

EIKASMOS

Quaderni Bolognesi di Filologia Classica · Studi Online 3

FIGURE DELL'ALTRO
Identità, alterità, stranierità

a cura di

GIOVANNA ALVONI, ROBERTO BATISTI e STEFANO COLANGELO

PÀTRON EDITORE
Bologna 2020

Copyright © 2020 by Pàtron editore - Quarto Inferiore - Bologna

I diritti di traduzione e di adattamento, totale o parziale, con qualsiasi mezzo sono riservati per tutti i Paesi. È vietata la riproduzione parziale, compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico, non autorizzata.

Prima edizione, dicembre 2020

PÀTRON Editore – Via Badini, 12
Quarto Inferiore, 40057 Granarolo dell’Emilia (BO)

Tel. (+39)051.767003

Fax (+39)051.768252

E-mail: info@patroneditore.com

Sito: <http://www.patroneditore.com>

Il catalogo generale è visibile nel sito web. Sono possibili ricerche per autore, titolo, materia e collana. Per ogni volume è presente il sommario, per le novità la copertina dell’opera e una breve descrizione del contenuto.

ISBN: 978-88-555-8000-7.

Indice del volume

G. ALVONI – R. BATISTI – S. COLANGELO, <i>Introduzione</i>	VII
R. BATISTI, <i>Estranei, commensali, nuovi venuti: prospettive etimologiche recenti sul lessico della stranierità nelle lingue classiche</i>	1
C. NERI, <i>La traduzione come ascolto dell'altro</i>	23
M. JANKA, <i>Rapsodi del nuovo millennio: traduzione tedesche contemporanee dei poemi omerici tra genuinità ed attualità</i>	39
K. MARCINIAK, <i>Cum tacet, verit. Cicerone traduttore dal greco al latino (in cinque puntate poetiche)</i>	53
S. NANNINI, <i>Socrate atopos e paradossale</i>	77
U. SCHMITZER, <i>Roma straniera</i>	103
J. KÖNIG, <i>Non obstet pudor. German, English, Italian translations of Ovid's Ars amatoria</i>	127
R. FICHEL, <i>Qualis artifex perit Nero? The meaning(s) of artifex in the Suetonian Vita Neronis</i>	149
V. GARULLI – E. SANTIN, <i>Oltre la traduzione: strategie di comunicazione e confini linguistico- culturali nelle iscrizioni metriche bilingui greco-latine</i>	163
K. SCHLAPBACH, <i>Foreign pantomimes, imperial culture, and the language of dance: Contextualising the dance motif in Apuleius' Metamorphoses</i>	187
R. TOSI, <i>Stranierità e ospitalità nei proverbi antichi (e moderni)</i>	211
S. SCHREINER, <i>Home(lessness) in Latin texts – and beyond</i>	229
F. GIUNTA, <i>Il disordine impuro. La figura di Solimano e l'universo dei pagani nella Gerusalemme liberata del Tasso</i>	245
D. DONNA, <i>Miraggi dell'altro. Bayle e la Cina dei filosofi</i>	265
P. SCHIAVO, <i>«Ritengo tutti gli uomini miei compatrioti». Montaigne e l'universalità del particolare</i>	279
M. SPALLANZANI, <i>Filosofi, 'barbari' e 'selvaggi'. Una storia francese raccontata da Montaigne, Rousseau e Diderot</i>	293
V. LAGIOIA, <i>Instruire les sauvages: femminili osservazioni e immagini dello straniero (Nouvelle- France, XVIII secolo)</i>	315
C. PERISSINOTTO, <i>I TIGI: sulla tragedia di Ustica</i>	329
F. MILANI, <i>Giorgio Vasta absolutely lost nei deserti americani</i>	355
R. CHERCHI, <i>Il cittadino, lo straniero e la Costituzione: i modelli e le norme</i>	371
E. PORCARO, <i>CPIA e integrazione degli stranieri</i>	385
Indice analitico.....	405

Giorgio Vasta *absolutely lost* nei deserti americani

Vasta e l'alterità quotidiana.

Di recente si assiste ad un forte incremento delle opere foto-testuali nel panorama della letteratura italiana contemporanea¹, ma il nuovo libro dello scrittore siciliano Giorgio Vasta (Palermo 1970), *Absolutely Nothing. Storie e sparizioni nei deserti americani* pubblicato nel 2016 per il progetto delle coedizioni Humboldt-Quodlibet², si rivela un reportage narrativo atipico che mette in discussione le classificazioni dei generi letterari e che consente di individuare diverse tipologie di alterità/stranierità: editoriale (testo/foto), linguistica (traduzione), narrativa (tempo/spazio), identitaria (individuo/nulla). Si tratta di un testo composito, che unisce documentazione, narrazione e autofiction, e che narra di un viaggio lungo ottomila chilometri attraverso California, Arizona, Nevada, New Mexico, Texas e Louisiana, compiuto dal 30 settembre al 15 ottobre 2013 insieme a Ramak Fazel, fotografo californiano di origine iraniana, e Giovanna Silva, fotografa e direttrice della casa editrice Humboldt, nonché organizzatrice del viaggio. Il libro di Vasta è inserito all'interno di un nuovo progetto editoriale che ha preso avvio emblematicamente con un testo cardine della letteratura di viaggio, ovvero con una scelta antologica del *Viaggio alle regioni equinoziali del Nuovo Continente (1799-1804)* di Alexander von Humboldt, in merito al quale Franco Farinelli – curatore del volume – scrive nell'introduzione che è:

il viaggio dei viaggi, nel senso che la sua forma ne riassume e comprende tutti i generi e tutti i modi: dal viaggio sentimentale a quello d'esplorazione, dal viaggio scientifico a quello letterario e a quello di pura e semplice *intelligence* [...] per tale motivo con la sua *Relation* lo spazio americano venne definitivamente acquisito, finalmente depurato di ogni mito e credenza, dalla cultura europea,

¹ Si vedano in merito Albertazzi 2017; Carrara 2017; Cometa 2012; Cometa-Coglitore 2016. Per una analisi complessiva del rapporto tra testo e immagini si vedano Bryant 1996; Ceserani 2011; Pinotti-Somaini 2016.

² Vasta 2016a; d'ora in poi AN.

nel senso che la sua realtà [...] entrò definitivamente a far parte dell'immagine scientifica del mondo³.

I titoli successivi rispecchiano l'ampia gamma della scrittura di viaggio creando collaborazioni tra scrittori e fotografi professionisti alla scoperta dei luoghi oltre la patina del già noto: *Narciso nelle colonie* di Vincenzo Latronico e Armin Linke; *Oracoli, santuari e altri prodigi* di Dino Baldi e Marina Ballo Charmet; *Tutta la solitudine che meritate* di Claudio Giunta e Giovanna Silva; *Dispacci dai Caraibi* di Matteo Campagnoli e Stefano Grazian.

Anche il libro di Vasta è un foto-testo ibrido, in cui lo spaesamento percettivo dovuto all'assenza di punti di riferimento dei deserti americani corrisponde alla dissoluzione della forma del reportage in un processo di contaminazione che porta ad «una scrittura che soprattutto suppone, finge, si arrangia, mente»⁴. Il viaggio reale si sovrappone non solo all'immaginario americano dell'autore, ma anche allo sguardo professionale del fotografo e a quello della solerte organizzatrice. La 'stranierità' dello scrittore italiano sul suolo statunitense lo porta ad interrogarsi sullo statuto della scrittura come finzione, sulla sopravvivenza del reportage nell'era della comunicazione globale e sulla narrazione dell'«assolutamente nulla» del titolo, che è ispirato a un cartello stradale della cittadina di Barstow, in California, dove ai bordi di una strada che si inoltra nel deserto si legge: «Absolutely nothing – Next 22 miles». Vasta lo vede al Center for Land Use Interpretation di Culver City (Los Angeles) in un libro di fotografie che si intitola *Overlook*:

Scorrendo le pagine mi fermo sulla foto di una strada che si perde nel deserto: sulla destra, sopra un cartello giallo a forma di rombo, la scritta nera *absolutely nothing – next 22 miles*.

Mi incanto. Ad affascinarmi, prima di tutto, è la perentorietà dell'avverbio, il piglio radicale di un termine che da solo vuole polverizzare ogni dubbio nonché l'eventuale residua speranza che qualcosa, lungo quelle ventidue miglia, sia ancora percepibile. E poi c'è il *nothing* – elementare, disadorno –, un enigma epistemologico che mi spinge a domandarmi cosa comprenda e dunque a cosa si opponga⁵.

Ciò che spinge l'autore a affrontare questo viaggio è proprio la sfida di raccontare il nulla narrativo, la vastità di uno spazio vuoto, quell'enigma epistemologico posto da un cartello stradale che annuncia l'assenza assoluta, un

³ F. Farinelli, *Guida al viaggio dei viaggi*, introduzione a Von Humboldt 2014, 22.

⁴ AN 21.

⁵ AN 31.

elementare e disadorno *nothing*. Ma si deve ricordare che l'*Assolutamente Niente* è anche l'obiettivo perseguito con ossessiva precisione dall'industria americana delle crociere extra-lusso su cui si focalizza il reportage narrativo di David Foster Wallace, *A supposedly fun thing I'll never do again* (1997), che è di certo uno dei principali modelli dello scrittore siciliano.

Giorgio Vasta è uno tra i più interessanti scrittori italiani contemporanei anche se assai poco prolifico e si è sempre dimostrato interessato ad indagare la fragilità delle coordinate spazio-temporali in un mondo globalizzato, in cui il contatto con il passato si è sgretolato e il presente risulta inafferrabile. Nel suo romanzo d'esordio *Il tempo materiale*⁶, la vicenda è ambientata nel 1978 in una Palermo desolata, dove tre ragazzini adolescenti percepiscono filtrati dai mass media gli eventi terribili di quell'anno fatale per la Repubblica italiana – gli attentati delle Brigate Rosse e il sequestro Moro – e poco alla volta decidono di fondare una loro cellula terroristica, il NOI (Nucleo Osceno Italiano), riproponendo su scala minore quanto stava accadendo a livello nazionale. *Il tempo materiale* fornisce un'immagine crudele dell'Italia nel momento in cui sta per crollare in un'irreversibile crisi ideologica ma è anche la narrazione di una generazione, che non è mai riuscita veramente a riflettere su quegli eventi drammatici e ad elaborare il dolore.

Invece, in *Spaesamento*⁷ egli propone il diario di tre giorni nella sua Palermo, con l'obiettivo di scavare all'interno di un contesto urbano e umano delimitato ma evanescente, configurandosi come *pamphlet* politico intriso di elementi visionari: uno spazio allo stesso tempo familiare ed estraneo che si rivela degradata metafora dell'Italia berlusconiana. Il senso di desolazione e dislocazione dell'io narrante autofinzionale rispecchia la sconfitta di una società che ha fatto della precarietà una condizione permanente, in particolare una generazione di cosiddetti 'giovani' (30-40 anni) che non si riconosce nelle proprie radici ma non è in grado di radicarsi in un altrove. Nella società liquida tardo-capitalista, lo 'spaesamento' è la condizione inevitabile per il soggetto che non riesce a trovare una collocazione definitiva dopo la mutazione antropologica a cui lo hanno portato prima il boom economico e poi la virtualizzazione del reale⁸. Così anche la mappa familiare del centro di Palermo diventa irricognoscibile, esatta metafora della

⁶ Vasta 2008.

⁷ Vasta 2010.

⁸ Cf. Perolino 2016.

situazione politica italiana, in cui la dissoluzione delle istituzioni e del tessuto sociale fa emergere il potere dell'informe, la proliferazione del vuoto:

Penso al ventre di Berlusconi, il cratere del vulcano, il varco di un'eruzione che non avviene e si contiene in forma di magma ribollente, di magma antropologico, perché il ventre di Berlusconi è il luogo nel quale il viscere italiano rumina se stesso⁹.

Anche nel nuovo ibrido reportage di Vasta si delinea una corrispondenza tra la vacuità spaziale e quella istituzionale, poiché i deserti americani risultano essere il correlativo della politica statunitense: una ipertrofica macchina per la produzione di 'spaesamento', che dietro lo sfruttamento del simbolico nasconde un incolmabile vuoto socio-culturale e politico. Verso la fine del racconto, in un dialogo con il fotografo Fazel nel mezzo del deserto, emerge la relazione tipicamente americana tra gioco e cultura, tra mancanza e finzione:

È la finzione che ti si muove nel corpo, dice Ramak.

Non so se ho capito, dico dopo averci pensato un po'.

Qui, dice lui, la finzione è un'eccitazione costante, ma fisica prima che culturale. Qui negli Stati Uniti, intendo. [...]

Come nel gioco, dico.

Come nel gioco, ripete Ramak.

E quindi mettersi a giocare negli Stati Uniti è inevitabile.

Giocare agli Stati Uniti, aggiunge lui. Perché sono il luogo ma anche il gioco. Qui la finzione non ha opposti, non prevede un contrario: è la realtà più autentica, l'unica possibile.

Sto zitto, ci penso su.

La mancanza e la finzione, dico poi¹⁰.

Per Vasta indagare lo 'spaesamento', sia in Sicilia sia negli Stati Uniti, corrisponde ad interrogarsi sullo statuto stesso della letteratura, perché anch'essa è caratterizzata da «mancanza e finzione», ovvero da un continuo gioco di interazione tra percezioni e narrazioni. In questa prospettiva, la condizione dell'io narrante è sospesa tra necessità di raccontare l'evidenza dei segni di un

⁹ Vasta 2010, 97.

¹⁰ AN 242-243. Su questo aspetto insiste anche Andrea Bajani nella recensione *Giorgio Vasta e Ramak Fazel nei deserti americani*, pubblicata il 18 ottobre 2016 sulla rivista online «Doppiozero»: «È questo che resta alla fine di questo viaggio, l'America continua in fondo a restarsene chiusa dentro le sue infinite narrazioni. Non c'è modo di stanarla, resta conficcata nella sabbia come velivoli pieni di storie ma inservibili».

inarrestabile declino socio-culturale (oggetti-relitto e paesaggi-frontiera) e la constatazione di una progressiva alienazione di sé nel mondo (nel “tempo materiale”), in un calcolato equilibrio tra affermazione individuale e desiderio di sparizione.

Foto-testo / Icono-testo.

Dunque, la funzione dello scrittore-reporter si vede delegittimata, in quanto elemento che fa parte del sistema e che narrando il vuoto non fa altro che perpetuare l'assenza di ideologia. Vasta è costretto a mettere in discussione lo statuto dello scrittore e a trovare una forma ‘informe’ per dare concretezza all'assolutamente nulla in tutta la sua indelimitabile estensione, individuando – come ha rilevato Giacomo Raccis in una recensione al volume – «nell'esperienza dello spazio il tramite privilegiato per arrivare a una scrittura capace di “affrontare il cruciale problema dei modelli abitativi nello spazio contemporaneo, le strutture simboliche, le griglie ermeneutiche e i codici di lettura con cui elaboriamo lo spazio intorno a noi”»¹¹.

Si tratta di un reportage che, volendo allo stesso tempo rendere conto degli spazi geografici e anche di quelli simbolici, deve necessariamente configurarsi in una forma ibrida, che simula la coerenza delle annotazioni oggettive di un giornale di bordo ma che sfocia costantemente nell'interpretazione personale e parziale delle ambigue strutture simboliche di cui è disseminato il paesaggio americano, anche quello apparentemente vuoto dei deserti. Infatti già nelle prime pagine del presunto diario, in data 30 settembre 2013, lo scrittore si interroga sulla propria condizione di disagio nei confronti dell'imminente esplorazione del territorio americano:

All'inizio di un viaggio è naturale avvertire un senso di disagio se non di inadeguatezza, qualcosa che nel tuo caso si esprime sotto forma di un furto onirico, direi anzi che è il riflesso di un modo di affrontare il viaggio molto contemporaneo in cui, invece di avere a che fare con il cosiddetto “arricchimento”, viaggiare è sinonimo di privazione e sconcerto¹².

¹¹ Raccis 2017.

¹² AN 10. A questo proposito Vasta ha dichiarato: «Torno sempre a Ramak e lo utilizzo come una specie di figura paradigmatica di un certo atteggiamento nei confronti delle cose. Ramak è uno che non si fa disturbare dalla realtà. Quella c'è, pone delle condizioni, definisce dei confini ma in lui c'è un impulso a sconfinare, a compiere effrazioni, violazioni di domicilio. Il contesto che Ramak

L'intrecciarsi di elementi eterogenei, quali il resoconto di viaggio, l'autofiction, le fotografie dei due compagni di viaggio (quelle di Silva, in bianco e nero fra le pagine di Vasta, e quelle di Fazel a colori, poste a chiusura del testo, nella sezione intitolata *Corneal Abrasion*), le mappe del viaggio e le strisce a fumetti con le battute del personaggio di Spike della nota serie dei *Peanuts* ideata da Charles M. Schulz, fa sì che non si tratti solamente di un foto-testo ma di un complesso icono-testo in cui autobiografia e autofinzione si fondono tra loro in un palinsesto che simula il resoconto di viaggio. Per questa ragione Giuliana Benvenuti, in un recente convegno dedicato alle *Forme della contaminazione nel XX secolo* tenutosi a Pavia il 12 aprile 2018, lo ha definito come «un dispositivo iconotestuale autobiografico»¹³. Tra testo e immagine si crea un rapporto non didascalico ma agonico, in base al quale le fotografie pongono degli enigmi alle parole, sfidandole a decifrare gli *abandoned places*, le aporie del senso nei luoghi abbandonati; come accade nel villaggio di Daggett, situato nella contea di San Bernardino:

Non incontriamo niente e nessuno se non una pensilina vuota, lo scheletro di una pompa di benzina, l'asfalto spaccato in forme radicolari, più in là le rotaie e una successione sporadica di baracche rattoppate. Osservando nella penombra di una cucina un mucchio di laterizi infilati come stoviglie in un lavello, le tende delle finestre ridotte in cenci, una parete di cartongesso squarciata in più punti, e in generale lo sconnesso, il divelto, il tumefatto, lo scompiglio, scorgo un nesso tra gli *abandoned places* e le parole. A ogni passo che muovo fuori e dentro queste vecchie abitazioni, il mio sguardo sfida il linguaggio. Lo interroga, vuole sapere se ha da mettergli a disposizione qualcosa di buono per nominare, per fare frasi, vuole misurare limiti e risorse¹⁴.

Spaesamento / Dislocazione.

Il rapporto agonico tra testo e immagine si fa ancora più caotico a causa del continuo anacronismo che si viene a creare tra esperienza e narrazione. Infatti, gli

evoca e che genera è di ordine mitico [...] Viaggiare con lui è stato come viaggiare con la propria immaginazione incarnata», *Raccontare il viaggio serve a non farlo mai finire, a moltiplicarlo*, intervista rilasciata a M.C. Brunetti, «Reportage», 30 (aprile-giugno 2017) 90.

¹³ Benvenuti 2019, 111. Per la definizione di *iconotext* si veda Wagner 1996, 16: «an artifact in which the verbal and the visual signs mingle to produce rhetoric that depends on the co-presence of words and images».

¹⁴ AN 93.

appunti di viaggio sono datati ma non sono posti in ordine temporale, facendo perdere la linearità, ed inoltre sono inframezzati da parti in corsivo che risalgono al momento di post-produzione del libro quando Vasta e Fazel si confrontano via Skype su come costruire il libro, ripensando ai luoghi attraversati insieme. Perciò la linearità viene meno e gli appunti di viaggio, come ammette Vasta con una efficace metafora, si sparpagliano dappertutto come sferette incontrollate:

Da quando ho cominciato a lavorare su questo libro immagino una manciata di sferette bianche che rovesciate da un contenitore si allontanano rimbalzando in ogni direzione. Ogni pallina è un giorno di viaggio e se ne va per conto suo, insieme alle altre ma indipendente, saltellando autarchica: se anche il viaggio, com'è logico, ha previsto un prima e un dopo, il suo racconto funziona in un altro modo: il tempo si rompe, la linearità di perde, il ricordo si mescola all'oblio, la ricostruzione all'invenzione, il prima e il dopo si fanno relativi e davanti agli occhi e alle orecchie c'è solo il picchietto sottile delle palline sul pavimento, la vitalità selvatica di ciò che si sparpaglia¹⁵.

Il racconto di viaggio è diviso in due parti: nella prima si dà conto delle tappe più significative, secondo una sequenza non esattamente cronologica; mentre nella seconda si ritorna su alcuni aspetti tralasciati nella prima selezione, in cui è maggiore la riflessione a posteriori dell'autore, che riceve ulteriori stimoli a partire dalle opinioni di Silva e Fazel. A queste due parti va aggiunta la sezione *Corneal Abrasion* che raccoglie a coppie di due le foto di Fazel, anche queste non in ordine cronologico. Infine, il volume si chiude con la mappa del viaggio, che è l'unico elemento a dare unità al reportage, anche se posta così in chiusura assume un'aura di evanescenza e irrealtà. Sullo sfasamento del rapporto spazio-tempo Vasta ha dichiarato:

Scrivendo questo libro è arrivato un momento [...] in cui mi sono reso conto che per me lo spazio era il correlativo oggettivo del tempo. Abbandoni e sparizioni, che in teoria riguardavano lo spazio, erano in realtà abbandoni e sparizioni che riguardavano me nel tempo. Mi sono cioè accorto che mi stava a cuore mettere a fuoco il riflesso dello spazio nel tempo, o forse più concretamente sul tempo. Come se lo spazio fosse il corpo e il tempo il materasso sul quale il corpo lascia la sua impronta. Ripensando alle due settimane di viaggio credo di avere capito che a risaltare, in ogni luogo fisico, era proprio il modificarsi della percezione che avevo del tempo¹⁶.

¹⁵ AN 29.

¹⁶ Vasta 2016b. Su questo argomento vedi Catulini 2017, dove si fa giustamente riferimento allo sguardo di Jean Baudrillard sui deserti americani, in particolare al saggio *Desert forever* contenuto in *America*, in cui si legge: «Qui, le città sono deserti mobili. Niente monumenti, niente

Risulta fondamentale porre in relazione l'*absolutely nothing* alla *corneal abrasion*, poiché – annota con acume Maria Rizzarelli – «l'“abrasione corneale” a cui allude la sequenza “scritta” dall'obiettivo di Fazel si riferisce proprio al processo di cancellazione dei segni di ancoraggio al reale (o a ciò che si presume tale)»¹⁷. Paradossalmente lo 'spaesamento' si fa sempre più concreto attraverso il confronto di Vasta con le foto di Fazel, nelle quali egli riesce a dare «consistenza concreta all'immaginazione»¹⁸, immaginazione che nasce dalla visione di luoghi non immediatamente decifrabili, perché ogni luogo si configura come «macchina dello sguardo», come «specola artificiale da cui studiare il deserto»¹⁹. Il diario di viaggio non può essere quindi un resoconto dei luoghi attraversati, delle immagini che sono rimaste impresse sulla retina e sulla pellicola, ma la cancellazione di quelle tracce, l'effimera narrazione dell'assenza, della distanza tra esperienza e parola, tra percezione dello spazio e annientamento della propria soggettività. Per questa ragione – continua Rizzarelli – la cancellazione delle tracce è l'unico depistaggio che il narratore può mettere in pratica, ricomponendo le tessere di un puzzle che non combaciano più:

La drammaturgia delle traiettorie visive proiettate sull'*Absolutely Nothing*, in quel territorio apparentemente senza confini, ha infatti una regia. A un certo punto appare chiaro che il dispositivo diegetico, quel dispositivo in cui la voce narrante di Vasta dà un ordine e un senso agli scatti dei suoi accompagnatori, costituisce una *mise en abyme* del macrodispositivo iconotestuale del territorio percorso dai tre viaggiatori, che ad essi si offre invitando ad una lettura analoga a quella a cui è sottoposto il lettore²⁰.

L'indecidibilità di genere del macrodispositivo iconotestuale restituisce al lettore l'assenza di punti di riferimento visivi e culturali nella quale si sono trovati immersi i viaggiatori, spaesati sia dal punto di vista spaziale sia da quello semiotico. Infatti, Vasta quando si trova di fronte ad una casa abbandonata, in località Niland nell'Imperial Valley, non può fare a meno che trovare una

storia: esaltazione dei deserti mobili e della simulazione. [...] ogni profondità è dissolta – neutralità brillante, mobile e superficiale, sfida al senso e alla profondità, sfida alla natura e alla cultura, iperspazio ulteriore, senza più origine, senza riferimenti» (Baudrillard 2009, 135).

¹⁷ Rizzarelli 2017.

¹⁸ AN 69.

¹⁹ AN 75.

²⁰ Rizzarelli 2017.

corrispondenza tra il paesaggio non decodificabile e la frammentazione del linguaggio:

è come trovarsi davanti a una pagina in cui ogni singola parola è stata spezzettata in nuclei minimi, cosicché ogni frase è diventata incoerente: leggendo si cerca di ricomporre i pezzi, sillabando, ridotti al balbettio²¹.

Alterità linguistica.

Inevitabilmente lo scrittore si troverà spaesato anche nell'alterità linguistica, non solo per la difficoltà di tradurre alcuni termini americani ma soprattutto per l'impossibilità di afferrare la vacuità insita in alcuni termini funzionali a non indicare nulla di preciso; un esempio può essere il termine *Boneyard*, letteralmente "parco del cimitero", con cui viene indicato il Museo delle vecchie insegne al neon dei Casinò di Las Vegas:

mi rendo conto che *boneyard* è uno di quei termini "anche" a cui è toccato in sorte un destino polisemico, una parola-ipotesi che non si ferma ma esiste in continua metamorfosi, nel collaudo – il significato non fa altro che tremare. L'interno del museo è in effetti un esterno: un magazzino a cielo aperto, discarica, persino necropoli. Un po' di deserto recintato in cui sono accatastate scritte al neon o a lampadina disposte a formare sentieri²².

Il linguaggio a contatto con il deserto fa emergere la propria incapacità di afferrare la realtà, come le vecchie scritte al neon spente e accatastate l'una sull'altra. Per questo motivo, Vasta in una recente intervista ha ipotizzato che esista appunto un quarto stato della materia – oltre a solido, liquido e gassoso – che è proprio quello "linguistico":

Mi viene da pensare che il linguaggio sia a sua volta materia, uno stato della materia: c'è il solido, c'è il liquido, c'è il gassoso e c'è il linguistico. Il linguistico è lo stato tramite cui – facendo una capriola – tentiamo un azzardo: inventare senso dentro l'imperturbabile perennità della materia²³.

²¹ AN 181.

²² AN 121.

²³ Vasta 2016b.

Nel deserto il linguaggio si spoglia dell'azzardo del senso perché non trova appigli semantici certi e svela così la propria intrinseca vacuità. Verso la fine dell'anacronistico resoconto di viaggio, Vasta ritorna sull'assolutamente nulla del cartello stradale e immagina di parlarne con Spike, il fratello maggiore di Snoopy, ammettendo di essere rimasto colpito e turbato:

Perché eravamo nel deserto e non c'era niente di niente, quindi precisarlo, scrivere assolutamente nulla, e indicare la distanza, mi è sembrato paradossale.

No, dice lui, è giusto.

Ma non è vero, dico. In quelle ventidue miglia lo spazio continua a esserci.

Lo spazio sì, dice lui, ma la lingua no.

Cosa vuoi dire?

Che la lingua a volte tace. Ammutolisce è più esatto. La lingua, riprende dopo aver messo a fuoco il suo ragionamento, resta senza parole.

Sembra un gioco.

Non lo è. *Absolutely nothing* significa che a volte la lingua dice basta, non ce la faccio più, mi riposo; tra ventidue miglia ricomincio, ma per il momento mi fermo, smetto di inseguire.

Una resa, dico.

O almeno una tregua, fa lui.

Quel cartello è come una bandiera bianca, dico.

Non come, fa lui, è una bandiera bianca. Sventolata dalle parole.

Ed è anche, penso, la didascalia di questo viaggio: andare a vedere cosa succede negli spazi da cui le parole sono andate via²⁴.

L'obiettivo del viaggio, a differenza di qualsiasi viaggio di scoperta, si rivela essere proprio l'esplorazione del nulla, di quei luoghi in cui le parole sono costrette a tacere, ad alzare una simbolica bandiera bianca, ormai incapaci di azzardare un qualsivoglia significato, per quanto effimero e provvisorio.

Absolutely Lost.

La dislocazione dei materiali contribuisce alla polimorfia testuale, all'oscillazione costante tra i generi letterari e a rendere indistinguibili le tre persone reali che hanno compiuto il viaggio e i tre personaggi finzionali della narrazione. Secondo Niccolò Scaffai, in una recensione uscita sull'inserto «Alias-il

²⁴ AN 199.

manifesto», la particolarità del libro risiede proprio nel fatto che «la narrazione mette in scena la trasformazione della guida di viaggio in romanzo»²⁵, scivolando gradualmente dalla ricostruzione oggettiva del paesaggio osservato alla finzione della propria esperienza biografica, come rivela lo stesso Vasta in uno dei primi appunti:

le persone si fanno personaggi, la tortuosità si innalza a metodo e la corazza del *baedeker* si trasforma in zucca di una scrittura che soprattutto suppone, finge, si arrangia, mente²⁶.

Il primo a subire tale mutazione è il fotografo Ramak, che fin dalla sua prima apparizione si mostra come personaggio agli occhi del protagonista-narratore che, mentre lo osserva caricare il portabagagli della jeep con svariati oggetti che lui ritiene inutili diventa personaggio, comprende che «il senso di questo viaggio sta per cambiare»²⁷. Anche se l'autore e i due sodali sembrano non rendersene conto, il viaggio diventa subito un'altra cosa: infatti l'occasione del reportage ha già messo in moto la fiction e le tre persone coinvolte si tramutano immediatamente in personaggi della loro stessa storia; come rivela lo scrittore/personaggio in un breve intervento pubblicato sulla versione online de «la Repubblica»:

All'improvviso comprendo che il vero oggetto del nostro viaggio non sono gli spazi abbandonati ma il modo in cui a volte le persone se ne vanno via dalle nostre vite trasformando il tempo in cui viviamo in qualcosa di disabitato. Alla fine di tutto, quando nel girogirotondo casca il mondo e casca la Terra, *absolutely nothing* si schiude e dal suo interno viene fuori inevitabile, terribile, meraviglioso – *absolutely nobody*²⁸.

Lo slittamento semantico da *nothing* a *nobody* – con riferimento ad una nota poesia di Emily Dickinson – è inevitabile ma la narrazione continua a ruotare attorno a quel perno tanto inconsistente quanto determinante che è l'avverbio *absolutely*, vero e proprio catalizzatore della dissoluzione dei generi e dei personaggi. Siamo di fronte allora ad una scrittura del paesaggio che disorienta se stessa, sprofondando nelle vaste aporie ermeneutiche a cui la sottopongono i deserti americani. Perciò si può concordare con Rizzarelli quando afferma che:

²⁵ Scaffai 2016.

²⁶ AN 21.

²⁷ AN 20.

²⁸ G. Vasta, *Il nostro viaggio nell'America che non c'è più*, «la Repubblica», 17 ottobre 2016, online.

L'intera narrazione potrebbe essere interpretata come una lunga glossa a una didascalia costituita dal titolo, che tenta di leggere il paesaggio come un testo scritto in una lingua dalla grammatica sconosciuta. Si tratta, in altri termini, di una scrittura che prova a colmare la mancanza di senso, l'incapacità di parlare degli *abandoned places*, ma che tenta altresì di spiegare la profonda attrazione per quei luoghi²⁹.

Dunque, la soggettività viene polverizzata e immersa nell'esperienza del *nothing*, il nulla centrale degli spazi desertici che disintegra la consistenza del corpo in un evanescente *nobody*; come avviene nel momento in cui Fazel lascia guidare a Vasta la jeep nel deserto:

Accelero e guardo di nuovo il deserto sparire veloce sotto la macchina e mi sembra di assorbirlo, non semplicemente con la carrozzeria ma con il corpo, come se il movimento fosse un prelievo di spazio, un'assimilazione fulminea di sabbia cespugli e sassi, e allora accelero ancora³⁰.

La soggettività è definitivamente 'scontornata', la condizione di alterità tipica del viaggiatore in suolo straniero aderisce perfettamente alla natura del deserto, diventa paradossalmente lo strumento ermeneutico attraverso il quale scoprire l'indecidibilità semantica del deserto ma anche l'unico modo per riuscire a concepire almeno parzialmente le vite sospese e quasi invisibili di coloro che Vasta definisce i 'dis-abitanti' delle *ghost town* americane:

I disabitanti incontrati e inventati durante il viaggio condividono tra loro, come dici, uno stato d'inadeguatezza, un disorientamento normalizzato, quella stessa opacità dello sguardo che mi sembra appartenere a ogni essere umano. In questo senso il termine disabitanti, rimandando a una condizione liminare e incoerente, ne rivela l'ambiguità. Perché secondo logica un luogo o lo si abita oppure lo si è disabitato; rendere percepibile la contraddittorietà del termine disabitanti – la frizione che si genera al suo interno quando cerchiamo di pensare a qualcuno che abita nel disabitato – è il motivo per cui disabitanti mi è sembrata una parola utile³¹.

È di certo appropriato richiamare alla mente – come fa Ramak durante il viaggio – il noto verso del *Macbeth* shakespeariano: «Nothing is but what is not» (Atto I, scena 3). Ma risulta altrettanto efficace fare riferimento al titolo alternativo

²⁹ Rizzarelli 2017.

³⁰ AN 192.

³¹ Vasta 2016b. In merito al concetto di 'dis-abitare' si vedano i due volumi di Matteo Meschiari (2012, 2018).

del libro di Vasta che sarebbe dovuto essere *Il mio amore è un deserto*, battuta malinconica pronunciata da Spike, che vive nel deserto del Mojave in Arizona, e grazie alla quale Vasta avrebbe voluto riassumere il proprio senso di ‘spaesamento’ durante il viaggio.

In conclusione, si può affermare che l’alterità inafferrabile dei deserti americani, in cui i segni non possono essere decifrati fino in fondo ma al massimo attraversati o cancellati, impone allo scrittore e al genere del reportage una dissoluzione irrimediabile, verso una ibridazione icono-testuale non tanto postmoderna quanto ipermoderna³², perché non rinuncia a raccontare il reale ma prova a metterne in evidenza le contraddizioni anche se attraverso uno sguardo obliquo e disgregato (come quello dei tre ragazzini de *Il tempo materiale*). In questo contesto, il termine ‘stranierità’ potrebbe essere declinato in senso ‘glocalistico’³³ come esperienza – sempre più facile da riscontrare in ogni individuo – di sprofondamento nella propria condizione di sradicamento all’interno di un paesaggio dove domina l’assolutamente nulla e le parole sembrano non avere più presa sulla realtà ma sono al contempo necessarie a lasciare una traccia del proprio passaggio: una condizione che si può riscontrare tanto su scala locale (il ventre di Palermo) quanto su scala globale (le 22 miglia di niente assoluto nei deserti americani).

Dip. di Filologia Classica e Italianistica
Via Zamboni 32, I – 40126 Bologna

FILIPPO MILANI
filippo.milani@unibo.it

³² Sul concetto di ‘ipermodernità’ vedi almeno Lipovetsky 2004 e Donnarumma 2014.

³³ Vedi Bauman 2005, dove si legge: «La glocalizzazione è innanzitutto e soprattutto una redistribuzione di privilegi e privazioni, di ricchezza e povertà, di capacità e incapacità, di potere e impotenza, di libertà e costrizione. Essa è [...] un processo di *ristratificazione* universale, nel corso del quale viene messa insieme su scala mondiale una nuova gerarchia socio/culturale che si auto-produce. [...] La glocalizzazione polarizza la mobilità: quella capacità di usare il tempo per annullare la limitazione dello spazio. Questa capacità – o incapacità – divide il mondo nel globalizzato e nel localizzato» (343-436).

Bibliografia

- Albertazzi 2017 = Silvia A., *Letteratura e fotografia*, Roma 2017.
- Baudrillard 2009 = J. B., *America*, trad. di Laura Guarino, Milano 1987, ora Milano 2009.
- Bauman 2005 = Z. B., *Globalizzazione e glocalizzazione*, saggi scelti a c. di P. Beilharz, Roma 2005.
- Benvenuti 2019 = Giuliana B., *Il ritratto ambientato tra letteratura e fotografia*, in L. Donghi-E. Enrile-G. Ghersi (edd.), *A mezzi termini. Forme della contaminazione dal XX secolo*, Milano 2019, 109-122.
- Bryant 1996 = Marsha B., *Photo-Textualities. Reading Photographs and Literature*, Newark 1996.
- Carrara 2017 = G. C., *Per una fenomenologia dell'iconotesto narrativo ipercontemporaneo*, «Comparatismi» II (2017) 27-55.
- Catulini 2017 = Daria C., *Absolutely nothing: la crisi dello sguardo tra letteratura e fotografia*, «Poetiche» XLVII (2017) 207-224.
- Ceserani 2011 = R. C., *L'occhio della Medusa. Fotografia e letteratura*, Torino 2011.
- Cometa 2012 = M. C., *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano 2012.
- Cometa 2016 = M. C., *Forme e retoriche del fototesto letterario*, in M. Cometa-R. Cogliatore (edd.), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Macerata 2016, 69-115.
- Donnarumma 2014 = R. D., *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna 2014.
- Foster Wallace 1998 = D. F.W., *Una cosa divertente che non farò mai più*, trad. di Gabriella D'Angelo e Francesco Piccolo, Roma 1998.
- Guglielmin 2001 = S. G., *Scritti nomadi: spaesamento ed erranza nella letteratura del Novecento*, Verona 2001.
- von Humboldt 2014 = A. v.H., *Viaggio alle regioni equinoziali del Nuovo Continente fatto negli anni 1799, 1800, 1801, 1802, 1803 e 1804, da Alexander von Humboldt e Aimé Bonpland: relazione storica*, antologia a cura di Franco Farinelli, illustrazioni di Stefano Arienti, traduzione di Giuseppe Lucchesini, Macerata 2014.
- Iacoli 2016 = G. I., *A verdi lettere. Idee e stili del paesaggio letterario*, Firenze 2016.
- Lipovetsky 2004 = G. L., *Les temps hypermodernes*, Paris 2004.
- Meschiari 2012 = M. M., *Spazi Uniti d'America. Etnografia di un immaginario*, Macerata 2012.
- Meschiari 2018 = M. M., *Disabitare. Antropologie dello spazio domestico*, Milano 2018.
- Perolino 2016 = U. P., *Ipermodernità e crisi italiana. "Spaesamento" di Giorgio Vasta*, in N. Dupré-M. Jansen-S. Jurisic-I. Lanslots (edd.), *Narrazioni della crisi: proposte italiane per il nuovo millennio*, Firenze 2016, 45-53.
- Pinotti-Somaioli 2016 = A. P.-A. S., *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Torino 2016.
- Raccis 2017 = G. R., *Absolutely Nothing: la grande narrazione di Giorgio Vasta*, «La Balena Bianca», 1° marzo 2017, online. <<https://www.labalenabianca.com/2017/03/01/premiobg17-absolutely-nothing-la-grande-narrazione/>>
- Rizzarelli 2017 = Maria R., *Raccontare e coltivare il deserto. Absolutely Nothing di Giorgio Vasta e Ramak Fazel*, «Arabeschi» X (luglio-dicembre 2017), online. <<http://www.arabeschi.it/raccontare-e-coltivare-il-deserto-absolutely-nothing-di-giorgio-vasta-ramak-fazel/>>
- Scaffai 2016 = N. S., *Spazio, metonimia di una mancanza*, «Alias-il manifesto», 16 ottobre 2016.
- Vasta 2008 = G. V., *Il tempo materiale*, Roma 2008.
- Vasta 2010 = G. V., *Spaesamento*, Roma-Bari 2010.
- Vasta 2016a = G. V., *Absolutely Nothing. Storie e sparizioni nei deserti americani*, Milano-Macerata 2016.

Vasta 2016b = G. V., *Il mio amore è un deserto*, intervista di Giuseppe Zucco, blog «minima&moralia», online 21 ottobre 2016. <<http://www.minimaetmoralia.it/wp/giorgio-vasta-su-absolutely-nothing-storie-e-sparizioni-nei-deserti-americani/>>

Wagner 1996 = P. W., *Introduction: Ekphrasis, Iconotexts and Intermediality*, in *Icons, Texts, Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlin-New York 1996.

Abstract

Even though recent times have witnessed an increasing number of photo-textual works, the new book by Sicilian writer Giorgio Vasta, *Absolutely Nothing. Storie e sparizioni nei deserti americani* (Humboldt-Quodlibet, 2016) proves itself to be an atypical travel log, challenging the many attempts to classify composite texts, between documentation, narrative and photography. It is an 8000 km-long journey through California, Arizona, Nevada, New Mexico, Texas and Louisiana, in the company of Californian photographer Ramak Fazel and Giovanna Silva, founder and director of the Humboldt publishing house and organizer of the trip. The result is a hybrid text, where the perceptive 'displacement' induced by the absence of reference points in the American deserts corresponds to the dissolution of the reportage form by a process of contamination leading to «a writing that above all supposes, pretends, improvises, lies». The real journey is superimposed on the author's American imagery and on the professional outlook of the photographer and of the steadfast organizer. The Italian author's 'foreignness' on American soil leads him to question the status of writing as fiction, the chronicle of nothingness, and the title's 'absolutely nothing', inspired by a road sign in Barstow, California, where at the side of a road advancing into the desert it is written «Absolutely nothing – Next 22 miles».

Di recente si assiste ad un forte incremento delle opere foto-testuali, ma il nuovo libro dello scrittore siciliano Giorgio Vasta, *Absolutely Nothing. Storie e sparizioni nei deserti americani* (Humboldt-Quodlibet, 2016), si rivela un diario di viaggio atipico che mette in discussione i numerosi tentativi di classificazione dei testi compositi, tra documentazione, narrazione e fotografia. Si tratta di un viaggio lungo ottomila chilometri attraverso California, Arizona, Nevada, New Mexico, Texas e Louisiana, insieme al fotografo californiano Ramak Fazel e a Giovanna Silva, fondatrice e direttrice della casa editrice Humboldt nonché organizzatrice del viaggio. Il risultato è un testo ibrido, in cui lo 'spaesamento' percettivo dovuto all'assenza di punti di riferimento nei deserti americani corrisponde alla dissoluzione della forma del *reportage* in un processo di contaminazione che porta ad «una scrittura che soprattutto suppone, finge, si arrangia, mente». Il viaggio reale si sovrappone all'immaginario americano dell'autore, allo sguardo professionale del fotografo e a quello della solerte organizzatrice. La 'stranierità' dello scrittore italiano sul suolo statunitense lo porta ad interrogarsi sullo statuto della scrittura come finzione, sulla cronaca del nulla, sull'«assolutamente nulla» del titolo, ispirato a un cartello stradale di Barstow, in California, dove ai bordi di una strada che si inoltra nel deserto, c'è scritto: «Absolutely nothing – Next 22 miles».

