

GIUSEPPE EPISCOPO — MARCO VISCARDI

Introduzione

Rappresentazioni del quotidiano dal romanzo moderno alla serialità televisiva

1. La forma del quotidiano

È mezzogiorno nel Northamptonshire; un noioso giovane parla sulle scale con una ragazza piuttosto malaticcia, mentre salgono a cambiarsi d'abito per la cena, in presenza delle cameriere. Ma a un tratto, da questa trivialità, da questi luoghi comuni, le loro parole acquistano un immenso significato, e per ambedue il momento diventa uno dei più memorabili della loro vita. Si riempie; brilla; risplende; pende davanti a noi, profondo, tremante, sereno per un attimo; l'attimo dopo, passa la cameriera, e questa goccia, in cui si era concentrata tutta la felicità della vita, soavemente scompare per disperdersi nella marea dell'esistenza quotidiana (Woolf 1925, ed. 2011: 219).

Il giovane noioso si chiama Edmund Bertram, tutto canonica, casa, cortesia, e incertezza nei sentimenti – attrazione e disgusto – verso gli occhi neri di Mary Crawford; la diciottenne

che, lontana dai genitori, si divide tra consuetudini domestiche, piccole gioie conservate in una scatola e usuali attenzioni rivolte alla zia Bertram e la cugina, Fanny Price. Sono in breve i due protagonisti di *Mansfield Park* (1814), colti da Virginia Woolf in stato di fragranza nel momento memorabile della loro vita. Ma nella scena descritta non accade nulla. Il capitolo 9 del vol. II non racconta uno snodo del romanzo, non c'è azione, neanche quella più prossima al romanzo matrimoniale di una promessa di nozze o del suo annullamento. Dalla scena sono assenti quei motivi dinamici e legati che muovono la narrazione in avanti e, a dirla tutta, l'episodio non ha neppure uno scioglimento dal momento che il *dénouement* stempera il nucleo narrativo (un dialogo sul pianerottolo) nel ritorno alle faccende ordinarie.

È l'inizio del "secolo serio", quello in cui ci guida Woolf? Sì, da un lato, è così, il brano ci riporta al momento della separazione tra il paradigma del prodigioso e del mirabolante e le nuove strategie orientate a imbastire storie "simili a quelle che accadono tutti i giorni", ci guida a quel cambio di codici che segna lo scarto tra il *novel* – "un quadro di vita e costumi veri, e dei tempi in cui fu scritto" – e il *romance* – "una favola eroica che tratta di persone e cose favolose" (Reeve 1785: 111; traduzione nostra). È, come ricorda Franco Moretti nell'identificare ramificazioni e biforcazioni nella storia letteraria e culturale, una distrazione delle fibre romanesche sottoposte a condizioni formali e compositive inedite nel moderno, perché è questo che "fa appunto Austen: sposta l'inaudito verso lo sfondo, e porta il quotidiano in primo piano" (Moretti, 2001: 698). Da un lato, allora è così.

Dall'altro, invece, Woolf non ci parla di motivi liberi e di grandi scene, di oraziano *ut pictura poesis* o di elementi sintagmatici, né si sofferma a descrivere l'ascesa del romanzo borghese. Ci parla invece di qualcosa di più prosastico, verrebbe da dire, parla della "trivialità dell'esistenza giornaliera", e poi

di “pranzi, gite e balli di campagna”. Sono le chiavi di accesso all’intimità dei personaggi che Jane Austen possiede e a cui si affida interamente senza che null’altro possa tentarla: “nessun sogno romantico, nessuna avventura, nessun intrigo o vicenda politica valevano per lei quanto la vita in una casa di campagna, così come lei la vedeva” (Woolf 1925, ed. 2011: 219). In tutto questo si annida quel nucleo narrativo che secondo Genette si contrappone alla tradizione del *racconto puro*: è la scena dialogata, sono le battute pronunciate direttamente dai personaggi. Metodo ‘tachigrafico’, lo chiama Virginia Woolf, questo atto di registrazione della voce raccolta entrando quasi per caso nelle vite dei personaggi che è il metodo, o una sorta di metodo, analitico della quotidianità di Austen. Perché in “Quei meravigliosi discorsetti”, in quelle “chiacchierate di pochi minuti” c’è – è presente, condensato e dipanato – tutto ciò che dobbiamo sapere di Edmund Bertram, Mary Crawford, Fanny Price. È il romanzo che si accende del suo mondo interno, a cui si accede attraverso le registrazioni stenografate del parlato, delle parole pronunciate mentre si fanno delle commissioni, si sbrigano le faccende, si fa altro. La soggettività borghese si esprime in questi interstizi d’incertezza di giovani impacciati dalla reciproca presenza, nella resistenza alle angherie di Pamela, nelle segrete ambizioni di Julien Sorel come nelle avventure e nei disastri marini di Robinson. Non a caso, come ricorda Federico Bertoni:

Perfino le immagini potenzialmente epiche, quelle plastiche, memorabili “scene assolute” che colpivano tanto l’immaginazione di Stevenson – Robinson che si riconosce sulla spiaggia del naufragio, o che si ritrae di fronte all’impronta di un piede – vengono subito riassorbite nella prosa del quotidiano, nell’oculata pianificazione della vita pratica (2007: 137).

Ma ancora una volta è questione di svolte e riempitivi, pianeti e satelliti. La vita attiva segue le oscillazioni della borsa e dei conflitti, la vita intima quella delle passioni e degli affetti. Fuori, nel gran mondo, la quotidianità è dominata dal tempo del mercante, ma nel segreto della dimora, le ore sono scandite da gesti e consuetudini serie e private, protette da ogni indiscrezione. Robert Darnton ha portato alla luce un manoscritto di metà Settecento in cui un anonimo cittadino ha tentato di ritrarre la vita sociale della sua Montpellier. Soprattutto la vita della classe di mezzo, con la propria quotidianità privata, scandita da riti intimi, eseguiti da decine di famiglie nel segreto delle loro stanze, raccolte attorno al servizio da the o attenta alla lettura dei romanzi (Darnton 1984, ed. 1988: 133-178). Di recente, Riccardo Capoferro ha innestato la nascita del moderno romanzo realista nel tessuto vivo di una opinione pubblica. A differenza della tradizione dei sermoni e dei manuali di comportamento seicenteschi, che comprimevano la complessità dell'esistenza in schemi apologetici e moralizzanti, la cultura del romanzo ha immediatamente interiorizzato l'assunto "che gli eventi privati non debbano esistere di per sé, ma debbano essere considerati in funzione della loro possibile incidenza collettiva" (Capoferro 2017: 42), e che la spersonalizzazione delle vicende intime, quelle che avvengono al chiuso delle mura domestiche, consente alle storie di uomini aristotelicamente mediocri di essere oggetto dell'attenzione di tutti, senza prevaricazioni gerarchiche, e in quest'ottica di essere utili allo studio e alla riflessione sull'uomo nello spazio-tempo, dell'uomo su questa terra imperfetta e irredenta.

Si potrebbe dire che la rivoluzione portata dalla nuova visione della soggettività trovi il suo culmine in quelle pratiche, *sentimentali* e *umoristiche* in cui "la costruzione critica dell'individuo borghese [...] viene, prima di tutto, materialmente *scritta* e cioè *inscritta*, nella forma stessa della scrittura, da un

io narrante che, prima ancora che portatore di un pensiero, è traduttore di uno stile nuovo, di una pratica nuova, nella comunicazione di sé" (Mazzacurati 1991: 162). La prosa di Laurence Sterne, secondo Giancarlo Mazzacurati, sembra raccogliere le ondulazioni di un "pennino del sismografo" perennemente fuori tracciato, che procede per balzi, capricci, repentini blocchi e improvvisi ripartite, secondo i movimenti delle illuminazioni, dei ricordi e delle associazioni improvvisi. "Tutto quanto non produce oscillazione, nella punta ipersensibile addetta alla registrazione della vita, è obliterato" (165), smarrito, lasciato alle tenebre esterne.

Non a caso, alle soglie di questo passaggio verso il mondo interno, il saggio di David Matteini colloca il romanzo sentimentale d'oltremania al vertice di una triangolazione tra storia, mondo e forme narrative in un discorso profondamente radicato nella crisi dell'uomo "animale politico". Intorno agli anni in cui la storia diventerà un fiume in piena che sospinge i suoi turaccioli, come avrebbe detto Tolstoj, la reinvenzione dello spazio interiore è letta dall'articolo di Matteini come una strategia di ridefinizione dei rapporti tra sfere personali e politiche. Xavier de Maistre, il Rousseau autobiografico, sono allora esempi di *petit tours* nella dimensione del privato: una strategia alla Cincinnato, si potrebbe pensare, di fuga indietro, risolti i rapporti con il fare nella storia (bene o male che siano andate le cose), ma ciò che invece più profondamente fanno è evitare la formazione di compromesso nello scontro tra vita personale e storia, e quindi produrre nuovi oggetti narrativi e affinare nuovi codici stilistici. Ad accoglierli, oggetti e codici, nel XIX secolo le scritture del Naturalismo, protagoniste del lavoro di Titti Pagliuca che analizza del suo articolo l'espressione della soggettività, attraverso l'uso sapiente e simbolico dei tempi verbali, nel *Reverendo*, novella che Verga compose nel 1881. Il *case study* permette alla studiosa di riflettere sulla dialettica fra

norma ordinaria del vivere e depravazione nelle letterature di Francia e Italia di fine Ottocento, mostrando come l'attenzione dei letterati si ritirasse di fronte al racconto ordinario di esistenze mediane per concentrarsi sui casi patologici e marginali. Ma di una marginalità solo apparente, pronta ad infettare e corrodere l'intero quadro sociale. Le vicende di questo osceno, impuro, sacerdote vengono raccontate senza un ordine apparente, nella confusione del flusso vitale che mette in discussione anche l'uso consueto dei tempi verbali, e il rapporto fra il tempo del lento e vuoto fluire, cioè, l'imperfetto che fa da fondale alle svolte e agli imprevisti della trama scanditi dal passato remoto. Ma da Flaubert in poi il grigio invade il primo piano e il tradizionale rapporto fra i tempi verbali si capovolge: il tempo della routine si impone su quello dell'azione così che i passati remoti diminuiscono di frequenza, si fanno radi, e l'imperfetto è sempre più in primo piano, e così i personaggi si muovono senza scampo nell'angoscia del sempre uguale da cui non ci sono vie d'uscita. Così il terribile accumulo di azioni nefaste e immorali sprofonda nella notte cupa dell'imperfetto, nell'ordinarietà del tempo consueto e solo poche sono le accensioni di un mondo altro, le possibilità di fuga.

Torniamo nuovamente a Virginia Woolf che all'altro capo del XIX secolo incontra il filo della narrativa di Jane Austen prematuramente spezzato proprio quando, secondo Woolf, sarebbe stata sul punto di inventare una nuova tecnica narrativa. Non è solo di Austen che Woolf ci parla. Perché, in fondo, come suggerisce Guido Mazzoni:

La capacità di rappresentare problematicamente il mondo della prosa non coincide con il romanzo realistico ottocentesco. Non bisogna confondere il fenomeno con la sua origine: la mimesi seria della vita quotidiana emerge nel corso del XIX secolo, ma si prolunga in forme nuove nel corso del XX secolo, conservando sempre una posizione centrale nel

campo della narrativa moderna. Non dobbiamo pensare a una poetica ristretta, ma a una struttura di senso estesa, che prende il posto del classicismo e del platonismo estetico cristiano, vive nella dimensione della lunga durata e, come gli a priori che sostituisce, è attraversata da una dialettica fra continuità e mutamento. Una delle parti fondamentali del disegno storico di *Mimesis* riguarda proprio questo intreccio fra persistenza e metamorfosi. Sotto certi aspetti, i romanzi modernisti di cui Auerbach parla sovvertono l'architettura del romanzo ottocentesco, mentre sotto altri aspetti ne prolungano l'eredità, nella misura in cui restano legati allo stesso presupposto fondamentale, cioè alla mimesi seria della vita quotidiana posta su uno sfondo storico-dinamico. L'elemento che accomuna Flaubert a Proust, *Guerra e pace* a *Ulisse* o, per restare nell'ambito dei testi commentati in *Mimesis*, Stendhal a Virginia Woolf, è il realismo esistenziale. Traguardate dalla prospettiva dei millenni, queste opere diversissime fra loro si trovano accomunate da un modo di rappresentare la realtà che, fino alla svolta di cui parliamo, esisteva solo episodicamente: narrano con serietà le storie di persone come noi e le situano nel mondo usando concetti storico-dinamici (2011: 243-244).

Allora, nelle pieghe del discorso di Virginia Woolf, nascosti negli accenni a *Mansfield Park*, a *Emma*, a *Persuasione*, ci sono anche i segreti del romanzo modernista. A renderli espliciti ci penserà Eric Auerbach nel capitolo "Il calzerotto marrone": "Per quanto semplici e quotidiane siano le considerazioni che sorgono dalla coscienza della signora Ramsay, esse sono però essenziali: danno una sintesi delle relazioni di vita in cui la sua incomparabile bellezza si è impigliata, nelle quali appare e nello stesso tempo si nasconde" (Auerbach 1946, ed. 2000: 321). Sbrigare le faccende, fare delle commissioni, lavorare a maglia: a partire dalla lezione di Erich Auerbach la dimensione della quotidianità conosce una significativa trasformazione e una

profonda revisione del proprio statuto letterario. Le strategie ermeneutiche a cui il filologo tedesco sottopone l'orizzonte della letteratura occidentale, inseguita con precisione d'analisi nei suoi dettagli concreti, risultano disancorare un millenario paradigma canonizzato dalla corrispondenza biunivoca tra genere e stile. In opposizione alla distinzione classica dei registri che al basso quotidiano non lasciava altro spazio che il *sermo umilis*, Auerbach deriva la lezione di realtà rappresentata dalla mescolanza dei domini che nell'espressione letteraria pertengono all'alto e al basso. La definizione di rappresentazione seria della quotidianità a cui *Mimesis* darà forma negli anni conclusivi della Seconda guerra mondiale attribuisce al quotidiano una dimensione che trascende la sua immediatezza e in cui si giocano rapporti più ampi con la realtà. La prosa moderna, o modernista, di Virginia Woolf fa intravedere dietro la ripetitività dei gesti consueti profonde aperture e sensi sconosciuti. Nella grande narrazione di *Mimesis*, la prosa del Novecento, col suo tentativo di fissare su carta l'insondabile temporalità interiore, sembra riallacciarsi ai silenzi indefiniti della Scrittura Sacra, agli abissi in cui si percepisce la presenza dell'Altro per eccellenza, il varco verso dimensioni ignote all'umanità che costantemente le stanno innanzi per ricordarle, tormentoso monito, che l'esistenza non si esaurisce nella materia, ma trova senso in quei silenzi e in quelle abbacinanti luminosità. La grande rielaborazione novecentesca del racconto quotidiano è l'apertura a epifanie e intermittenze del cuore le cui apparizioni, imprevedibili e impreviste, mettono in discussione gli ordini consueti a cui si era affidato il senso. Gli oggetti, le cose della nostra quotidianità, ha scritto Giacomo Debenedetti a proposito delle poetiche di Joyce e Proust "paiono 'esplodere verso' di noi, parlarci e quasi riconoscerci nel momento stesso che si fanno conoscere. E tutto questo presuppone un mondo sconosciuto che esiste dietro i segni del mondo visibile. Il compito è di dissigillare quei segni. Il

mondo che interessa è quello che sta nel retroscena del visibile” (Debenedetti 1987: 305).

Alla riflessione teorica sul quotidiano serio in letteratura si è dedicata Maria Principe con la sua lettura parallela di due capolavori della critica e della filosofia del Novecento quali la *Théorie des Romans* di György Lukács e *Mimesis* di Erich Auerbach, di cui ha messo in evidenza struttura apocalittica e tensione etica. In entrambi i testi, malgrado le profonde diversità dei due autori, la riflessione sulla letteratura si innesta nel più complesso rapporto fra l'uomo e la Storia. Se la *Théorie* lukácsiana è scritta negli anni del dissolvimento della multietnica società asburgica e prelude alla conversione al marxismo del filosofo ungherese, il capolavoro di Auerbach, composto nell'esilio di Istanbul, porta nelle sue pagine i segni e le ferite della guerra e della persecuzione. Fra le due opere sta tutto l'evento traumatico dei due conflitti mondiali che oramai gli storici preferiscono chiamare la Seconda Guerra dei Trent'anni (1914-1945). In questo Novecento, tempo della crisi e della frammentazione, i giganti vedono anche i semi di una rigenerazione, di una rinascita e della ricomposizione di una nuova e alta armonia. Le meditazioni di Lukács e Auerbach sembrano chiudersi annunciando la fine di quella che il filosofo ungherese, riprendendo Fichte, ha definito età di *compiuta peccaminosità* e la trasformazione del romanzo da racconto del mondo abbandonato dagli dèi a focolare di una nuova umanità che le ferite della storia non hanno indurito ma resa più sensibile al richiamo dell'altro, alla cura del diverso, alla felicità collettiva.

Nel Novecento lo spazio del quotidiano s'impone come un ricchissimo territorio di indagini, interessato da diverse discipline e attraversato da differenti linee di ricerca: dalla letteratura alla sociologia, dalla filosofia del linguaggio all'antropologia, dalla teologia alla storia dell'arte. È così negli studi condotti da Michel de Certeau sulle relazioni che si stabiliscono tra le

tattiche quotidiane e le strategie del potere in *L'invenzione del quotidiano* (1980). Per via inversa, l'esame della vita quotidiana porta la storia stessa fuori dall'attenta insistenza confinata alle battaglie, ai grandi personaggi, agli avvenimenti maggiori dettati dalla politica. "Storici, siate geògrafi. Siate anche giuristi. E sociologi. E psicologi", dettava Lucien Febvre (1953, ed. 1976: 152): è la rivoluzione della scuola delle *Annales*, raccolta intorno alla rivista fondata da Marc Bloch e Febvre novant'anni fa, che si pone domande concrete in funzione dei problemi e in funzione dei problemi osserva la storia fuori da "giardini ben chiusi da muri" (Braudel 1949, ed. 1986: XXVIII).

Parallelamente, la dimensione della quotidianità esce anch'essa da giardini ben chiusi e diviene soggetto attivo nell'ampliamento della nozione di sociabilità a cui ha portato l'analisi di Erving Goffman sul dispiegarsi degli atti individuali su cui si reggono i rapporti sociali in *La vita quotidiana come rappresentazione* (1959). È proprio partendo dalle pagine di Goffman che Elisabetta Abignente indaga gli spazi ibridi, quelli in cui la vita privata scorre davanti a testimoni, o quelli in cui, per dirla diversamente, gli ambienti non soggetti alla pratica delle virtù sociali sono però soggetti a forme di convivenza codificate trasversalmente dalla società, dalle relazioni di classe, dai periodi storici. Il "dietro le quinte del quotidiano" non è un luogo preciso – il retrobottega, la cantina, la soffitta, ognuno caratterizzato da specifici *topoi* – ma è quello creato dalla presenza delle figure dei domestici (testimoni muti, spettatori, a volte attori) e dagli spazi verso cui si allunga il loro sguardo. Spazi domestici, case, camere, salotti abitati in modo costitutivo dal perturbante laddove, ritornando a Émile Benveniste, Abignente ricorda che la parola che più da vicino richiama l'idea d'intimità, *famiglia*, provenga non dal latino *genus* ma da *famulus*, espressione che accomuna tutti coloro che partecipano alla vita della *domus*, padroni e servitori. La vita del focolare è definita giù alla partenza

da una relazione sociale ibrida e sbilanciata che l'articolo segue e attraversa non solo negli ambienti domestici ma anche nelle forme narrative, dal romanzo al cinema, alle serie televisive.

Per tornare più indietro nella nostra raddomantica ricognizione dello spazio del quotidiano novecentesco, si pensi anche ai lunghi studi di Wittgenstein sul linguaggio ordinario raccolti infine in *Ricerche filosofiche* (1953). Con l'atto di sottrarre le parole a una sfera metafisica e volgerle indietro al loro impiego quotidiano Wittgenstein sposta il significato delle parole dall'evento prodotto in sé da chi parla al contesto in cui nascono e si generano, all'insieme delle relazioni nel quale cadono. Il senso è nell'impiego dello strumento linguistico, ed è interessante notare che le *Ricerche* partono proprio dall'apprendimento della lingua nell'infanzia. Con la lingua, o meglio nella lingua, s'imparano le regole del gioco linguistico e attraverso di esse l'interazione tra azione e reazione e quindi, in buona sostanza, la lingua trasmette un modo di stare al mondo. Questo ci dà l'abbrivio per giungere all'articolo di Claudia Cerulo sulla lingua della memoria in due opere di Elias Canetti e Natalia Ginzburg, dove la scoperta della lingua segna la scoperta dapprima di un modo relazionale e, in seguito, della complessità di registri che il parlare quotidiano disvela. *La lingua salvata*, di Elias Canetti, non è poi, come il sottotitolo vuol far intendere, la storia di una sola giovinezza, perché è la storia di più giovinezze: quella dell'autore e quella dei suoi genitori. La lingua salvata è allora una sorta di eredità che, come ogni eredità, chiede di essere conservata. *Lessico familiare*, con quella "g" piazzata nel mezzo della parola a rompere le regole ortografiche, insiste – l'abbiamo appena visto con Benveniste – sulla famiglia come nucleo costituito dalle persone che partecipano alla vita della casa. Ma sulla lingua, sul lessico, può forse aprirci qualche orizzonte in più la proposizione 13 delle *Ricerche filosofiche* di Wittgenstein – "Dicendo: 'ogni parola di questo linguaggio designa qualco-

sa' non abbiamo ancora detto proprio niente; a meno che non abbiamo precisato quale distinzione desideriamo fare. (Potrebbe ben darsi, per esempio, che volessimo distinguere le parole del linguaggio da parole 'senza significato', come quelle che si trovano nelle poesie di Lewis Carroll, o da parole come 'trallallallera', contenute in una canzone)" (1999: 15) – laddove, per contrasto, sono proprio i "trallallallera", ovvero i "fufignezzi", i "sempiezzi" a designare qualcosa: un tratto, un'abitudine, un'intimità, un'intuizione.

Il libro della grammatica interiore di Grossman (1991) non può essere accostato ai due precedenti se non per l'assonanza che proviene dal titolo. Nella storia di un Peter Pan senza Neverland troviamo però un segno comune dell'infanzia trascorsa in Israele negli anni Sessanta e Settanta: è il martedì, il terzo giorno della creazione nel libro della *Genesi*, l'unico a cui per due volte viene riservata l'espressione "era cosa giusta". Al giorno caro al protagonista del romanzo di Grossman è riservata una particolare attenzione anche nel racconto scritto e illustrato da Galit e Gilad Seliktar, *Farm 54*, e qui affrontato dall'articolo di Elisa Carandina che porta a un importante scavalcamento di forme mediali. La frase che ricorda il martedì, giorno benedetto due volte, racchiude un lessico familiare, interdetto però dal lutto. Diversamente da Ginzburg e Canetti, il ricordo dell'espressione in cui si annida l'intimità domestica diventa simbolo del trauma: toccare col ricordo quella frase equivale a rivivere la perdita. Ricordo come perdita: la memoria di Noga, protagonista del *graphic novel*, racconta una storia di formazione particolare, comincia con il rovescio del *topos* del segreto inconfessabile perché l'evento traumatico da cui parte la storia non è un segreto e anche perché questo non può essere né redento né riscattato con la rivelazione. *Making room for oneself in Galit and Gilad Seliktar's Farm 54* describe la memoria come un atto di elaborazione continua, la presentificazione del momento irrever-

sibile. Significativamente, allora, ciò che è esterno al momento irreversibile, l'attimo che lo precede, è collocato nel paratesto, fermato nella copertina in bicromia, fissato con i colori virati, tipici delle pellicole da cui venivano sviluppate le fotografie degli anni '70.

2. I giorni: scansioni interne, cadenze esterne

Se esiste un oggetto di studio dell'umanesimo, in tutte le sue varie e multiformi declinazioni, questo non può che essere il volto umano. Il volto dell'uomo e il suo progressivo modificarsi, trascolorare dalla pienezza vermiglia della gioventù ai colori lividi della vecchiaia e della decadenza. Forse nulla come gli autoritratti di Rembrandt sparsi nei musei del mondo ha raccontato il procedere dell'entropia, il nostro progressivo dissolversi e sparire. Quello che, a proposito del genio olandese, Simmel ha definito "la continuità della totalità della vita che fluisce" e che, secondo Franco Moretti, fluisce in "un lento, irreversibile processo di amalgama" (Moretti 2019: 120).

Ancora nell'età industriale, della riproducibilità meccanizzata e tecnica dell'opera d'arte, a cui è dedicato il celebre saggio di Walter Benjamin, il volto umano ritratto dai pionieri della fotografia, conserva la propria aura: l'alone quasi sacro della propria originalità. Se negli anni Trenta, Benjamin aveva capito che ogni uomo "può reclamare di essere filmato" (Benjamin 1936, ed. 2012: 119), oggi che gli strumenti per fotografare e filmare il reale stanno tutti nella compattezza tascabile di uno smartphone, ciascuno di noi, non solo di reclamare ha il diritto, ma è in grado di riprodurre visivamente la propria quotidianità. Questa molteplicità di punti di vista è stata raccolta, a breve distanza, da due film-esperimento come *Life in a day* (2010) di Kevin McDonald e *Italy in a day* (2013) di Gabriele Salvatores. Come suggerisce il titolo, i registi hanno invitato persone comuni, alle prese con le loro giornate, a girare dei video, li hanno

raccolti e poi hanno proceduto a ricucire i frammenti in una narrazione rigidamente unitaria (unità di tempo: un giorno), ma necessariamente non lineare. Sono pratiche narrative 'auto-etnografiche' in cui, sempre di più, una collettività prova a raccontare sé stessa. Nel suo contributo, Raffaele Pavoni si occupa della questione, soffermando la sua analisi su *Roman national*, documentario del 2018, in cui il cineasta francese Gregoire Breil non modella il suo lavoro nella cadenza del giorno, ma sceglie come *contrainte* del suo lavoro l'unità di spazio: non si tratta più di mettere insieme le parti scomposte di una giornata francese, ma di raccontare l'intera Francia. Il materiale rielaborato è composto dai contributi girati e diffusi su Periscope, app di *live streaming* pensata per Android e IOS. Il risultato è un mediometraggio corale, in cui la comunità nazionale francese si mostra in una sequela di gesti inutili e irrelati, atti a ottenere consenso *social* e condivisione. Un caos montante di riempitivi senza alcuna svolta, di impieghi del tempo annoiati e egocentrici che il regista, nella successiva fase di montaggio, polarizza attorno a due avvenimenti pubblici: la finale degli Europei di Calcio del 10 luglio 2016 e, soprattutto, gli attentati di Nizza del 14 luglio. Avvenimenti che sincronizzano in un'unica vibrazione la polifonia inerte della nazione: attesa, speranza, trionfo in un caso, paura, incertezza, smarrimento nell'altro coagulano questa moltitudine. La Storia è entrata nella quotidianità e l'informe quotidiano si è per un attimo ordinato per poi tornare di nuovo, nel procedere caotico delle vite private, a disperdersi in mille rivoli. Uno per ogni smartphone, uno per ogni momento.

Il nostro monografico, dall'andamento serpentino e instabile, non sta solo nelle stanze chiuse dell'interiorità domestica e fami(g)liare ma porta il lettore anche negli spazi urbani fra centri cittadini tristemente sull'orlo della gentrificazione e periferie che spesso sfuggono a tentativi troppo schematici di raccontarle. A queste ultime si è dedicata Ilaria Dellisanti in

un contributo tutto centrato sulla cinematografia italiana di questi primi decenni del nuovo secolo. Qui, la studiosa ribalta un consolidato luogo comune che vuole nella commedia la rappresentazione edulcorata e tranquillizzante dell'esistente e nel cinema *d'essai* l'aspra e disturbante riproduzione delle cose vere. Si mette in evidenza invece come la comune vulgata della retorica *pasoliniana* di alcuni registi, che sottolinea buoni sentimenti, forza e lealtà delle classi popolari, finisca per togliere mordente alle narrazioni delle zone marginali proprio perché si rifiuta di approfondirne contraddizioni e zone grigie. Aspetti questi che, paradossalmente, trovano spazio in una filmografia che, a causa delle sue minori pretese artistiche, non cade nella trappola di voler essere didascalica a tutti i costi e, seppure in un registro comico e paradossale, propone modelli umani forse più corrispondenti al vero.

Anche l'approfondimento sulla città di Napoli proposto da Francesca Basile riflette sul rapporto fra centro e periferia, ma elegge a luogo privilegiato delle sue riflessioni un lacerto del tessuto urbano che si trova ad essere contemporaneamente e contraddittoriamente centrale e periferico. Sono i Quartieri Spagnoli: da sempre osservatorio privilegiato e instabile sulla vita cittadina e le sue contraddizioni. Strategici nella topografia fisica e sentimentale della città, quelli che vengono definiti per antonomasia i *quartieri* assomigliano più alle zone periferiche per le condizioni sociali, e culturali, di chi ci abita. Al centro del contributo proposto c'è l'opera di risemantizzazione del territorio attuata dal duo di pittori cyop&kaf e il loro progetto *QS – Quore Spinato*. Si tratta di un ciclo di duecentoquarantadue dipinti realizzati fra il 2004 ed il 2019 in uno dei quartieri più complessi della realtà napoletana. Complesso anche perché nella struttura cinquecentesca, perfettamente razionale, pensata per alloggiare le truppe spagnole presenti in città, vive una comunità radicata e allo stesso tempo stratificata che ha saputo

trasformare gli spazi pubblici a seconda delle proprie esigenze. Il lavoro di ciop&kaf interviene in questo dialogo fra abitanti e quartiere e lo arricchisce, trasformando i luoghi della vita quotidiana in luoghi dell'immaginario, popolati da esseri ibridi, allegorie, frammenti di narrazione, effetti del potere e della violenza, lotta fra vita e morte.

Nella Napoli porosa, dove “struttura e vita interferiscono continuamente” e “dappertutto si conserva lo spazio vitale capace di ospitare nuove, impreviste costellazioni”, Walter Benjamin notava che “il definitivo, il caratterizzato vengono rifiutati” e che “non c'è alcuna situazione che appaia concepita per rimanere uguale per sempre – nessuna forma afferma di essere così e non altrimenti” (Benjamin 1963, ed. 2007: 6). Una porosità che secondo il filosofo francese Miguel Abensour è anche la cifra di una città antitotalitaria e materiale opposta alla compattezza brutale e al rigore astratto delle architetture hitleriane di Albert Speer, pensate per la nazione e non per le donne e gli uomini (Abensour 1997). Però, diciamocela tutta: a cosa la città deve la sua porosità? La risposta è in un passaggio, meno ricordato, del saggio di Benjamin da cui Bruno Moroncini prende le mosse per procedere in una direzione meno agiografica:

Benjamin aggiunge: “Vista dall'alto, la città giace morta nel crepuscolo, tutt'uno con la roccia”. Ecco cos'è Napoli: un cadavere disteso sulla roccia. Eppure un cadavere senza nulla di pietrificato: anzi un cadavere poroso [...] Quindi non un cadavere vero e proprio, rigido e freddo, preda inevitabile del rigor mortis, quanto piuttosto una cosa morta che però continua imperterrita a morire, a disfarsi, senza mai d'altronde giungere a un punto fermo [...] Napoli insomma è come un piano d'immanenza nel quale le parti giacciono l'una accanto all'altra senza nessuna gerarchia, ciò non è dovuto ad un eccesso di vita, bensì a un di più di morte (2006: 70).

In questa viscosità barocca fra uomo e ambiente o, per dirla ancora con Moroncini, in una città le cui “parti non sono rigorosamente distinte e separate una dall’altra al fine di impedire contaminazioni e ibridazioni” (70), il progetto di *Quore Spinato* non poteva svilupparsi se non costantemente modificato dal racconto degli abitanti dei Quartieri: ha seguito le loro richieste e i loro bisogni. Le figure mostruose, i Ritornanti di cyop&kaf hanno stimolato, nei loro fruitori, il ritorno in superficie di sgoamenti e paure smarrite, ricordi di lutti e persone scomparse rese ancora più dolorose dalla violenza di una città instabile, troppo spesso percorsa e stravolta dalle orde della piccola – ma soprattutto della grande – criminalità. Ma soprattutto Le silhouette indecifrabili di cyop&kaf riportano in superficie le contraddizioni della città: geroglifici ed enigmi che raccontano contemporaneamente la doppia anima di una città che non riesce a trovare conciliazione fra gli istinti della brutalità e della sopraffazione e le tensioni rivoluzionarie, le ansie e le speranze di un cambiamento che è sempre rimandato a un domani migliore.

Dalle apocalissi impossibili della Napoli eternamente barocca, il nostro lettore può passare verso altre mitologie continentali. Ed ecco Parigi e il suo romanticismo decostruiti da Andrea Inglese nel suo *Parigi è un desiderio*, a cui Andrea Accardi dedica un contributo. In fuga da Milano e dal suo passato di aspirante accademico, il protagonista del romanzo, Andy, arriva in una Parigi ancora avvolta nella sua aurea romantica. La *Bildung* di Andy è la rivolta contro le convenzioni dell’immaginario e la convenzione. Come un nuovo Rastignac, porta il suo attacco al cuore della città, ma se la sfida lanciata dal personaggio balzacchiano dalle alture del Père Lachaise era rivolta alla struttura materiale della città, al suo ordine borghese-capitalista in cui il giovane di provincia ambiva ad entrare, il nemico di Andy sono le pratiche del *dover essere* intellettuale, le ritualità astratte del bohèmien, da cui Andy si libera emancipandosi dalle su-

perbie del pensiero: evacuandole, più precisamente, in un bagno di Pigalle, o lasciandosele indietro col suo tentativo di scalare l'emblema turistico parigino *par excellence*.

Il corpo sconfigge i fantasmi e relativizza l'ideale. Nella Parigi del nostro secolo si rivivono le grandi allegorie del Diciannovesimo secolo, ma meccanizzate e risemantizzate. L'incontro con la passante misteriosa non avviene più nelle vie affollate cantate da Baudelaire, ma sul *tapis roulant* di una stazione della metropolitana, dove l'incontro con la sconosciuta è possibile solo nell'ineluttabile avvicinarsi per poi allontanarsi e perdersi, ciascuno per la sua strada, ciascuno schiavo della direzione obbligatoria del nastro trasportatore.

Andy abbandona la posa autocelebrativa del dandy che respinge la massa con la sua volgarità sciatta per vivere la sua natura di punk, di individuo che si mostra buffonesco e vitale e ambisce al contatto col disordine euforico dell'esistenza. La contrapposizione fra *dandy* e *punk* di questo romanzo di Inglese ricorda da vicino le pagine di Starobinski in cui il critico ginevrino contrappone in legame dialettico e oppositivo il dandy al clown: l'uomo che si cristallizza nell'alterigia, nell'immobilità gelida, ed il saltimbanco che fa esperimento del proprio corpo, il *bel damo* "abitante provvisorio della sua apparenza, ridotto quasi [...] allo stato di spettro" e il pagliaccio che lo trasforma in parodia, mostrandolo "preso nella trappola del suo corpo" (Starobinski 1970, ed. 2002: 89).

Altri corpi si oppongono a questi corpi impacciati: corpi a proprio agio nello spazio, virtuosi della trasformazione, sapienti nella metamorfosi. Sono i corpi degli atleti e dei danzatori.

A questi ultimi è riservato il contributo di Giulia Taddeo sui modi di raccontare il quotidiano dei ballerini, colti nella vita pubblica, sulla scena, e negli spazi negati allo sguardo del pubblico – camerini e sale prove – fino alla dimensione privata, all'interiorità domestica e alla vita di relazione. Un sessanten-

nio di danza italiano scandito in tre narrazioni: un polemico volume di ricordi: *Tersicoreide* del ballerino e coreografo napoletano Nicola Guerra, il film Luce del 1942 *Fanciulle e danze* che ruota attorno alla scuola di ballo di Jia Ruskaja, icona della danza di regime, e il libro-inchiesta *I ballerini* di Giorgio Bocca del 1960. Documenti che raccontano decenni di danza italiana, dalla pomposa retorica umbertina alla più seria realtà del dopoguerra, passando per il fascismo e la contrapposizione fra tradizione accademica e danza libera. Nel primo, Guerra, oramai affermato collaboratore dell'Opera di Vienna, racconta le storie private di artiste più o meno famose, descrivendone la vita di stenti ma soprattutto la resistenza alle pressioni di aristocratici e industriali, pronti a pagarne la virtù a suon di denari. Una resistenza che, però, deve ammettere Guerra, non era sempre così diffusa e incrollabile. Ad una giornata tipica nella scuola milanese della Ruskaja è dedicato il documentario Luce del 1942. In piena guerra mondiale, seguiamo ragazze della buona famiglia milanese mentre frequentano corsi di ballo non per un interesse professionale, che viene persino scoraggiato dall'organizzazione delle lezioni, ma per migliorare il proprio portamento e muoversi con maggiore armonia nella vita di società. Alla danza come lavoro, invece, si dedica Giorgio Bocca in un volume che esce per Vallecchi, all'interno di una collana dedicata proprio alle attività professionali. Interessante questa inchiesta in cui non si tralasciano mai gli aspetti materiali della danza e che allega al volume una corposa appendice in cui riporta una mole importante di dati: i regolamenti delle Scuole di Ballo di Milano, Roma e Napoli, gli ordinamenti dei corsi e persino un catalogo degli accessori necessari alle ballerine con prezioso comparato fra Italia e Francia. Vista allora inforcando gli occhiali del sociologo, la quotidianità delle ballerine svela tutta la fatica dell'allenamento e della disciplina necessarie alla professione; leggere ed eteree sul palcoscenico, nelle sale prove,

le ballerine sono “addette ai lavori pesanti, come direbbe un sindacalista, sottoposte a una fatica che lascerebbe le persone comuni boccheggianti dopo due minuti” (Bocca 1960: 38).

Proseguiamo. In pittura, la riflessione di Todorov (*Elogio del quotidiano: saggio sulla pittura olandese del Seicento*, 2000) si sofferma sulla rivoluzione del linguaggio figurativo portata avanti dalla pittura olandese attraverso un’arte indirizzata al quotidiano, alla “descrizione del mondo osservato” – nature morte, interni – lungo una linea a cui si potrebbe accostare, per empatica continuità, spostandosi nella geografia e viaggiando alcuni secoli in avanti, la Russia di Čechov “con la sua noia, il suo sgomento, la sua inerzia sociale” di cui Angelo Maria Ripellino sentiva vicina “la musica spenta della vita abituale” (1962: 86).

La musica, appunto. La musica della vita abituale, *a parte subjecti*, ma anche, *a parte objecti*, la relazione tra suoni e vita quotidiana. La presenza della musica nei luoghi pubblici, nei luoghi sociali e anche nei non-luoghi, in tutti quegli spazi comuni in cui la socialità è codificata dai ruoli e dal rispetto della distanza relazionale. Ad abitarli e riempirli, a coprire il rumore della noia, il Novecento offre una musica composta non per essere ascoltata ma per arredare acusticamente gli ambienti: dalla *musique d’ameublement* concepita da Erik Satie alla musica per ascensori, dalla musica per gli aeroporti di Brian Eno, al rege-to delle atmosfere passatiste del pop ipnagogico che riavvolge il nastro dei ricordi sui suoni prodotti dalla prima elettronica per le masse degli anni Ottanta. Abbiamo chiamato a esplorare questo tema Christophe Levaux, musicologo dell’Università di Liegi. *Une musique pour tous les jours* radica questo percorso nella storia della musica novecentesca in modo solido e concreto che incrocia produzioni e teorizzazioni. Non solo, la prospettiva adottata da Levaux fa del rapporto suono-quotidianità un documento che permette di attraversare la storia culturale del XX e del XXI secolo in sé – i futuristi, Walter Ruttmann, Pierre

Schaeffer, Raymond Murray Schafer, Theodor Adorno – e in traslucido: il repertorio del *Tafelmusik* barocco e l'estetica Vaporwave nostra contemporanea.

Questo senza dimenticare l'esperienza italiana della macroanalisi storica (Carlo Ginzburg, Edoardo Grendi, Giovanni Levi), che nella collana "Microstorie" recitava programmaticamente: "È anche, ma non necessariamente, la storia dei piccoli e degli esclusi. È la storia di momenti, situazioni, persone che, indagati con occhio analitico, in ambito circoscritto, recuperano peso e colore. L'esame di contesti concreti nella loro complessità fa emergere nuove categorie interpretative, nuovi intrecci causali, nuovi terreni di indagine". Qui abbiamo voluto aprire un segmento nuovo all'interno del numero monografico: un corto dossier di testimonianze progettato per esplorare dal vivo il modo in cui viene condotto il lavoro con il materiale che la quotidianità offre. Abbiamo cominciato con uno tra i più importanti storici britannici: John Foot, professore di Storia italiana contemporanea all'Università di Bristol, insignito recentemente del Serena Medal, il prestigioso premio conferito dalla British Academy. Il lavoro di Foot muove dai nuovi terreni d'indagine a cui gli strumenti analitici della microstoria hanno dato accesso: fonti non scritte, non intenzionali, orali, iconografiche, monumentali. Tutti indicatori, a volte congiunturali, altre strutturali, dei percorsi in cui la storia s'incanala o s'incaglia: percorsi che Foot ha indagato a fondo e dai quali ha tratto dei veri e propri *tableaux vivants*: *Milan since the Miracle. City, Culture and Identity* (1991), *Calcio. A History of Italian Football* (2006), *Italy's Divided Memory* (2010), *The Man Who Closed the Asylums: Franco Basaglia and the Revolution in Mental Health Care* (2015) e il recente *The Archipelago. Italy since 1945* (2018) – tutti disponibili anche in edizione italiana.

Per tornare alla letteratura e alle questioni dello stile ritor-
niamo a ricordare il capitolo *Il secolo serio* di Franco Moretti nel

primo volume de *Il Romanzo*, in cui i codici romanzeschi sono indagati a partire dai riempitivi e dall'ordinarietà della vita; e aggiungeremo *Lo stile semplice* (1997) di Enrico Testa orientato a una profonda disamina dei rapporti che la forma letteraria per eccellenza intrattiene con il linguaggio comune. Facciamo intercorrere tra queste parole due articoli: Massimiliano Pecora ricostruisce nelle esperienze creative di Valentino Zeichen il percorso delle relazioni che le forme letterarie intrattengono con una "metafisica del senso comune". Poesia, romanzo, diario intimo sono tutti accomunati in Zeichen dal disporre il discorso intorno a ciò che delle immagini del mondo è concretamente afferrabile. Sì, questo da un lato, perché dall'altro sono accomunati anche e soprattutto dall'affidare alla letterarietà dell'espressione, vale a dire agli strumenti retorici e alla tradizione in cui si radicano i modi del discorso il grado di conoscibilità di quanto concretamente afferrabile dalla realtà quotidiana. Ed è qui che l'articolo di Pecora insegue e raffronta gli usi delle forme letterarie di Zeichen, leggendo in essi una sorta di setaccio epistemologico che sposta la lingua del quotidiano fuori del piano dell'immediatezza.

Altra declinazione della metafisica del senso comune è espressa e indagata nell'articolo di Chiara Pasanisi, *Scene di vita quotidiana tra abitudine e crudeltà: Il malinteso di Albert Camus*. In un movimento a pendolo, l'articolo prima ci riporta al senso del quotidiano nel dramma di Camus e quindi vira verso la messa in scena dell'opera teatrale realizzata da Vito Pandolfi negli anni Cinquanta. *Il Malinteso* è un terreno di contaminazioni tra la vita della protagonista e il percorso registico-teatrale, nel quale l'oggetto del raddoppiamento è il concetto stesso di malinteso – dalla traduzione italiana della "tragedia moderna" di Camus *Le Malentendu* – che nelle parole di Vito Pandolfi acquista il valore e la dimensione di un resoconto della condizione ontologica del destino umano.

3. Effetto notte

Nella successione dei contributi di questa sezione, abbiamo chiesto ai nostri autori di lavorare in ideale risposta ad alcune domande che ci sembrava utile formulare: da cosa è costituito allora il quotidiano? Qual è la sua forma? Quale il suo tempo rispetto ai più codicizzati tempo della festa e tempo del lavoro? Quali i suoi spazi, in bilico tra la dimensione privata e comunitaria? Quale la relazione del quotidiano con l'universale, tanto nella dimensione religiosa del "pane nostro quotidiano"? I contributi arrivati hanno fortunatamente rilanciato il tema e ci hanno portato in spazi che non immaginavamo, mettendo alla nostra attenzione questioni, oggetti e punti di vista nuovi e urgenti che qui abbiamo racchiuso per il lettore. Non tutte le proposte, purtroppo, hanno potuto trovare spazio in questa sede, ma il nostro ringraziamento va a tutti coloro che hanno risposto al nostro appello. È stato un segnale incoraggiante vedere formarsi, come lucine sparse, una comunità intorno alla nostra sollecitazione.

Altre questioni sono da rimandare alla prossima occasione in cui torneremo, o altri torneranno, a riflettere su questa lettera rubata che abbiamo sempre sotto gli occhi: il tempo delle nostre giornate. Lo stesso tempo che noi ora stiamo impiegando a scrivere questa introduzione e che voi, sodali o pazienti, state impiegando per leggerla. Lo stesso supporto informatico della rivista ci spinge a porci nuove domande: Cosa resta del quotidiano al tempo delle reti sociali? delle auto-rappresentazioni usa e getta? delle impietose traiettorie dei *mi piace*? dei "whatsapp audio" che, rilanciati in rete e privi del loro destinatario reale, conservano il contesto solo nei brandelli impressionistici della presa diretta? Se anche la lingua francese, tradizionalmente una delle più refrattarie verso l'esterno, ha mutuato addirittura un verbo, *liker*, allora "notre vie serait likée?" E ancora, di fronte ad uno schermo, chi si mette a raccontare il suo quotidiano non

tenta di dare una forma ai giorni, di circoscrivere l'indicibile e di renderlo presentabile? Sono domande aperte, non sostenute da un sottotesto di estetizzazione o demonizzazione del quotidiano, anche perché, storicamente, "Bisogna certo ricordare che molte epoche hanno estetizzato l'universo quotidiano, in varie forme, magari più ritualizzate e meno massicce di quanto accade oggi", ed ermeneuticamente: "C'è insomma il rischio che anche l'estetizzazione del quotidiano divenga una formula facile per classificare un presente ancora arduo da comprendere" (Fusillo 2009: 50). Probabilmente chi leggerà questo numero di *Sigma* lo farà su uno schermo con accanto aperte altre finestre: notizie, notifiche, richieste, mail, chat, enciclopedie. Ogni riflessione critica prodotta in questi anni deve essere consapevole che verrà letta in questo caos, da questo caos stravolta e con questo caos arricchita.

Avviamoci alla conclusione ancora con una domanda. Quali meccanismi separano la rappresentazione della vita nelle nostre serie televisive di gran moda rispetto al tradizionale racconto delle *soap*, coi suoi tempi dilatati, con le trame che attraversano i decenni alternando le noie e i fastidi condivisi da tutti noi al grande repertorio melodrammatico delle agnizioni, delle fughe, delle tragedie intime e persino delle morti e delle resurrezioni? La risposta – riportando il discorso al punto da cui siamo partiti, a Virginia Woolf – cade sul personaggio:

Lo trovo difficile da spiegare: che cosa intendono i romanzieri quando parlano del personaggio, quale impulso li trascina così potentemente di tanto in tanto a incarnare le loro idee per iscritto. Così, se me lo concedete, invece di procedere per analisi e astrazioni, vi racconterò una storiella che, per quanto futile, ha però il merito di essere vera, la storia di un viaggio da Richmond a Waterloo, nella speranza di mostrarvi ciò che intendo per personaggio; sì che vi rendiate conto dei differenti aspetti che può assumere, e dei perico-

li tremendi che vi insidiano appena provate a descriverlo a parole (1924, ed. 2011: 123).

Così Woolf avvia il resoconto di un viaggio in treno, di una conversazione mezza ascoltata mezza immaginata tra un'anziana signora, oltre i sessanta, e un anziano signore, ben oltre i quaranta. Qui comincia la storia della signora Brown, ovvero la storia di un inseguimento: chi è, cosa fa, quale sia il suo passato, cosa farà... "Mi chiamo Brown. Vedi di acchiapparmi" (121) sembra sussurrare la figura incrociata sul treno. Ecco, voler sapere sempre qualcosa in più, strappare una porzione di vita: per questo le storie della *soap* più longeva della televisione italiana, *Un posto al sole*, e tra le più durature della BBC, *River City*, riportano il discorso alla realtà dei personaggi, ai discorsi sul pianerottolo, al mistero della signora Brown, alla capacità dei personaggi di Austen di dire qualcosa, immersi nel quotidiano e di romperlo. Per il nostro dossier di testimonianze abbiamo raccolto due interviste: abbiamo incontrato sul set della città immaginaria, ma dai tratti inconfondibilmente glasveggiani, di Shieldinch Kieron Hannigan, produttore di *River City* per la BBC Scotland, e conversato con Paolo Terracciano, head writer di un *Posto al sole*, Rai 3. Con loro abbiamo avuto modo di indagare il doppio aspetto del senso del quotidiano delle due *soap opera*: da un lato le tecniche di lavorazione, che più ampiamente potremmo chiamare di produzione, e quindi il ritmo del lavoro che incrocia arco narrativo, trama degli episodi, convergenza tra il presente vissuto dai personaggi e il presente degli spettatori; dall'altro la scrittura e la grammatica visiva della quotidianità: stilemi, segni, tracce, passaggi a vuoto, banalità, noia, tempi deboli e le tecniche che portano alla loro valorizzazione narrativa. Ancora una volta torniamo a Giacomo Debenedetti e al suo *personaggio-uomo* che dietro il bavero della giacca porta nascosto un distintivo. Una placca che non porta il logo del FBI,

ma “la più capitale delle sue funzioni, che è insieme il suo motto araldico: *si tratta anche di te*” (Debenedetti 1982: 65).

Nel *maremagnum* delle carte che hanno portato alla scrittura definitiva dei *Promessi sposi*, e in particolare in un fascicolo extravagante tanto rispetto al *Fermo* che alle due edizioni a stampa (1827; 40), Manzoni si scusava di dover approfondire il racconto dei modi di vivere nella e di pensare alla violenta società del barocco lombardo, altrimenti la figura terribile dell'uomo senza nome sarebbe apparsa indigesta e oscura come “un osso di uno di quegli animaloni di razze perdute” (Manzoni 1987: 28.). Francesco de Cristofaro ha luminosamente istituito un legame fra questa pagina di un misconosciuto *schizzo* manzoniano con quella, più celebre, in cui altre ossa si disponevano sul tavolino di Balzac, perché dalla conoscenza del frammento isolato si sarebbe potuti arrivare, secondo il paradigma paleontologico di Cuvier, ad un insieme autosufficiente. Insomma, se allo scienziato bastava un pezzetto per ricostruire l'intero bestione preistorico, un elemento minimo, insignificante, come l'andatura o il modo di portare il bastone avrebbero consentito allo scrittore di ricostruire l'insieme delle regole e dei comportamenti sociali: di far concorrenza allo stato civile (de Cristofaro 2011).

Mentre due dei grandi narratori del primo diciannovesimo secolo si autorappresentano chini attorno a resti animali, intenti a far scaturire la totalità dalla scheggia, il movimento dalla stasi, la vita dalla morte, l'altro grande mago di quegli anni, Charles Dickens, per un attimo fa apparire al lettore di *Bleak House* un ancestrale “megalosauro, di quaranta piedi circa”, che avanza e “guazza come una lucertola gigantesca lungo Holborn Hill” (Dickens 1853, ed. 2006: 7), fra la nebbia della Londra vittoriana. Una nebbia che è simbolo di tutta l'ingiustizia terrena di cui quella città era carica, dell'inefficacia della giustizia, delle angosciose dilazioni dei tribunali di cui la causa

Jarndyce vs Jarndyce è il simbolo supremo (Bertoni 2017). Ma per Franco Moretti, la nebbia è anche metafora delle strategie messe in campo dal romanzo inglese di medio Ottocento per celare le spinte aggressive e angosciose della modernità e, prima fra tutte, la lotta di classe: la perdita di controllo dei ceti popolari, il pericolo della moltitudine indisciplinata e in sommossa (Moretti 2017). Sembra quasi un destino paradossale che il famoso *incipit* dedicato alla marchesa che usciva di casa alle cinque in punto, contro cui, ispirate da Valery, più di una generazione di avanguardie si era schierata, si trasformi nell'epopea della *everyday life* dell'*Ulysses* di Joyce, nel romanzo saggio di Musil *L'uomo senza qualità*; paradossale che quella che era immersione nella noia e nella ripetizione, malinconicamente scandita dai verbi all'imperfetto del naturalismo, si apra a spazi di epifanie, a presenze mistiche che scrutano oscuramente dietro alle cose: gli orologi di Dublino di Joyce, i paesaggi francesi di Proust, il mobilio dell'infanzia berlinese di Benjamin. Un secolo dopo, Sebald trasforma stazioni affollate nel luogo di transito fra vivi e morti (*Austerlitz*) e fa emergere dietro lo spento paesaggio dell'Inghilterra del nord profondità inaspettate (*Gli anelli di Saturno*). L'affollata ressa di impiegati stanchi che a tarda sera vanno affamati al supermercato si trasforma in superiore incontro con l'umanità dolente in una delle ultime pagine di Foster Wallace.

Arriviamo ancora più vicino a noi. In uno impressionante *graphic novel* che ha come titolo un avverbio di luogo, *Here* (2014), Richard McGuire ha raccontato un singolo spazio attraversato dal corso del tempo, dalla storia intesa per lunghissime durate. McGuire ci suggerisce che lo scorrere del tempo è un'idea illusoria, che giorni, mesi, anni e secoli coesistono e scorrono paralleli, che il rapporto fra visibile e invisibile è in ciò che i punti di vista permettono di scorgere. Così, pagina dopo pagina, il disegnatore ci fa intuire le avventure di un luogo, ora

mostrandocelo come appare in questi anni che noi chiamiamo contemporanei, ora come appariva dieci, cinquanta, duecento, duemila anni fa. E come sarà nel futuro, quando – ma leggiamola in controluce dell’antiumanesimo foucaultiano – la nostra ininfluyente e dannosa presenza si sarà estinta e saranno nuove piante e nuovi animali a popolare questo pianeta. La pagina di McGuire – che, folgorante coincidenza, pubblica il primo abbozzo del libro nel fatale 1989 – non è compatta: in ogni scena si aprono spiragli su quanto è avvenuto e su quanto dovrà accadere perché gli eventi della vita rimano fra di loro come i versi di una poesia, dice a un certo punto Benjamin Franklin, unico personaggio ‘storico’ nella folla di donne e uomini di questo libro. Ogni momento della vita quotidiana esiste e può esistere perché tutti gli altri momenti gli scorrono accanto, paralleli, vivono sincronicamente con lui e in lui.

Raccontare il giorno, dopo l’epica e la cronaca (a cui sono stati dedicati due Laboratori Malatestiani di cui sono già apparsi gli atti) consente di guardare alla sfera più intima, fatta di gesti consueti, abitudini e vizi che tramandano antiche ritualità, affettività anti-eroiche (talvolta persino anti-erotiche) ma persistenti, di osservare le psicopatologie e i *divertissement* delle visioni del mondo dentro gusci di noce. Alla luce di quanto detto sulla composizione della quotidianità, questo numero di *SigMa* propone una verifica e uno scandaglio dei materiali, un amalgama e un rimescolamento delle posizioni teoriche.

E ora, in quelli che sono i titoli di coda della nostra premessa e di apertura della Rivista, vorremmo rivolgere il nostro grazie a Paolo Amalfitano, presidente dell’Associazione Sigismondo Malatesta, e al Collegio dei soci fondatori: Silvia Carandini, Marina Colonna, Francesco Fiorentino, Loretta Innocenti. A Francesco de Cristofaro un particolare ringraziamento per la costante sollecitazione e l’immane incoraggiamento che in questa occasione, come tantissime altre volte negli ultimi anni,

non ci ha fatto mai mancare. I lunghi e piacevoli scambi di e-mail che hanno preceduto la pubblicazione del terzo numero di *SigMa* accrescono il desiderio di portare fuori del privato i nostri affettuosi ringraziamenti a Flavia Gherardi, direttrice della Rivista, e, nelle persone di Valentina Sturli, Aldo Roma e Gennaro Schiano, all'intera Redazione.

A tutti, buona lettura.

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Abensour, Miguel (1997), *De la compacité: architecture et régimes totalitaires*, Parigi, Sens & Tonka.
- Auerbach, Erich (1946), *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abend-ländischen Literatur*, trad. it. a cura di Alberto Romagnoli e Hans Hinterhäuser, *Mimesis: il realismo nella letteratura occidentale*, 2 vols., Torino, Einaudi, 2000.
- Benjamin, Walter (1963), *Städtebilder*, ed. Enrico Ganni, *Immagini di città*, Torino, Einaudi, 2007.
- (1936), *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, ed. Fabrizio Desideri, trad. it. a cura di Massimo Baldi, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Tre versioni (1936-39)*, Roma, Donzelli, 2012.
- Bertoni, Clotilde (2017), "Tra le nebbie della legge e le nebbie del racconto", *Il Borghese fa il mondo. Quindici accoppiamenti giudiziari*, eds. Francesco de Cristofaro; Marco Viscardi, Roma, Donzelli: 315-326.
- Bertoni, Federico (2007), *Realismo e letteratura*, Torino, Einaudi.
- Braudel, Fernand (1949), *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, trad. it. a cura di Carlo Pischedda, *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II*, Torino, Einaudi, 1986.
- Bocca, Giorgio (1960), *I ballerini*, Firenze, Vallecchi.
- Capoferro, Riccardo (2017), *Novel. La nascita del romanzo moderno nell'Inghilterra del Settecento*, Roma, Carocci.

- Darnton, Robert (1984), "A bourgeois Puts His World in Order: The City as a Text", trad. it. a cura di Renato Pasta, "Un borghese riorcina il suo mondo: la città come testo", *Il grande massacro dei gatti in Francia e altri episodi di storia culturale francese*, ed. Renato Pasta, Milano, Adelphi, 1988: 133-178.
- Debenedetti, Giacomo (1982), *Saggi 1922-1966*, ed. Franco Contorbia, Milano, Mondadori, 1965-1966.
- (1987), *Il romanzo del Novecento. Quaderni inediti*, Milano, Garzanti.
- de Cristofaro, Francesco (2011), *Zoo di romanzi. Balzac, Manzoni, Dickens e altri bestiari*, Napoli, Liguori.
- Dickens, Charles (1853), *Bleack House*, trad. it. a cura di Angela Negro, *Casa Desolata*, Torino Einaudi, 2006.
- Febvre, Lucien (1953), *Problemi di metodo storico*, trad. it. a cura di Corrado Vivanti, Torino, Einaudi, 1976.
- Fusillo, Massimo (2009), *Estetica della letteratura*, Bologna, il Mulino.
- Goffmann, Erving (1959), *The Presentation of Self in Everyday Life*, trad. it. a cura di Margherita Ciacci, *La vita quotidiana come rappresentazione*, Bologna, Il Mulino, 1997.
- Manzoni, Alessandro (1987), *Quell'innominato*, ed. Luca Toschi, Palermo, Sellerio.
- Mazzacurati, Giancarlo (1991), *Il fantasma di Yorick*, postfazione a Laurence Sterne, *Un Viaggio Sentimentale*, 2 vols., ed. Giancarlo Mazzacurati, Napoli, Cronopio, Vol. 2: 153-192.
- Mazzoni, Guido (2011), *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino.
- McGuire, Richard (2014), *Here*, trad. it. a cura di Steve Piccolo, *Qui*, Milano, Rizzoli-Lizard, 2015.
- Moretti, Franco (2001), "Il secolo serio", *Il romanzo*, 5 vols., ed. Franco Moretti, Torino, Einaudi, Vol. 1: 689-726.
- (2013), *The Bourgeois. Between History and Literature*, trad. it. a cura di Giovanna Scocchera, *Il borghese. Tra storia e letteratura*, Torino, Einaudi, 2017.
- (2019), *Un paese lontano. Cinque lezioni sulla cultura americana*, Torino, Einaudi.

- Moroncini, Bruno (2006), "Napoli e la mancanza della plebe", *Aporie napoletane*, eds. Maurizio Zanardi et al., Napoli, Cronopio: 67-104.
- Reeve, Clara (1785), *The Progress of Romance*, Colchester, Keymer.
- Ripellino, Angelo Maria (1962), "Cechov, la solitudine, il futuro", *L'Europa letteraria*, 15-16: 86-103.
- Starobinski, Jean (1970), *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, ed. Corrado Bologna, *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002.
- Testa, Enrico (1997), *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Torino, Einaudi.
- Wittgenstein, Ludwig (1953), *Philosophische Untersuchungen*, trad. it. a cura di Renzo Piovesan e Mario Trinchero, *Ricerche filosofiche*, Torino, Einaudi, 1999.
- Woolf, Virginia (1924), "Mr Bennet and Mrs Brown", ed. Liliana Rampello, "Bennet e la signora Brown", *Voltando pagina. Saggi 1904-1941*, Milano, il Saggiatore, 2011: 121-137.
- (1925), "Jane Austen", *Voltando pagina. Saggi 1904-1941*, ed. Liliana Rampello, Milano, il Saggiatore: 212-222.

