone alle dinamiche di cambiamento e trasformazione globale.

Naturalmente, il metodo non è infallibile: siamo ben consapevoli che la sola analisi dello spazio urbano non può essere sufficiente a svelarci la totalità dei significati messi in scena dalla complessità culturale contemporanea. Tuttavia, l'auspicio della curatrice del volume, è comunque quello di spostare l'attenzione su uno degli approcci che si stanno rivelando più fruttuosi e soddisfacenti per la comprensione della società attuale:

The peripatetic scholar eager to map out the breadth and depth of Tōkyō may find that one set of interpretations is never enough to fully explain this complex urban space crisscrossed with the markings of time and inextricably situated in the shifting boundaries of geo-political world. More than aiming at providing definitive readings, this collection of articles hopes to raise questions that lead to further exploration and revelations of this energetic and enigmatic metropolis⁸.

La realtà contemporanea è sfuggente e, come si sa, non siamo in grado di padroneggiare a pieno tutti gli strumenti che possono aiutarci a decifrarla, se non altro perché, con ogni probabilità, ancora non li abbiamo acquisiti completamente.

Tuttavia, uno degli espedienti interpretativi più efficaci in nostro possesso è sicuramente l'analisi della funzione che ricopre lo spazio urbano nella narrativa contemporanea, che ci permette di comprendere forse la maggior parte delle dinamiche che, in primo luogo, soggiacciono al testo ma che più in generale sono caratteristiche della società nipponica.

⁸ Ivi, pag. 293.

Come rileva Paul Waley nel suo saggio, lo spazio urbano di Tōkyō è stato fatto oggetto di una vastissima gamma di contributi critici, pubblicati in riviste internazionali. L'indagine sulla metropoli procede in due direzioni: dall'esterno e dall'interno. L'indagine esterna raccoglie tutte le prospettive critiche pubblicate in lingua inglese, mentre quella interna rispecchia la situazione degli studi autoctoni, condotti cioè in Giappone e scritti dunque in giapponese. Fra i primi vengono anche annoverati i contributi scritti da giapponesi, ma in lingua inglese, al fine di ottenere una più facile e vasta circolazione negli ambienti accademici internazionali.

La sostanziale differenza risiederebbe nell'approccio critico allo spazio urbano: se da una parte infatti i testi dei commentatori giapponesi cercherebbero di sottolineare il collegamento che si instaura fra il presente postmoderno e un passato pre-moderno, dall'altro i commentatori esteri tendono a sottolineare la dimensione mondiale della città di Tōkyō e le sue connessioni a livello globale con altre realtà simili:

Japanese writers appear particularly desirous to place Tokyo within a theoretical framework that sees the city as postmodern, but linking back to pre-modern. This is a point made for example by Yatsuka: 'As most other aspects of post-modernism in Japan, the post-modernity of contemporary Japanese cities is inseparably entangled with the country's pre-modern urban conditions'.

[...] But in broader terms, this bias (sta parlando della differenza fra i testi scritti in inglese e quelli scritti in giapponese di cui si accennava poc'anzi, n.d.a.) reflects the inevitable desire to place Tokyo within a worldwide roll call of lustrous cities, an initiative

that is more fully reflected in existing English-language discourse than in Japanese⁹.

Ciò che Waley intende fare, è semplicemente riflettere sulle strategie di rappresentazione testuale usate per riscrivere Tōkyō nella letteratura critica a lui precedente. Nel tentare di dare una prima, sommaria classificazione, si serve di un procedimento retorico di trasposizione di significato, individuando una serie di tropi (che lui chiama intercambiabilmente anche metafore, nonostante tenga a precisare di sapere che queste ultime sono una categoria di tropi) che sarebbero appunto ricorrenti nella letteratura di analisi dello spazio urbano:

- a) Tōkyō come città di villaggi (*Tōkyō as city of villages*);
- b) Tōkyō come città di transitorietà (*Tōkyō as city of transience*);
- c) Tōkyō come città testuale (*Tōkyō as textual city*)¹⁰.

Ciascuno di questi tropi costituirebbe l'evoluzione positiva di un tropo precedente, che connotava la città in maniera negativa, specialmente agli occhi dell'osservatore europeo o americano:

Tokyo as city of villages was originally (is also) Tokyo the unplanned metropolis, chaotic, cluttered, incoherent, without meaning, without a moral sense of order. Tokyo as city of transience is a city without history, prey to regular disasters, disease city. Tokyo the textual city is a babble of disjunctive signs, all facade and surface, all plagued by a pervasive rampant consumerism. [...]

Tokyo city of villages is spontaneous, dynamic, flexible, a city with its own hidden order. The city of transience is also a city of

⁹ Paul Waley, *Re-scripting the City: Tōkyō From Ugly Duckling to Cool Cat*, in: "Japan Forum", cit. pagg. 365-366.

¹⁰ Ivi, pag. 366.

water and flows, of process, memory and movement, a city of networks, both futuristic and virtual. The textual city is both a discursive space and a space for episodic narratives. It is, so we are led to believe, a city of hidden depths behind the surface screens¹¹.

E queste differenze di approccio metodologico permettono a Waley di sottolineare come ogni tropo racchiuda in sé anche un riferimento storico: la Tōkyō frammentata dei villaggi è quella del periodo shogunale della vecchia Edo (nome precedente di Tōkyō), la Tōkyō della transitorietà e della fluidità si ricollega più da vicino al concetto di impermanenza predicato dal buddhismo, a quel *ukiyo* 浮世 “mondo fluttuante”, concetto sviluppatosi a partire dall’epoca Edo (epoca che prende appunto il nome dalla capitale giapponese) che ci invita a godere della presenza e della effimera bellezza delle cose poiché, appunto, sappiamo che non potranno durare a lungo. Infine, la Tōkyō testuale evoca il passato attraverso i nomi dei quartieri e dei vari luoghi famosi, attraverso associazioni basate sul riverbero, sull’eco del tempo trascorso.

Il primo tropo, nota Waley, è sicuramente quello su cui si è più insistito dal punto di vista critico e metodologico: secondo molti, infatti, ciò che è sempre mancato a Tōkyō è una pianificazione urbana regolare e coerente.

La produzione di letteratura a riguardo è sterminata, basti solo citare il conosciutissimo testo di Roland Barthes *L’Impero dei Segni*, che a riguardo osserva:

La città di cui parlo (Tōkyō) presenta questo paradosso prezioso: essa possiede sì un centro, ma questo centro è vuoto. Tutta la città ruota intorno ad un luogo che è insieme interdetto e indifferente,

¹¹ Ibidem

dimora mascherata dalla vegetazione, difesa da fossati d'acqua, abitata da un imperatore che non si vede mai, cioè, letteralmente, da non si sa chi.

[...] Una delle due città più potenti del mondo moderno è dunque costruita intorno ad un anello opaco di muraglie, d'acque, di tetti e di alberi, il cui centro stesso non è altro che un'idea evaporata, che sussiste non per irradiare qualche potere, ma per offrire a tutto il movimento urbano il sostegno del proprio vuoto centrale, obbligando la circolazione a una deviazione perpetua¹².

E, parlando degli indirizzi della capitale giapponese, continua:

Tōkyō ci ripete invece che il razionale non è un sistema tra altri. Perché ci sia padronanza del reale (in questo caso quello dell'indirizzo) è sufficiente che ci sia un sistema, anche se questo sistema è apparentemente illogico, inutilmente complicato, curiosamente diverso: un buon bricolage può non soltanto resistere a lungo, come si sa, ma può anche soddisfare milioni di abitanti addestrati d'altronde a tutte le perfezioni della civiltà tecnologica¹³.

Waley in realtà conclude sostenendo che il caos è soltanto apparente, come già accennato da Barthes la città possiede un senso dell'ordine che è sottointeso al tessuto urbano, che richiede una conoscenza quasi madrelingua della città per poter essere percepito.

Il secondo tropo affronta e sistematizza la visione di Tōkyō come città impegnata ad autorigenerarsi attraverso un costante processo di demolizione e di ricostruzione dei propri edifici. È una città in transito, in movimento continuo, anche a causa della sua

¹² Roland Barthes, *L'impero dei Segni*, Torino, Einaudi, 1984, pagg. 39-42.

¹³ Ivi, pag. 43.

origine come città d'acqua: solo che ora le correnti non sono più quelle fluviali che permettevano il trasporto di beni e persone da una parte all'altra della città, ma si sono trasformate in flussi di persone, di capitale e di informazioni. Infatti, Waley evidenzia come i nuovi punti nei quali questi flussi "umani" sono più concentrati siano i *sakariba* 盛り場, che in italiano potremmo tradurre come luoghi di ritrovo, veri e propri punti di contatto fra cultura alta e popolare. La stessa radice semantica di questi luoghi, il sostantivo *sakari* 盛り, deriva dal verbo *sakaru* 盛る che significa prosperare, fiorire, accadere: il focus linguistico è sull'azione, sul movimento. Non a caso, questi luoghi si trovano vicino alle stazioni delle linee suburbane principali, come Shibuya 渋谷, Shinjuku 新宿 o Ikebukuro 池袋¹⁴, permettendo quindi di essere una tappa nella giornata dell'abitante di Tōkyō, solitamente un passaggio prima del rientro a casa dopo il lavoro.

Ciò che possiamo a mio parere scorgere nelle affermazioni di Waley è che il dinamismo del quale è impregnato lo spazio urbano di Tōkyō è sicuramente il risultato di una continua tensione interna alla città fra passato e futuro, una costante oscillazione fra l'antica Edo e la frenetica capitale contemporanea:

The doyen of Edo historians, Nishiyama Matsunosuke, saw Edo in terms of a distinctive urban culture of movement.

Tokyo transcends time; it is a city both of its own past and future. [...] Tokyo as a city of the future is a vision inherent in the continual construction of buildings that extend its own vocabulary as well as the conventional idiom of a wider urbanism¹⁵.

¹⁴ Sepp Linhart, *Sakariba. Zone of 'Evaporation' Between Work and Home?*, in: Joy Hendry (a cura di), *Interpreting Japanese Society. Anthropological Approaches*, Routledge, London – New York, 1998, pag. 237.

¹⁵ Paul Waley, *Re-scripting the City*, cit., pag. 372.

Questa dialettica passato-futuro fa sì che il presente della città sia un presente inquieto, accelerato, in continuo movimento, che contribuisce a creare uno spazio urbano destabilizzante.

Terzo tropo è quello che vede Tōkyō come un immenso testo. E in effetti la città è a tutti gli effetti leggibile, se non altro per la grandissima varietà di insegne luminose e cartelloni pubblicitari che tempestano ogni centimetro delle zone centrali. Certo, a patto di conoscere il giapponese. Waley rileva infatti come Tōkyō sia una città estremamente testualizzata e come l'impatto sia straniante soprattutto per una persona di provenienza non asiatica: per il fruitore euroamericano Tōkyō può risultare talmente illeggibile da essere in effetti stata scelta come città modello e archetipo per la Los Angeles del futuro del successo cinematografico di Ridley Scott, *Blade Runner*, proprio a causa della sua superficiale illeggibilità.

A nulla, sottolinea Waley, sono valsi gli sforzi del governo metropolitano di Tōkyō, che si è sforzato di inserire insegne in lingua inglese, cinese e coreana: il risultato rimane quello di una babele linguistica dal fortissimo effetto straniante, la cui possibilità di lettura viene messa continuamente in discussione.

I tropi individuati da Waley ci permettono una più facile interpretazione, una maggiore leggibilità di uno scenario urbano che è, per sua stessa natura, illeggibile ai più, di difficile comprensibilità e che richiede uno sforzo ermeneutico enorme per essere compreso, sia da un giapponese che da una persona di altra provenienza. È la natura di Tōkyō, questo suo essere così costantemente fluida, mutevole, questo suo accelerare per sfuggirci dalle mani (o dalla penna): per ingabbiarla, per comprenderla abbiamo bisogno di griglie interpretative che per loro natura non sono esaustive, ma possono diventare una zona di massima

probabilità dentro la quale si collocano situazioni e personaggi della metropoli nipponica:

Tropes create a set of conventions; within them, metaphors help people to coordinate, subconsciously perhaps, their impressions, reactions and representations of a city. They are one way of coping with the apparently infinite possibilities of representing, of scripting the city, any city¹⁶.

Come scrive anche Carmen Covito, è impossibile cercare di afferrare Tōkyō in maniera unitaria: dal punto di vista dello scrittore, sua professione da una vita, non esiste nessun autore onnisciente della città. Tutte le impressioni che ne possiamo ricavare sono parziali e localizzate:

Fa parte della magia di Tōkyō questo essere imprevedibile, molteplice, non esattamente (o non più) contraddittoria per la giustapposizione di frammenti di realtà di ogni genere o tipo, ma splendente nella sua stessa complessità. In una parola: frattale.

[...] Dentro un frattale non ci si può perdere: si può solo seguire l'infinito frastagliarsi delle percezioni, andare all'avventura con la tranquilla sicurezza di incontrare a ogni biforcazione, o a una prossima uscita della metropolitana, una nuova visione¹⁷.

Tōkyō è una realtà poliedrica e multifaccettata, sembra difficilissimo coglierne l'unità, apparirebbe addirittura impossibile postularne l'unità se la si conosce, se vi ci si è recati almeno una volta. È un labirinto di ripetizioni, un frattale dalle mille spire,

¹⁶ Ivi, pag. 376.

¹⁷ Carmen Covito, *Presentazione*, in: Rossella Marangoni, *Tōkyō. La Scrittura, la Città, la Notte*, Milano, Unicopli, 2007, pagg. 7-9.

ognuna delle quali esprime una realtà propria, che si ripiega su se stessa in una replicazione infinita. Tōkyō è una città plurale:

è un mosaico dai molti volti e dalle molte voci: una città di villaggi che raccontano ognuno una storia diversa. Asakusa, Ginza, Akihabara, Ochanomizu, Ikebukuro, Ueno, Kanda, Aoyama, Shinjuku, Shibuya... quante saranno le stazioni che punteggiano la capitale? Del metrò o delle ferrovie metropolitane che siano, questi nomi rappresentano sulla mappa della città una rete inestricabile che sembra volerla imprigionare e che invece la sottrae al caos, la sottomette alla volontà dell'uomo¹⁸.

E infatti Tōkyō vive e si sviluppa dalle molte anime originali che la componevano in tempi antichi: è ancora una volta questa dialettica fra passato e futuro – che viene rilevata da Rossella Marangoni – la vera forza che anima la città; dal punto di vista storico si assiste a una costruzione graduale della metropoli globale attraverso una serie di sviluppi di realtà singole, di elaborazioni e ricostruzioni successive che possiamo far risalire all'inizio del 1600, in quell'epoca storica che, secondo la storiografia giapponese, prende il nome proprio dall'antico appellativo della capitale: Edo.

Impossibile ripercorrere in queste pagine la ricca e complessa, sebbene affascinante, storia della città, ci si limiterà solamente a rilevare che con lo sviluppo della cultura mercantile la città comincia piano piano ad assumere la configurazione urbana attuale, specialmente per quanto riguarda la nascita e lo sviluppo dei già citati *sakariba*:

¹⁸ Rossella Marangoni, *Tōkyō. La Scrittura, la Città, la Notte*, cit., pagg. 17-18.

I *sakariba* sono luoghi permanenti di festa, luoghi di aggregazione e di ritrovo all'interno della città, non necessariamente legati alla periodicità delle feste religiose, ma, appunto, permanenti. Si sviluppano soprattutto quando la città raggiunge il milione di abitanti [...]. Questi luoghi istituzionalizzano la rottura dell'ordine quotidiano: nella folla eterogenea che vi si raduna scompaiono le differenze sociali e di genere e si incontrano la cultura popolare e quella delle *élites* perché sono frequentati da mercanti e da feudatari, da contadini e da monaci, da cortigiane e da guerrieri, da una miscela insomma di ceti sociali che qui, come in pochi altri luoghi "di libertà", si sottrae alla rigida suddivisione in classi voluta dal potere¹⁹.

Senza dimenticare che, a causa di tutta una serie di vicende storiche, la città è stata più volte in buona parte rasa al suolo da fattori interni come gli incendi ed esterni come i bombardamenti perpetrati da parte delle forze Alleate durante la seconda guerra mondiale, possiamo senza dubbio affermare che il tessuto della Tōkyō contemporanea comincia a essere intrecciato proprio a partire dal 1600.

E anche se, come abbiamo visto, di unità in senso urbano non si può parlare, una totalità in fondo la possiamo trovare, anche nella sua frammentazione: come le tessere di un mosaico, ognuna diversa dall'altra, vengono messe insieme per creare un'opera che prende forma e vita grazie all'accostamento di migliaia di diversità, così per l'osservatore europeo o americano, non abituato alla concezione spaziale giapponese, l'unità di Tōkyō appare chiara solo dopo un difficile processo di astrazione e nello stesso tempo dopo un altrettanto complesso percorso di avvicinamento alla cultura autoctona:

¹⁹ Ivi, pagg. 37-38.

Così dunque questa realtà che è Tōkyō, conoscibile solo per frammenti, solo per porzioni di territorio che acquistano un senso solo se osservate da vicino, altro non sarebbe che l'esperienza di città così come ce la può offrire il Giappone contemporaneo. Un'esperienza che affonda le radici nello spazio tradizionale della cultura giapponese e che si colloca all'opposto del concetto classico occidentale di spazi omogenei, scenografici, simmetrici, frutto di un'idea classica applicata alla città rinascimentale e barocca [...]²⁰.

La città globale, Tōkyō in questo caso, non può prescindere dalle proprie radici storico culturali: è dunque sbagliato, come ci avvertiva Saskia Sassen, vedere nei processi che hanno portato alla nascita delle *global cities* il pericolo di una cancellazione della storia, di una proiezione sbilanciata troppo sul futuro e dimentica delle radici culturali nazionali. Tōkyō ne è un esempio perfetto, in bilico fra l'eredità del periodo Edo e la tensione verso il futuro è una città che vive di flussi, economici e culturali, che se da una parte risultano in una complessità di lettura della metropoli giapponese, dall'altra si fanno catalizzatori di quelle dinamiche di circolazione e scambio che hanno permesso alla megalopoli di diventare uno dei tre centri urbani di maggior spicco a livello mondiale dell'epoca contemporanea.

Le radici della *global city* attecchiscono dunque in epoca moderna: il disordine e la frammentazione dello spazio giapponese, osserva Rossella Marangoni, sembrano

meglio adattarsi di qualsiasi altro modello alla modernità, proponendo un paradigma alternativo, valido per la postmodernità.

²⁰ Ivi, pagg. 139-140.

Tōkyō, allora, ridiventa una città unitaria e in continuo divenire: i frammenti si ricompongono in un tutto unico che, però, è impossibile esperire come tale. La metropoli diventa allora uno dei modelli di continuità che legano il passato al futuro [...]²¹.

Ma lo spazio urbano, è opportuno ricordarlo, è costruito, plasmato e esperito da esseri umani, che sono i primi attori di quei flussi, di quelle dinamiche che, in ultima analisi, ne permettono l'esistenza. Ciò che non dobbiamo dimenticare è dunque di sottolineare la forte componente sociale che soggiace ai processi urbani e che trova espressione prima di tutto nelle opere letterarie: è dunque compito della letteratura mettere in scena non soltanto una rappresentazione estetica della città, ma darle anche una valenza a livello sociale e umano, raccontare storie che possono essere a lieto fine o disturbare il lettore perché, come ci ricorda ancora una volta Paul Waley:

The poetics of metaphors are beguiling, and they play an important part in helping make sense of the city as it is experienced and observed. At the same time, however, the lived consequences of those metaphors tend to be ignored, disguised and obscured. To describe Tōkyō as flexible and dynamic is to obscure an understanding of the city as a place of the everyday, where families must survive economically and socially, where life can be humdrum and dull, despite the architectural baubles and liquid spaces of the urban image makers. It is to ignore the Tōkyō of suburbs and sprawl, of schools, supermarkets and daily life-spaces²².

²¹ Ivi, pag. 140.

²² Paul Waley, *Re-scripting the City*, cit., pag. 377.

Compito della letteratura è dunque supplire a questa mancanza, facendosi narratrice di storie e situazioni che, per loro natura, ben difficilmente troverebbero posto in saggi accademici o su riviste specializzate, diventando portavoce di chi la città la vive ogni giorno, sperimentando sulla propria pelle tutte le difficoltà e le amenità, raccontando di chi e come lo spazio urbano lo esperisce in prima persona.

2. La fine del mondo e il paese delle meraviglie

Dopo la pesante sconfitta subita durante la seconda guerra mondiale, a cui segue un periodo di assestamento e di ricostruzione durato circa fino alla fine degli anni Cinquanta, si apre per il Giappone un'epoca di relativo benessere: gli anni Sessanta infatti vedono uno sviluppo economico senza precedenti, che inaugurerà un periodo di prosperità e generale floridità e tragherà il paese ai vertici del discorso economico mondiale, al pari di altre superpotenze come gli Stati Uniti.

È in questo clima di benessere diffuso che nasce e cresce una intera generazione di scrittori: lontana dagli orrori della guerra e dalle brutture della storia, attraversa un ventennio di relativamente costante crescita economica, interiorizzando temi e modelli di una società sempre più dedita al consumismo sfrenato e al piacere di spendere e possedere.

In questo senso, non deve stupire che, affacciandosi al panorama letterario, questa nuova generazione porti con sé e riversi nelle opere temi e contenuti propri della società consumistica all'interno della quale è cresciuta: assistiamo infatti a partire dalla fine degli anni Settanta a un cambiamento radicale nella concezione della letteratura, a un livello sia tematico che materiale.

Se da un lato infatti la letteratura comincia ad avere come protagonista proprio la generazione consumistica del benessere

post-bellico, dall'altra si assiste anche alla trasformazione dell'oggetto della letteratura: il libro diviene un bene di consumo, quasi un trofeo da possedere.

E l'opera che segna questa forte cesura con la tradizione letteraria passata è, ne abbiamo già parlato nel primo capitolo, *Nantonaku Kuristaru* なんとなく、クリスタル di Tanaka Yasuo 田中康夫, libro che destò uno straordinario interesse specialmente fra le giovani generazioni di inizio anni Ottanta, vendendo milioni di copie, nonostante fosse stato considerato di scarso valore dalla critica. Innovativo per stile e tematiche, in realtà la rivoluzione più grande questo romanzo la attua a livello commerciale: il successo inaspettato e il numero esorbitante di copie vendute hanno ormai trasformato il libro in un bene di consumo a tutti gli effetti.

Il libro – best seller o million seller – è ormai equiparato a un bene di consumo, e diventa un oggetto del desiderio, qualcosa da possedere, come uno *status symbol* o come un accessorio. La fruizione deve essere prima di tutto svago, in linea con la filosofia dell'usa e getta che è alla base della logica consumistica: tutto deve passare rapidamente perché qualcos'altro possa prenderne il posto²³.

Tre sono dunque le innovazioni in ambito letterario che vengono, diciamo così, inaugurate dall'uscita del romanzo di Tanaka: innanzitutto le tematiche narrate sono quelle di un consumismo sfrenato, specchio della società dell'epoca; in secondo luogo l'opera letteraria non è più principalmente intesa come veicolatrice di significati ma viene in primo luogo concepita per avere una funzione di intrattenimento, riducendo dunque al minimo

²³ Luisa Bienati e Paola Scrolavezza, *La Narrativa Giapponese Moderna e Contemporanea*, Venezia, Marsilio, 2009, pag. 198.

l'*engagement* da parte del lettore; infine il libro stesso, in quanto oggetto, diventa un simulacro da possedere e attorno al quale viene creato un epitesto pubblico dalla forte componente commerciale e mediatica, del quale sono esempio le interviste all'autore, le sue apparizioni televisive e radiofoniche, le letture di presentazione e le *signing session*, il tutto ovviamente in linea con quanto stava già accadendo in altre parti del mondo.

È dunque in questa atmosfera che nasce e si sviluppa gran parte della narrativa giapponese contemporanea, e non è assolutamente fuori luogo sottolineare come questo contesto letterario abbia fatto da sfondo ad alcuni degli scrittori nipponici contemporanei più conosciuti a livello mondiale: Murakami Ryū 村上龍, Murakami Haruki 村上春樹 e Yoshimoto Banana 吉本ばなな sono sicuramente gli esponenti più noti di questa nuova generazione di scrittori.

Sono quelli che sono stati definiti i rappresentanti della “letteratura generazionale”:

sono trentenni che scrivono per i giovani di vent'anni, quasi ne fossero i fratelli maggiori. Inoltre curano molto la propria immagine, proponendosi come personaggi pubblici o televisivi, opinionisti, e accettando di diventare oggetto della curiosità della stampa più o meno scandalistica.

[...] Nello scambio tra lettore e scrittore è ora determinante che entrambi appartengano allo stesso ambiente – quello della cultura giovanile metropolitana – e condividano lo stesso codice comunicativo. Non è più il testo l'unico spazio di incontro: i media offrono al pubblico l'illusione di conoscere “personalmente” lo scrittore e stimolano il processo di

sovrapposizione e di identificazione dell'autore con il protagonista delle sue opere²⁴.

Esponente di maggior spicco di questa letteratura è il celeberrimo Murakami Haruki.

Nato a Kyōto nel 1949, compie gli studi universitari a Tōkyō, dove si laurea in letteratura presso la prestigiosa università Waseda, con una tesi di laurea di ambito angloamericanistico.

E infatti la cultura degli Stati Uniti d'America è un tema che torna ricorrente in tutta la produzione di Murakami: specialmente nella sua versione popolare, costituisce il mosaico di sfondo sul quale si installa l'azione diegetica di una buona parte delle sue opere. La *pop culture* americana è infatti la dominante narrativa della produzione murakamiana *in toto*: a volte è il genere, quello dell'*hard boiled* della prima metà del Novecento, da lui tanto amato, che viene mutuato nelle sue opere; a volte invece è lo sfondo culturale, la colonna sonora e i continui riferimenti a canzoni, lungometraggi o *best sellers* della realtà americana, reinterpretati nelle opere di Murakami attraverso un costante processo dialogico fra la quotidianità di un Giappone sempre più globale e i richiami a una cultura che appariva quella di una terra dei sogni, fatta di agi, lussi e divertimento spensierato.

Murakami è inoltre un fine estimatore della letteratura statunitense, della quale ha una conoscenza estremamente approfondita: infatti, nel corso della sua lunga carriera, sono innumerevoli le traduzioni dall'inglese in giapponese da lui curate di autori del calibro di Salinger, Fitzgerald, Capote tanto per citare solo alcuni fra i nomi più famosi, che gli hanno valso la fama di primo mediatore culturale tra il Giappone e gli Stati Uniti.

²⁴ Ivi, pag. 199.

È inoltre un profondo conoscitore e appassionato della musica jazz, oltre che dei più accattivanti ritmi pop anni Sessanta e Settanta.

E non potrebbe essere diversamente: egli appartiene infatti a quella generazione che, lo si diceva, è cresciuta durante il boom economico e consumistico post-anni Cinquanta, quando il Giappone guardava agli Stati Uniti come modello da imitare e obiettivo ideale da raggiungere, in termini di benessere, certo, ma anche in termini di standard culturali. Veniva definito infatti “America’s Japan” un paese impregnato in tutti gli aspetti della vita quotidiana di cultura statunitense, che costituiva un mondo affascinante e di evasione dalla banalità della realtà quotidiana, l’America era un luogo che entrava a far parte della sfera dei sogni, delle speranze, dei progetti per il futuro e che intanto era vissuto attraverso la fascinazione sempre crescente per le sue espressioni culturali più dirette, come il cinema, la musica, la moda e la letteratura di intrattenimento, veri e propri successi nel Giappone dell’epoca.

Tutto questo, naturalmente, ha anche un risvolto negativo: non a tutti piace questa massiccia invasione di cultura straniera e vi sono appunto intellettuali del calibro di Murakami Ryū che con Haruki condivide solo il cognome, mentre non potrebbe porsi in una posizione più distante da quella di pieno entusiasmo e accettazione della cultura americana come componente fondamentale della quotidianità giapponese. Ne parleremo nel paragrafo a lui dedicato.

Per quanto riguarda invece Murakami Haruki, egli sale alla ribalta della scena letteraria con il romanzo *Kaze no Uta o Kike* 風の歌を聴け (*Ascolta la Canzone del Vento*, 1979) che gli valse il Premio Gunzō, seguito a poca distanza dagli altrettanto grandi successi di *Hitsuji o Meguru Bōken* 羊をめぐる冒険 (*Nel Segno della Pecora*, 1982) e *Sekai no Owari to Hādoboirudo Uandārando* 世界の終わりとハードボイルド・ワンダーランド (*La Fine del*

Mondo e il Paese delle Meraviglie, 1985) che gli valse il Premio Tanizaki. La sua definitiva consacrazione internazionale avviene con *Noruei no Mori ノルウェイの森* (*Norwegian Wood*, 1987).

Caratteristiche peculiari della sua produzione artistica sono, oltre alla già citata presenza massiccia di elementi culturali angloamericani nella diegesi, l'intrecciarsi di più racconti diversi all'interno di un'unica narrazione, e soprattutto la presenza del magico e del soprannaturale come componenti della quotidianità. Specialmente quest'ultimo elemento ha permesso alla critica di avvicinarlo al realismo magico, spesso e volentieri rileggendolo come l'unico esponente giapponese di questa corrente letteraria. In realtà, questa versione non mi trova particolarmente concorde: senza entrare nello specifico, basterà solo ricordare che il realismo magico nasce e si sviluppa in una certa area geografica, l'America Latina, il cui contesto storico e politico è totalmente differente da quello nipponico in cui si trova incluso Murakami. In realtà mi pare interessante sottolineare che le più recenti posizioni della critica giapponese tendono a rileggere questa presenza del soprannaturale come una parodia della tradizione religiosa autoctona, lo Shintō; tuttavia mancano, a mia conoscenza, adeguati studi in merito e quindi il dibattito è ancora aperto.

La produzione letteraria di Murakami Haruki è vastissima, e continua fino ai giorni nostri in un crescendo di successi di pubblico e spesso anche di critica a livello doppiamente nazionale e internazionale, e non si limita solo alla narrativa, ma spazia anche nella saggistica. In questa sede ricordiamo solamente alcuni dei titoli più recenti – tralasciando purtroppo per questioni di spazio altri lavori ugualmente importanti – ovvero *Umibe no Kafuka* 海辺のカフカ (*Kafka sulla Spiaggia*, 2002) e l'ultimo best seller il cui successo planetario è stato accompagnato da una grandissima attesa ovvero *IQ84* del 2009.

È doveroso sottolineare che uno degli espedienti narrativi più ricorrenti nella sua produzione è la creazione, in molte delle sue opere, di un doppio mondo, ovvero di due realtà diegetiche distinte grazie alle quali la narrazione procede su due binari paralleli, a volte con due protagonisti diversi, ma comunque indissolubilmente legati a livello di semantica narrativa. È il caso del già citato *Sekai no Owari to Hādo-boirudo Uandārando* 世界の終わりとハードボイルド・ワンダーランド (*La Fine del Mondo e il Paese delle Meraviglie*) nel quale le due realtà distinte sono concretizzate in due diverse città e l'azione si divide fra una Tōkyō futuristica e spersonalizzante, emblema del consumismo sfrenato, e una non meglio specificata cittadina dove il tempo sembra essersi fermato, popolata da strani personaggi e circondata da unicorni.

La narrazione si divide in due parti, che si alternano regolarmente nel susseguirsi dei capitoli, chiamate rispettivamente *Il Paese delle Meraviglie* (*Hādo-boirudo Uandārando* ハードボイルド・ワンダーランド dall'inglese *Hardboiled Wonderland*) e *La Fine del Mondo* (*Sekai no Owari* 世界の終わり). La prima parte, *Il Paese delle Meraviglie*, è ambientata a Tōkyō e narra in prima persona (utilizzando il pronome di personale in forma piana *boku* 僕) la storia di un Cibermatico (*keisanshi* 計算士) ovvero di una persona in grado, attraverso un particolare allenamento e grazie a uno specifico congegno installato nel cervello, di procedere a un'operazione di *shuffling* di informazioni di vario tipo attraverso il proprio subconscio: si tratta di un metodo molto avanzato di sicurezza, criptaggio e conseguente custodia di informazioni modellato a impronta del subconscio del protagonista, che diventa quindi l'unica persona in grado di ri-decifrare la mole di dati affidatagli, l'unico in possesso della chiave, rappresentata dalla sua interiorità, dalla sua parte più intima e personale. I

Cibermatici come lui sono i dipendenti di una potentissima organizzazione paragovernativa chiamata “Il Sistema”, i cui nemici giurati sono rappresentati da “I Semiotici”, un’organizzazione parallela fatta da ex-agenti del Sistema ora rinnegati, sempre impegnati nel disperato tentativo di riuscire a trafugare le informazioni in possesso del Sistema e dei suoi Cibermatici. Vi sono inoltre, secondo polo negativo della narrazione, delle misteriose e mostruose creature che popolano il sottosuolo di Tōkyō, conosciute come “Gli Invisibili”.

L’azione narrativa prende il via quando l’io narrante viene convocato da un anziano scienziato (detto *rōjin* 老人, il vecchio signore, o *hakase* 博士 lo scienziato, letteralmente l’erudito) che gli affida la sicurezza dei risultati dei suoi esperimenti, che paiono essere della massima importanza e anche molto pericolosi.

Dopo qualche tempo, il vecchio scienziato scompare misteriosamente, forse, ma non si sa, a opera del Sistema, che avrebbe voluto impossessarsi dei frutti delle sue ricerche; e l’io narrante si mette sulle sue tracce, insieme alla nipote dell’anziano erudito, per evitare che possa verificarsi quella che lei gli ha paventato essere “la fine del mondo”.

Inizia dunque una ricerca che svelerà al protagonista una terribile verità: a causa di un malfunzionamento del circuito installato nel suo cervello, il suo inconscio e il ventaglio di immagini e situazioni da esso create si sta sovrapponendo via via alla vita reale, rischiando di intrappolare il Cibermatico in una realtà fittizia da lui stesso creata, una specie di fine del mondo così come lui lo conosce.

La *Fine del Mondo* è anche il titolo dell’altra parte della narrazione, nella quale vi è un io narrante (questa volta definito attraverso l’uso del pronome personale in forma cortese *watashi* 私) che si trova in una non meglio identificata cittadina, popolata da

persone semplici e da un branco di unicorni che pascola ai margini delle alte e invalicabili mura della città. Arrivato in questo luogo, non appena abbandonata per regolamento la propria ombra, perde memoria del passato e comincia a condurre una vita tranquilla affiancandola all'attività di lettore di sogni: ogni sera, infatti, si dovrà recare in biblioteca dove, assistito da una giovane ragazza, si occuperà di leggere vecchi sogni intrappolati nei teschi degli unicorni morti. In tutto questo non sembra esserci alcun senso, le giornate scorrono piatte e monotone, le persone che popolano la città sembrano aver perso qualsiasi tipo di emozione o di pulsione, tanto che il lettore di sogni progetterà di scappare con la sua ombra. È ovvia la sovrapposizione fra gli io narranti delle due parti costantemente intrecciate della narrazione, sovrapposizione che si risolve nel finale: capiamo infatti – se non l'avessimo già intuito procedendo con la lettura – che il lettore di sogni altro non è che l'autoproiezione del Cibermatico all'interno del mondo inconscio da lui creato a causa del malfunzionamento del congegno per lo *shuffling* che gli era stato impiantato nel cervello.

Caratteristica principale della narrazione è quella di svolgersi in maniera alternata in due città differenti: il romanzo infatti si apre con Boku, il cibermatico, che si reca presso quella che sembra essere la sede di una qualche azienda di Tōkyō per un appuntamento di lavoro. Tuttavia già nel secondo capitolo veniamo trasportati velocemente in una dimensione diversa, in una cittadina dai tratti fortemente onirici, quasi *fantasy*, dove Watashi, il secondo io narrante, si trova come sospeso in una dimensione spettrale, una sorta di limbo statico dal quale pare impossibile uscire.

Sull'opposizione dualistica fra queste due ambientazioni, due città, si costruisce la trama e procede la narrazione: l'oscillazione continua tra i paesaggi cupi del *Paese delle Meraviglie* e la soffocante staticità senza uscita de *La Fine del Mondo*, che si

alternano vicendevolmente un capitolo dopo l'altro, contribuiscono a creare nel lettore un forte effetto di straniamento. Lo spazio urbano in questo modo diventa un espediente narrativo per ricreare il senso di smarrimento dell'uomo contemporaneo che non si riconosce più nell'ambiente che lo circonda: gli stessi protagonisti delle due narrazioni, Boku e Watashi, sono due personaggi che si riveleranno essere incapaci di agire, paralizzati dall'ambiente circostante nel quale sono inseriti che, come una forza oscura, agisce sulle loro coscienze individuali annullandoli a mano a mano che procede la narrazione.

Innanzitutto è necessario rilevare che Tōkyō, ovvero l'ambientazione del *Paese delle Meraviglie*, non viene quasi mai descritta se non nei suoi luoghi di consumo o, per citare Augé, nei suoi *nonluoghi*: supermercati, fast food, superstrade, lavanderie a gettoni e stazioni sono le uniche indicazioni topografiche disseminate nella narrazione, insieme ai *brand* più famosi:

Alle undici uscii di casa. Feci un po' di spesa al supermercato vicino alla stazione mettendo nel carrello quello che mi capitava sotto mano, andai al negozio di bibite e comprai del vino rosso, seltz e succo d'arancia. Passai in tintoria a ritirare una giacca e due camicie, comprai una penna biro, della carta da lettere e delle buste in cartoleria [...]²⁵.

Terminati i miei acquisti, parcheggiai nel posteggio di un ristorante nelle vicinanze, ordinai una birra, un'insalata di gamberi e delle cipolle fritte, e mangiai da solo in silenzio. [...] Dalle finestre del ristorante si vedeva l'autostrada. Vi sfrecciavano automobili di vari colori e modelli²⁶.

²⁵ Ivi, pag. 81.

²⁶ Ivi, pag. 82.

Prima di tutto mi recai in treno a Ginza, comprai una camicia, una cravatta e una giacca da Paul Stuart, e pagai con la carta dell'American Express²⁷.

La mossa seguente fu di andare in un negozio di dischi, e comprare alcune cassette. Una selezione di Johnny Mathis, *Verklärte Nacht* di Schönberg con la direzione di Zubin Mehta, *Stormy Sunday* di Kenny Burrell, una cassetta di Duke Ellington, i *Concerti di Brandeburgo* suonati da Trevor Pinnock, e una cassetta di Bob Dylan che includeva *Like a Rolling Stone*. Un assemblaggio molto eterogeneo²⁸.

Inoltre, appare chiaro fin dall'inizio che *La Fine del Mondo* è una cittadina frutto della costruzione mentale dell'istanza narrativa. In primo luogo, proprio perché questa viene descritta come se fosse un cervello:

Il centro della città era una piazza semicircolare che si apriva a nord del Ponte Vecchio. L'altra metà del cerchio si trovava sul lato sud. I due semicerchi venivano chiamati la Piazza Settentrionale e la Piazza Meridionale, tanto diverse l'una dall'altra da apparire specularmente opposte a chi le osservasse insieme. Nella parte nord regnava una strana pesantezza, come se dai quattro angoli della città vi confluiva un cupo silenzio. In confronto, la parte sud non procurava quasi sensazioni²⁹.

Impossibile non riconoscere una topografia che richiama in tutto e per tutto la forma stilizzata di un cervello umano: le due

²⁷ Ivi, pag. 434.

²⁸ Ivi, pag. 438.

²⁹ Haruki Murakami, *La Fine del Mondo e il Paese delle Meraviglie*, Torino, Einaudi, 2008, pag. 41.

piazze semicircolari sono come i due emisferi visti dall'alto; il Ponte Vecchio che li collega ci ricorda il fascio di nervi che va da un emisfero all'altro, detto "corpo calloso". Appare chiaro che il protagonista si trova intrappolato nella propria mente, che assume la forma di una città quasi irreali, e l'inconscio si trasforma in spazio urbano.

In secondo luogo, e per confondere ancora di più le idee, a mano a mano che la narrazione procede emergono svariati collegamenti fra i due spazi urbani: molto spesso infatti le immagini, i luoghi, le passioni e i desideri che il protagonista esperisce nella Tōkyō del *Paese delle Meraviglie* vengono trasformati dal subconscio in componenti della città de *La Fine del Mondo*. Qualsiasi oggetto, qualsiasi passione, qualsiasi cosa abbia catturato l'attenzione di Boku a Tōkyō la si può ritrovare, opportunamente trasformata e ri-funzionalizzata, nella città dove si trova Watashi, frutto di una rielaborazione inconscia operata dalla parte pulsionale più intima del protagonista. Come rileva Chiyoko Kawakami:

The narrative development of *Hard-boiled Wonderland*, in which the two worlds appear in alternating chapters, represents the state of Watashi's consciousness – one that oscillates between the reality of HBW [Hard Bolied Wonderland] and his inner, if edited, world. Whenever he loses touch with the reality of HBW, he enters his inner "End of the world" (EW). The landscape of EW marks the maximum departure from HBW.

[...] Town's landscape in fact mirrors the sedimentation of media/fictional images stored in Watashi's subconscious. The wall may originate in a landscape from his favorite work of nineteenth-century Russian literature, Watchtower and Clocktower from old Hollywood movies on video, the golden beasts from some Greek myth, the wilderness from scenes on TV, the canal from tourist

posters hung in a cafe in Tōkyō, and so on. In a word, Town's landscape is a simulacrum [...] ³⁰.

La città di *La Fine del Mondo* è sostanzialmente un simulacro creato attraverso la composizione di immagini e ricordi già presenti nell'interiorità del protagonista, è una costruzione ideale che assume i tratti di un'utopia urbana, laddove il presente de *Il Paese delle Meraviglie* ha invece forti caratteristiche distopiche. Lo sottolinea anche Paola Scrolavezza:

Per questo Susan Napier preferisce leggere i romanzi di Murakami sulla base di nozioni di utopia e distopia, delle quali l'autore si servirebbe per affrontare temi che non escludono l'impegno sociale e politico. Riesce infatti a creare mondi immaginari estremamente vividi, popolati da fantasmi e sogni, attraverso i quali racconta il Giappone contemporaneo, e soprattutto il senso di perdita che accompagna la generazione di quanti, nati nell'immediato dopoguerra, hanno creduto negli ideali del '68 e sono stati disillusi. E proprio questo aspetto della sua letteratura, che forse è più legato all'esperienza personale che non all'elaborazione ideologica, rende problematica la definizione di Murakami come autore postmoderno ³¹.

Innanzitutto, lo si è già discusso nel primo capitolo, la definizione di postmoderno è effettivamente problematica non solo per Murakami ma per tutta la letteratura giapponese in generale. Ma nella problematizzazione del concetto di utopia e distopia, Scrolavezza, riprendendo Susan Napier, intende mettere in crisi l'assunto critico che vuole Murakami come un esponente giapponese

³⁰ Chiyoko Kawakami, *The Unfinished Cartography: Murakami Haruki and the Postmodern Cognitive Map*, in: "Monumenta Nipponica", Vol. 57, N. 3 (Autumn 2002), pag 327.

³¹ Luisa Bienati e Paola Scrolavezza, *La Narrativa Giapponese Moderna e Contemporanea*, cit., pag. 209.

del realismo magico: è infatti meglio rileggere la sua narrativa in chiave di opposizione binaria fra utopia e distopia che non affidarsi a strutture interpretative che pongono l'accento sulla polarità fra reale e magico e che si rivelerebbero estremamente problematiche se applicate al contesto storico e culturale giapponese.

In ogni caso, l'opposizione fra la Tōkyō che emerge dalla narrazione, ovvero una città distopica, un nonluogo che avanza spinto solamente da dinamiche di tipo commerciale, popolata da persone senza anima e soggiogata dai giochi di potere delle corporazioni, e lo spazio interiore costellato dalle costruzioni mentali di Boku è l'espedito narrativo che Murakami sfrutta per simboleggiare tutta una serie di criticità dell'epoca contemporanea. In primo luogo quella che Kawakami definisce come «disintegration of the self in the urban landscape»³²: non esiste più un eroe dalla personalità titanica che attraversa tutta la narrazione, al contrario a essere messo in scena è un personaggio fragile e disilluso, impregnato di un'ironia amara e impotente di fronte ai meccanismi di potere che permeano la società e sbriciolano con forza l'individuo. Un esempio di queste sovrastrutture di potere è rappresentato dalla lotta fra “Il Sistema” e “I Semiotici”, le due organizzazioni rivali che si contendono l'accesso ai dati conservati nella mente di Boku; inoltre lo stesso protagonista poche ore prima della sua presunta “fine del mondo” trascorre il tempo in giro per negozi facendo acquisti sconclusionati (si veda l'esempio citato poc'anzi), creando un forte contrasto fra lo scarso interesse che Boku prova per le dinamiche sociali e invece la grande attrazione per i beni di consumo, acquistati da lui in maniera quasi

³² Chiyoko Kawakami, *The Unfinished Cartography: Murakami Haruki and the Postmodern Cognitive Map*, cit., pag. 313.

compulsiva, che lo rendono schiavo, come la maggior parte degli uomini, delle semplici logiche di mercato³³.

D'altra parte, non è solo la città di Tōkyō che si carica di significati negativi: se è vero che la città de *La Fine del Mondo* è un simulacro utopico dei desideri e degli interessi di Boku, è altrettanto vero che, come rileva ancora Kawakami³⁴, questo mondo fantasma con i suoi abitanti che paiono amorfi è la perfetta rappresentazione dell'alienazione dell'uomo contemporaneo nella società dei consumi, annullato dal bombardamento di immagini-simulacro della realtà odierna.

La città diventa quindi un ambiente nel quale declinare una pluralità di contenuti e tematiche, l'espedito letterario più adatto e versatile alla problematizzazione dei significati e delle contraddizioni della società contemporanea.

3. Uno sguardo alla periferia di Tōkyō

Shimada Masahiko 島田雅彦 nasce a Tōkyō nel 1961, ma pochi anni dopo si trasferisce con la famiglia in provincia, per rientrare poi nella capitale solo all'epoca degli studi universitari, scegliendo di specializzarsi in lingua e letteratura russa.

Già durante il periodo dell'università comincia a farsi conoscere nel mondo della scrittura e dell'editoria: è del 1983 infatti la pubblicazione di *Yasashii Sayoku no Tame no Kyūkyoku* 優しいサヨクのための嬉遊曲 (che potremmo tradurre come *Divertissement per simpatizzanti di sinistra*) candidato al premio Akutagawa, uno dei principali riconoscimenti letterari giapponesi. Segue nel 1984 il racconto *Muyū Ōkoku no Tame no Ongaku* 夢遊王国のための音楽 (traducibile come *Musica per un Regno*

³³ Ivi, pag. 322.

³⁴ Ivi, pag. 330.

Sonnambulo) che gli valse il Premio Noma per scrittori emergenti. Dopo la laurea si dedica a tempo pieno alla carriera letteraria, pubblicando un gran numero di lavori di fiction, fra i quali è doveroso ricordare, nel 1989, *Yumetsukai* 夢使い (*Il Messaggero dei Sogni*), scritto dopo un'esperienza di un anno a New York in qualità di *visiting professor* presso la Columbia University. In italiano, solamente quattro suoi racconti sono apparsi, a cura di Roberta Novielli, in una raccolta dal titolo *Mi Farò Mummia* (1995): si tratta di *Miira ni Naru Made* ミイラになるまで del 1990 (trad. it. *Mi Farò Mummia*), *Danjiki Shōnen – Seishun* 断食少年・青春 (trad. it. *Beata Adolescenza*) sempre del 1990, *Yudayakei Aonisai* ユダヤ系青二才 (trad. it. *Il Discepolo*) del 1987 e infine *Sabaku no Iruka* 砂漠のイルカ (trad. it. *Il Delfino del Deserto*) del 1988, tutti dapprima apparsi in riviste e poi successivamente compresi nella raccolta *Arumajiro Ō* アルマジロ王 (Il Re Armadillo, 1991). Questo non è che un brevissimo elenco assolutamente non esaustivo di una produzione ben più ampia, che tocca una miriade di temi di grande attualità durante il suo percorso letterario, come per esempio l'intelligenza artificiale, o ancora il diffondersi dell'AIDS negli anni Ottanta e Novanta, e, cosa rilevante per questo lavoro, la realtà urbana e quella delle periferie.

Per Marc Augé, le periferie rappresentano infatti quella parte della città che possiamo definire problematica:

Il binomio città/sobborghi o, in linguaggio più geometrico, il binomio centro/periferia è al centro di tutte le descrizioni. È nelle «periferie» della città che si trovano i problemi della città:

povertà, disoccupazione, ambiente degradato, delinquenza, violenza³⁵.

E così infatti la pensa anche Shimada, che in un'intervista afferma:

La periferia è un posto dove la storia cessa e il tempo e lo spazio perdono il loro significato. Per questo noia e alienazione sono le principali caratteristiche della periferia. Esistono solo due strade per uscirne: l'una è quella del suicidio, l'altra quella della scrittura. Io ho scelto la seconda. Avevo 14 anni, la stessa età di Anna Frank, quando ho cominciato a occuparmi di letteratura, a tenere un diario, ad annotare e guidare i miei sogni, cioè a combattere l'istinto suicida. La periferia di Tokyo in cui sono nato e vissuto era la mia camera a gas³⁶.

Per Shimada la periferia urbana rappresenta un luogo dal quale è necessario allontanarsi per non finire soffocati e spersonalizzati. Come nel caso di M, protagonista del racconto *Beata Adolescenza*, che non prova nessun tipo di desiderio, né alimentare, né sessuale:

Negli adolescenti, l'appetito e il desiderio sessuale dovrebbero essere al loro apice, e invece M non sopportava né carne né pesce né donne. Riusciva a digiunare senza alcuna difficoltà e non aveva neanche l'abitudine di masturbarsi. Saltava colazione e pranzo e a sera mangiava solo dei cracker, così che tra gli amici abituati a

³⁵ Marc Augé, *Per un'Antropologia della Mobilità*, Milano, Jaca Book, 2010, pag. 21.

³⁶ Franca Eller, *Shimada Masahiko, Sognando fra Periferia e Cosmopolitismo*, in: <http://www.nonluoghi.info/old/masahiko.html> [accesso: 17 Febbraio 2013].

cinque pasti al giorno iniziò a girare la voce che fosse un fanatico³⁷.

Impossibile non vedere, già nella scelta del nome, un piccolo richiamo autobiografico, tuttavia l'adolescenza che M trascorre priva di senso e nel totale disinteresse per quelli che comunemente vengono definiti invece i piaceri della vita, appare essere indissolubilmente legata all'ambiente amorfo e piatto nel quale cresce. Infatti, l'attrazione per l'altro sesso e, di conseguenza, per il cibo, scatteranno proprio nel momento in cui comincerà a uscire dal soffocamento delle mura domestiche e dell'ambiente della periferia, e corrisponderà col suo spostamento nel parco di Kitanomaru 北の丸公園, in uno dei quartieri centrali di Tōkyō, Chiyoda, per partecipare a uno sciopero della fame di natura politica, il primo di una lunga serie di partecipazioni e attivismi che lo porteranno all'incontro con una misteriosa donna sui trentacinque anni. Insieme a lei, esplorerà passo dopo passo i piaceri della tavola e della carne:

Abilmente ingannato, M cominciò addirittura a pensare che il sesso non fosse poi così male, e si scoprì a desiderare di riassaggiare qualcosa, il *tōfu* bollito. Eppure trovava innaturale il fatto stesso di mangiare e sino alla fine restò fermamente convinto di essere solo uno senza appetito. A pensarci bene, il suo interesse per gli scioperi della fame, oltre al fatto di conferire vari significati al digiuno, dipendeva dalla sua repulsione verso l'ambiente circostante che aveva cercato di costringerlo a una vita salutare³⁸.

³⁷ Masahiko Shimada, *Beata Adolescenza*, in: *Mi Farò Mummia*, Venezia, Marsilio, 1995, pag. 39.

³⁸ Ivi, pag. 55.

Si tratta del primo passo verso un cambiamento più radicale: la morte del fratello minore a causa di un incidente con la motocicletta costituirà un vero shock per M, ma sarà anche l'occasione per un mutamento di direzione definitivo della sua vita. Poco dopo la scomparsa del fratello, infatti, il protagonista avrà un sogno nel quale lui e il fratello si perdono durante un'escursione in montagna. Allo stremo delle forze e senza più viveri, M decide di sacrificarsi e domanda al fratello di mangiarlo, affinché almeno lui si possa salvare. Il fratello rifiuta categoricamente e preferisce piuttosto mangiarsi da solo che nutrirsi del consanguineo; il sogno finisce col ragazzo che si conficca un coltello nella coscia.

Possiamo sicuramente affermare che il momento onirico costituisce il punto di svolta conclusivo della narrazione perché, dopo il risveglio, M si scoprirà essere diventato un grande mangiatore, amante del cibo, con l'unico rimpianto di non poter più fare a gara col goloso fratello minore a chi mangia più in fretta la carne fritta col riso.

La tematica del sogno è assolutamente centrale nella produzione di Shimada. Come lui stesso ha infatti affermato, si tratta dell'unica cosa autentica nella vita delle periferie:

Nelle mie opere do corpo ai miei sogni [...]. In essi tutto accade, diviene, è in fieri, è vivo, mentre intorno a me, nella periferia in cui vivo, tutto è statico, immobile, già divenuto, e quindi irrimediabilmente falso³⁹.

Come si è visto il sogno costituisce il punto di svolta della narrazione in *Beata Adolescenza*, ciò che permette di sbloccare il simbolo di un'esistenza normale, ovvero l'appetito del protagonista

³⁹ Franca Eller, *Shimada Masahiko, Sognando fra Periferia e Cosmopolitismo*, cit.

M, fino a quel momento soffocato e schiacciato da un ambiente che non gli lascia via di uscita, relegato in quella che lui vedeva come una mediocrità fatta di appetiti che non condivideva, ma che ora, nel suo sviluppo da membro di una collettività a individuo, ha imparato a gestire e apprezzare.

Il sogno, come si diceva, è tematica ricorrente nella produzione dell'autore e costituisce un momento di sviluppo narrativo anche in un altro dei racconti contenuti nella raccolta.

Il Delfino del Deserto narra di due angeli caduti che, una sera per caso, si ritrovano in un bar con *karaoke*. Seduto fra gli avventori del locale, l'io narrante, un ex angelo ora caduto sulla terra e diventato essere umano con il nome di Umihiko, si accorge di un uomo dalle pupille insolitamente terse, come quelle di un animale, seduto da solo, dall'aria un po' spaesata. Sentendolo cantare, capisce subito che anche lui una volta era un angelo, e intuisce dalla sua solitudine e dall'apparenza fragile e indifesa che deve essere appena arrivato sulla terra. Sicuramente, non avrà un posto dove andare e così la voce narrante lo invita a trascorrere la notte presso di lui, spinto da un moto di compassione per una creatura che, un tempo, ha condiviso il suo stesso destino e forse, anche da un pizzico di nostalgia per il passato.

I due prendono quindi un taxi per raggiungere l'abitazione Umihiko. E l'azione si sposta dal bar del centro della città di Tōkyō alla periferia; il centro della metropoli ci viene descritto come caotico, rumoroso, quasi fastidioso:

Oltre la soglia, rumore di bottiglie che vanno in frantumi, ruggito di taxi che veloci percorrono in prima le strade strette, coro di IC provenienti dal game center, risate di un gruppo che va bevendo da

un bar all'altro... tutti rumori orfani, suoni che nessuno produce e a cui nessuno fa caso⁴⁰.

Al contrario, la periferia dove abita Umihiko appare quasi immobile, morta:

Il taxi passò sotto vari ponti di ferro che sembravano pizzicare la superficie terrestre e si allontanò dal centro di Tōkyō sorpassando le auto come se singhiozzasse. Dopo venti minuti si fermò dietro un grande muro.

«Che cos'è?»

Gli abitanti qui intorno chiamano questo edificio «palazzo corazzata». Al ventunesimo e ultimo piano della corazzata si trova il mio nido.

Tutti i terrestri costruiscono case come scatole, simili agli scorpioni che preparano la tana scavando una buca di un centimetro di diametro in un punto di un vasto deserto⁴¹.

Il ritratto che dipinge Shimada con la sua prosa asciutta è sicuramente quello di uno dei tanti palazzi dei quartieri dormitorio delle periferie urbane di Tōkyō, dove il tempo è sospeso, non esiste un collegamento tra il passato e il futuro, esiste solo un eterno presente, immobile e senza possibilità di uscita. L'immagine dello scorpione della sabbia e il titolo del racconto sono legati nella metafora del deserto, simbolo del tempo della periferia:

Per me tutto comincia dalla periferia. La periferia, a partire dagli anni '60, è un posto che simboleggia lo status e gli interessi economici della classe media giapponese, costruito in maniera artificiale per farne una copia dello stile di vita americano; un

⁴⁰ Masahiko Shimada, *Il Delfino del Deserto*, in: *Mi Farò Mummia*, cit., pag. 96.

⁴¹ Ivi, pag. 97.

luogo senza alcuna storia, dove l'età della pietra sembra collegarsi direttamente all'età moderna. La gente che l'abita, per avere il senso della realtà della vita, cerca di adattare a se stessa l'immagine dei mass-media come la televisione, il cinema di Hollywood, la musica pop e i cartoni animati. E il tempo è immobile come in un deserto⁴².

Ecco dunque spiegato il titolo e la metafora dello scorpione: gli angeli caduti sulla terra, condannati a vivere la loro vita in un luogo vuoto e immobile, sono destinati come gli abitanti delle periferie a un eterno e monotono presente fatto di ripetitività e alienazione. L'unico modo per fuggire da questa routine (dis)umanizzante, come si diceva, è il sogno: infatti, una volta giunti all'appartamento, dopo avere trascorso un po' di tempo chiacchierando e sorseggiando insieme del vino ed essersi, i due si preparano per andare a dormire. Umihiko insegna dunque al suo nuovo compagno cosa si deve fare per addormentarsi e sognare, perché per lui il sogno rappresenta un seppur momentaneo momento di sollievo dalla pesantezza e dall'alienazione della vita sulla terra. Dopo averlo accompagnato a letto, a sua volta si addormenta, steso sul divano. Il sogno che farà, sarà anch'esso sul tema del deserto, immagine che torna ossessiva e si ripropone per tutto il racconto:

Il vento infuriava. La sabbia ammassata al suolo diventò un fiume al fluire del vento. Non c'erano angeli né esseri umani: non c'ero neanche io, tutto era deserto a perdita d'occhio, persone e angeli erano granelli di sabbia che scorrevano con un lieve fruscio. Trasportata dal vento, la sabbia si muoveva, si scontrava, retrocedeva e avanzava, si mescolava e si accumulava, finché il

⁴² Franca Eller, *Shimada Masahiko, Sognando fra Periferia e Cosmopolitismo*, cit.

rumore di quel fluire di vento e di sabbia si trasformò nel brusio di strade e di piazze.

«Abbiamo belle donne, signore!»

«Non ti va di parlare di amore con me a tu per tu?»

«Ti perforo la pancia!»

«Sei Animal Baby? Jill mi ha parlato di te. Vendimi quello che sai.»

«Madame, le è caduto qualcosa.»

«Una volta ero avvocato, ma con le medicine mi sono saltati i nervi e mi sono convertito alla comicità.»⁴³

Anche nel sogno vi è traccia di elementi urbani: il deserto di sabbia è la periferia, con il suo amalgama di degrado (prostitute, criminali, spacciatori) e gente che non ce l'ha fatta (un tempo avvocati, ora chissà) simboleggiati dalle voci che si rincorrono e si accavallano nello spazio onirico. In fondo, nella vita reale, dallo spazio urbano non c'è salvezza; secondo Shimada non si scappa dalla morsa uniformante delle periferie, lo spazio urbano decentrato penetra l'interiorità così come la sabbia di una tempesta si infila in ogni più piccolo pertugio. È omologante: l'unica arma che l'uomo ha a disposizione è il sogno, che permette l'evasione dall'eterno presente della periferia.

Alla fine del racconto, che termina il mattino seguente, i due angeli caduti si separeranno, il più giovane andrà per la propria strada, ma solo dopo avere chiesto al più anziano, a quello che lui chiama appunto *senpai*⁴⁴ per tutta la narrazione, di dargli un nome. Il nome che questi sceglierà è, significativamente, Dolphin Sunakawa, ovvero Dolphin "Fiume di Sabbia". E alla partenza di

⁴³ Masahiko Shimada, *Il Delfino del Deserto*, in: *Mi Farò Mummia*, cit., pagg. 110-111.

⁴⁴ In giapponese, il termine *senpai* 先輩 indica il compagno di scuola più anziano: è il nominativo che gli studenti giapponesi utilizzano per rivolgersi ai ragazzi delle classi successive. Per estensione, può indicare anche un mentore o un collega più anziano in ambito lavorativo.

Dolphin assistiamo come nel finale di un film, con lui che si incammina incontro alla città, una città che assume delle caratteristiche quasi paradisiache, a testimoniare come ancora egli viva in bilico fra due mondi, non appartenga ancora del tutto all'inferno urbano delle periferie ma mantenga, seppure ancora per poco, una scintilla di paradiso:

Aprii la finestra e guardai fuori: era una giornata nuvolosa. Si vedeva Dolphin di spalle che si allontanava. Dove avrà intenzione di andare? Perché io conosco cose che lui non sa? È utile perdersi: il labirinto il paese natio degli esseri umani, per gli uomini non esistono destinazioni. [...]

Chissà perché il rumore di sempre della città sembrava differente. Di solito era simile a quello prodotto dalle onde televisive al termine delle trasmissioni, mentre quella mattina era come se mille organi a canne risuonassero in coro intrecciando i toni, si mescolassero suonando all'unisono per dar vita infine a una magnifica sinfonia. Forse a ciascuno degli infiniti edifici visibili dalla veranda veniva impartita una sua melodia⁴⁵.

4. *Tōkyō soup*

Forse ancora troppo poco conosciuto in Italia, o comunque conosciuto solo limitatamente a una parte del suo lavoro, Murakami Ryū è invece uno degli intellettuali più interessanti del panorama nipponico contemporaneo. Scrittore, sceneggiatore ma anche regista delle sue opere, è spesso ricordato per la sua scrittura tagliente che narra di situazioni al limite della violenza estrema e densamente sessualizzate.

Nato a Sasebo, cittadina nella prefettura di Nagasaki, nel sud del Giappone, trascorre la sua infanzia nei pressi della base militare

⁴⁵ Masahiko Shimada, *Il Delfino del Deserto*, in: *Mi Farò Mummia*, cit., pag. 113.

americana ivi collocata. Si trasferisce successivamente a Tōkyō per gli studi universitari, specializzandosi in arte.

Benché in italiano non sia stato molto tradotto, solo tre opere, e in due casi su tre non si tratti di traduzioni dal giapponese ma dall'inglese, si tratta in realtà di un autore molto prolifico, con una buona circolazione internazionale, specialmente grazie al successo dei suoi lavori cinematografici, che hanno all'exportazione della sua produzione letteraria in altri paesi del mondo.

Murakami fa il suo ingresso nel panorama letterario con la pubblicazione, nel 1976, di *Kagirinaku Tōmei ni Chikai Burū* 限りなく透明に近いブルー (Blu Quasi Trasparente), opera dal forte impatto emotivo che racconta la vita di un gruppo di giovani alle prese con le difficoltà della realtà quotidiana nei pressi della base militare americana e a contatto con i soldati ivi stanziati. All'opera viene assegnato il Premio Gunzō per scrittori emergenti e, nello stesso anno, anche il Premio Akutagawa, il che contribuisce a trasformare il romanzo in un best seller e a consolidare definitivamente la fama di Murakami. Del romanzo esiste anche un adattamento cinematografico, diretto dallo stesso Murakami. Il grande successo ottenuto viene ripetuto con la pubblicazione, nel 1980, di *Koinrokkā Beibīzu* コインロッカ・ベイビーズ (Coin Locker Babies).

Due opere, fra le molte da lui create, che vanno sicuramente ricordate sono *Topazu* トパズ (tradotto in italiano come *Tōkyō Decadence*) del 1987 e anche questo da lui successivamente adattato per il grande schermo, e *In za Miso Sūpu* インザ・ミソスープ (tradotto come *Tōkyō Soup*) del 1997 insignito del Premio Yomiuri lo stesso anno.

Infine, nel 2000 lo scrittore vince il prestigioso Premio Tanizaki per *Kyōsei Chū* 共生虫 (*Parassiti*).

Rispetto al suo omonimo, Murakami Haruki, Ryū si configura per un approccio meno entusiasta alla cultura americana che, lo si è detto, pervadeva la quotidianità giapponese dagli anni Cinquanta in avanti. Anzi, proprio la sua esperienza di vita, il fatto di essere cresciuto nei pressi di un'installazione militare americana e avere avuto a che fare quasi quotidianamente con i militari di stanza a Sasebo, contribuirà a plasmare un'immagine fortemente negativa degli Stati Uniti, spesso identificati in quei militari violenti e ubriachi che diventano più volte protagonisti delle sue opere.

Al contrario infatti di Haruki, profondamente affascinato dalla cultura americana, in Ryū la presenza degli Stati Uniti è un elemento di disturbo dell'azione narrativa.

Pur riconoscendo l'importanza a livello planetario della cultura pop e la sua matrice marcatamente statunitense, infatti, non riuscirà mai a scindere completamente il discorso culturale da quello storico: per lui la cultura pop rimarrà sempre americana di fondo e, come tale, espressione di una forza di occupazione. Il suo atteggiamento è quindi duplice: se da un lato riconosce l'importanza a livello culturale che la cultura pop ha rivestito nel Giappone suo contemporaneo, dall'altro non si permette di dimenticare come gli Stati Uniti siano stati una forza occupante sul territorio del paese. In questo modo, la cultura pop viene ad assumere l'identità di una cultura di occupazione, espressione di una società dedita al consumismo eccessivo e dalle forti tendenze capitaliste: nonostante lo stesso Ryū si dichiari fan della musica leggera statunitense, per esempio di Elvis Presley, non dimentica che, in fondo, si tratta pur sempre in un certo qual modo di una "prevaricazione culturale".

Fra le opere citate e tradotte in italiano, quella che forse è la più disturbante è sicuramente *Tōkyō Soup*, del 1995.

Kenji è un giovane di vent'anni che lavora come "guida alla vita notturna" per i turisti e gli uomini d'affari stranieri in visita a

Tōkyō. Una perifrasi per indicare che il suo lavoro consiste nell'accompagnare i *gaijin*⁴⁶ in veri e propri *sex tour* della capitale nipponica. È un'attività che pare piuttosto redditizia e permette a Kenji di mantenersi abbastanza bene; tuttavia la sua vita è destinata a essere sconvolta in maniera irreversibile a causa dell'incontro con Frank, un turista americano in visita a Tōkyō che lo contatterà per fargli da guida.

Descritto fin da subito come una persona strana, sospetta, inquietante, l'americano rivela una personalità violenta e disturbata e non passa molto tempo primache Kenji cominci a rendersi conto che il suo cliente cela una psiche oscura e perversa, alternando momenti di assoluta, lucida giovialità a episodi di cupo silenzio, nei quali sembra perdersi dentro i propri pensieri, quasi come se fosse in preda a una torbida follia.

Kenji comincia a sospettare che ci sia Frank dietro il brutale assassinio di una studentessa del liceo, ritrovata stuprata e smembrata in un cassonetto dell'immondizia, idea che diventa sempre più ossessiva e, allo stesso tempo concreta, quando viene ritrovato anche il cadavere di un barbone, arso vivo in una toilette pubblica.

E i sospetti trovano conferma la seconda sera insieme a Frank quando, in un *omiai pub*⁴⁷ l'americano compie una vera e propria strage, massacrando brutalmente avventori e gestori del locale, in un raptus omicida dalla violenza inaudita. Appare ora evidente a Kenji che Frank è uno psicopatico: per sua stessa ammissione, infatti, l'uomo soffre di gravi problemi psichici ed era venuto in Giappone sperando di riuscire a sfuggire.

⁴⁶ *Gaijin* 外人, contrazione di *gaikokujin* 外国人, è un termine giapponese per indicare una persona straniera, di nazionalità non giapponese.

⁴⁷ Si tratta di un locale dove ci si reca al fine di combinare incontri (il più delle volte solo amorosi) con altri avventori dell'esercizio, anche loro lì per lo stesso motivo.

Come ultimo favore, prima di lasciarlo andare, Frank chiede a Kenji di accompagnarlo, la notte di capodanno, in un posto adatto per potersi ascoltare in tranquillità i centootto rintocchi del *joya no kane* 除夜の鐘, la campana del tempio che viene fatta suonare centootto volte appunto per liberare chi sente i suoi rintocchi dalle centootto passioni che avvelenano l'animo umano. Arrivato infatti alla fine di una vita dissoluta, fatta di una lunga serie di omicidi commessi fin dalla più tenera età, fra soggiorni presso istituti psichiatrici e carceri, Frank cerca un'ultima occasione di redenzione spirituale dagli orrori di cui è stata costantemente costellata la sua vita.

Il romanzo si conclude poco prima dell'inizio dei centootto rintocchi, quando Frank lascerà andare Kenji e si dilegnerà in mezzo alla folla accorsa per la cerimonia sperando, nel perdersi definitivamente, di annullarsi come individuo, di annullare gli impulsi omicidi e di poter finalmente trovare una volta per tutte la pace.

Presentato come un romanzo ad alto contenuto erotico, come un viaggio negli abissi del sesso in quella che appare essere una metropoli perversa («Una discesa agli inferi del sesso nei meandri di Tōkyō» ci invita all'acquisto un bollino sulla copertina italiana), in realtà col sesso ha poco a che fare: lo stesso Frank, innanzitutto, non avrà mai un rapporto fisico con nessuno, anche se inizialmente dichiara di avere assunto Kenji per esplorare le abitudini sessuali della città. E benché ci si muova nei quartieri a luci rosse, il sesso rimane una specie di ronzio sullo sfondo, come un qualcosa che ci si aspetta che debba essere fatto, consumato come un prodotto di poco valore ma che alla fine, per tutta una serie di annoiate deviazioni di percorso, non si riesce a mai a concretizzare. Anzi, potremmo addirittura affermare, sulla falsa riga di quanto rilevava Stephen Snyder parlando di un romanzo di poco precedente,

Piasshingu ピアッシング (*Piercing*), del 1994, che «violence has replaced sexuality»⁴⁸.

Dopotutto, di violenza in *Tōkyō Soup* ce ne è tanta. Prima solo intuita, come una paranoia che ossessiona la mente di Kenji, poi esplode in un crescendo di sangue e corpi martoriati, nel massacro dell'*omiai pub*, per poi ridiventare un'ossessione interiorizzata nel finale del romanzo, il racconto di un passato buio e soffocante. Il male però non è mai fine a sé stesso, non serve a stuzzicare il gusto cruento del pubblico annoiato; la violenza estrema è usata per simboleggiare un significato superiore e più generale. Come sottolinea Snyder:

The “evil” of Murakami’s text is not antithetical to the political or social flow at all but a logical consequence of it, an aspect necessary to its maintenance.

[...] Unfolding across dozens of works in various media, Murakami’s [...] paean to the extremes of sexual and political violence, his narrative virus, may, in the end, be another way of preserving the integrity of the body politic it infects⁴⁹.

Il male è dunque necessario in quanto esprime una situazione di contesto più generale, è un tema scioccante appositamente introdotto per dare una forte scossa alle coscienze dei lettori.

Si tratta infatti di un'opera che problematizza un tema molto caro a Murakami Ryū: è quasi troppo facile riconoscere in Frank lo stereotipo dell'americano medio, grasso, flaccido, vestito male. Tuttavia, in questi c'è molto di più, l'americano è un personaggio dalla duplice valenza: se da un lato infatti, con il suo

⁴⁸ Stephen Snyder, *Extreme Imagination. The Fiction of Murakami Ryū*, in: Stephen Snyder e Philip Gabriel (a cura di), *Ōe and Beyond: Fiction in Contemporary Japan*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 1999, pag.208.

⁴⁹ Ivi, pag. 215.

comportamento violento, è una facile rappresentazione delle colpe storiche degli Stati Uniti, che hanno schiacciato la popolazione giapponese prima dal punto di vista militare e, successivamente, tramite un'importazione massiccia di cultura pop, dall'altro è l'elemento di accusa di cui l'autore si serve per rilevare come i Giapponesi si siano piegati troppo facilmente alla globalizzazione dei loro costumi, una globalizzazione che ha conciso molto spesso con un'americanizzazione della quotidianità.

Il rapporto malato che Murakami percepisce tra Stati Uniti e Giappone si rispecchia in primo luogo nello spazio urbano:

«A proposito, Kenji, davanti alla stazione di Shinjuku ho visto un palazzo con una grande insegna che diceva “Times Square”. Che cos'è... una specie di scherzo?»

«No» risposi. «È il nome di un grande magazzino.»

«Ma Times Square si chiama Times Square perché c'era la vecchia torre del “Times”. Il “New York Times” non ha un palazzo a Shinjuku, giusto?»

«Secondo i giapponesi fa figo usare questi nomi.»

«Be', non è figo, è imbarazzante. Non ci sono intellettuali o giornalisti, che cercano di far cambiare le cose? Avrò anche perso la guerra, il Giappone, ma è successo tanto tempo fa. Perché continua a imitare l'America?»⁵⁰

Fatto estremamente ironico, quasi grottesco, è proprio un americano a sottolineare la dissonanza e lo straniamento della riproposizione di uno dei luoghi culto e mete turistiche internazionali dell'urbanistica newyorchese in “centro” a Tōkyō. Per di più, ironia al massimo livello, si tratta di un grande magazzino, luogo di consumismo per eccellenza: il cuore di una

⁵⁰ Ryū Murakami, *Tōkyō Soup*, Milano, Piccola Biblioteca Oscar Mondadori, 2007, pag. 35.

città, e forse di una cultura, trasformato in un luogo di capitalizzazione sfrenata, a simboleggiare come l'America per Murakami e per i giapponesi sia prima di tutto il tempio della cultura consumistica.

Come nota Glynne Walley, l'atteggiamento di Murakami nei confronti della cultura americana è infatti ambivalente:

Murakami Ryū admits to a simultaneous fascination with and hatred for America. Like Murakami Haruki, he remarks upon the omnipresence of the American cultural influence, but for him there's nothing remote about it. America is a powerful force much too close for comfort⁵¹.

La cultura americana è una presenza costante, una personalità forte che cerca di sovrasciversi alla quotidianità giapponese in maniera tutt'altro che pacifica.

Addentrandosi invece nel quartiere a luci rosse di Tōkyō scopriamo un'atmosfera più giocosa e ammiccante, più marcatamente autentica:

Passando davanti al *lingerie pub* incontrai di nuovo Satoshi. «A quest'ora di notte costa solo settemila yen a testa, assolutamente senza spese extra!» stava urlando agli ubriachi che passavano incespicando. Osservandolo, mi sembrò di capire cosa avesse inteso dicendo che Kabuki-cho era “rilassata”. C'era un'atmosfera disinvolta, nessuna “regola” di comportamento a cui adeguarsi, nessuna illusione di gloria e nessuna vergogna. O ti guadagni i tuoi soldi, oppure vieni licenziato e passi ad altro. Frank si era

⁵¹ Glynne Walley, *Two Murakamis and Their American Influence*, in: “Japan Quarterly”, 44, 1, 1997, pag 44.

fermato a pochi passi da me e stava studiando le foto del Print Club⁵².

Lo spazio urbano stesso è accattivante, per stuzzicare gli avventori non deve essere imponente, complicato, non deve titaneggiare sull'individuo, ma deve ammiccargli e invitarlo a entrare, punzecchiare la sua curiosità per un milione di divertimenti sempre nuovi.

Il paesaggio si trasforma non appena la narrazione scivola nella follia omicida e nell'inferno di violenza ricreato da Frank all'interno dell'*omiaai pub*. Il cambiamento è molto chiaro: infatti mentre assiste al brutale massacro, Kenji rimpiange lo spazio esterno, di cui ha un ricordo ancora ammiccante.

Nel locale non c'erano finestre, ma sull'enorme schermo appeso a una parete potevo quasi visualizzare la strada, un mondo dove la gente viveva, parlava e passeggiava, un mondo ormai disperatamente irraggiungibile. Mi sentivo già affondare fino al ginocchio nel mondo dei morti. Fuori la gente stava comprando e vendendo sesso. Le donne agli angoli delle strade in minigonna, la pelle d'oca sulle gambe per il freddo, cercavano di dare il corpo in affitto a uomini che ridevano e cantavano sguaiati mentre comperavano un sollievo alla solitudine. Sotto le luci al neon tremolanti, buttadentro e imbonitori richiamavano l'attenzione degli ubriachi. *Il divertimento è assicurato!* Vedevo la scena come attraverso lenti sfocate e cercai di accettare il fatto che ormai tutto era perduto per sempre⁵³.

Lo spazio urbano, specchio della società, con la sua carica di consumismo e perversione medio-borghese a prezzo equo, diventa

⁵² Ryū Murakami, *Tōkyō Soup*, cit., pag. 41.

⁵³ Ivi, pag. 148.

un ambiente che si tinge quasi di tinte nostalgiche, sicuramente preferibile all'orrore immensamente più grande che sta avvenendo all'interno del locale.

Tuttavia, quel "fuori" tanto agognato, si rivelerà davvero essere perduto per sempre. All'uscita dal pub, infatti, Kenji si trova proiettato in una città straniante, completamente nuova; interamente svuotato da qualsiasi emozione, trova un riscontro e uno specchio nello spazio urbano che lo circonda, spazio che diventa complementare al vuoto che sente dentro:

Ero ancora appoggiato al muro tra un albergo a ore e un *kyabakura*. C'era poca gente per strada per via del freddo e del Capodanno imminente e anche i buttadentro sembravano tranquilli. Un *ramen-ya* famoso per la sua pasta incredibilmente piccante davanti al quale in estate la gente faceva la fila, adesso era chiuso e contro la porta di vetro scuro dormiva rannicchiato un cane magro e rognoso. Di fronte a un sushi bar con le saracinesche mezze abbassate, un apprendista cuoco lavava via il vomito dal marciapiede con la canna dell'acqua. E la crepitante insegna al neon di un albergo a ore apriva ferite rosa e verdino sulla carrozzeria lucente di una Mercedes, l'unica automobile parcheggiata.

[...] Il paesaggio urbano intorno a me non mi sembrava reale. Eppure mi era molto familiare – una delle strade da Kuyakusho nella buona vecchia Kabuki-cho – ma io mi sentivo naufrago in una città sconosciuta di un paese straniero. Era come smarrirsi in sogno. Mi ricordai che ero ancora sotto shock, non nel pieno possesso delle mie facoltà⁵⁴.

Il vuoto interiore si rispecchia dunque anche nel paesaggio urbano nel quale viene finalmente risputato; una volta uscito

⁵⁴ Ivi, pagg. 164-166.

dall'inferno violento del locale, svuotato completamente di qualsiasi pulsione umana, ridotto a un involucro fragile come il guscio abbandonato di un insetto, Kenji si trova proiettato in una città completamente diversa. Non più le strade con le insegne al neon accattivanti che invitano a dimenticare i problemi in un bicchiere di birra e in compagnia di una ragazza gentile, ma una città fredda, abbandonata e irriconoscibile, un paesaggio da incubo.

Specchio dell'interiorità, lo spazio urbano di Tōkyō è per Murakami l'occasione di problematizzare tutta una serie di questioni, dall'imitazione pedissequa dei modelli culturali americani, ai quali i Giapponesi hanno permesso in maniera forse troppo invasiva di penetrare la società contemporanea, allo svuotamento di umanità dell'uomo odierno nella società dei consumi, così come succede a Kenji e così come capita anche nel caso di Frank. Nel finale del libro, infatti, veniamo condotti nel rifugio dell'americano, e per arrivarci percorriamo stradine senza nome, vuote, cupe e misteriose:

Mentre lui parlava, eravamo usciti dall'ingresso occidentale della stazione di Seibu Shinjuku infilandoci nel canyon di grattacieli, e poi in direzione di Yoyogi. Adesso stavamo imboccando una stradina fiancheggiata da case di legno. In questa zona non c'erano alberghi. La strada era buia e i palazzi così vicini uno all'altro che alle loro spalle non si riusciva a vedere niente. I grattacieli di Nishi Shinjuku erano a poca distanza ma completamente bloccati alla vista, e sopra di noi il cielo era piatto come una striscia di carta blu scuro.

[...] Chi avrebbe immaginato di trovare un quartiere di vecchie case come quello, proprio nel centro di Tōkyō e a quindici minuti a piedi da Kabuki-cho? Non io. Tra i palazzi c'erano alcune antiche casette di legno come quelle che si vedono nei drammi storici, talmente piccole da domandarsi se non fossero modelli in

scala. [...] In un giardino c'era un piccolo laghetto senza pesci rossi o carpe, ma con un banco di viscide creature rosa che nuotavano in superficie. Oltre i tetti inclinati di queste case si vedevano gli edifici altissimi del nuovo centro della città, Shinjuku.

[...] Eravamo arrivati in fondo a un cul-de-sac e seguii Frank in uno stretto pertugio tra due palazzi. Non c'era luce dalle case o dalla strada che rischiarasse quel pertugio, talmente stretto da dover procedere di sbieco. Il sentiero terminava davanti a un edificio fatiscente che aveva l'aria di essere stato in fase di demolizione quando la bolla della speculazione immobiliare era scoppiata. I muri esterni erano scrostati e coperti di teli e fogli di plastica. Frank scostò due teli e per entrare ci mettemmo quasi in ginocchio. La plastica bagnata dalla pioggia puzzava di fango secco e sterco⁵⁵.

I due protagonisti lasciano a mano a mano lo spazio urbano moderno e si ritirano negli interstizi della città, dove si trova il "covo" di Frank. Dal cul-de-sac non c'è uscita di sicurezza, Frank è messo con le spalle al muro dalla sua follia: come un animale che si ritira nella sua tana egli infatti trova rifugio in un vecchio ospedale abbandonato, talmente nascosto e soffocato dagli edifici circostanti da non essere nemmeno raggiunto dalla luce.

La città delle luci, che rappresenta una tranquilla normalità, è a poca distanza, ma è allo stesso tempo ormai irraggiungibile, qualcosa è scattato nell'interiorità dei protagonisti, sono completamente trasformati: ma se i segni dello squilibrio mentale hanno cominciato, in Frank, a manifestarsi già in tenera età, la vera trasformazione è forse quella che avviene in Kenji che, chiuso in una passiva rassegnazione del proprio destino, non ha le forze di

⁵⁵ Ivi, pagg. 182-185.

ribellarsi e segue il compagno meccanicamente, trascinato all'interno della sfera gravitazionale di orrore e violenza dell'americano.

Esiste la città delle luci, esiste la città buia e scura: questa compresenza di due spazi urbani distinti è usata in maniera funzionale per esprimere il rapporto conflittuale di Murakami Ryū nei confronti della cultura Americana. Ancora con Walley:

Murakami Ryū sees pop culture as “pleasure for the masses”, as arising from a particular set of economic conditions, from prosperity on a large scale. It happened to be America that first produced these conditions, and America that has been most succesful in exporting its pop culture to the world. [...]

This is the source of Murakami Ryū's ambivalence toward pop culture: on the one hand he sincerely likes Elvis Presley, beyond any political considerations [...]. He would like to believe that this is not cultural colonization. But he cannot escape the fact that Presley's home country, America, was an occupying power in Japan⁵⁶.

Molto probabilmente, pur ammettendo il fascino della cultura pop globale, cultura che lui vede di origine angloamericana, non riuscirà mai a perdonare l'America fino in fondo.

5. *Mosaico*

Senza esitazione, possiamo definire Taguchi Randy 田口ランディ (il cui vero nome è Keiko) come una delle scrittrici più conosciute e più amate del panorama letterario giapponese contemporaneo. Nata a Tōkyō nel 1959 comincia a lavorare presso un'agenzia di pubblicità e si affaccia al mondo della scrittura

⁵⁶ Glynne Walley, *Two Murakamis and Their American Influence*, cit., pag. 47.

attraverso un web magazine in rete, una sorta di blog nel quale commenta fatti di cronaca, attualità. È, in assoluto, una delle più prolifiche autrici del Giappone di oggi, con all'attivo sedici romanzi e diverse raccolte di saggi e resoconti di viaggio: la sua scrittura si colloca dunque in bilico fra fiction e nonfiction⁵⁷, fra narrativa e saggistica. Molti dei temi esplorati nella sua produzione saggistica sono infatti usati come base per la costruzione di quelle trame letterarie che le hanno valso fama internazionale e hanno visto traduzioni delle sue opere in svariate lingue del mondo: inglese, italiano, cinese, indonesiano, rumeno... rendendola una delle voci più conosciute del panorama letterario giapponese anche all'estero.

La narrativa di Taguchi è una narrativa che disturba, che mette in scena i temi della solitudine, della malattia mentale, del disagio sociale: tematiche tutte care all'autrice che purtroppo ha vissuto il dramma del suicidio del fratello, uno *hikikomori* ひきこもり⁵⁸ e la cui figura ritorna costantemente nelle sue opere, in bilico fra un moderno ed estremamente approfondito approccio psicoanalitico al personaggio e un mondo magico dominato dalla figura della sciamana come interprete più vera e capace del reale, altra costante della sua produzione.

I suoi romanzi più famosi sono sicuramente quelli che costituiscono la trilogia *Konsento* コンセント (*Presa Elettrica*, 2000), *Antena* アンテナ (*Antenna*, 2000) e *Mozaiku* モザイク (*Mosaico*, 2001) e di quest'ultimo in particolare intendo trattare qua

⁵⁷ <http://www.randy.jp/profile> [accesso: 15 febbraio 2013].

⁵⁸ Sostantivo che deriva dal verbo *hikikomoru* ひきこもる e si riferisce a una persona che ha deciso di ritirarsi dalla vita sociale per rinchiodarsi in casa, sospendendo ogni interazione con parenti, amici, conoscenti e più in generale altri esseri umani, preferendo al contatto diretto quello virtuale attraverso *chat room* o *social network*. Non è raro che queste persone sviluppino, parallelamente, anche altri disturbi di natura psichiatrica come depressione o comportamenti ossessivo-compulsivi; più raramente, in casi estremi, possono arrivare a commettere atti disperati, come il suicidio.

di seguito, poiché ritengo che sia quello in cui maggiormente lo spazio urbano gioca un ruolo fondamentale nella narrazione.

Publicato nel 2001 (e uscito in traduzione italiana nel 2008) narra la storia di Mimi, personaggio alquanto *sui generis*: dopo un passato nelle forze di autodifesa (quello che potremmo definire, anche se in maniera estremamente semplificata, come l'esercito giapponese) e un periodo di lavoro come infermiera psichiatrica, oggi svolge la quanto mai singolare professione di "trasferitrice". Si occupa cioè di convincere persone affette da gravi disturbi sociali e psichici, spesso *hikikomori*, a farsi trasportare presso una struttura sanitaria per intraprendere la terapia necessaria al ristabilimento della loro salute mentale. Ed è un lavoro nel quale eccelle, grazie a una innata capacità di empatia con le persone affette da disturbi di questo genere; fino al giorno in cui si deve occupare di Masaya, un ragazzino appena adolescente, uno *hikikomori* appunto, con il quale instaura un rapporto di affinità molto profondo, ma che scapperà proprio durante il trasferimento in ospedale.

Il romanzo si configura come la ricerca di Masaya e si svolge per lo più nel quartiere di Shibuya 渋谷, una delle zone di Tōkyō a più alta densità tecnologica, fra maxischermi e un incrocio complesso e tendente all'infinito di linee di trasporto e comunicazione. Durante la ricerca, Mimi apprenderà cose scioccanti sul proprio passato e scoprirà la verità sulla morte di sua madre, aiutata dal suo ex superiore, lo psichiatra Dottor Kawashima, e da un oscuro compagno di esplorazioni dello spazio urbano e delle subculture giovanili di Shibuya, il sociologo Kanō, che si rivelerà un essere violento e perverso, quantunque patetico.

L'opera è anche occasione per tematizzare e problematizzare l'impatto della tecnologia mobile, in particolar modo l'uso massiccio dei telefoni cellulari, sulle nuove e vecchie generazioni

che popolano la capitale nipponica: ossessivo e onnipresente nella narrazione è infatti il riferimento alle onde elettromagnetiche che permettono le comunicazioni cellulari, e il mantra predicato da una specie di strana setta, che comunica coi suoi accoliti attraverso messaggi inviati sui loro telefonini, il “Comitato di soccorso del Redentore”, avverte del pericolo di un distacco del fondo di Shibuya, dovuto alla abnorme quantità di microonde. «Shibuya si sta microondizzando» è una delle frasi più ricorrenti nella narrazione.

Alla fine Mimi troverà Masaya nascosto e semisvenuto in un tunnel sotterraneo che convoglia un fiume sotto a Shibuya, e riuscirà a trarlo in salvo e a condurlo finalmente in un luogo dove potrà essere curato e ricevere le attenzioni di cui necessita.

Il romanzo è di per sé molto impegnativo, costruito da una stratificazione di tematiche di grande attualità e tutte molto complesse. Sicuramente, una di queste, forse una delle basi su cui si poggia tutta la narrazione è costituita appunto dalla rappresentazione e dalle funzioni che lo spazio urbano svolge all'interno dell'opera. Che la città non sia un tema marginale è immediatamente intuibile dall'incipit stesso del romanzo:

Un'enorme insegna luminosa della Coca-Cola spicca nella penombra del crepuscolo.

Yes, Coke!

Miriadi di bollicine sembrano esplodere nel vuoto e scendere dall'alto sotto forma di pioggia scintillante. Shibuya, offuscata da una fitta pioggerella piena di luce elettrica, appare quasi come un quadro divisionista. Il cielo sopra la stazione è avvolto da un manto di nubi dai colori metallici e cangianti, simili a quelli della corazza dei coleotteri buprestidi. Quelle nuvole riflettono le mille luci della città e paiono emanare un bagliore proprio, fioco ma costante. Affacciata alla ringhiera del grande cavalcavia sul lato

sud della stazione, ho l'impressione di non essere in Giappone, bensì in un mondo magico dalle forme grottesche e bizzarre. Sembra un trip psichedelico. Passato, presente e futuro si sono fusi in un tutt'uno senza limiti di sorta.

I dintorni della stazione pullulano di gente. È un flusso ininterrotto che si insinua dovunque, diramandosi e ricongiungendosi a ritmo vertiginoso. Osservare questa folla impazzita mi fa ribrezzo. Quella marea umana, in cui è impossibile distinguere i volti delle singole persone, dà l'idea di uno sciame d'insetti. Se gli extraterrestri, giunti da chissà dove, sorvolassero in questo preciso istante i cieli di Shibuya e dessero un'occhiata in basso, non esiterebbero a spargere insetticida a volontà su questa specie di fondo di mortaio. La distanza e la quantità sono fattori determinanti perché un dato individuo possa riconoscere appieno come essere umano un altro individuo. In particolare, quando si è da soli di fronte a un'immensa moltitudine, gli altri difficilmente appariranno come nostri simili⁵⁹.

Ecco la scena di apertura, dove non vengono presentati personaggi, non si cerca di tracciare un contesto temporale né si delimita la narrazione con un avvenimento di inizio: siamo nel mezzo della vicenda – ma questo, in effetti, lo scopriamo successivamente – e siamo nel mezzo della città, e stiamo osservando dall'alto lo spazio urbano e le sue caratteristiche, i suoi colori e il movimento dei suoi abitanti, che come tanti insetti si muovono compatti come un'unica realtà collettiva. È la città dell'accelerazione, la città in cui, si diceva, la fusione e il rapporto dialettico fra passato e futuro risultano in un presente dinamico: parola d'ordine e caratteristica principale è infatti il movimento, la velocità, la proiezione in avanti. Il dinamismo si esprime attraverso l'incredibile quantità di informazioni che vengono scambiate dai

⁵⁹ Randy Taguchi, *Mosaico*, Roma, Fazi Editore, 2008, pagg. 9-10.

telefoni cellulari, il movimento è dato dalla vera e propria tempesta elettromagnetica di dati che sovrasta Shibuya.

Come osserva infatti Paola Scrolavezza:

Shibuya si sta microondizzando, è la frase che rimbomba ossessiva pagina dopo pagina: trasmessa a intervalli regolari, rimbalza dallo schermo dei pc a quello dei telefonini. Un inquietante messaggio del sedicente e fantomatico “Comitato di soccorso del Redentore”, che annuncia la fine del modo come noi lo conosciamo, lo sgretolamento della sottile barriera che separa il virtuale dal reale⁶⁰.

Inquietante presenza che permea tutto il romanzo, il “Comitato di soccorso del Redentore” predica una fine del mondo che si concretizza in un collasso della rete globale così come noi la conosciamo, e un nuovo inizio nel quale saremo noi stessi, esseri umani, i nodi della rete di comunicazione: non ci serviremo più di apparecchiature elettroniche per rimanere in contatto, ma saranno le nostre menti ad acquisire la capacità di collegarsi e instaurare un network di comunicazione trans-personale globale. Il luogo dove tutto questo ha inizio è proprio Shibuya: grazie all’altissimo numero di onde elettromagnetiche che permeano l’area metropolitana, infatti, le nostre menti vengono piano piano disgregate, demolite, e ricostruite, attraverso successive esposizioni a massicci quantitativi di radiazioni, in una coscienza collettiva in comunicazione costante. Il telefono cellulare, si dice infatti durante il corso della narrazione, diventa uno strumento di preghiera, poiché utilizzandolo noi preghiamo di essere messi in contatto con qualcuno, annullando le distanze spaziali e temporali per ottenere

⁶⁰ Paola Scrolavezza, *Oltre le Onde: Ipermedia e Iperrealtà in Mosaico di Taguchi Randy*, in: Giorgio Amitrano e Silvana De Maio (a cura di), *Nuove Prospettive di Ricerca sul Giappone. Atti del XXXIV Convegno Aistugia*, Napoli, 2012, pag.486.

una comunione immediata con l'altro; ma contemporaneamente è la croce del ventunesimo secolo perché produce un mutamento irreversibile nella psiche umana.

Shibuya è secondo Taguchi il luogo primigenio di una nuova tipologia di essere umano: innanzitutto Shibuya è un spazio urbano altamente sessualizzato, che contiene una componente maschile e contemporaneamente una femminile. In uno dei dialoghi fra Mimi e Masaya, infatti ci viene detto:

Scorgo l'ombra nera e aguzza dei grandi magazzini Ichimarukyū.
Ichimarukyū è il pene di Shibuya. Si erge giusto al centro dell'incrocio.

Mi ha detto proprio così Masaya, nel corso di uno dei nostri incontri. È vero, a vedere quell'edificio cilindrico da qui, dal marciapiede opposto, dà proprio l'idea di un fallo gigantesco in erezione. Lì davanti si danno di solito convegno frotte di ragazzine.

«Non è che da qualche parte c'è anche l'organo femminile?», ho provato a chiedere in quell'occasione a Masaya. Al che lui si è fatto di brace e mi ha risposto: «Sì... La stazione di Shibuya. E sotto la stazione c'è anche l'utero».

E sotto la stazione c'è anche l'utero...

Sì, anche queste sono parole di Masaya, così come lui le ha pronunciate. L'utero di Shibuya... Di cosa si tratterà mai? E se Masaya si trovasse proprio lì sotto, nell'utero di Shibuya?⁶¹

Ed in effetti Masaya, alla fine del romanzo, viene trovato proprio in quello che lui stesso ha definito l'utero di Shibuya: una volta via di comunicazione privilegiata, il corso d'acqua è stato infine coperto da una cupola di cemento sulla quale è stato costruito

⁶¹ Randy Taguchi, *Mosaico*, cit., pag. 330.

l'attuale quartiere. Ridotto ormai a poco più che un canale di scolo, il fiume nel romanzo simboleggia il luogo della seconda nascita di Masaya e Mimi, il punto di partenza della rinascita verso il futuro, un futuro che non sappiamo se sarà improntato da un livello di comunicazione globale ma che possiamo solo ipotizzare sulla base della situazione attuale.

Ma Shibuya non dà solo nuova luce a Masaya e Mimi: Shibuya partorisce incessantemente, dal suo organo femminile che è rappresentato dalla stazione, un vorticoso flusso di persone. Si tratta di un nuovo tipo di essere umano, trasformato dalla quantità di onde elettromagnetiche alle quali è sottoposto, cambiato dall'enorme flusso di informazioni, un essere umano che si sta adattando alle caratteristiche del mondo contemporaneo:

Tuo padre aveva con ogni probabilità intuito che, in una società sempre più informatizzata come la nostra, fosse assolutamente necessario compiere progressi riguardo alla nostra capacità psicofisica di metabolizzare le informazioni ricevute. [...] Per farla breve, tuo padre aveva arguito che, a un certo punto, sarebbe diventato impossibile continuare a incamerare le informazioni del ventunesimo secolo con un lobo frontale del ventesimo secolo. [...] Il nostro corpo e la nostra mente non sono riusciti a evolversi di pari passo con lo sviluppo della tecnologia informatica, che tra l'altro continua a procedere a un ritmo vertiginoso. [...] Era dunque convinto che prima o poi sarebbe apparso un nuovo tipo di uomo, un... *homo diarroicus!*

[...] Si tratta di un tipo di uomo capace di ricevere le informazioni e di ricacciarle fuori nel giro di pochi istanti. I ragazzini così – e oggi credo ce ne siano già tanti – se la cavano egregiamente, anche se vengono bombardati da migliaia e migliaia di informazioni, perché sono in grado di espellerle rapidamente, come se avessero la diarrea no? Il tempo di giacenza dei dati è

molto breve e perciò tutto può avvenire in maniera più che altro impulsiva, quasi automatica, anche se dopo ci si sente naturalmente stremati.

[...] Tuo padre aveva pensato anche a un secondo tipo di uomo nuovo, capace di accumulare dentro di sé una montagna di dati e poi di espellerli tutti in una volta, come in un'esplosione. Un uomo... un *homo stiticus*! [...] L'*homo stiticus*, al contrario del *diarroicus*, è un tipo dotato di grande potenza. Può incamerare una quantità di dati impressionante, e non solo dai mezzi di informazione e simili, ma anche direttamente dallo spazio.

[...] Il tipo *diarroicus* è oggi rappresentato da tutti quei giovani che gli adulti detestano e reputano stupidi, svogliati e quant'altro. Sto parlando, per esempio, degli *hikikomori*, che tutti giudicano come esseri amorfi, ma che in realtà sono soltanto dei ragazzi costretti a tapparsi in casa perché colpiti da un'inarrestabile diarrea di informazioni.

[...] L'*homo stiticus*, invece, va identificato in quei giovani che, ricevendo troppe informazioni, non sono in grado di reggere alla pressione e finiscono per crollare, macchiandosi di atroci delitti, dirottando autobus e commettendo altre follie del genere⁶².

La nascita di questi due nuovi tipi umani procede dunque dalla nuova configurazione spaziale ed è particolarmente evidente nel secondo caso, dove le informazioni vengono immagazzinate all'interno del proprio subconscio non solo attraverso i mezzi di comunicazione di massa, ma anche direttamente dal nuovo assetto spaziale della città contemporanea, di cui Shibuya rappresenta una radicalizzazione, l'iperbole della realtà giapponese attuale.

La città assume dunque una nuova forma, alla quale corrisponde anche questa nuova funzione generatrice. Paola Scrolavezza osserva infatti che:

⁶² Ivi, pagg. 311-315.

Shibuya, groviglio di strade ed edifici nei quali si condensa e collassa l'intera realtà metropolitana, nelle pagine del romanzo appare completamente de-identificata, e sconnessa dalla propria stessa fisicità: ab-norme cassa di risonanza, ripetitore, voragine che inghiotte, vortice nel cui ventre scorre un fiume dalle acque lente e melmose. È il compiuto esito di quella che citando Paul Virilio possiamo definire *l'urbanizzazione del tempo reale*, cioè il processo che porta alla costituzione di una città virtuale, di una specie di iper-centro [...] l'iper-centro del mondo; non più *cosmopolis*, ma *omnipolis*, la città delle città⁶³.

Shibuya, come iper-centro della città, è il luogo dal quale prende il via una nuova trasformazione della realtà come la conosciamo: diventa la capitale di un nuovo spazio, quello virtuale, nel quale secondo Taguchi stiamo per scaricare (quello che in inglese e, più in generale, nel linguaggio dell'informatica si definisce *download*) le nostre coscienze individuali e fonderle in un unico, indistinto, flusso di dati collettivo. Per fare questo, innanzitutto, bisogna eseguire un aggiornamento della specie umana, cosa che, potremmo dire, è possibile fare a Shibuya, al fine di diventare capaci di gestire l'immenso traffico di dati – al quale in parte siamo già sottoposti: ecco dunque che l'evoluzione ci conduce a diventare *homo stiticus* oppure *diarroicus*, a seconda dei casi, le due nuove tipologie “aggiornate” di essere umano, pronte per il collegamento con quell'infrastruttura tecnologica che sta per diventare la realtà.

⁶³ Paola Scrolavezza, *Oltre le Onde: Ipermedia e Iperrealtà in Mosaico di Taguchi Randy*, cit., pag. 486.

Il tutto, come si è più volte sottolineato, sta prendendo il via proprio da Shibuya, e dalla sua altissima concentrazione di informazioni:

Tutt'a un tratto sullo schermo del computer comincia a lampeggiare la scritta «DANGER», accompagnata da un suono sgradevole, che riecheggia nella sala silenziosa dell'Internet café... *Piii-piii-piii-piii-piii...*

«E adesso che cosa sta succedendo?», urlo, incapace di trattenermi. La mappa di Shibuya si tinge completamente di rosso, a vista d'occhio, dopo di che prende a dissolversi come se si stesse liquefacendo.

[...] Segnali e melodie di ricezione messaggi risuonano a volontà in tutto il locale [...]. Non c'è una persona che non abbia tirato fuori il cellulare e non si sia messa a fissarne lo schermo. È avvenuto tutto nel medesimo istante e anche Kanō e io abbiamo afferrato i nostri per dare un'occhiata al display: è arrivata un'email.

Il *meltdown* ha avuto inizio. Il fondo di Shibuya sta per staccarsi. È giunta l'ora di pronunciare tutti insieme il countdown.

[...] La maggior parte delle persone è ferma e tiene gli occhi incollati sul display del cellulare; alcuni scrivono un messaggio, altri si limitano a leggere. Sembra che stiano pregando, in coro. È una scena surreale. In questo momento sono tutti collegati alla rete, in piedi e concentrati, col cellulare stretto in mano⁶⁴.

L'arrivo di un messaggio collettivo fa sì che il mondo si fermi per un momento, che le coscienze vengano scollegate dalla realtà ed entrino, anche se momentaneamente, nell'iperrealtà della

⁶⁴ Randy Taguchi, *Mosaico*, cit., pagg. 181-183.

rete: sono tutti nello stesso luogo fisico, la Shibuya urbana; ma in realtà l'arrivo del messaggio di posta elettronica disloca tutti immediatamente nella Shibuya elettromagnetica, l'attenzione al messaggio sposta l'interiorità delle persone da questo mondo a quello elettrico, fatto di impulsi e segnali, il cellulare è la porta che ogni passante ha usato per trasferirsi dal reale all'iperreale, e Shibuya è il luogo dove è possibile facilitare questo passaggio. Anzi, a ben vedere è un non-luogo: come nota infatti Scrolavezza è proprio la non-interazione diretta tra le persone, il loro essere mediati da un dispositivo tecnologico che trasferisce il contatto dal reale al virtuale, creando una moltitudine di esistenze monadiche, che fa sì che la Shibuya descritta nel romanzo sia, a tutti gli effetti, un esempio perfetto delle formulazioni teoriche avanzate da Augé. Innanzitutto proprio per la sua natura di grande interscambio di sistemi di trasporto, punto nevralgico di una rete di collegamenti che inghiotte e risputa in una miriade di direzioni diverse a velocità supersonica tutti i passeggeri, e soprattutto per quella mancanza di interazione di cui si è già accennato poc'anzi. E i suoi abitanti, gli abitanti del non luogo, sembrano proprio essere quegli *homo stiticus* e *diarroicus* che ci presenta Taguchi⁶⁵.

Lo spazio urbano, in questo caso di Shibuya, si riempie di significati, si fa luogo e occasione per problematizzare, o per lo meno per trattare, una serie di tematiche più ampie, che vanno dalla spersonalizzazione delle relazioni umane a causa del massiccio impatto delle nuove tecnologie nel quotidiano, fino a problematiche sociali ben più corpose, come, lo si è accennato, il problema degli *hikikomori*. Esplorare la città, vivere Shibuya, ci permette di entrare in contatto con una realtà diversificata, addirittura ci permetterebbe di trasferirci in una iper-realtà, nella quale, come si augura in

⁶⁵ Paola Scrolavezza, *Oltre le Onde: Ipermedia e Iperrealtà in Mosaico di Taguchi Randy*, cit., pag. 488-489.

maniera un po' provocatoria e allo stesso tempo un po' idealista il padre di Mimi nei suoi appunti lasciati prima di morire:

Una rete globale molto avanzata assumerà un giorno una propria autonomia. Gli uomini, in completa armonia, potranno allora cominciare a sintonizzarsi con il mondo grazie a questa immensa rete. Gli abitanti della Terra risuoneranno finalmente insieme e saranno dunque questi uomini nuovi a purificare il mondo⁶⁶.

Secondo me, non si parla semplicemente di internet, ma di qualcos'altro di più complesso, che ha a che fare con la realtà stessa. E forse, possiamo ipotizzare che, nella rete di comunicazione globale, le varie *global cities* non siano più realtà isolate, ma siano ormai intimamente connesse da fasci di comunicazioni, quasi come se costituissero i neuroni del sistema nervoso del mondo del ventunesimo secolo.

6. *Grotesque*

Un ultimo, seppur brevissimo, cenno per delineare, almeno nelle sue linee essenziali, quello che invece è un vero e proprio fenomeno della narrativa giapponese contemporanea. Negli ultimi vent'anni si è assistito a ciò che possiamo definire il boom della *detective fiction* in Giappone, specialmente di stampo femminile. Dalla fine degli anni Ottanta sono svariati i nomi di donne che si legano indissolubilmente a questo genere letterario: fra i numerosi esempi ricordiamo Miyabe Miyuki 宮部みゆき e, forse la più conosciuta anche all'estero, quella che viene definita la maestra del poliziesco giapponese contemporaneo, Kirino Natsuo 桐野夏生 (nome d'arte di Hashioka Mariko). Ed è proprio su quest'ultima

⁶⁶ Randy Taguchi, *Mosaico*, cit., pag. 309.

autrice che intendo aprire una brevissima e sicuramente non esaustiva parentesi.

Nata a Kanazawa nel Giappone centrale nel 1951, debutta piuttosto tardi nel panorama letterario, nel 1993, a oltre quarant'anni (se si eccettuano alcuni tentativi negli anni Ottanta con lo pseudonimo di Noharano Emi). Il suo primo romanzo è *Kao ni Furikakeru Ame* 顔に降りかける雨 (*Pioggia Sul Viso*) che le valse il premio Edogawa Rampo, a cui segue, a breve distanza, *OUT* アウト nel 1997 insignito del Grand Prix For Crime Fiction e, nella sua traduzione inglese, finalista all'Edgar Allan Poe Award (e la cui traduzione italiana è *Le Quattro Casalinghe di Tōkyō*, benché le protagoniste non siano affatto casalinghe, sebbene abitino effettivamente a Tōkyō) che la porterà alla ribalta nelle classifiche internazionali. Da quel momento si è affermata come una delle voci più importanti del panorama *noir* giapponese contemporaneo.

Fra le sue opere, a oggi quantificabili in ventitré romanzi e svariati racconti, si ricordano qua di seguito unicamente quelle uscite anche in traduzione italiana: *Yawarakana Hoho* 柔らかな頬 del 1999 (*Morbide Guance*), insignito del Premio Naoki, *Gurotesuku* グロテスク (*Grotesque*) del 2003, *Riaru Wārudo* リアルワールド (*Real World*) sempre del 2003, *Zangyakuki* 残虐記 (*Una Storia Crudele*) del 2004 e *Tōkyōjima* 東京島 (*L'isola dei Naufraghi*) del 2008, che ha vinto il Premio Tanizaki.

Le ragioni del suo successo sono molteplici. Se da una parte infatti lo stile di scrittura di Kirino è tagliente, d'altra parte lei stessa ha fatto del poliziesco molto più di un genere di intrattenimento: fa parte di quella che Amanda Seaman definisce la "terza ondata" di scrittrici del boom della detective fiction al femminile che si sviluppa in Giappone dall'inizio degli anni Novanta, ovvero di quelle scrittrici che, a differenza dei loro

predecessori, si caratterizzano per una crescente difformità di forme letterarie e di innovazioni strutturali che apportano allo stile del romanzo poliziesco⁶⁷. In linea dunque con i veloci cambiamenti che la società giapponese stava operando all'interno delle proprie strutture, possiamo affermare che Kirino ripensa il genere *noir*, trasformandolo nello specchio della quotidianità nipponica contemporanea: nei suoi romanzi non vengono più messi in scena solo fattori positivi anzi, proprio come un detective, Kirino indaga e porta alla luce il marcio che si nasconde sotto la patina di perbenismo della società.

Personaggi principali delle sue opere non sono investigatori (o investigatrici), agenti di polizia o persone preposte al rispetto della legge: Kirino dà voce alle donne, spesso proprio alle colpevoli, interessata non tanto al movente del crimine, sia esso omicidio, prostituzione o raggio, ma alle cause e al profondo senso di disagio che hanno spinto le protagoniste a uscire dai binari di quella che viene considerata la normalità sociale, a lasciare il proprio posto di donne, figlie e madri del Giappone dell'età globale, quella collocazione che la società avrebbe previsto per loro e alla quale loro devono, per forza, ribellarsi se vogliono sopravvivere.

Da qui, per esempio, *OUT*, il titolo del romanzo che l'ha resa famosa, storia di quattro donne che si ritrovano unite nel lato oscuro perché insieme si occupano dello smaltimento del cadavere del marito di una di loro. Condividendo la stessa colpa, si faranno forza a vicenda e, in maniera quanto mai ingegnosa, troveranno il modo di avviare un *business* di smaltimento dei cadaveri, tutte e quattro insieme.

Ma ancora più esemplare delle innovazioni portate da Kirino nel panorama *noir* giapponese contemporaneo è sicuramente

⁶⁷ Amanda C. Seaman, *Bodies of Evidence. Women, Society, and Detective Fiction in 1990s Japan*, Honolulu, Hawai'i University Press, 2004, pagg. 11 e segg.

Grotesque, quello che possiamo considerare come il suo vero capolavoro. Il romanzo ha una struttura quanto mai complicata, con un sovrapporsi di voci narrative diverse che mettono in dubbio la possibilità di una verità valida universalmente. *Grotesque* è la storia di tanti personaggi, delle loro vite intrecciate: ci narra di un duplice omicidio, quello di due prostitute, Yuriko e Kazue, a opera di Zhang, un immigrato cinese arrivato a Tōkyō in cerca di una possibilità di lavoro. Il tutto ripercorso attraverso punti di vista interni ed esterni: nella narrazione si alternano infatti varie tipologie diegetiche, come lettere, diari, resoconti della polizia e vere e proprie narrazioni in prima persona, di stampo tradizionale. Come si è rilevato, Kirino è infatti maestra nel suo genere, e la sua abilità consiste proprio nel portare il noir a una dimensione superiore, una vera e propria trasformazione, potenziamento espressivo per adattarlo alla complessità e all'inesprimibilità della situazione contemporanea.

Ma è soprattutto una storia di scivolamento nel dolore, nella perdizione, la trasformazione in maschere grottesche di sé stessi a causa della solitudine e della mancanza di interazioni umane vere e sincere.

Sfondo di tutto questo, per meglio dire di quasi tutto il romanzo, se si eccettuano le brevi parentesi ambientate in Svizzera e in Cina, è la città di Tōkyō. Il *noir*, il romanzo poliziesco sono generi che come è già stato ampiamente dimostrato sono intimamente e indissolubilmente legati alla realtà urbana e ai suoi spazi. Fra le varie possibilità interpretative, un approccio sicuramente nuovo è quello proposto da Paola Scrolavezza⁶⁸: mettendo in relazione la fisicità delle protagoniste, il corpo

⁶⁸ Ringrazio di tutto cuore Paola Scrolavezza per le interessanti e prolungate discussioni in merito ma, soprattutto, per avermi permesso di inserire in questa mia tesi questo riferimento al suo lavoro ancora in fase di pubblicazione.

femminile giapponese contemporaneo, con il posto che le figure del romanzo occupano nello spazio urbano, traccia un interessante parallelismo fra il ruolo della donna nella società giapponese contemporanea e gli spazi della città.

Le moderne architetture urbane costituiscono spazi socialmente e sessualmente definiti e circoscritti: nelle periferie, nelle zone più degradate, consumano la propria esistenza i soggetti esclusi dal centro del potere, sia esso economico, politico o sociale. Gli immigrati. Le donne. Che nel degrado si illudono di trovare uno spazio di libertà. Figure grottesche, comunque eccessive, comunque “sbagliate”. È a loro che Kirino si propone di dare voce attraverso le pagine dei suoi romanzi.

[...] Non a caso lo spazio all'interno del quale si muovono le protagoniste di Kirino è quello delle periferie, luogo marginale, traduzione in termini iconici, fisici e spaziali della liminalità dei personaggi che le attraversano. Leggere i suoi romanzi significa scoprire, raccontata con spietata lucidità, la realtà del Giappone, della Tōkyō odierna, dove nascere e vivere da donna è ancora difficile⁶⁹.

Gli spazi della città sono spazi che sono ancora duri da affrontare per il soggetto femminile, la città è crudele e ti annulla, ti annienta per poi tirare fuori la tua parte più grottesca, come succede per esempio alla cosiddetta *Maruboru Bāsan*, la “strega Marlboro”, una vecchia prostituta discinta che esercita la professione con indosso un caratteristico giubbotto con sopra il *brand* delle famose sigarette. Come osserva infatti Scrolavezza, ci troviamo di fronte a un personaggio fuori tempo massimo, perfetto

⁶⁹ Paola Scrolavezza, *Silhouettes in Black: l'Ombra del Giallo nella Scrittura Femminile del Giappone Contemporaneo*, 2012, articolo in corso di stampa, bozza su gentile concessione dell'Autrice.

per simboleggiare l'impossibilità di adattamento delle donne non più giovani ai vortici frenetici della realtà metropolitana:

Dalle parti di Maruyamachō, davanti alla statua di Jizō, scorgo la strega Marlboro. Si tratta di una vecchia baldracca che indossa sempre lo stesso giubbotto di nylon bianco col marchio della Marlboro. Nel nostro giro la conoscono tutti. Avrà suppergiù una sessantina d'anni. Si mette ogni sera accanto alla statua di Jizō e cerca di adescare qualche cliente. Ormai deve essere completamente fuori di testa. Il suo giubbotto bianco è bagnato fradicio, al punto che le si vede distintamente il reggiseno nero. In questa serata di pioggia non passa nessuno, eppure lei se ne sta là in piedi, simile a un fantasma, come sempre, accanto al suo Jizō⁷⁰.

Si tratta ovviamente di una figura miserabile, che suscita compassione nel lettore e nello spettatore proprio a causa della sua aria grottesca: cacciata dalle zone luminose della città, probabilmente dalla vicina Shibuya, svolge la sua professione seminascosta nelle periferie di fianco alla statua di una divinità buddhista quasi a cercare protezione dagli orrori di una vita ormai troppo pesante e che la ha condotta alla perdita della ragione: essa infatti instaura dei veri e propri dialoghi con la statua, parlandole addirittura col tono confidenziale di chi si sta rivolgendo ad un amico di vecchia data⁷¹. E di lei, scopriamo una cosa sconvolgente:

«Ah, ah, ah! Dai, tocca qui!» Mi obbliga a ficcare la mano nella coppa destra del suo reggiseno [...].

«Ora hai capito a cosa mi riferivo, no? Non ho più il seno destro. Me l'hanno strappato via dieci anni fa, per colpa del cancro! È da allora che batto il marciapiede, sempre qui, in questo stesso posto.

⁷⁰ Natsuo Kirino, *Grotesque*, Vicenza, Neri Pozza, 2008, pag. 703.

⁷¹ Ivi, pag. 766.

I primi tempi mi vergognavo da morire, pensavo di non essere più una donna degna di questo nome. Credevo di essere imperfetta, incompleta. Poi, a poco a poco, mi accorsi che alcuni, anzi, parecchi dei miei clienti venivano da me proprio perché non avevo un seno.

[...] Perciò, questo posto non te lo cederò mai e poi mai! Questo è, e resterà per sempre, il posto dove vengono i clienti che godono con la donna da una tetta sola! Hai capito?

[...] Questo posto è fatto per chi è priva di qualcosa, per chi è diversa dalle altre... Ah, ah, ah!»⁷²

Vi sono luoghi della città, spazi che sono fatti per chi cerca una sensazione nuova, luoghi di divertimento, luoghi per lavorare, e luoghi per dare spazio alle proprie perversioni, per cercare l'osceno e tutte le sue possibilità più grottesche. Quel luogo è il luogo della Strega Marlboro, il luogo dove chi cerca un brivido erotico dato dalle menomazioni fisiche può soddisfare le sue fantasie: lontano dalle luci del centro, seminascosto in una zona un po' periferica, il grottesco prende la forma di una perversione, e si lega indissolubilmente al luogo della città, allo spazio urbano che fornisce ai suoi *habitué* le coordinate per rintracciarlo.

In quelli che Scrolavezza definisce appunto gli spazi liminali della metropoli nipponica, in *Grotesque*, il soggetto femminile trova la propria collocazione, si spoglia delle maschere e appare in tutta la sua fragilità e solitudine.

In questo breve cappello conclusivo non si è potuto mettere in risalto la grande varietà di tematiche affrontate nel best seller di Kirino che, come si è detto, rimane forse quello della sua vasta produzione che ha una maggior complessità argomentativa e, contemporaneamente, narrativa.

⁷² Ivi, pagg. 768-769.

Tuttavia possiamo sottolineare quello che ha messo in luce Scrolavezza nella sua analisi, ovvero che la città diventa un luogo spietato, che respinge chi non è adatto, chi non riesce a inserirsi in quel *mainstream* culturale e cerca una via di fuga dalle convenzioni, doppiamente fisiche e sociali, che sembrano ancora pesare sul soggetto femminile contemporaneo.

CONCLUSIONI

Come abbiamo visto, l'evoluzione dell'assetto economico mondiale ha comportato una radicale metamorfosi di determinati centri urbani in quelle che Saskia Sassen ha definito con il termine di *global cities*. Esse sono principalmente tre: Tōkyō, Londra e New York. Parallelamente allo sviluppo delle dinamiche di scambio economico a livello planetario, si assiste dunque a importanti trasformazioni in campo urbanistico: i nuovi centri urbani ripensano il loro assetto per affrontare le sfide che le nuove logiche di mercato impongono all'economia mondiale, di cui queste città costituiscono, nella definizione di Sassen, i centri di comando, veri e propri punti di accelerazione per la produzione e la trasformazione di ricchezza. La proposta metodologica avanzata dalla studiosa è quella di affrontarne l'analisi non singolarmente, ma considerando queste realtà come un sistema, utilizzando quello che lei definisce un approccio di tipo globale: per meglio comprenderne la realtà e le dinamiche, la soluzione migliore è quella di guardarle nel contesto di un'economia mondiale, individuando la posizione occupata da ognuna delle *global cities* nello scenario planetario. Questo non significa però decontestualizzare ogni realtà sociale dal proprio contesto storico specifico: in altre parole Sassen ci avverte che l'approccio sistemico da utilizzare deve essere declinato in prospettiva doppiamente sincronica e diacronica. Se dunque da un lato l'analisi si deve concentrare sulle fittissime relazioni di interscambio a livello globale, dall'altra non bisogna trascurare di sottolineare, oggi più che mai con forza, come ogni realtà sia il prodotto di secoli di storia, e di trasformazioni endemiche alle rispettive società.

Quanto appena espresso è doppiamente vero per l'analisi sia economica che letteraria.

Si è infatti notato come i recenti cambiamenti dell'assetto economico mondiale abbiano portato a una parallela evoluzione degli scambi culturali in prospettiva globale: già nel XIX secolo, lo abbiamo visto, Goethe rilevava la stretta correlazione fra le dinamiche commerciali e il dialogo letterario, sottolineando come a un massiccio aumento delle importazioni ed esportazioni di merci e capitali fosse collegato, nella mentalità della classe sociale emergente dell'epoca, un parallelo incremento delle importazioni ed esportazioni letterarie. Con l'evoluzione in senso globale dell'economia del pianeta, la letteratura diventa essa stessa un sistema di scambi su base mondiale, assistiamo quindi a uno sviluppo in una direzione mondiale della letteratura, cambiamento che ha portato la necessità di nuove teorizzazioni critiche e, conseguentemente, ha acceso un vivace dibattito negli ambienti culturali contemporanei.

Vi sono luoghi che hanno visto questo fenomeno verificarsi in maniera più intensa: questi sono le *global cities*.

In questo studio, consci della parzialità e della purtroppo necessaria semplificazione a cui ci costringe un tema così complesso e articolato, sono state dunque prese in esame due realtà culturali: quella giapponese, focalizzandosi in particolare sull'immagine di Tōkyō e sulla letteratura ivi ambientata, e quella degli Stati Uniti d'America, prendendo come esempio in particolare la città di New York che, sebbene non sia la capitale amministrativa del paese, per una vasta serie di ragioni storiche e sociali si è configurata da subito come la vera anima finanziaria e culturale dell'America. I due paesi, come nota Sassen, sono infatti legati da un fitto scambio di capitale finanziario su scala mondiale e anche

dal punto di vista culturale tanti sono i riferimenti incrociati che legano le due realtà in epoca contemporanea.

Da queste premesse, il lavoro si è mosso cercando di individuare alcuni punti di contatto che sono diventati i tratti funzionali della ricerca, per creare una cornice analitica che permettesse di mettere in risalto la posizione della letteratura giapponese e di quella statunitense in un sistema di scambi culturali globali, con l'intento di evidenziare alcune sostanziali somiglianze, parallelismi secondo me resi possibili grazie alla similarità di ambiente e condizioni economiche nel quale le opere letterarie sono state concepite e sono ambientate: la *global city*.

Nell'intenzione di non voler tralasciare la dimensione storico-culturale nazionale, sono seguiti due capitoli di contestualizzazione e analisi di alcuni testi, selezionati secondo i criteri già esposti nell'introduzione come rappresentanti significativi dell'evoluzione in senso globale della letteratura. Genere letterario scelto per l'analisi è stata la narrativa, specialmente il romanzo contemporaneo, anche se non manca un esempio di racconti.

Innanzitutto, l'ambientazione urbana ha costituito l'occasione di analisi principale e la prima discriminante nella scelta delle opere. Infatti lo sviluppo delle *global cities* ha avuto come conseguenza, dal punto di vista materiale, una nuova riorganizzazione dello spazio urbano delle città in questione: Saskia Sassen rileva infatti che le nuove dinamiche economiche hanno portato a uno sbilanciamento nella distribuzione della ricchezza, contribuendo ad accrescere il divario fra una classe sociale di lavoratori professionisti abbienti e localizzati in prevalenza nelle zone centrali delle metropoli e, parallelamente, un progressivo allontanamento dei ceti meno benestanti confinati ai margini dello spazio urbano globale; questo nuovo assetto spaziale, teorizzato come abbiamo visto, fra gli altri anche da Augé nel binomio

centro/periferie, ha dato dunque luogo a diversi fenomeni sociali che hanno trovato un proprio specchio nella letteratura contemporanea.

Lo si è notato, per esempio, nell'opera di Shimada Masahiko: la tematica principale analizzata dall'autore è proprio questa polarità fra il centro e la periferia; in particolar modo nelle sue opere viene evidenziato come l'evoluzione dello spazio urbano di Tōkyō in grande centro finanziario internazionale contribuisca a solidificare un dualismo netto fra le zone più centrali, dedicate alla produzione e alla trasformazione di capitale, o al divertimento e le zone invece marginali della città. Nella sua narrativa, grazie anche a uno stile di scrittura asciutto, Shimada denuncia senza mezzi termini le realtà problematiche che si sviluppano a margine delle grandi città; le estreme periferie della metropoli simboleggiano per lui l'insieme delle situazioni difficili e dell'alienazione della vita moderna. Nei due racconti analizzati infatti è chiarissimo come questi siano spazi nei quali si assiste a una progressiva spersonalizzazione e a uno svuotamento di interiorità dei protagonisti: in particolare in *Beata Adolescenza* abbiamo visto come per l'io narrante, M, la vita nelle periferie corrisponda a un periodo di totale insoddisfazione e insofferenza, simboleggiato dalla mancanza di appetito, doppiamente alimentare e sessuale, e come questa tensione si risolva non appena lascerà l'ambiente piatto e amorfo nel quale è cresciuto.

In *Il Delfino del Deserto*, invece, la periferia dove abita il protagonista Umihiko simboleggia l'inferno di degrado nel quale l'angelo è precipitato dopo essere stato cacciato dai cieli sulla terra: l'unica via di fuga da un'esistenza piatta è il rifugio nei sogni. Ma si tratta, lo abbiamo visto, di un sollievo solo momentaneo, poiché al risveglio ci si ritrova proiettati in quella immobilità senza uscita costituita da un eterno presente omologante,

una staticità infinita e angosciante dove non ci è data neanche la speranza di un futuro diverso.

In realtà la vita nelle zone centrali presenta anch'essa tutta una serie di problematiche: al contrario di quanto messo in luce da Shimada, autori come DeLillo, Taguchi o Kirino ci raccontano che lo squallore e i problemi sono presenti anche là.

Nello specifico, abbiamo visto come Kirino Natsuo in *Grotesque* porti lo spazio urbano sulla pagina della sua *detective fiction*, popolandolo di creature che, come denuncia il titolo dell'opera, assumono aspetto e atteggiamento grottesco: lo squallore e il degrado si trovano anche nelle zone più vicine al centro, come nel caso del personaggio della Strega Marlboro, che esercita la sua professione in un luogo poco fuori da Shibuya. Non è dunque necessario allontanarsi tanto dalle zone più centrali per precipitare nella miseria e nell'indigenza, una degradazione non solo economica ma anche morale: dalle parti di Maruyamachō, vicino alla statua di una divinità buddhista, vi è il luogo di ritrovo per chi cerca soddisfazione alle proprie perversioni più contorte, è lì che si reca chi ha fatto della menomazione fisica un feticcio sessuale.

Dalle periferie più estreme di Shimada Masahiko, ci avviciniamo al centro con Kirino Natsuo e arriviamo in piena Shibuya con Taguchi Randy, che nel suo *Mosaico* narra le dinamiche urbane e di folla di uno dei quartieri più frequentati di Tōkyō. Alla ricerca dello scomparso Masaya, la protagonista Mimi viene risucchiata nel vortice di informazioni e situazioni dei quartieri centrali della metropoli, col loro flusso ininterrotto di gente: lontani dalla staticità delle periferie, nel centro tutto è movimento, dinamismo e velocità, un continuo divenire, uno scambio incessante di informazioni attraverso dispositivi elettronici. Anche in questo caso, lo abbiamo visto, si tratta di uno

spazio problematico; benché non vengano descritte nel romanzo situazioni di degrado urbano, anche qui i luoghi della città sono portatori di una radicale trasformazione per propri abitanti: non una involuzione nel grottesco o nella mediocrità, ma addirittura una evoluzione, una proiezione verso il futuro. Nella ristrutturazione spaziale operata dalle nuove dinamiche economiche, Sassen rileva che la riconfigurazione dello spazio urbano dei quartieri centrali porta con sé nuovi assetti sociali. Shibuya, quartiere della tecnologia cellulare per eccellenza, punto di snodo della rete ferroviaria e metropolitana della capitale nipponica, con la sua massiccia presenza di onde elettromagnetiche e quindi la sovrabbondanza di esposizione a informazioni e dati digitali, è la più vera concretizzazione di una realtà che ha portato alla radicale trasformazione dei suoi abitanti. Per adattarsi alla nuova configurazione del quotidiano, fatto di miliardi di informazioni che ci attraversano sottoforma di microonde, Taguchi ci narra in *Mosaico* della nascita di due nuovi tipi umani: l'*homo stiticus* e l'*homo diarroicus*. E proprio dal centro, da Shibuya, prenderà il via un processo di rinnovamento della coscienza collettiva, uno spostamento delle nostre identità individuali sulla rete mondiale per la creazione di un'unica rete umana globale; il collegamento iniziato in ambito economico e proseguito poi nella dimensione culturale diventa ora una connessione anche mentale, creando quindi un nuovo tipo di essere umano, in comunicazione costante e simultanea con tutti gli abitanti del pianeta.

Ma non è solo a Tōkyō che le trasformazioni del tessuto urbano nel passaggio da una realtà nazionale a una globale hanno avuto effetti così importanti: anche a New York è possibile trovare ampio riscontro di queste teorie. Lo abbiamo notato per esempio nel romanzo di DeLillo, *Cosmopolis*, nel quale la narrazione è costituita da un viaggio dal centro di Manhattan alle periferie, dal Midtown

East al Midtown West Side, compiuto dal magnate della *new economy* Eric Packer a bordo della sua lussuosa limousine. Egli è l'esempio perfetto di quello che sosteneva Sassen, ovvero della nuova configurazione sociale dei quartieri centrali e finanziari delle *global cities*: giovane, ricchissimo, amante del lusso e del design, deve la sua fortuna alle speculazioni di capitale su valute estere e vive in un attico gigantesco arredato con gusto raffinato. Ma se dalle zone periferiche è giusto scappare, per cercare una realizzazione e uscire da una situazione di staticità e immobilismo doppiamente psicologico e sociale, si rivela assai pericoloso compiere il processo inverso. Lasciando il suo ambiente naturale, i quartieri dell'alta finanza e del lusso destinati alle nuove classi sociali, e volendo a tutti i costi, anche dopo diversi tentativi del suo staff di sicurezza per farlo desistere, ritornare nei quartieri della sua infanzia, quelli dove era nato e cresciuto prima dell'ascesa economica e dai quali si era allontanato con la propria realizzazione, paradossalmente Eric Packer firma la sua condanna a morte: è nelle periferie, negli spazi che non gli appartengono più che infine si compie il suo destino e verrà ucciso dal suo ex dipendente Richard Sheets, in un edificio in rovina fra cumuli di macerie e immondizia. Ancora una volta, è la staticità la caratteristica principale dello spazio urbano periferico: a differenza della zona centrale dell'East Side piena di tumulti, manifestazioni e in pieno fermento commerciale, il West Side, suo luogo del ritorno, ci viene descritto come un paesaggio spettrale, un ambiente abbandonato e spersonalizzato, dove il tempo sembra non scorrere e la notte pare debba durare per sempre. Il viaggio dalla parte più abbiente della città a quella meno ricca, lo spostamento dal centro alla periferia, si rivelerà una catabasi verso un finale tragico: al protagonista non viene data una seconda possibilità, l'unica conclusione possibile per Eric Packer è rimanere intrappolato per

sempre negli spazi marginali ai quali non avrebbe mai dovuto fare ritorno.

E che il centro sia lo spazio dove si sono ritrovate le nuove classi abbienti, e sia diventata la zona di massima tendenza, è simboleggiato anche nel romanzo di Jonathan Lethem, *Chronic City*, nel quale, come abbiamo notato, si assiste a un'intensa polarizzazione di valore dell'Upper East Side, che si configura come una specie di zona franca, un'enclave nella marea di cattivo gusto e superficialità che è diventato l'ambiente della Manhattan contemporanea, un'area talmente benestante da sembrare addirittura al di sopra delle convenzioni sociali. In questo romanzo non viene però affrontato direttamente il problema delle periferie, questi luoghi non costituiscono un polo narrativo in forte opposizione a quello che succede invece nel mondo patinato dell'alta società di Manhattan. Tuttavia viene narrata l'incursione al di fuori delle zone centrali, verso le aree periferiche, nella gita che Chase compie con Oona a vedere un'installazione urbana denominata il Fiordo, localizzata all'altezza della 191esima Strada: anche qua le periferie vengono descritte come luoghi alla deriva, una «topografia ostile»¹ piena di anime alla deriva.

Un mondo completamente opposto alla dimensione del protagonista della vicenda, Chase Insteadman, che si muove fra gli agi e i lussi di uno spazio urbano molto più ricercato. Tuttavia, questo ambiente raffinato è una dimensione nel quale l'altro protagonista della vicenda, Perkus Tooth, non riuscirà mai ad inserirsi completamente, rimanendo sempre un *outsider*, una curiosità morbosa e un po' grottesca che è meglio non portare con sé quando si è invitati a una festa a casa di qualche personaggio importante del *jet set* newyorchese.

¹ Jonathan Lethem, *Chronic City*, cit., pag. 111.

Strettamente legata all'opposizione centro/periferia è un'altra formulazione di Augé, che lo studioso individua essere una delle caratteristiche degli spazi urbani della contemporaneità, ovvero il concetto di nonluogo. In netta contrapposizione con i luoghi antropologici, questi spazi hanno la caratteristica di non essere identitari, relazionali e storici. Sono tutti quei luoghi come aeroporti, stazioni, supermercati, ma anche parchi a tema che appaiono sempre più frequentemente nel mondo contemporaneo. Ma per estensione, sono tutti quegli spazi nei quali l'individuo viene spersonalizzato. In un certo senso, dunque, anche le periferie possono essere definite un non luogo.

Ma il nonluogo può essere grande come una città intera: è la New York descritta da Paul Auster nel suo romanzo *Città di Vetro* l'ambiente nel quale Quinn, può lasciarsi alle spalle se stesso, ridursi a un semplice occhio che vede e, nel perdere la propria identità, cancellandola per le strade della metropoli, lasciarsi alle spalle anche il dolore per la tragica scomparsa della sua famiglia. Rimasto solo a causa di un incidente che gli ha portato via la moglie e il figlio, il protagonista approfitta di lunghe passeggiate per New York cercando un modo per annullare la propria identità e fonderla con l'ambiente circostante. Tali incursioni senza meta nello spazio urbano sono infatti, per sua stessa ammissione, l'unico modo per lenire il dolore che lo accompagna costantemente. Cercando dunque di seminare la sua identità scappando per le strade di New York riesce a ritagliarsi un momento di pace nel quale alleggerisce la tensione. Ecco dunque che in questo senso New York diventa un non luogo, assume quella caratteristica di annullamento dell'identità che, per Quinn, è un fattore positivo perché gli permette di uscire da se stesso e prendersi un momento di sollievo dal dolore.

O ancora il nonluogo è la Manhattan rappresentata in *Chronic City*, quella città che, abbiamo visto, legge edizioni del giornale senza storia, per non farsi distrarre e potersi invece concentrare sulle frivolezze, i pettegolezzi e le feste a tema, preoccupata di apparire, piuttosto che interessarsi di quello che sta succedendo nel mondo.

Un nonluogo è anche lo Starbucks, il locale appartenente alla catena di caffetterie diffusa in tutto il mondo, dove si incontrano Peter e Erry, i due protagonisti di *Al Limite della Notte* di Michael Cunningham: uno spazio che è a-relazionale, scelto apposta da Erry per evitare che Peter possa avere qualsiasi tipo di reazione alla notizia che sta per abbandonarlo, per prevenire una qualsivoglia reazione di tipo emotivo da parte del suo interlocutore.

Ma forse l'esempio più calzante di quello che intendeva Augé è proprio la stazione di Shibuya, quell'enorme interscambio di linee ferroviarie che ci viene raccontato nelle pagine di *Mosaico* da Taguchi Randy: dal sottopassaggio che conduce ai binari vengono rigurgitate ogni giorno decine di migliaia di individui, una vera e propria marea umana nella quale non distinguiamo i volti delle persone, come se ognuna di loro avesse abbandonato la propria identità prima di essere proiettato nello spazio urbano, per meglio adattarsi alla definizione del nonluogo. Esse in realtà hanno una cosa in comune, un telefono cellulare: ognuno di loro è invece costantemente connesso con un'altra dimensione della realtà, una dimensione immateriale fatta di impulsi e di segnali. Ogni passante traduce le proprie parole e pensieri in onde elettromagnetiche che vengono fatte rimbalzare di ripetitore in ripetitore, identità lanciate a tutta velocità attraverso la rete wireless lasciando per strada solo corpi vuoti: è nella rete che l'identità viene ricostruita come un pacchetto di dati, la vera interazione non avviene negli spazi della città ma nel mondo virtuale. In questo senso Shibuya si trasforma

in un nonluogo, ovvero lo spazio urbano si riempie di persone che hanno proiettato la loro identità da un'altra parte e sono solo involucri spersonalizzati che vengono attraversati da un torrente di informazioni. Sono gli *homo stitucus* e *diarroicus* effetto del riassetto urbano, quelle evoluzioni della razza umana che si sono rese necessarie per adattarsi ai nuovi spazi e alle nuove dinamiche della *global city*.

Abbiamo visto che concetti come i nonluoghi, il dualismo fra centri e periferie, sono alcune delle parole chiave individuate da Marc Augé per descrivere le realtà spaziali del mondo contemporaneo. E in effetti, è stato notato come l'epoca presente, a prescindere dai problemi di definizione già discussi nel primo capitolo, abbia come caratteristica peculiare una ridefinizione della dimensione spaziale: lo spazio del presente si carica di nuovi significati e si trasforma in una delle principali categorie di lettura e di interpretazione delle dinamiche umane contemporanee. Luogo privilegiato è la città, in particolar modo la grande metropoli internazionale, ancora meglio se si tratta di una di quelle che Sassen ha definito le *global cities*. All'interno di questi spazi urbani il soggetto è disorientato, ma questo disorientamento non è solamente posizionale, piuttosto la de-localizzazione si traduce in una perdita di orientamento esistenziale: non è più possibile, secondo Jameson, collocarsi dentro lo spazio e ottenerne quella che è stata definita come una "cartografia cognitiva". Insomma, perso dentro una geografia urbana che non gli offre punti di riferimento, poiché sempre più standardizzata, il soggetto introietta il disorientamento, che diventa anche psicologico, nella constatazione di una cultura sempre più marcatamente globale nella quale nessuno riesce più a trovare una propria prospettiva.

È per esempio il caso di Tōkyō, il cui spazio assume spesso nella narrativa contemporanea una funzione disgregante. Lo

evidenzia molto bene Murakami Haruki nel suo romanzo *La Fine del Mondo e il Paese delle Meraviglie*, dove la narrazione è letteralmente scissa in due spazi urbani differenti, esperiti da due protagonisti diversi: la Tōkyō oscura e futuristica nella quale si muove Boku, e la cittadina dalle caratteristiche fortemente utopiche in cui si trova imprigionato Watashi. Provocatoriamente, qui Murakami compie un percorso contrario: benché l'integrità interiore del protagonista si scinda nettamente solo alla fine della vicenda, già dal secondo capitolo il lettore viene proiettato nel mondo mentale di Boku, con il conseguente stravolgimento della dimensione temporale della narrazione. Lo spazio dunque ci viene presentato come categoria narrativa indipendente e gerarchicamente superiore a quella del tempo, praticamente inesistente nel romanzo: è la dimensione spaziale che riorganizza le dinamiche di consequenzialità della narrazione, a causa della presentazione parallela di due realtà che sono invece successive; in più, in entrambi gli spazi urbani i protagonisti vivono in una sorta di limbo dalla temporalità sospesa, un eterno presente nel quale la narrazione arranca con fatica e dove, alla fine del romanzo, non troviamo conclusione, ma veniamo semplicemente lasciati nel dubbio se Boku verrà proiettato per sempre all'interno della propria interiorità per rimanervi imprigionato oppure si risveglierà e continuerà a condurre la sua esistenza monotona e impersonale.

La mancanza di un finale chiaro corrisponde a una precisa scelta stilistica da parte dell'autore: la dimensione spaziale è la componente principale della narrazione e non è importante ciò che i personaggi compiono, perché il vero significato dell'opera è, a mio parere, da ricercarsi nell'interpretazione delle funzioni che lo spazio urbano assume al suo interno.

Il protagonista del romanzo di Murakami è perso nella città di Tōkyō, dove non ha punti di riferimento che non siano, lo abbiamo

notato, indicazioni commerciali, e parallelamente è perso anche nella sua proiezione mentale: al disorientamento nello spazio urbano reale corrisponde un disorientamento nella propria interiorità, rappresentata dalla città narrata ne *La Fine del Mondo*, che alla fine del romanzo si rivela come una prigione dalla quale è impossibile uscire. La fine del mondo è per Boku una dimensione ulteriore dell'esistenza umana, un ripiegamento su se stessi che ha come estrema conseguenza l'impossibilità di uscire dalla propria mente.

Per Murakami Haruki lo spazio urbano della contemporaneità è dunque una dimensione nel quale è impossibile trovare una propria prospettiva, è uno spazio disgregante dove l'impossibilità di ottenere una collocazione fisica si riflette nella sfera psicologica.

Murakami Ryū nella sua opera tematizza questa stessa impossibilità nella sua opera. In *Tōkyō Soup* infatti, l'esperienza urbana di Frank e Kenji assume le caratteristiche di una discesa negli orrori della follia e nelle distorsioni della mente malata dell'americano. Come si è già messo in rilievo, vi è una sostanziale differenza fra le percezioni dello spazio urbano di Tōkyō nei due protagonisti: innanzitutto, e forse anche in maniera un po' scontata, Frank si trova proiettato in uno spazio che produce in lui un effetto straniante. Ovviamente ciò può essere dovuto semplicemente al fatto che è un turista straniero in visita a Tōkyō per la prima volta; tuttavia Murakami utilizza questo effetto di straniamento dovuto alla sorpresa di trovarsi in uno spazio urbano che, per alcuni versi, richiama molto da vicino quello di Times Square a New York, per prendere una decisa posizione di condanna nei confronti dell'atteggiamento di entusiastica e indiscriminata accettazione di modelli culturali provenienti dall'esterno, che si sono ormai indissolubilmente legati e sovrascritti all'identità del proprio paese. Per Kenji, invece, si tratta di uno spazio familiare, che è sempre

stato così fin da quando ne ha memoria. Tuttavia, col procedere della narrazione, lo spazio urbano subisce un'evoluzione, cambia e si deforma, per rispecchiare l'orrore e la violenza nei quali precipitano i due personaggi: come si è visto, le accattivanti spazialità del quartiere di piacere di Kabukichō si trasformano, dopo la strage, in luogo che pare appartenere ai domini dell'incubo, grottesco e irriconoscibile, tanto da fare affermare a Kenji che gli sembrava di essere catapultato in un paese straniero. Le parti sembrano essersi invertite, adesso Kenji si ritrova estraneo in una città che sembra non appartenergli più, come prima era successo a Frank: e questa sensazione è dovuta a quella che possiamo definire una disgregazione interiore, una mutazione nella psiche del personaggio, causata dall'orrore della violenza dell'americano; questo mutamento viene di fatto a rispecchiarsi nello spazio urbano che lo circonda.

Dal canto suo, Frank è una personalità disgregata fin dall'inizio, la sua schizofrenia è una malattia che si manifesta dalla più tenera età, qualcosa che lui percepisce come una vera e propria maledizione che lo accompagna da quando ha memoria. Gli omicidi si susseguono nel corso degli anni sempre più efferati e cruenti, terminando la parabola di orrore proprio nel centro di Tōkyō. Paradossalmente, come dichiara nella lunga confessione verso la fine del romanzo, è venuto in Giappone in cerca di un po' di pace, di un po' di sollievo dalla sua follia; aveva creduto, chissà perché, che in questo luogo la sua interiorità disgregata si sarebbe finalmente ricomposta, e magari avrebbe potuto trascorrere gli ultimi anni della sua vita senza sentire più le pulsioni distruttive che invece, sempre più violente e rabbiose, si affacciano alla sua mente e lo costringono a commettere ogni genere di brutalità. E, come si è detto, nello spazio urbano si rispecchiano alcune delle sue caratteristiche, come la scelta del luogo dove rintanarsi, un vecchio

ospedale abbandonato in un cul-de-sac urbano, un quartiere di vecchie case dismesse e lasciate all'usura del tempo. Dopo il massacro nell'*omiaai pub*, Frank e Kenji percorrono gli stessi spazi della metropoli, quegli interstizi urbani nei quali l'americano si è rifugiato: quando il ragazzo entra nella sfera gravitazionale di orrore dello straniero, la città che esperisce cambia radicalmente. Questo a dimostrazione del fatto che, anche Murakami Ryū, così come Haruki, rilegge e riporta sulla pagina gli spazi urbani della contemporaneità, spazi disgregati che si collegano inesorabilmente a interiorità disgregate: scisse in due realtà parallele, nel caso di *La Fine Del Mondo e il Paese Delle Meraviglie*, una sensibile e una solamente intellegibile, oppure specchio di inconsci sprofondati nella follia, come è il caso di Frank, e di Kenji che vi viene risucchiato suo malgrado.

Chi invece riesce a scappare, seppure momentaneamente, seminando il passato e il dolore per le strade della metropoli è Quinn, il protagonista del romanzo di Auster, *Città di Vetro*, che attraverso il suo girovagare senza meta per New York, cerca un sollievo momentaneo alla disperazione nella quale è piombato dopo la morte della moglie e del figlio. Ed in effetti, come nota anche Silvia Dalla Man, lo spazio urbano instaura un parallelismo fra se stesso e l'anima del personaggio del romanzo, anzi con la sua vacuità si sovrascrive all'interiorità di Quinn, permettendogli di annullare qualsiasi sensazione dolorosa e di mantenere il controllo sulla sua disperazione. Anche in questo caso, dunque, tutte le modifiche che avvengo nella cartografia emozionale dei personaggi vanno di pari passo con l'esplorazione degli spazi urbani, con il perdersi; lo spaesamento e la mancanza di una prospettiva dovuta all'omogeneità del paesaggio urbano, nota ancora Dalla Man, permette l'evasione, seppur momentanea, dal proprio dolore, l'esteriorità uniforme e spersonalizzante della *global city* annulla

temporaneamente quell'ultimo barlume di individualità che è rimasto nell'animo di Quinn, rappresentato dal ricordo della sua famiglia ormai distrutta, per farlo sentire un po' meglio, anche se per poco.

E non a caso infatti egli sceglie di improvvisarsi detective: non c'è una professione che sia più legata alla dimensione urbana di quella dell'investigatore privato. Il lavoro infatti diventa quasi una sorta di giustificazione per le sempre più frequenti escursioni all'esterno, non solo nella città, ma soprattutto all'esterno del dolore racchiuso nella sua anima. La via di fuga rappresentata dalla città gli permette di tracciare una mappa mentale di quei luoghi, per ridefinire non solo la propria conoscenza dello spazio urbano ma soprattutto per affrontare i demoni racchiusi all'interno della sua mente: l'idea si rivelerà rovinosa perché lo condurrà alla follia. Nel lungo appostamento finale, nascosto in un vicolo, infatti, diventerà egli stesso parte della città, l'identificazione con l'ambiente della metropoli lo porterà pian piano a scontrarsi col suo dolore, annullando ogni barlume di lucidità e facendolo letteralmente sparire, inghiottito sia dalla città che dalla sofferenza.

Come si è potuto constatare, abbiamo sempre più spesso a che fare con personaggi che accusano una forte perdita di soggettività, non più eroi granitici sui quali si regge saldamente tutta la narrazione, ma protagonisti sempre più passivi delle condizioni ambientali nelle quali sono inseriti. Così dunque il Boku di Murakami Haruki è un personaggio che si lascia trasportare inerte verso la "fine del mondo", ovvero il cortocircuito del dispositivo del cervello che lo rinchiuderà per sempre nella città immaginaria da lui creata nella sua mente. E lo stesso Watashi, abitante della mente di Boku e suo alter ego, messo di fronte alla scelta se restare o scappare dalla città rimpossessandosi della propria ombra, simbolo della sua identità, sceglierà, la via più facile ovvero il

conforto di quel mondo mentale da lui creato, nascondendosi dietro il senso di responsabilità nei suoi riguardi.

La stessa passività la ritroviamo anche nel protagonista di *Tōkyō Soup*, Kenji, che si lascia trasportare nella spirale di odio e violenza di Frank senza reagire, diventando a tutti gli effetti suo complice: messo davanti alla scelta di denunciare il massacro alla polizia, sceglierà per paura di ogni possibile implicazione e complicazione, di non fare assolutamente niente se non seguire Frank in maniera remissiva e rimanergli al fianco in silenzio, come un'ombra fino alla fine della narrazione.

Piccola eccezione è costituita dal romanzo di Taguchi Randy, *Mosaico*: la figura centrale, Mimi, è ancora una protagonista dall'individualità molto forte, quasi titanica, capace di reggere le dinamiche di una narrazione veloce e accelerata come i ritmi di Shibuya. La perdita di una soggettività forte è però simboleggiata dal fiume umano di persone che ci vengono descritte come se fossero senza volto e che attraversano ogni giorno l'incrocio una volta uscite dalla stazione della metropolitana: una marea di gusci vuoti, unica gigantesca identità collettiva che a breve verrà caricata sulla rete mondiale.

Ma come abbiamo visto, anche nella narrativa americana vi sono svariati esempi di questa tendenza: si può citare qui la fine di *Al Limite della Notte*, quando Peter, abbandonato all'angolo di una strada di New York viene paragonato, per contrasto, agli eroi tragici come Gatsby o Anna K.: con il solito piglio ironico Michael Cunningham crea uno dei suoi sottili giochi intertestuali per mettere in risalto la banalità di un'esistenza, quella del protagonista, vissuta nell'illusione di poter dare una svolta alla propria posizione, sogno che si infrange in un luogo banale come una caffetteria della catena Starbucks, per finire con un addio imbarazzato all'angolo di una strada di New York, sotto un cielo grigio. Perché, ce lo aveva

ricordato anche nel capitolo centrale dal titolo *Città notturna*, Peter non è Leopold Bloom. Insomma, siamo ben lontani dagli eroi dei romanzi dell'epoca moderna: il personaggio contemporaneo si sgretola e si divide, si riduce ai minimi termini nell'ambiente urbano del quale è sempre più spesso una semplice emanazione.

Peter è a tutti gli effetti un personaggio che subisce le azioni dei coprotagonisti, paralizzato e incapace di prendere una decisione, è felice della sua routine, dei *drink* bevuti prima di cena in cucina con la moglie, ed è determinato a rimanere un gallerista di medio livello perché ha troppa paura per aspirare a una collocazione più prestigiosa, che comporterebbe sicuramente maggiori oneri e maggiori preoccupazioni. Ha inoltre anche timore di quello che potrebbe diventare la sua attrazione per Erry; ma quando finalmente decide di affrontare tutte le criticità della vita, sognando in un impulso di passione di mollare tutto e trasferirsi in Grecia col giovane amante, scoprirà di essere stato abilmente manipolato e rimarrà a contemplare il proprio fallimento lungo la Nona Avenue, nell'ennesima conferma di non poter avere il controllo della propria vita ma di essere sempre in balia di dinamiche alle quali non è abbastanza forte per opporsi.

In effetti, la visione della contemporaneità che traspare da queste analisi sembra essere profondamente pessimistica: disidentificazione e perdita di una soggettività forte, netta opposizione fra opulenza esagerata e una povertà che assume tratti talvolta grotteschi, sono solo alcuni dei temi fin'ora portati alla luce in una prospettiva transnazionale. Visione negativa sposata anche, lo abbiamo visto, dal filosofo e urbanista francese Paul Virilio, il quale vede nell'epoca contemporanea, da lui definita come *ipermodernità*, una radicalizzazione di quegli aspetti tecnologici che avevano già caratterizzato la fase moderna della storia del mondo. A differenza delle fasi precedenti, però, questi

aspetti si starebbero diffondendo su scala planetaria: grazie agli impulsi dati dall'apertura dei mercati a una dimensione globale degli scambi commerciali, si è infatti reso necessario lo studio e lo sviluppo di tecnologie sempre più sofisticate, per permettere la comunicazione e lo scambio di dati e capitali da una parte all'altra del mondo in pochissimi secondi. Si è, in definitiva, cercato di creare una tecnologia che fosse in grado di annullare tempi e spazi in nome del progresso finanziario.

Questo aspetto è tematizzato in maniera molto accurata nelle opere prese in analisi di Don DeLillo e Taguchi Randy. In *Cosmopolis*, infatti, il ruolo preponderante della tecnologia nella vita contemporanea è simboleggiato dalla limousine superaccessoriata nella quale si sposta il protagonista, Eric Packer. In comunicazione costante con tutti i suoi operatori, monitora in tempo reale gli andamenti dei mercati finanziari attraverso il sofisticato impianto di schermi e ricevitori di dati installato nella sua macchina: quasi un'estensione del suo corpo e, in definitiva, della sua interiorità, attraverso cui si illude di riuscire a tenere sotto controllo le sorti del suo impero finanziario. Scopriremo che non sarà così, la tecnologia non sarà sua alleata anzi, sarà la causa della sua rovina finale.

Anche nel romanzo di Taguchi Randy la tecnologia costituisce uno dei temi principali sui quali si regge la narrazione: centro nevralgico delle comunicazioni all'interno della città, Shibuya è sovrastata da una fitta nube elettromagnetica di onde radio, frutto dello scambio di migliaia di dati fra dispositivi di comunicazione cellulare. Come una specie di realtà parallela, una iper-realtà (per citare Jean Baudrillard), questo mondo di dati e informazioni si sovrappone e si sovrascrive allo spazio urbano reale, sostituendolo: «Shibuya si sta microondizzando», la frase che viene ripetuta in maniera quasi ossessiva nel romanzo, è

l'avvertimento che il passaggio dal reale al virtuale si sta verificando, e il punto di partenza è proprio il quartiere di Tōkyō nel quale si svolge la narrazione. Abbiamo visto come, attraverso i dispositivi cellulari, che funzionano come porte d'accesso alla parallela realtà virtuale, le coscienze individuali si trasferiranno sulla rete, diventando i nodi e le sinapsi di un'unica coscienza collettiva, un sistema di comunicazione globale che permetterà a ogni essere umano del mondo di essere sempre in costante comunicazione con qualsiasi altra entità del pianeta. L'atteggiamento di Taguchi appare comunque diverso da quello di DeLillo: se infatti quest'ultimo trasmette ai suoi lettori una visione fondamentalmente pessimistica della spersonalizzazione e dei pericoli portati dall'iper-sviluppo e dalla successiva radicalizzazione della tecnologia, l'autrice giapponese sembra mantenere un atteggiamento meno negativo nei riguardi di questo fenomeno, che riconosce come permeante ma che, in ultima analisi, pensa possa avere uno sviluppo positivo e portare a una situazione di comunione e armonia di tutti gli esseri umani, finalmente collegati l'uno all'altro grazie alla nuova esistenza virtuale: l'incubo non è imminente, ma lo stiamo vivendo. A metà fra il mondo reale e il mondo virtuale, la soluzione libererà finalmente l'umanità dal limbo nel quale è imprigionata, condannata a rimanere a cavallo fra due realtà, in una continua scissione del sé fra reale e virtuale, e la trasporterà finalmente in un luogo nel quale ogni essere umano sarà parte del sistema e dove, come tessera di un mosaico, ognuno contribuirà alla stessa maniera dell'altro a costruire un disegno di dimensioni mondiali.

L'uso massiccio che la società contemporanea fa della tecnologia conduce inevitabilmente, secondo Virilio, a quello che definisce *l'incidente integrale*: il filosofo francese sostiene infatti che non vi può essere tecnologia senza possibilità di incidenti a

essa correlati. Così per esempio in *Cosmopolis* l'incidente è simboleggiato dalla rovina finanziaria dell'impero di Eric Packer, dovuta alla speculazione selvaggia nei confronti dello Yen, che causerà il tracollo di un impero multimilionario e, parallelamente, la morte del protagonista.

Murakami Haruki, invece, rappresenta l'incidente integrale attraverso il malfunzionamento del congegno per lo *shuffling* installato nel cervello del protagonista del suo romanzo: la fine del mondo, ovvero la minaccia di rimanere intrappolati per sempre dentro la propria mente e in un mondo immaginario creato sulla base di simulacri dell'esperienza reale, è il pericolo tangibile che corre Boku, e contemporaneamente esprime la radicalizzazione degli aspetti più preoccupanti della crescente sinergia tra organismi umani e macchine.

Diversa la visione proiettata dal romanzo di Taguchi Randy, che abbiamo detto essere pessimista: l'incidente integrale, ovvero la "microondizzazione" di Shibuya, si configura come quel punto di svolta che permetterà all'umanità di uscire dall'*impasse* tecnologico nel quale si trova rinchiusa: da una dimensione a cavallo fra reale e virtuale a una più intima connessione di pensieri e sensazioni, esperita attraverso l'ingresso nella rete mondiale, la microondizzazione di Shibuya diventa un cambiamento positivo, un'evoluzione in grado di far progredire l'umanità verso una dimensione di ritrovata armonia globale, ed è grazie all'avanzamento e al progresso tecnologico che la razza umana è destinata a ritrovare la propria unità. Tramite la tecnologia saremo dunque un giorno in grado di superare la frammentazione in singole identità, spesso addirittura scisse in un dualismo, decostruiti, separati in un eterno conflitto fra corpo e mente, per ritrovarci parte di un sistema di comun(ica)zione globale.

Ma, in fondo, questa connessione su scala planetaria possiamo dire sia già iniziata. Da Tōkyō a New York, passando ovviamente per l'Europa, seguendo i flussi di informazioni, capitali, ma soprattutto di persone, la letteratura comincia ad assumere forme sempre più simili a livello mondiale, affronta le stesse tematiche da una parte all'altra del globo. Lo abbiamo visto nei romanzi scelti come campione della nostra analisi: si tratta di opere che sono in un certo senso culturo-specifiche, lavori che, per avvalersi di una terminologia mutuata dalla geocritica, utilizzano un punto di vista endogeno, ma raccontano una verità e rappresentano una realtà che non è più confinata al singolo paese anzi, è verificabile a livello transnazionale.

L'evoluzione degli spazi urbani in spazi globali, lo sviluppo cioè delle singole capitali in *global cities*, è stato uno dei fattori determinanti che ha promosso uno sviluppo della letteratura in senso globale, che ha caricato l'espressione letteraria di forme e significati validi non solo localmente, ma sempre più veri a livello planetario: concetto che si è cercato di dimostrare esemplificando la realtà di due paesi, Stati Uniti e Giappone, le cui culture e letterature sono sempre state ritenute antipodiche. Ma se questo è vero in un certo senso, è altrettanto dimostrabile che, con il procedere dei fenomeni di globalizzazione e la parallela trasformazione degli spazi urbani, le opere ivi ambientate assumono mano a mano caratteristiche molto simili. Prodotti di storie culturali estremamente variegati, innegabilmente diversi, dialogano alla pari nel panorama letterario contemporaneo, affrontando le stesse tematiche e mettendo in scena lo stesso tipo di personaggi.

Tuttavia, non si tratta di semplice imitazione da parte di una realtà culturale nei riguardi dell'altra; e non credo nemmeno che si sia arrivati a un appiattimento e a una semplificazione delle tematiche letterarie su scala globale. Al contrario, la realtà

sistemica e le infinite sfumature della situazione contemporanea, che trovano la loro rappresentazione più adatta negli spazi delle *global cities*, hanno contribuito a creare un presente che rifugge qualsiasi tipo di definizione: post-modernità, ipermodernità, modernità liquida sono solo alcuni dei concetti che abbiamo messo in discussione, cercandone uno che meglio di tutti si adattasse alla rappresentazione del presente e dei suoi spazi, consci che sicuramente presto entreranno in gioco altre formulazioni ad ampliare il dibattito. Una situazione che è valida transnazionalmente, e come tale viene problematizzata in maniera simile su scala mondiale.

L'emergere delle realtà globali ha visto una ristrutturazione degli spazi urbani e un conseguente cambiamento nella vita delle persone che esperiscono questi luoghi; questo mutamento ha avuto caratteristiche simili ovunque si sia manifestato. Di conseguenza, anche i romanzi ambientati in tali spazi hanno assunto attributi strutturali, formali e tematici uniformi: i contesti urbani della *global city* si sono dunque fatti promotori di un mutamento nelle opere letterarie che ha investito più letterature su base internazionale, e potremmo dire che ha interessato il sistema stesso della letteratura.

A titolo esemplificativo di quanto appena esposto, il presente lavoro si è posto come obiettivo quello di rintracciare in due tra le più diffuse e conosciute realtà letterarie contemporanee, quella statunitense e quella giapponese, le tracce e gli influssi di questi mutamenti spaziali, cercando di costruire un sistema interpretativo che, seppur rispettando le singole specificità nazionali, mantenesse un certo grado di apertura critica e fosse dunque adatto ad evidenziarne le somiglianze senza però cancellarne le differenze, nella convinzione che, come avverte anche Saskia Sassen, la globalizzazione non possa prescindere dalle singole specificità

nazionali, che in ultima analisi rimangono il contesto sul quale le spinte globalizzanti hanno agito, sicuramente modificandolo, senza sovrascrivervisi.

La grande somiglianza che abbiamo verificato sussistere nelle tematiche e nelle situazioni descritte nelle opere prese in analisi è sicuramente un buon indicatore della dimensione globale che certi argomenti hanno assunto in epoca contemporanea, declinato però in maniera peculiare sia nel caso statunitense che in quello giapponese.

Si tratta, lo abbiamo visto, di opere che abbandonano una specificità culturale in senso stretto, anzi possono trasmettere messaggi e problematizzare situazioni complesse anche per lettori che sono di provenienza geograficamente lontana dal contesto culturale in cui questi romanzi sono stati generati. Gli scenari delle città globali tendono dunque a essere transnazionali, e in tale dimensione le opere ivi ambientate trasmettono significati e dialogano con i propri fruitori.

Questa è forse la realizzazione di una dimensione mondiale, o per meglio dire globale, della letteratura?

Credo che vi siano letterature che hanno assunto una forte caratteristica globale, nel senso che hanno acquisito la capacità di dialogare con un pubblico molto ampio, e riescono a comunicare temi e problemi anche a lettori che sono inseriti in contesti culturali geograficamente distanti, e tuttavia simili. Possiamo dunque affermare con sicurezza che la letteratura giapponese e quella statunitense, insieme ovviamente a tante altre letterature, fanno parte di quella costellazione di espressioni culturali che viene definita, nel suo insieme, come letteratura mondiale, o più recentemente anche come letteratura globale. Non dunque una nuova letteratura, nata dalle ceneri delle singole letterature nazionali ormai defunte e schiacciate dal peso della

globalizzazione; al contrario, come abbiamo visto, l'apporto delle singole culture è più che mai vivo e presente. La letteratura mondiale o "dell'età globale", dunque, è un mosaico di diversi contributi, vive del dialogo e delle voci di diversi paesi che, insieme, discutono della nuova forma planetaria della contemporaneità.

BIBLIOGRAFIA

- AMITRANO, GIORGIO, *The New Japanese Novel. Popular Culture and Literary Tradition in the Work of Murakami Haruki and Yoshimoto Banana*, Kyōto, Istituto Italiano di Cultura, Scuola di Studi sull'Asia Orientale, 1996.
- ANTONELLI, SARA e MARIANI, GIORGIO (a cura di), *Il Novecento USA. Narrazioni e Culture Letterarie del Secolo Americano*, Roma, Carocci, 2009.
- APPADURAI, ARJUN, *Modernità in Polvere*, trad. it., Roma, Meltemi.
- ARMITAGE, JOHN, *From Modernism to Hypermodernism and Beyond. An Interview With Paul Virilio*, in: "Theory, Culture and Society", SAGE, London, 1999, Vol 16(5-6), pagg. 25-55.
- ASCARI, MAURIZIO, *Literature of the Global Age. A Critical Study on Transcultural Narratives*, Jefferson and London, McFarland & Company, 2011.
- AUERBACH, ERIC, *Mimesis. Il Realismo nella Letteratura Occidentale (2 voll.)*, trad. it. Torino, Einaudi, 2000.
- AUGÉ, MARC, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, trad. it., Elèuthera, Milano, 2010.
- *Per un'Antropologia della Mobilità*, trad. it., Milano, Jaca Book, 2010.
- *Tra i confini. Città, luoghi, integrazioni*, trad. it., Milano, Bruno Mondadori, 2007.
- AUSTER, PAUL, *City of Glass*, in: *The New York Trilogy*, New York, Penguin, 2006; trad. it. *Città di Vetro*, in: *Romanzi*, Torino, Einaudi, 2009.
- BARTHES, ROLAND, *L'impero dei Segni*, trad. it., Torino, Einaudi, 1984.
- BAUMAN, ZYGMUNT, *Il Disagio della Postmodernità*, trad. it., Milano, Bruno Mondadori, 2002.
- *Modernità Liquida*, trad. it., Roma-Bari, Laterza, 2010.

- BIENATI, LUISA (a cura di), *Letteratura Giapponese. Volume II. Dalla Fine dell'Ottocento all'Inizio del Terzo Millennio*, Torino, Einaudi, 2005.
- BIENATI, LUISA e SCROLAVEZZA, PAOLA, *La Narrativa Giapponese Moderna e Contemporanea*, Venezia, Marsilio, 2009.
- BOERI, STEFANO, *L'Anticittà*, Roma-Bari, Laterza, 2011.
- BRIASCO, LUCA e CARRATELLO, MATTIA, *La letteratura Americana dal 1900 a Oggi. Dizionario per Autori*, Torino, Einaudi, 2011.
- BRUMANN, CHRISTOPH e SCHULZ, EVELYN (a cura di), *Urban Sapes in Japan. Cultural and Social Perspectives*, London and New York, Routledge, 2012.
- CALABI, DONATELLA, *Storia della Città. L'Età Contemporanea*, Venezia, Marsilio, 2005.
- CAROLI, ROSA e GATTI, FRANCESCO, *Storia del Giappone*, Roma-Bari, Laterza, 2006.
- CARRAVETTA, PETER, *Del Postmoderno. Critica e Cultura in America all'Alba del Duemila*, trad. it., Milano, Bompiani, 2009.
- CASANOVA, PASCALE, *La République Mondiale des Lettres*, Paris, Seuil, 1999.
- *The World Republic of Letters*, trad. ing., Cambridge, Harvard University Press, 2007.
- CESERANI, REMO e BENVENUTI, GIULIANA, *La Letteratura nell'Età Globale*, Bologna, Il Mulino, 2012.
- CESERANI, REMO, *Raccontare il Postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997.
- *Un Mondo Alla Fine Della Storia. Tecnologia e Cultura, il Postmoderno Non Si Addice al Giappone*, in: *Il Manifesto*, 16 dicembre 1989.
- CLARK, IAN, *Globalizzazione e Frammentazione. Le Relazioni Internazionali nel XX Secolo*, trad. it., Bologna, Il Mulino, 2001.

- CONNELL, LIAM e MARSH, NICKY, *Literature and Globalization*, London and New York, Routledge, 2011.
- CONTE, JOSEPH M., *Writing Amid the Ruins: 9/11 and Cosmopolis*, in: DUVALL, JOHN N. (a cura di), *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, pagg. 179-192.
- CUNNINGHAM, MICHAEL, *By Nightfall*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2010; trad. it. *Al Limite della Notte*, Milano, Bompiani, 2010.
- DALLA MAN, SILVIA, *New York. Fragile Mito*, Milano, Unicopli, 2002.
- DAMROSCH, DAVID, *What Is World Literature?*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2003.
- DECANDIA, LIDIA, *Polifonie Urbane. Oltre i Confini della Visione Prospettica*, Roma, Meltemi, 2008.
- DELEUZE, GILLES e GUATTARI, FÉLIX, *Millepiani. Capitalismo e Schizofrenia*, trad. it., Roma, Castelvecchi, 1987.
- DELILLO, DON, *Cosmopolis*, New York, Scribner, 2003; trad. it. *Cosmopolis*, Torino, Einaudi, 2003.
- DERIU, FABRIZIO, ESPOSITO, LUCIA e RUGGIERO, ALESSANDRA (a cura di), *Metropoli e Nuovi Consumi Culturali. Performance Urbane dell'Identità*, Roma, Carocci, 2009.
- ELIOTT, EMORY (a cura di), *Storia della Civiltà Letteraria degli Stati Uniti*, trad. it., Torino, UTET, 1990.
- ELLER, FRANCA, *Shimada Masahiko, Sognando fra Periferia e Cosmopolitismo*, in: <http://www.nonluoghi.info/old/masahiko.html> [accesso: 17 Febbraio 2013].
- FINK, GUIDO, MAFFI, MARIO, MINGANTI, FRANCO e TAROZZI, BIANCA, *Storia della Letteratura Americana*, Firenze, Sansoni, 1998.
- FOUCAULT, MICHEL, *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, trad. it., Milano, Mimesis, 2008.
- *Utopie Eterotopie*, trad. it., Napoli, Cronopio, 2006.

- GEDDES, PATRICK, *Città in evoluzione*, trad. it., Milano, Il Saggiatore, 1970.
- GIOIA, TED, *Chronic City by Jonathan Lethem*, in: http://www.greatbooksguide.com/chronic_city.html [accesso: 17 Gennaio 2013].
- GNISCI, ARMANDO, SINOPOLI, FRANCA e MOLL, NORA, *La letteratura del mondo nel XXI secolo*, Milano, Bruno Mondadori, 2010.
- GUPTA, SUMAN, *Globalization and Literature*, Cambridge, Polity, 2009.
- HALL, PETER, *Le città mondiali*, trad. it., Milano, Il Saggiatore, 1966.
- IACOLI, GIULIO, *La Percezione Narrativa dello Spazio. Teorie e Rappresentazioni Contemporanee*, Roma, Carocci, 2008.
- IWABUCHI, KOICHI, *Recentering Globalization. Popular Culture and Japanese Transnationalism*, Durham and London, Duke University Press, 2002.
- JAMESON, FREDERIC, *Postmodernismo. Ovvero la Logica Culturale del Tardo Capitalismo*, trad. it., Roma, Fazi Editore, 2007
- JONES, MALDWIN A., *Storia degli Stati Uniti. Dalle Prime Colonie Inglesi ai Giorni Nostri*, trad. it., Milano, Bompiani, 2001.
- KAKUTANI, MICHIKO, *They'll Take Manhattan, Isle of Whimsy and Virtual Reality*, New York Times, Martedì 13 Ottobre 2009, <http://www.nytimes.com/2009/10/13/books/13kakutani.html> [accesso: 17 Gennaio 2013].
- KARATANI, KŌJIN, *Nihon Kindai Bungaku no Kigen*, Tōkyō, Kōdansha, 1980; 柄谷 行人、『日本近代文学の起源』、東京、講談社、1980; trad. ing., *Origins of Modern Japanese Literature*, Durham and London, Duke University Press, 1993.
- KATŌ, SHŪICHI, *Letteratura Giapponese. Disegno Storico* (a cura di Adriana Boscaro), trad. it., Venezia, Marsilio, 2000.
- *Storia della Letteratura Giapponese. Dall'Ottocento ai Giorni Nostri* (a cura di Adriana Boscaro), trad. it., Venezia, Marsilio, 1996.

- KAWAKAMI, CHIYOKO, *The Unfinished Cartography: Murakami Haruki and the Postmodern Cognitive Map*, in: "Monumenta Nipponica", Vol. 57, N. 3, Autumn 2002, pagg. 309-337.
- KIRINO, NATSUO, *Gurotesuku*, Tōkyō, Bungei shunjū, 2003; 桐野夏生、『グロテスク』、東京、文藝春秋、2003; trad. it. *Grotesque*, Vicenza, Neri Pozza, 2008.
- KOOLHAAS, REM, *Delirious New York. Un Manifesto Retroattivo per Manhattan*, trad. it., Milano, Electa, 2001.
- *Junkspace. Per un Ripensamento Radicale dello Spazio Urbano*, trad. it., Macerata, Quodlibet, 2006.
- LEE, HERMIONE, *By Nightfall by Michael Cunningham Review*, The Guardian, Sabato 15 Gennaio 2011, <http://www.guardian.co.uk/books/2011/jan/15/by-nightfall-michael-cunningham-review> [accesso: 13 Gennaio 2013].
- LENTRICCHIA, FRANK (a cura di), *Introducing Don DeLillo*, Durham and London, Duke University Press, 1999.
- LETHEM, JONATHAN, *Chronic City*, New York, Doubleday, 2009; trad. it. *Chronic City*, Milano, Il Saggiatore, 2011.
- LINHART, SEPP, *Sakariba. Zone of 'Evaporation' Between Work and Home?*, in: HENDRY, JOY (a cura di), *Interpreting Japanese Society. Anthropological Approaches*, second edition, Routledge, London – New York, 1998, pagg. 231-242.
- LIPPIT, SEIJI M., *Topographies of Japanese Modernism*, New York, Columbia University Press, 2002.
- LUPERINI, ROMANO, *La Fine del Postmoderno*, Napoli, Alfredo Guida Editore, 2005.
- LUZZATTO, SERGIO e PEDULLÀ, GABRIELE, *Atlante della Letteratura Italiana (3 voll.)*, Einaudi, Torino, 2010-2012.
- LYNCH, KEVIN, *L'Immagine della Città*, trad. it., Venezia, Marsilio, 2010.
- LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS, *La Condizione Postmoderna*, trad. it., Milano, Feltrinelli, 1985.
- MAEDA, AI, *Text and the City. Essays on Japanese Modernity*, Durham, Duke University Press, 2004.

- *Toshi Kukan no Naka No Bungaku* (La Letteratura nello Spazio Urbano), Tōkyō, Chikuma Shobō, 1989; 前田愛、『都市空間のなかの文学』、東京、筑摩書房、1989.
- MARANGONI, ROSSELLA, *Tōkyō. La Scrittura, la Città, la Notte*, Milano, Unicopli, 2007.
- MARRA, MICHAEL F., *Japan's Frame of Meaning. A Hermeneutics Reader*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2011.
- MINER, EARL, *Poetiche della creatività. Un saggio interculturale sulle teorie della letteratura*, trad. it., Roma, Armando Editore, 1999.
- MIYIOSHI, MASAO e HAROOTUNIAN, HARRY D. (a cura di), *Postmodernism and Japan*, Durham, Duke University Press, 1989.
- MORETTI, FRANCO (a cura di), *La Cultura del Romanzo*, Torino, Einaudi, 2008.
- MORICONI-EBRARD, FRANÇOIS, *De Babylone à Tokyo. Les Grandes Agglomérations du Monde*, Paris, Ophrys, 2000.
- MURAKAMI, FUMINOBU, *Postmodern, Feminist and Postcolonial Currents in Contemporary Japanese Culture*, London and New York, Routledge, 2005.
- MURAKAMI, HARUKI, *Sekai no owari to hādo-boirudo wandārando*, Tōkyō, Kōdansha, 1985; 村上 春樹、『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』、東京、講談社、1985; trad. it. *La Fine del Mondo e il Paese delle Meraviglie*, Torino, Einaudi, 2008.
- MURAKAMI, RYŪ, *In Za Miso-sūpu*, Tōkyō, Yomiuri Shinbunsha, 1995; 村上龍、『インザ・ミソスープ』、東京、読売新聞社、1995; trad. it. *Tokyo Soup*, Milano, Mondadori, 1997.
- POPULATION DIVISION OF THE DEPARTMENT OF ECONOMIC AND SOCIAL AFFAIRS OF THE UNITED NATIONS SECRETARIAT, *World Population Prospects: The 2008 Revision and World Urbanization Prospects: The 2009 Revision*, <http://esa.un.org/wup2009/unup/> [accesso: 11/07/2011].

- RAK, MICHELE, *La letteratura di Mediopolis. Alcune note per una teoria della letteratura della cultura mediale*, Milano, Fausto Lupetti Editore, 2010.
- REISCHAUER, EDWIN O., *Storia del Giappone. Dalle Origini ai Giorni Nostri*, trad. it., Roma, Bompiani, 1994.
- RYKWERT, JOSEPH, *La Seduzione del Luogo. Storia e Futuro della Città*, trad. it., Torino, Einaudi, 2003.
- SACCHI, LIVIO, *Tokyo-to. Architettura e Città*, Milano, Skira, 2004.
- SASSEN, SASKIA, *The Global City: New York, London, Tōkyō*, second edition, Princeton, Princeton University Press, 2001.
- SCROLAVEZZA, PAOLA, *Oltre le Onde: Ipermedia e Iperrealtà in Mosaico di Taguchi Randy*, in: AMITRANO, GIORGIO e DE MAIO, SILVANA (a cura di), *Nuove Prospettive di Ricerca sul Giappone. Atti del XXXIV Convegno Aistugia*, Napoli, 2012, pagg.483-495.
- *Silhouettes in Black: l'Ombra del Giallo nella Scrittura Femminile del Giappone Contemporaneo*, 2012, articolo in corso di stampa, bozza su gentile concessione dell'Autrice.
- SEAMAN, AMANDA C., *Bodies of Evidence. Women, Society, and Detective Fiction in 1990s Japan*, Honolulu, Hawai'i University Press, 2004.
- SHIMADA, MASAHIKO, *Daijiki Shōnen – Seishun*, in: Arumajiro Ō, Tōkyō, Shinchōsha, 1991; 島田雅彦、「断食少年・青春」、『アルマジロ王』、東京、新潮社、1991; trad. it. *Beata Adolescenza*, in: *Mi Farò Mummia*, Venezia, Marsilio, 1995.
- *Sabaku no Iruka*, in: Arumajiro Ō, Tōkyō, Shinchōsha, 1991; 島田雅彦、「砂漠のイルカ」、『アルマジロ王』、東京、新潮社、1991; trad. it. *Il Delfino del Deserto*, in: *Mi Farò Mummia*, Venezia, Marsilio, 1995.
- SHIRANE, HARUO e SUZUKI, TOMI, *Inventing the Classics. Modernity, National Identity, and Japanese Literature*, Stanford, Stanford University Press, 2000.

- SNYDER, STEPHEN, *Extreme Imagination. The Fiction of Murakami Ryū*, in: SNYDER, STEPHEN e GABRIEL, PHILIP (a cura di), *Ōe and Beyond: Fiction in Contemporary Japan*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 1999, pagg. 199-218.
- SOJA, EDWARD W., *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, London – New York, Verso, 1989.
- SORENSEN, ANDRÉ, *The Making of Urban Japan. Cities and Planning from Edo to the Twenty-First Century*, London and New York, Routledge, 2002.
- SUTER, REBECCA, *The Japanization of Modernity. Murakami Haruki Between Japan and the United States*, Cambridge and London, Harvard University Press, 2008.
- TAGUCHI, RANDY, *Mozaiku*, Tōkyō, Gentōsha, 2003; 田口ランディ、『モザイク』、東京、幻冬舎、2003; trad. it. *Mosaico*, Roma, Fazi, 2008.
- TANG, XIAOBING e SNYDER, STEPHEN (a cura di), *In Pursuit of Contemporary East Asian Culture*, Boulder, Westview Press, 1996.
- UNITED NATIONS, DEPARTMENT OF ECONOMIC AND SOCIAL AFFAIRS, POPULATION DIVISION, *World Urbanization Prospects, the 2009 Revision: Highlights*, United Nations, New York, 2010, http://esa.un.org/unpd/wup/Documents/WUP2009_Highlights_Final.pdf [accesso: 10 marzo 2013].
- U.S. CENSUS BUREAU, *Population Change for the Ten Most Populous and Fastest Growing Metropolitan Statistical Areas: 2000 to 2010. March 2011*, <http://www.census.gov/prod/cen2010/briefs/c2010br-01.pdf> [accesso: 11/07/2011].
- VARSAVA, JERRY A., *The “Saturated Self”: Don DeLillo on the Problem of Rogue Capitalism*, in: “Contemporary Literature”, 46, No. 1, Spring 2005, pagg. 78-107.
- VÉRON, JACQUES, *L'Urbanizzazione del Mondo*, trad. it., Bologna, Il Mulino, 2008.
- VIRILIO, PAUL, *Lo Spazio Critico*, trad. it., Bari, Dedalo, 1988.

- WALEY, PAUL, *Re-scripting the City: Tōkyō From Ugly Duckling to Cool Cat*, in: "Japan Forum", 18, 3, 2006, pagg. 361-380.
- WALLEY, GLYNNE, *Two Murakamis and Their American Influence*, in: "Japan Quarterly", 44, 1, 1997, pagg. 41-50.
- WESTPHAL, BERTRAND, *Geocritica. Reale Finzione Spazio*, trad. it., Roma, Armando, 2009.
- WINTERSON, JEANETTE, *Sibling Rivalry. Book review – By Nightfall – By Michael Cunningham*, New York Times, Venerdì 1 Ottobre 2010, http://www.nytimes.com/2010/10/03/books/review/Winterso-n-t.html?pagewanted=all&_r=0 [accesso: 13 Gennaio 2013].
- YIU, ANGELA, *Tōkyō and Beyond: Reading Japan From The Metropolis. Introduction*, in: "Japan Forum", 18, 3, 2006, pagg. 291-293.
- ŽINDŽIUVIENĖ, INGRIDA, *Location and Space in Don DeLillo's Cosmopolis and Antanas Škėma's Balta Drobulė*, in: "Respectus Philologicus", 16.21/A, 2009, pagg. 112-122.