

Il plurilinguismo nell'esperienza letteraria di Tiziano Scarpa

di Marco Gargiulo*

1. Premessa

Scriveva Guglielmi nel 1960¹ che «(t)ra le esigenze più urgenti espresse dai narratori italiani di oggi è quella di parlare a tu per tu con la realtà», per cui a differenza degli scrittori del passato, i quali erano interessati ai significati, gli scrittori contemporanei sarebbero interessati alle cose, nel loro valore autonomo, alla realtà così come si rivela tangibile.

Negli stessi anni Calvino, nella *Prefazione* all'edizione 1964 del *Sentiero dei nidi di ragno*², faceva notare che chi cominciò a raccontare l'Italia del secondo dopoguerra dovette fare i conti con una necessità dettata dalla libertà di raccontare, con lo spirito nuovo del neorrealismo che era «un insieme di voci, in gran parte periferiche, una molteplice scoperta delle diverse Italie, anche – o specialmente – delle Italie fino allora più inedite per la letteratura». Senza questa frammentazione delle diverse Italie, «sconosciute l'una all'altra [...] senza la varietà dei dialetti e dei gerghi da far lievitare e impastare nella lingua letteraria, non ci sarebbe stato “neorealismo”» (p. 9). Un nuovo modo di raccontare il microcosmo e le contraddizioni della provincia italiana, che superava le esigenze del verismo e si dedicava ai problemi della società e in cui

[l]a caratterizzazione locale voleva dare sapore di verità a una rappresentazione in cui doveva riconoscersi tutto il vasto mondo: come la provincia america-

* Università di Bergen.

¹ Cfr. ora in A. Guglielmi, *Il romanzo e la realtà: cronaca degli ultimi sessant'anni di narrativa italiana*, Bompiani, Milano 2010, p. 31.

² I. Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno. Prefazione*, Einaudi, Torino 1964.

na in quegli scrittori degli anni trenta di cui tanti critici ci rimproveravano di essere gli allievi diretti o indiretti (*ibid.*).

Pertanto, se nella narrativa della seconda metà del Novecento il problema è stato quello di rappresentare la società che cambia e che si evolve, quale lingua può raccontare la realtà italiana contemporanea? La realtà di una società complessa che da rurale diventa industriale, che da dialettale e locale diventa nazionale e globale, con le crisi degli anni Sessanta e Settanta, con le ricerche di alcuni autori indirizzate a trovare una lingua unitaria che rappresentasse un popolo unitario, con gli sforzi tesi ad identificarsi e ritrovarsi nell'immagine irreale di un monolinguismo narrativo forzato, incapace di raccontare fedelmente la realtà plurilingue, di rappresentare le ansie del cambiamento, le incertezze, gli stravolgimenti e l'apatia sociale, l'ipnosi e l'ebbrezza mediatica della nostra era. Quale lingua – quali lingue –, che tipo di miscidanza può realizzarsi come strumento per analizzare le complesse dinamiche sociali e culturali, i legami tra economia e politica, le illusioni e le disillusioni del progresso, le ansie comunicative e il forzato individualismo? Cosa può sperimentare, oggi, uno scrittore per essere qualcosa?³ Come può uno scrittore cimentarsi, quindi, nella interpretazione della società contemporanea – in bilico tra virtualità e irrealità⁴ – senza correre il rischio di raccontarne solo porzioni manifeste o di diventare aneddotico? Come può, al contrario, costruire la realtà di cui si fa narratore⁵? Come può superare quella crisi espressiva che ha traumatizzato la lingua della nostra narrativa contemporanea?

Se negli anni Sessanta e Settanta gli scrittori hanno sperimentato una lingua ideale, negli anni Novanta hanno conquistato la libertà di scrivere nella lingua dell'uso, la lingua della comunicazione quotidiana, con una notevole sperimentazione lessicale e un recupero dell'uso dei dialetti, delle varietà regionali, delle lingue altre e delle lingue straniere, dei gerghi e dei linguaggi generazionali⁶, quale sperimentazione possiamo scorgere nell'ondata plurilingue della nuova narrativa italiana?

³ V. Mengaldo, *Storia della lingua italiana. Il Novecento*, il Mulino, Bologna 1994, p. 135.

⁴ Cfr. A. Moresco, *Lettera*, in A. Moresco, D. Voltolini (a cura di), *Scrivere sul fronte occidentale*, Feltrinelli, Milano 2002, p. 7.

⁵ Cfr. ancora Guglielmi, *Il romanzo e la realtà*, cit., pp. 31-49.

⁶ Cfr. V. Della Valle, *Tendenze linguistiche nella narrativa di fine secolo*, in E. Mondello (a cura di), *La narrativa italiana degli anni Novanta*, Meltemi, Roma 2004, pp. 39-63: 42-3.

È vero che «è cambiato il contesto linguistico – come scrive Tina Matarrese⁷ –, considerato il forte dinamismo dell’italiano nel secondo Novecento, che ha visto la formazione di una lingua media, parlata e scritta», ed è vero che abbiamo assistito all’arretramento dei dialetti, i quali però sono rispuntati dai lati, inserendosi nei vuoti lasciati dalla visione monolingistica, convivendo con lo standard e recuperando dominii che sembravano oramai perduti per sempre. Il plurilinguismo diventa semplice realtà e si fa ancora letteratura.

2. *La ricerca di Tiziano Scarpa*

In questo intervento cercherò di rispondere, parzialmente, a queste domande seguendo il percorso di ricerca di un autore veneziano, che è oggi un ex autore giovane – è nato, infatti, nel 1963 –, un ex cannibale, un ex scrittore *pulp* italiano. In particolare, mi soffermerò su alcune delle sue opere narrative che più mi sembrano significative per descrivere le tappe di una evoluzione che interessa proprio il modo di costruire le basi per la propria personale interpretazione della realtà. L’oggetto principale di questa analisi sarà, infatti, l’ipertesto narrativo di Tiziano Scarpa e quell’ambiente plurilingue in cui egli conduce sempre il lettore, in un continuo gioco di rimandi a luoghi differenti cui corrispondono sempre lingue e linguaggi differenti.

I testi che verranno presi in considerazione, e riportati nell’elenco che segue, attraversano in senso cronologico l’esperienza letteraria di questo autore e ognuno di essi può essere considerato come tappa di un percorso finalizzato alla ricerca di una lingua che, per svolgere il più in pieno possibile il ruolo di specchio del reale, sia ogni volta diversa e abbia le caratteristiche della spontaneità:

- *Occhi sulla graticola. Breve saggio sulla penultima storia d’amore vissuta dalla donna alla quale desidererei unirmi in duraturo vincolo affettivo*, Einaudi, Torino 1996;
- *Kamikaze d’occidente*, Rizzoli, Milano 2003;
- *Cosa voglio da te*, Einaudi, Torino 2003;
- *Corpo*, Einaudi, Torino 2004;
- *Groppi d’amore nella scuraglia*, Einaudi, Torino 2005;
- *Stabat Mater*, Einaudi, Torino 2008.

⁷ T. Matarrese, *Tendenze della prosa*, in T. Matarrese, F. Recami, S. Stefanelli, C. Venturini, *Novità della lingua dei romanzi. L’italiano oltre il 2000*, Accademia della Crusca, Firenze 2011, pp. 7-13: 8.

Premio Strega e Supermondello nel 2009 con il romanzo *Stabat Mater*, Tiziano Scarpa è uno scrittore che si muove tra la narrativa, la poesia, la scrittura per il teatro, le arti performative, la critica letteraria, anche in rete. Egli stesso è un autore *performer*, o performatore, della propria opera, da solo e in collaborazioni varie con musicisti, attori, poeti. L'ultima sua produzione letteraria e performativa è, infatti, la collaborazione con il gruppo di alternative rock dei Marlene Kuntz. Da questo incontro è nato *Lo show dei tuoi sogni* (2013), uscito per Einaudi in sola versione elettronica con 6 brani musicali in allegato all'e-book.

Scarpa è un autore che si muove a suo agio tra i media, che dei media si serve con sapienza e originalità. Un personaggio, insomma, plurimo e ipermediale.

Il suo romanzo d'esordio è *Occhi sulla graticola*, uscito col sottotitolo *Breve saggio sulla penultima storia d'amore vissuta dalla donna alla quale desidererei unirmi in duraturo vicolo affettivo*, e la nota *Due opposte idee della vita si innamorano e si danno battaglia*, nel 1996 e ristampato nel 2005 per Einaudi. Si tratta di una sorta di diario, di una lettera scritta dall'io narrante Alfredo, a se stesso, ma non un se stesso presente, un se stesso ipotetico futuro (Alfredo futuro, nel romanzo).

Alfredo, laureando in Lettere con una tesi sulle brutte figure nella narrativa di Dostoevskij, incontra Carolina Groppo, una studentessa dell'Accademia delle Belle Arti che disegna gli attributi sessuali nei fumetti *hentai manga* giapponesi, perché in Giappone questi ultimi sono censurati e disegnati senza sesso. L'incontro tra Alfredo e Carolina avviene quando lui salva lei dall'annegamento, allorché questa si tuffa dal vaporetto nel Canal Grande per evitare una figuraccia (la figuraccia è un elemento chiave che torna più volte nel romanzo). Alfredo porta Carolina a casa sua, se ne prende cura per quattro giorni e se ne innamora.

Il romanzo è un chiaro esempio di mescolanza di codici e linguaggi differenti, con oscillazioni e cambi di registro a volte improvvisi, a volte più meditati.

L'*incipit*, tanto per andare direttamente nel vivo, mi pare possa essere descritto come un esempio di linguaggio cinematografico, con l'effetto di una voce narrante fuori campo, o anche come citazione del genere favolistico tradizionale e l'uso di una punteggiatura adeguata alla creazione di un'attesa che viene messa in pausa nel capitolo successivo. In questo capitolo, infatti, abbiamo un cambio di scena e non si parla più di Maria Grazia Graticola (alias Carolina Groppo), ma è l'io narrante che prende la parola e parla di se stesso, raccontandoci del suo lavoro di tesi e delle sue esperienze con la narratologia.

Seduto in biblioteca, non riuscivo a combinare un bel niente. All’ombra dei libroni guardavo la pioggia fuori dalla finestra, ristagnavo in una pozzanghera bibliografica a piè di pagina (p. 4).

Il labirinto narrativo di Scarpa è pluridimensionale e caratterizzato da una spinta verso un iper-plurilinguismo che, appunto, si realizza su piani differenti. Non è soltanto il grande esempio di Gadda a risultare più solido per questo autore, ma anche quello della narrativa e della cinematografia americane recenti – il Tarantino di *Pulp Fiction* che tanto ha ispirato questa generazione di scrittori – e la televisione dei videomusicali, in cui si mescolano linguaggi, registri, punti di vista e punti di riflessione su una realtà che sovrasta e invade di ipertesti.

È anche la grafica a suggerire tale sovrapporsi di dimensioni linguistiche, per cui si passa attraverso caratteri tipografici diversi che segnano topografie differenti. Le porzioni di testo che si intersecano come tessere di un puzzle lasciano a volte con la sensazione di aver perso un pezzo della storia. Il lettore si sente smarrito, nel disagio postmoderno del non trovare più le indicazioni per tornare indietro.

Il primo brano registra immediatamente un passaggio dallo stile narrativo a un colloquiale informale tipico del giovanilese. Proprio l’alter ego del narratore, il suo interlocutore Alfredo futuro, infatti, irrompe sulla scena conducendo il lettore – il lettore reale e quello virtuale – ambiguumemente tra la diegesi e la mimesi.

Negli esempi seguenti (tutti tratti dalla p. 5), infatti, lettore e narratore sono la stessa persona:

Non ho intenzione di pesarti sul sacco scrotale con il resoconto delle mie traversie critiche, Alfredo futuro, ma non ti sembra paradossale che gli unici sbocchi accademici per poter mettere nero su bianco le mie pensate me li abbia spalancati proprio la narratologia?

non avevo nessuna intenzione di fare la solita tesi monografica su un protoumanista blenorragico, su una micragnosa rivista settecentesca a diffusione regionale.

solo che per sarcasmo della sorte, stavolta mi è toccato maneggiare quella polpa umana palpante con gli schizzinosi guantini dell’eterodiegesi, dell’*isotopia*, degli *ipotesti*, della *focalizzazione interna multipla* e della *coerenza semantica a lunga gittata*.

Una catena di tecnicismi e regionalismi che qui valgono come parole semanticamente vuote, un vuoto enorme e chiassoso che equivale ad un *bla bla bla* onomatopeico.

In un altro caso l'uso dei tecnicismi con riferimento alle scienze matematiche crea un'immagine anche poetica che prepara alla visione della donna di cui Alfredo si innamorerà, l'eroina del romanzo. Alfredo è fermo a pensare, dopo aver annusato con piacere l'odore della pioggia, su un vaporetto:

Tutt'intorno, la pioggia tormentava la superficie del canale chiazzandola di cerchietti, disegnava una smisurata dimostrazione di insiemistica, intersezioni a migliaia fra insiemi interconnessi accennavano una mappatura teorica dell'universo mondo che durava un istante e veniva immediatamente sostituita dallo scroscio della teoria insiemistica successiva (p. 7).

Nell'esempio 6, la lingua è un gioco di rimandi, una giostra autoironica o il percorso eccitante e pericoloso delle montagne russe:

Tieni presente, Alfredo futuro, che Carolina rifrigge nel suo diario le parole-chiave che svolazzano nell'aria. Da brava vispa Teresina razzola nel praticello telelinguistico; per esempio negli altri frammenti del quaderno acchiappa la moda diventata ormai insopportabile del prefisso cyber- e lo applica a tutto ciò che le passa per la sintassi: più avanti scrive cyberfruttivendola, cybercaffetteria, cyberbassotto, cyberalluce. La sua è una cyberlingua fatta di vecchie parole bagnate di saliva e locuzioni sintetiche di androide chiacchierina. Etimologie veteroumane fanno i conti con innesti di prefissi e suffissi post-umani (p. 63).

Ma la lingua può essere anche una trappola o una malattia virale. *Language is a virus*, dice lo stesso Scarpa nello stesso brano, poco più avanti:

Tutto quanto il linguaggio è una specie di corpo estraneo, un dispositivo cibernetico introdotto nell'immacolata animabellla: *language is a virus* (p. 64).

È chiaro che il terreno in cui Scarpa si muove più agilmente e con più efficacia è quello della confusione testuale, ottenuta attraverso cambi e scambi di registri e di tipologie testuali, a cui si arriva anche graficamente (l'incastro tra testi narrativi e argomentativi è un susseguirsi di corsivi, di cambi di carattere, di *layout*): il capitolo della tesi di laurea, il racconto, il saggio, la dimostrazione scientifica, il testo teatrale, il dialogo socratico. In secondo piano abbiamo l'efficace gioco lessicale, attraverso l'uso di complicati tecnicismi per descrivere fatti o oggetti anche molto semplici, l'uso di forestierismi, di inserti coprolalici, di minuziose farciture anatomiche, attraverso l'uso sia di lessico scientifico che di lessico popolare e di giovanilese, come già visto negli esempi riportati sopra.

L'effetto di surrealismo sbalorditivo è ottenuto anche attraverso figure retoriche (specialmente accumulazioni, enumerazioni, similitudini e iterazioni); neologismi espressionisti, roboanti, dissacratori, irriverenti o anche innocentemente ironici (come i *dist'amanti* che sono amanti che vivono una storia a distanza, p. 86); inserti di lingue straniere che possono corrispondere a nomi, prestiti lessicali o intere frasi:

La mia anima è un cyborg, organismo pieno di storie immaginate da qualcun altro e trapiantate nella mia identità come delle protesi, degli organi sintetici: dalla barzelletta al poema, dalla telenovela allo spot. La mia anima è un cartone animato, un cartone animale – la mia anima è un anime, un cartone animato giapponese (p. 61).

Il fumetto è lo sfondo su cui si muove tutta la vicenda e a cui Scarpa fa spesso riferimento, non soltanto per il lavoro svolto da Carolina.

Ispirate al fumetto sono anche le descrizioni dei personaggi, come quella della ragazza londinese disegnata dalla descrizione di Carolina e che tiene al guinzaglio una pantegana appollaiata, o meglio «appantanata» (p. 56):

sulla metropolitana è salita una darkina: impermeabile di cuoio nero, capelli catrame, palpebre fuligine, rossettone viola tenebra, gota pallida, iride nichilista. Però niente cose tipo croci di filo spinato sul petto e orecchini ad ampolla con i ragni vivi dentro (p. 55).

Il tutto sullo sfondo di una Venezia definita dal poeta Apollinaire “la vagina d'Europa”, tra letteratura, matematica e cartine geografiche. Un'immagine che Alfredo ripercorre e dimostra con dovizia di prove in un *mélange* fatto di linguaggio colto e aulico, di gergo e di giovanilese, ma anche di lingue che si intersecano in giustapposizioni e filigrane: italiano, greco, veneziano, danese, francese, cui si aggiungono la forma fisica e la posizione geografica, con la tipica umidità lagunare.

Tiziano Scarpa, in un'intervista di quegli anni, dice che in questa sua opera d'esordio «c'è una tormenta, uno sciabordio, una tempesta di linguaggi» e che il senso della sua scrittura sta nell'«interrogare tutti i saperi, convocarli tutti e di conseguenza poi riversarli in linguaggi plurimi»⁸. Silvana Tamiozzo Goldmann definisce quest'opera «un romanzo affollato [...] una messe di situazioni porno-paradossali»⁹;

⁸ L'intervista è disponibile in www.sparajurij.com.

⁹ Cfr. S. Tamiozzo Goldmann, *La bravura come limite*, in “L'immaginazione”, 129, 1996, p. 19.

potrebbe infatti sembrare che la storia, la storia d'amore tra i due giovani protagonisti, rimanga intrappolata dalla rete creata dalla pluralità di linguaggi, «quasi soffocata dalla volontà di costruire una grande e stravagante metafora del tempo presente».

Come già sottolineato, ci troviamo di fronte, per usare le parole di Federico Pellizzi, ad uno

sdoppiamento del narratore, che viene scoperto a poco a poco dal lettore, e che produce una sospensione ironica dei punti di vista, contiene per così dire altri infiniti sdoppiamenti, che si rifrangono sia nel tessuto linguistico (bivocità o contrappunti lessicali esplicati, esposti in funzione ironica), sia nella struttura (spesso a menu), sia nei materiali eterogenei e pluriautoriali che l'estensore inserisce nel rapporto: dai commenti diretti e indiretti dell'estensore stesso sui brani inseriti (pagine di diario trafugati alla ragazza desiderata, lettere, frammenti di conversazioni, articoli ecc.), all'intervento censorio della stessa ragazza che irrompe alla fine dello scritto e nega (negazione di sapore, come è stato detto giustamente, vagamente sveviano) tutto ciò che precede¹⁰.

Una parola fisica, presente anche come corpo visivo nella pagina e ricercata nelle varie acrobazie, questa di Scarpa, soprattutto quando poi si fa riferimento alle opere successive. La parola è fisica soprattutto nel caso di *Corpo* (Einaudi, Torino 2004), una raccolta di cinquecento aforismi dedicati a cinquanta parti del corpo, tra immagini surreali e splatter, navigando tra vari riferimenti letterari e narrativa di ironia vivisezionata, come negli esempi seguenti:

I miei testicoli sono due globi oculari di riserva (p. 18);

I miei piedi si mascherano con dei passamontagna puzzolenti (p. 26);

La mia pancia è una vasca amniotica di birra, vino e grappa. Il feto del fegato beve come una spugna, si ubriaca, trascorre la gravidanza in coma etilico (p. 37);

Spudorato, il mio viso si mostra sempre nudo. Il mio viso è uno sfacciato (p. 63).

La sperimentazione linguistica si rinnova in *Groppi d'amore nella scuraglia* (Einaudi, Torino 2005), un testo scritto in una lingua inventata, un ibrido che risuona come un dialetto abruzzese, o più genericamente del Centro Sud Italia. Qui Scarpa fa un lavoro di creazione che avvicina il testo al poemetto o al monologo teatrale, tra lingua istintiva e

¹⁰ Cfr. F. Pellizzi, *I barbari, la letteratura e i nuovi media* (1990-2007), in “Bollettino '900”, 2007, 1-2, in <http://www3.unibo.it/boll900/numeri/2007-i/Pellizzi1.html>.

grammelot, tra parodia e dramma sociale (si veda l'*incipit*, nel primo dei due esempi che seguono), per raccontare in un bestiario medievale (come nel secondo esempio) la storia di un uomo innamorato. In primo piano è *il doglio d'amore* e un paesino che viene ceduto dal suo sindaco per far sì che diventi una discarica e ricevere in cambio un ripetitore televisivo.

Gesù,
addiqua se n'è scesa la scuraglia
lu paese ce s'è incasato.
La trippa de famiglia
ce magna innante a lu tilivisore.
La trippa de famiglia
ce se quatta ne la scuraglia.
ce runfa e ce scureggia
ce se groppa d'ammure (p. 3).

Lu bombo muscario
tene le ale pillose,
tene l'occhie pillose,
tene lu trippo piloso,
tene li zampi pillosi.
Lu bombo muscario nunnè bello (p. 17).

Stabat Mater (Einaudi, Torino 2008) è, invece, scritto in una lingua che raggiunge la semplicità e la linearità per descrivere in maniera più efficace la drammatica malinconia della protagonista. Cecilia è rinchiusa in un convento e suona il violino, è una *puta* di Vivaldi, che di giorno si dedica alla musica e di notte, invece, si dedica a se stessa e scrive alla madre che l'ha abbandonata in fasce. Un monologo ambientato nella Venezia della prima metà del XVIII secolo, quindi con un'ambientazione storica ben definita, che si snoda in pensieri, in una conversazione – un'altra volta una scrittura della scrittura – tra la ragazza e sua madre, tra Cecilia e se stessa, tra Cecilia e il resto del mondo.

Qui Scarpa non compie nessuna acrobazia evidente, ma metafore concrete di immagini che vogliono essere dure nella loro semplicità. Scarpa si cala nella scrittura femminile di una sedicenne – senza cadere nella trappola di tentare un'imitazione linguistica che risulterebbe fasulla – e cerca di esprimerne le ombre malinconiche, le sfumature di solitudine forzata, le parole dell'abbandono.

Sono il pesce con gli occhi velati, salito in superficie per morire. Guardo in alto, sopra la mia testa. C'è un orizzonte livido, le nuvole sono scure, come un mare capovolto, il cielo nuvoloso è fatto di ombre immobili, sfuocate.

Vedo la riva di un’isola minuscola, là in fondo c’è una ragazza che si guarda intorno. Mi guarda mentre muoio, non può fare niente per me, quella ragazza sono io (p. 4).

Per resistere e per far esistere sua madre – la Signora Madre a cui chiede «vi ricordate di me? Sapete come mi chiamo?» –, Cecilia, che è se stessa solo la notte, scrive. Scrive a quella donna, le si rivolge costantemente per essere liberata dall’angoscia, per trovare una ragione al proprio esistere. La lingua diventa materia per ricreare il reale. La parola che si sostituisce alla musica, attraverso cui Cecilia esiste di giorno, è consolatoria e funziona come metafora della propria vita reclusa, sacrificata, ma trasognante, come negli esempi seguenti:

I rumori sono i miei pensieri esterni. Sono quella parte della mia mente che sta fuori di me, oltre il mio contorno, distante dal mio corpo. Sono il mio io più vasto (p. 10).

Certe volte, nel buio, ho l’impressione di vedere qualcosa sopra di me, una specie di grande palla piena di spine. È una sfera rocciosa completamente ricoperta di pungiglioni lunghissimi, come un riccio, però sassoso, fatto di pietra. Quella per me è la vita, la mia vita, il male (p. 11).

La parola e la musica si fanno surreali, con una signora morte che ha le sembianze di Medusa, una morte coi capelli di serpente di origine letteraria. Ma come dice Calvino nella ben nota prima delle *Lezioni americane*

(i)l rapporto tra Perseo e la Gorgone è complesso: non finisce con la decapitazione del mostro [...] È sempre in un rifiuto della visione diretta che sta la forza di Perseo, ma non in un rifiuto della realtà del mondo di mostri in cui gli è toccato di vivere, una realtà che egli porta con sé, che assume come proprio fardello¹¹.

Cecilia, dunque, porta la morte dentro di sé, proprio per non rifiutare e non negare la realtà del proprio mostro, cui reagisce attraverso la parola scritta:

Signora Madre, forse la prigioniera siete voi, annodata in queste parole. Forse vi scrivo per liberarvi. Giro a vuoto questo filo intorno a voi che non ci siete, sperando di catturarvi. Magari questa corda formerà un gomitolo, sentirò una voce che sta soffocando dentro, e mi chiama per salvarla, maledicendomi, in-

¹¹ Cfr. I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Leggerezza, Mondadori, Milano 1995 (Garzanti, 1988), pp. 631-55: 633.

vocandomi, chiedendomi perdono, accusandomi a sangue. Sarete voi, sarete qualcosa, un grumo, un rantolo, un sorriso (p. 16).

La lingua di questo racconto è piuttosto neutra, solo le metafore disegnano immagini ma non sconvolgono, senza slanci acrobatici, tranne che in pochi casi in cui Scarpa ritorna ad immagini scabrose e spinte verso un surreale violento e coprolalico. In questo senso fanno riflettere, anche se si può non essere totalmente d'accordo, le parole di Giulio Ferroni quando scrive:

Il romanzo fa proprio l'effetto di essere stato scritto a freddo, pescando nel repertorio veneziano, con un generico riferimento a Vivaldi e alla sua musica. Scarpa ci dice che è nato proprio dalla sua passione per la musica di Vivaldi, ma di questa passione ben poche vibrazioni si sentono nello stanco racconto delle vicende di Cecilia, in un interno convenzionale: banali e incongruamente sentenziose le considerazioni sulla musica e sulla vita, mentre il racconto si svolge in uno stile piuttosto neutro, senza nessuna accensione stilistica, senza nessun colore e nessuna «verità» storica. I personaggi (si fa per dire) settecenteschi parlano qui con la lingua di oggi: e del resto l'autore stesso confessa di aver trattato il materiale storico con indifferente disinvoltura. L'orizzonte di Scarpa è per altro del tutto sfasato rispetto alla voce e al punto di vista del personaggio femminile: nell'atto in cui si pretende di far parlare una donna (e per giunta del Settecento), è invece lo stesso Tiziano a parlare, con il suo orizzonte tutto maschile, se non maschilista¹².

Non mi pare che Scarpa sia maschilista, non lo è nemmeno nel mlleriano *Kamikaze d'occidente* (Rizzoli, Milano 2003), in cui la lingua si autocompiace ironicamente, in un afflato voyeristico, delle proprie possibilità coprolaliche ed (auto)erotiche:

Sul significato dell'eiaculazione solitaria a breve distanza di tempo da un rapporto sessuale a due. Mi capita a volte di ritirarmi a fare l'amore da solo, dopo che l'ho fatto con una donna. Per quanto ne ho capito io, si tratta di riprendere possesso del mio corpo. Mettersi nelle mani di un altro corpo è un'esperienza troppo sconvolgente, quasi intollerabile: infatti provoca effetti fuori dal comune, come accelerazione cardiaca, sudore, concitazione respiratoria, esasperazione dei nervi, orgasmo. Ci si sente espropriati di sé (p. 29).

Scarpa è un coraggioso sperimentatore, un esploratore degli infiniti universi narrativi. Impegnato provocatore alla Houellebecq, probabilmente:

¹² Cfr. G. Ferroni, *Scritture a perdere. La letteratura degli anni zero*, Laterza, Roma-Bari 2010, p. 49.

McDonald's e il glutammato plurimorsico. Io sono uno di quelli che mangiano da McDonald's pensando che è uno schifo mangiare i gustosissimi cibi di McDonald's. [...] Da notare che io, alle casse di McDonald's, chiedo sempre le pietanze meno macdonaldesche offerte dal menu, per esempio l'insalata mediterranea, e in ogni caso, di fronte all'onnisoridente cassiera, le nomino in italiano: non "chicken da sei", ma "sei bocconcini di pollo", che dalla cassiera vengono subito tradotti come un "chicken da sei!" (p. 74).

Scarpa cerca strade diverse e le percorre, anche quando il rischio è quello di navigare a vista e di frantumarsi in più voci, di sembrare forzato, come nell'esempio tratto dal racconto *Mi tolgo subito le mutande così facciamo prima* (in *Cosa voglio da te*, Einaudi, Torino 2003):

Mi tolgo subito le mutande così facciamo prima, Scarpa, guardi bene, adesso mi dica: come lo chiamerebbe lei? Cratere? Toppa? Spioncino? Confronti pure col buco del culo: la vede la differenza? Il buco del culo è in dentro, eh certo, dica, Scarpa, dica pure cosa le viene in mente, il buco del culo è cavo, eh sì, pozzo, valvola, sfiatatoio eh! Bravo Scarpa, a lei le parole non mancano, perché poi è venuto a chiederle a me non si sa (p. 75).

3. Conclusioni parziali

Per concludere parzialmente, seguendo il discorso fin qui portato avanti – tralasciando per motivi di spazio altre opere di Tiziano Scarpa meritevoli di essere analizzate¹³ –, possiamo descrivere il plurilinguismo di questo autore come la naturale conseguenza di una visione multisfaccettata del mondo. Scarpa parte dall'assunto che la realtà che lo circonda e che lo ispira sia plurilingue, perché ne riconosce le infinite possibilità di espressione.

La narrativa, sia essa iperrealista, ipermedia o (semplicemente?) realista, non può non interpretare naturalmente questo aspetto. Scarpa lo fa senza forzature, senza creare casi, a meno che non voglia spingersi verso caratteri (iper)espressivi o (iper)surreali. È una volontà di ricerca, una scrittura che fa tesoro della lezione di altri grandi narratori, sia italiani che stranieri. Questo confronto con la realtà nelle sue espressioni plurilingui – nel rapporto col modello letterario, implicito o esplicito che sia – è la caratteristica principale della scrittura di Scarpa.

Forse è esagerata l'analisi che fa Alfonso Berardinelli, proprio parlando di Tiziano Scarpa, il quale sarebbe affetto da «socio-ne-

¹³ Meritano sicuramente un'analisi più approfondita almeno le raccolte di racconti, saggi e poesie *Amore®* (1998); *Cosa voglio da te* (2003); *Batticuore fuorilegge* (2006); *La vita, non il mondo* (2010) e il romanzo *Le cose fondamentali* (2011).

vrosi comunicativa, cioè reazione iperbolica al panico da perdita di audience»¹⁴. Egli, discutendo dell'invasione della televisione – e quindi del rapporto positivo o negativo con questo medium –, della celebrazione del ruolo dell'artista, dell'intellettuale, dello scrittore, ma anche del critico, critica l'esigenza del personaggio mediatico che, per esistere, è costretto ad apparire, provocare, sconvolgere, distruggere, senza ricostruire. Ne sono malati la società, i rapporti umani, la politica e forse anche la narrativa. Non mi pare, però, che Tiziano Scarpa soffra di tale sovraesposizione, della quale, invece, soffrono altri scrittori e scrittrici che meno hanno sperimentato e creato originalmente, facendo soffrire di tale malattia la narrativa italiana contemporanea.

Aveva ragione Nanni Balestrini quando sulle pagine de "La Stampa" (4 maggio 1996) scriveva che la narrativa cosiddetta *pulp* interpretava la realtà tremenda e aggressiva che ci circonda, e lo faceva – doveva farlo – in maniera violenta e trasgressiva.

Ora, i giovani narratori sono cresciuti e mentre Renato Barilli scriveva ("Corriere della Sera", 7 maggio 1996) che

[i]l compito di ogni narrativa che si rispetti [è] portarsi al di là del noto, frugare in nuovi terreni di caccia. Beninteso, è possibile farlo in modi freddi, cauti, o invece virulenti, carichi all'eccesso: due vie che non si escludono, non implicano che l'una condanni l'altra.

oggi possiamo chiederci se questa narrativa non più trasgressiva – senza troppo interrogarci sul significato e sulle modalità della trasgressione –, questa lingua che non scuote, ineccepibile ma fredda, che non riesce a interpretare le emozioni, le paure e a delineare efficacemente personaggi normali non sia l'interpretazione creativa o inconscia di una crisi culturale e sociale. Potrebbe essere la crisi generata dalla perdita della dimensione reale e da una incapacità – dopo aver efficacemente operato nel terreno della riflessione, della ipertrasgressione, dell'anarchia dei linguaggi, del recupero delle varietà linguistiche del repertorio, dell'apertura ad un parlato iperbolico, iperreale, dialettalizzato e idealizzato – di restituire alla realtà una tridimensionalità – *ça va sans dire* anche e soprattutto linguistica – che lo schermo televisivo ha ridotto ad un offuscato caleidoscopio bidimensionale, anche se, e proprio per questo, urlante e arrogante. Lo scrittore italiano contem-

¹⁴ Cfr. A. Berardinelli, *Lo scrittore, il critico e l'ossessione della performance. Lettera a Tiziano Scarpa*, in G. Ferroni, M. Onofri, F. La Porta, A. Berardinelli, *Sul banco dei cattivi. A proposito di Baricco e di altri scrittori alla moda*, Donzelli, Roma 2006, pp.77-94: 79.

poraneo, il narratore delle tante Italie, può e deve ancora sperimentare, può ancora azzardare con coraggio una rappresentazione del mondo utilizzando tutti i mezzi a disposizione, muovendosi tra le varietà linguistiche e ritrovare una vitalità che non sia solo di maniera.