

Streetwise Children.

Bambini e metropoli da Dickens a Lethem

Silvia Albertazzi

Università di Bologna

(Ricevuto 14/03/2016; pubblicato 17/02/2017)

Abstract

Scopo del mio intervento è mettere a confronto due romanzi in lingua inglese di epoche differenti, i cui protagonisti sono costretti nell'infanzia ad affrontare e negoziare da soli gli spazi cittadini - *David Copperfield* di Charles Dickens e *The Fortress of Solitude* di Jonathan Lethem – e scoprire, analizzando il modo in cui l'uno a Londra e l'altro a Brooklyn imparano a conoscere e vivere la città, quanto del grande classico inglese è passato al contemporaneo americano (che non esita a definirsi suo seguace).

The aim of my essay is to compare two novels – an English classic, and a contemporary American work – whose main characters have to face and negotiate the metropolitan spaces alone since their childhood. By analyzing how David Copperfield in Charles Dickens's eponymous novel and Dylan Ebdus in Jonathan Lethem's *The Fortress of Solitude* learn to know the city and to leave in it, I will also show the Dickensian elements to be found in the novel of the American author, who defines himself "a follower of Dickens".

Parole chiave: Charles Dickens, Jonathan Lethem, Londra, Brooklyn, orfani.

Keywords: Charles Dickens, Jonathan Lethem, Londra, Brooklyn, orphans.

Piccolo flâneur?

“Piccolo *flâneur*”: l'espressione suona come un ossimoro. Il *flâneur* per statuto non può essere “piccolo” (almeno in senso anagrafico): la *flânerie* è azione adulta, di chi non solo ha tutto il tempo per vagare oziosamente nella città, ma soprattutto ha la maturità necessaria per provare emozioni nell'osservare l'ambiente, immergendosi nella metropoli e diventando come, per usare una famosa espressione di Baudelaire, “un botanico del marciapiede”. Quale bambino potrebbe mai apprezzare consapevolmente il tessuto urbano, godendosi altrettanto consciamente la propria pigrizia e mancanza di urgenza? Se è vero che il bambino è un esploratore del quotidiano, che scandaglia l'ambiente che lo circonda senza fretta e (apparentemente) senza programmi, è ancora più vero che la sua esplorazione appare solo agli adulti fine a se stessa, essendo in realtà sempre dettata da precisi scopi e inequivocabili ricerche che, ben presenti all'inizio del percorso alla mente del giovane esploratore, strada facendo possono cedere il passo a mille altre suggestioni.

Prodotto della vita borghese moderna e della rivoluzione industriale secondo Benjamin, bighellone e perdigiorno nella comune accezione ottocentesca del termine, il *flâneur*, che trascorre il suo tempo passeggiando in città, guardando le vetrine e osservando la folla, ha comunque ben poco a che vedere con il bambino, che a modo suo rifugge l'ozio, trasformando anche i periodi di inazione in gioco e le passeggiate più innocue in ricerche, perlustrazioni, viaggi di scoperta. Disciplina a suo modo rigorosa, che richiede allo sguardo un costante allenamento per afferrare figure e dettagli, splendori e miserie anche minimi della vita

Silvia Albertazzi – *Streetwise Children*

metropolitana, la *flânerie*, intesa come attività adulta di osservazione solitaria, appare quanto di più lontano dalla scoperta infantile della città, attraverso il gioco, in gruppo, nella strada e sui marciapiedi.

I più giovani *flâneurs* consapevoli reperibili nella narrativa contemporanea sono due sedicenni, Toni e Christopher, protagonisti del romanzo d'esordio di Julian Barnes, *Metroland*. Liceali di periferia, snob e francofili, i due passeggiano per Oxford Street fingendosi a Parigi. Ricorda Christopher:

Toni e io camminavamo lungo Oxford Street, sforzandoci di passare per *flâneurs*. Il che era meno semplice di quanto possa sembrare. Innanzitutto di norma occorreva un *quai* o, quanto meno, un *boulevard*; e sebbene della *flânerie* riuscissimo a imitare l'oziosità, avevamo la sensazione di non dominare appieno ciò che accadeva ai due estremi della nostra passeggiata. Se a Parigi ci saremmo lasciati alle spalle il divano stazonato di una *chambre particulière*, qui, al contrario, emergevamo dalla stazione metro di Tottenham Court Road ed eravamo diretti in Bond Street (Barnes, 1980/2015, p. 14).

Non è solo l'immatùrità dei due sedicenti *flâneurs* a impedire la perfetta riuscita della *flânerie* londinese. Christopher e Toni sono consci del fatto che il *flâneur* si muove in un contesto urbano ben preciso, ovvero la Parigi del XIX secolo, di cui, nel suo apparente bighellonare, studia caratteristiche ambientali e comportamenti umani. Tra *quais* e *boulevard* ottocenteschi appare possibile dedicarsi a un'attività in antitesi al modello di produttività capitalistica e ai suoi ritmi alienanti. Al contrario, tra una stazione di *underground* e una grande strada commerciale londinese, entrambe caotiche e superaffollate, i sedicenti *flâneurs* non possono che ritirarsi sconfitti dai segnali soffocanti della società borghese capitalista. Non rimane, della *flânerie*, che l'oziosità, e anche quella è inautentica, imitata dai libri. Come ha scritto Gianpaolo Nuvolati (2013): "il concetto di *flânare* – da intendersi come camminare in città senza una meta precisa, mossi solo dal desiderio di esperire la vita nei suoi caratteri più autentici – richiamava anche l'idea di incontrare e sperimentare pratiche di vita alternative, solitudini dolorose, forme di esclusione sociale, cioè stati d'animo e circostanze in cui il *flâneur* si metteva alla prova – per libera scelta o forzatamente – entrando e uscendo dalle 'paludi' urbane" (p. XII). Appare evidente che Christopher e Toni sono ancora troppo giovani per praticare la *flânerie*, troppo autoreferenziali e deresponsabilizzati per lasciarsi andare alle "paludi urbane". Del resto, è ancora Nuvolati (2013) a ricordare che "Il *flâneur* gioca esattamente su questi due fronti: combina presente e passato, orizzontalità e verticalità" (p. XVII). Ma quale passato hanno, da combinare col presente, due sedicenni? E quale verticalità, se il loro sguardo si muove solo sulla piatta linea orizzontale che unisce Tottenham Court a Bond Street?

Così, mentre caratteristica del *flâneur* è la lentezza, e il suo passeggiare nella città a ritmo calmo e rilassato, il bambino è piuttosto un irrequieto, incapace di stare fermo, perennemente in movimento. Più che alla *flânerie*, il suo percorso di esplorazione metropolitana somiglia al *walkabout* degli aborigeni australiani, il "giringiro" che sembra fine a se stesso, senza alcuno scopo, e invece è riproposizione del percorso mitico attraverso cui gli antenati ancestrali crearono il mondo, camminando e cantando. Per il bambino, come per l'aborigeno, camminare è un verbo transitivo: "camminare la città" è, per lui, come, per l'aborigeno, "camminare la terra", ovvero (ri)crearla, (ri)nominarla, (ri)sognarla. Non a caso, gli aborigeni chiamano *dreaming* (sognare) questa pratica e *dreamtime* (tempo del sogno) il tempo ancestrale in cui i progenitori crearono il mondo percorrendolo e cantandolo. Non sfugge la somiglianza tra il mito aborigeno di un mondo creato attraverso il cammino e la parola cantata, e il rito quotidiano del bambino che, all'inizio di un gioco o nell'incontro con un nuovo ambiente, prima di tutto nomina cose, persone e spazi e delimita il territorio percorrendolo. Allo stesso modo, come il *walkabout* aborigeno, il moto del bambino nella città è viaggio di creazione e scoperta, rito iniziatico minimale, anche quando copre un percorso irrisorio, anche quando sembra non avere una meta: così come il viaggio è già nella scelta del cammino, e poco importa se poi l'itinerario sarà cambiato lungo il tragitto, allo stesso modo lo scopo è nell'andare, prima ancora che in una meta che probabilmente sarà dimenticata prima di arrivare a destinazione (Albertazzi, 1999, pp. 36-37).

Fra i tanti scrittori che hanno raccontato il rapporto tra bambini e città, un posto di primo piano – anzi, *il* primo piano – spetta, ovviamente a Charles Dickens, non solo perché, come tutti sanno, la sua opera pullula di bimbi, bimbe e adolescenti che devono imparare e negoziare da soli la metropoli, ma anche perché, come ha affermato l'altro autore di cui ci occuperemo in questo saggio, lo scrittore americano contemporaneo Jonathan Lethem (2003b):

[...] tutti gli scrittori di narrativa sono seguaci di Dickens [...] sia seguaci consci, come Gissing e Kafka e Dostoevsky e Christina Stead e Peter Carey sia, come me, fino al mio vergognoso risveglio cinque anni fa, seguaci ciechi e inconsci¹.

Definito da Lethem, “the ultimate novelist”, Dickens, sempre secondo il suo “discepolo” americano, “possiede ogni possibile talento, tutto ciò che un romanziere può immaginare di fare” (Lethem, 2003b)². Non deve quindi stupire se nel presente lavoro abbiamo scelto di mettere a confronto i due autori: l’espressione “da Dickens a Lethem” nel titolo del saggio non vuole infatti suggerire una carrellata di autori che hanno trattato di infanzia e città, esaminati in ordine cronologico, dal capostipite ottocentesco all’epigono contemporaneo (Albertazzi, 2008), ma va letta piuttosto nel senso di un passaggio di testimone (Minganti, 2014, p. 236). Si tratta, in altre parole, di individuare quanto di dickensiano è presente nell’opera di Lethem, in relazione alla tematica del bambino nella città. A tal fine, si è scelto di mettere a confronto due romanzi in cui l’esperienza infantile della città è oggetto di racconto dai toni fortemente autobiografici: il classico *David Copperfield* di Charles Dickens e *The Fortress of Solitude*, il lavoro più famoso e fortunato di Jonathan Lethem, uscito, non a caso, proprio all’indomani della pubblicazione del saggio in cui Lethem si autodefiniva da sempre seguace “cieco e inconscio” di Dickens.

Ciò che accomuna i due romanzi, oltre la forte componente autobiografica (Callow, 2012, pp. 193 e segg.; Ackroyd, 2002, pp. 330-331; Lethem, 2005) è l’aver per narratori due orfani. È questa una condizione esistenziale che torna con insistenza a segnare i protagonisti dei due autori. Tuttavia, mentre è risaputo che nella narrativa dickensiana è quasi impossibile trovare un bambino o un adolescente in posizione di qualche rilievo che non sia orfano, vale la pena sottolineare che anche in Lethem molti dei giovani protagonisti sono orfani o hanno un solo genitore: è questo il caso di Pella in *Girl in Landscape*, di Lionel Essrog in *Motherless Brooklyn*, di Dylan Ebdus e Mingus Rude in *The Fortress of Solitude*, di Miriam, Cicero e Sergius in *Dissident Gardens*. Come nelle fiabe, anche nella narrativa adulta la condizione dell’orfano è foriera, al contempo, di insidie e di possibilità. “Un orfano è un bambino scritto a lettere maiuscole”³, come ha affermato Salman Rushdie (2009, p. 170): un orfano è un piccolo individuo che deve farsi strada da solo nel mondo, senza contare sull’aiuto e la protezione dei genitori; ma, proprio per questo, è anche un individuo libero, che non deve rispondere alle norme parentali e può darsi da solo le proprie leggi. “Abituarsi a fare per conto proprio, questo è il lavoro dell’orfano”, sintetizza Maurizio Maggiani (2015, p. 15) nel suo *Romanzo della Nazione*. E i protagonisti di Dickens e Lethem imparano fin da bambini, nella città e sulla strada, “a fare per conto proprio”, personificando nelle loro (dis)avventure metropolitane quella che David Punter (2000) ha chiamato “legge dell’orfano”, ovvero la consapevolezza dell’impossibilità di un ritorno a casa (p. 163). In assenza di una figura parentale forte in grado di dare forma narrativa coerente al dolore dell’assenza, l’orfano vive nell’ossessione della perdita, che tende a riprodursi nella memoria e a paralizzare il vissuto. La fantasia del ritorno impossibile del genitore perduto, lungi dal consolare, enfatizza così i terrore del presente. La Londra in cui i piccoli protagonisti dickensiani devono trovare il percorso di autodefinizione che è loro negato nel terreno domestico può essere pertanto assimilata, con le sue ombre minacciose, la sua sporcizia e i suoi pericoli, al bosco delle favole: non a caso, la prima volta che si allontana da casa, David Copperfield, per trovare la strada del ritorno, pensa di affidarsi ai bottoni che saltano nella blusa della grassa governante Peggotty, come Pollicino ai sassolini bianchi di cui si riempie le tasche per segnare il cammino. È ancora Salman Rushdie (2008) a spiegare che:

La verità sull’infanzia si nasconde nelle storie più false della terra. I bambini affrontano mostri e demoni e sopravvivono solo se non hanno paura. I bambini muoiono di fame finché non liberano un pesciolino magico che esaudisce i loro desideri. I bambini sono mangiati vivi dai trolls a meno che non riescano a impedirglielo fino all’alba, quando le creature malvage diventano di pietra [...] L’orfano è un bambino scritto a lettere maiuscole. Le nostre vite sono vite di favola e di estremi (p. 170)⁴.

Non è certo un caso se Jonathan Lethem riconosce che tutta la sua opera ruota attorno a un evento fondante: la morte di sua madre, appena trentaseienne, per un tumore al cervello, quando il figlio aveva solo 14 anni. “La morte di mia madre è l’immagine attorno cui si organizza tutto il mio mondo, una perdita da sopportare e sulla quale costruire la mia realtà” (Lethem in Albertazzi, 2014), afferma lo scrittore che, in un

saggio autobiografico, chiude la narrazione del suo trauma di adolescente con queste parole: “Mi ritrovo a parlare della morte di mia madre dovunque vada in questo mondo” (Lethem, 2005, p. 149)⁵.

È soprattutto nella città che Lethem, come i suoi orfani e quelli di Dickens, si ritrova a negoziare la propria solitudine, a crescere e crescere in fretta. La città è il luogo dell'orfano: la strada, il suo mondo, il bosco misterioso e inquietante che deve attraversare da solo, come un piccolo eroe di fiaba. Basta leggere un saggio come *Gone Astray (Perdersi a Londra)* di Dickens, per capire quali terrori (e quali meraviglie) celi la metropoli per un bambino: tutto gli appare “grande e misterioso”; ogni individuo incontrato, un personaggio di favola; ogni possibile minaccia, un'occasione per farsi forza e inventare un gioco, magari fingere un dialogo con amico immaginario per superare il momento di difficoltà (Ackroyd, 2002). Nel saggio, il piccolo Dickens, che si è perso a Londra, girovaga per la City “come un bimbo in un sogno [...] ispirato da una potente fede nella straordinarietà di ogni cosa” (Dickens, 1852/2008, p. 16). Come ha acutamente notato Alessandro Vescovi (2008), raccontare l'esperienza della città secondo il punto di vista di un bambino consente a Dickens di “introdurre quell'elemento di produttivo disordine, di dislocazione della percezione urbana che si pone in antagonismo dialettico con il narratore adulto” (p. 75).

“Disordine produttivo” e “dislocazione della percezione urbana” sono alla base anche dell'approccio alla città di David Copperfield e di Dylan Ebdus, il protagonista de *La fortezza della solitudine*. Soprattutto in quest'ultimo caso, il caos creativo dell'infanzia è chiamato a rappresentare “l'esuberanza e la follia della cultura di strada”, con le sue voci “forti e bellissime [...] folli e buffe” (Lethem in Carella, 2005). Così, mentre il David dickensiano deve imparare a muoversi nella Londra ottocentesca, “dove si può camminare per ore intere senza arrivare neppure all'inizio di una fine”, come scriveva, sconcertato, il giovane Engels (Benjamin, 1955, pp. 100-101), il Dylan di Lethem agisce all'interno di un perimetro urbano molto più limitato: il quartiere popolare di Gowanus, oggi Boerum Hill, a Brooklyn. Lo scrittore ha spiegato: “Brooklyn è troppo vasta e io mi sono detto: dimenticati il Grande Romanzo Americano, il Grande Romanzo di New York, parla solo di poche strade e di ciò che provi per loro, racconta la tua esperienza personale della strada” (Lethem in Albertazzi, 2014). E ancora: “Posso cogliere solo ciò che sento: la complessità, e le sensazioni e i patimenti della mia esperienza nella strada” (Lethem in Albertazzi, 2014b)⁶.

Negoziare la città

David Copperfield arriva a Londra a dieci anni. È solo, e deve guadagnarsi la vita come un adulto, lavorando in fabbrica. Non è la prima volta che lascia la casa materna: è già stato ospite della famiglia di Peggotty a Yarmouth e, soprattutto, ha trascorso un drammatico periodo nel collegio Salem, che ha dovuto abbandonare alla morte della madre. L'arrivo a Londra, dunque, per David coincide con la perdita assoluta di ogni affetto familiare e la separazione definitiva dal mondo della prima infanzia. Del resto, è stato notato che “David è separato sempre da qualcosa o da qualcuno. La sua vita è [...] dettata da un'intensa sensazione di perdita di punti di riferimento” (Bronzini, 2009, p. 77). Arrivando in un nuovo luogo, pertanto, deve prima di tutto trovare nuovi appigli per il suo orientamento, nuovi segnali per definire la sua posizione.

Non mi fermerò qui a raccontare lo straordinario effetto che Londra, vista in lontananza, produsse su di me: mi convinsi subito che essa rappresentava il teatro ideale di tutte le avventure di tutti i miei eroi favoriti, e nella mia mente si fece subito strada il pensiero che tale città doveva essere, più di ogni altra città al mondo, piena di meraviglie e di maledizioni (Dickens, 1850/1976, pp. 80-81).

Così David racconta il suo arrivo a Londra, per lui bambino romanzesca città di avventure, incanti e orrori. Così, invece, Dylan vede il suo quartiere di Brooklyn, riprodotto nel tempo dilatato della durata infantile, dopo che la mamma ha abbandonato la famiglia, lasciandolo con un padre apatico e depresso:

La Heights Promenade era un orlo di parco sporgente a mo' di mensola sopra la Brooklyn-Queens Expressway e i cantieri navali, il labbro imbronciato di Brooklyn. I vecchi zampettavano come piccioni sull'acciottolato o sedevano a schiere, congelati insieme ai giornali su panchine di fronte alle tediose spire di

Manhattan, lo skyline come un canale che nessuno guardava e continuava ugualmente a trasmettere, come un inno, come il brusio di una radio. Al di là di essa traboccava la baia dell'immondizia, fumo giallo del Jersey sospeso sopra traghetti arrancanti, sopra la Statua che sembra un ninnolo (Lethem, 2003/2004, pp. 103-104).

Si tratta allora, per entrambi i ragazzi, di negoziare la città, ovvero di imparare a vivere soli nell'ambiente urbano, a essere "altro", orfani, nel mondo conosciuto, operazione che, almeno inizialmente, richiede l'aiuto di una persona che già conosca i segreti della metropoli. Sarà, per David, il signor Micawber, suo padrone di casa che, senza tenere in alcuna considerazione la tenera età del suo inquilino, lo tratta fin dal primo giorno come un adulto, mettendolo a parte, tra l'altro, delle suoi rovesci finanziari. È Micawber, dunque, a fornire a David i primi punti di riferimento nell'orizzonte metropolitano, nel suo linguaggio forbito e altisonante:

Indotto a credere come sono – disse il signor Micawber – che le vostre peregrinazioni in questa metropoli, signore, non siano state ancora molto numerose e che possiate incontrar qualche difficoltà nel penetrare gli arcani della Babilonia Moderna, nei paraggi di City Road ... in breve [...] che possiate smarrir la strada, sarò lieto di venire a prendervi, questa sera, e di istillarvi la conoscenza della via più breve (Dickens, 1850/1976, p. 163).

Così la sera, sulla strada, di ritorno dal lavoro nell'odiosa fabbrica di Murdstone e Grinby, Micawber indica a David "i nomi delle strade e l'aspetto di certe case d'angolo, affinché [possa] ritrovar facilmente, la mattina dopo, il cammino" (Dickens, 1850/1976, p. 164).

Per Dylan Ebdus, invece, la guida tra le strade di Gowanus – e, più specificamente, in quel crogiolo di razze, umori e miserie che è Dean Street – si chiama Mingus Rude ed è un ragazzino di colore un po' più grande di lui, ma tanto scaltro e forte e nero quanto il piccolo Dylan è timido, debole e bianco (anzi, l'unico bianco in una scuola e in un circondario di afroamericani). Ecco come Mingus offre il suo aiuto a Dylan, vedendolo solo e silenzioso a spiare la città sulla soglia di casa:

Dean Street un'isola del tempo, la scuola lontana milioni di chilometri, le madri che chiamavano a casa i figli, le luci interne dell'autobus accese proprio in quel momento, signore grasse che tornavano a casa dagli uffici [...], le loro forme stanche simili a denti neri dentro la bocca dell'autobus, Marilla che passava un milione di volte cantando [...] la luce che svaniva ansiosamente, le luci dei lampioni ronzanti all'accensione, i loro pali arcuati decorati di impronte di scarpe da ginnastica a forma di boomerang, e Mingus Rude che diceva, in un pomeriggio agli sgoccioli [...]: «Tua madre se n'è andata?» «Sì» «Sono cazzi, ragazzo» (Lethem, 2003/2004, p. 77).

Tocca a Mingus, anche lui "orfano di fatto" (la madre, come quella di Dylan, se n'è andata lasciandolo solo col padre, un musicista di *rythm and blues* che vive nel ricordo di passati successi) insegnare al bambino più piccolo a vivere lo spazio urbano come "esperienza *esultante* e silenziosa dell'infanzia [che] significa *essere altro e passare all'altro* nel luogo" (de Certeau, 1990/2001, p. 166). Per i due orfani si tratta, in primo luogo, di "passare l'uno all'altro", a Dean Street, affrancandosi dall'assenza incombente delle madri, imparando, soprattutto nel caso di Dylan, a non vivere più il quartiere come emanazione della madre perduta. Insieme a Mingus, Dylan crea una coppia "mista" simile a quelle di Jim e Huck in *Huckleberry Finn*, Natty Bumppo e Chigachgook nei *Leatherstocking tales* o Ishmael e Queequeg in *Moby Dick*: un prototipo tipicamente americano ("il nostro mito più caro", lo definiva Fiedler) di cui non vanno comunque sottaciute le implicazioni socio-antropologiche, se è vero, come afferma ancora Fiedler (1968/1972), che quella con un personaggio di diversa etnia è sempre, per il bianco, "un'alleanza con tutto quello che il suo mondo chiama irrazionalità" (p. 170). Certo è che, grazie a Mingus, Dylan non solo riesce a superare gli atti di bullismo di cui è continuamente vittima a scuola, ma arriva anche a sperimentare, giocando nella strada con i ragazzini di colore, quelle che Lethem definisce "utopie temporanee", "breve momenti utopici, caratterizzati da un forte senso di umana coesione, prima che il tempo li spazzi via", perché, di questo è convinto lo scrittore americano, "una delle proprietà fondamentali dell'utopia è il suo essere temporanea: non è un luogo, non è un prodotto che si può incasellare, è un'esperienza" (Lethem in Albertazzi, 2014). Spiega ancora Lethem:

I bambini che giocano sulla strada per un breve periodo non sanno se sono bianchi o neri e giocano insieme [...] la loro è un'utopia temporanea, che è destinata a finire, il mondo se la porterà via, ma quel momento fortunato, quei giorni, saranno comunque accaduti (Lethem in Albertazzi, 2014b)⁷.

“Quei giorni sono accaduti”, quegli attimi di utopia temporanea – “i bambini nel traffico, come insetti che pattinavano sulla superficie di un placido laghetto, con l'unico bianco a scivolare tra i neri” (p. 32) – caratterizzano nel ricordo adulto la scoperta infantile della città, trasformando davvero i luoghi, secondo il dettato di de Certeau (1990/2001), in miniere di storie, “racconti in attesa [...] simbolizzazioni incistate nel dolore o nel piacere del corpo” (p. 65). Così, mentre d'estate “L'isolato era come un museo a cielo aperto dei loro giorni passati, il marciapiede crepato e sbilenco nei soliti punti, la casa abbandonata ancora loro ogni volta che avessero deciso di rivendicarla” (de Certeau, 1990/2001, p. 175), Brooklyn è, invece, “l'isola dell'inverno”, isola di calore nella stagione gelida, di cui il bambino, tuttavia, non manca di rilevare gli aspetti negativi: “Le giornate d'inverno erano scariche elettrostatiche intraviste tra i cambi di canale. La neve marcia, per strada, simile a gengive nere malate. Le case popolari erano sigillate, i bambini non uscivano” (de Certeau, 1990/2001, p. 87). Ho già notato altrove la componente dickensiana del linguaggio di Lethem, che si traduce in immagini come quella della neve marcia paragonata a “gengive nere malate” (Albertazzi, 2006, pp. 171-172): qui basti rilevare come una simile metafora rimandi all'immaginario infantile, al modo tipico del bambino di approcciare in maniera brutalmente figurativa la città per esorcizzarne gli elementi più inquietanti.

Possedere la città

Una volta conosciuta la città, il bambino deve arrivare a farla propria, a possederla, in modo da non esserne sopraffatto. Per Dickens, è impossibile sfidare la città a pancia vuota; il bambino debole, affamato, non può che essere sconfitto dalla metropoli, come lo spazzino Jo, che muore di polmonite sui gradini di Saint Paul in *Casa Desolata*, ma anche come Paul Dombey, bambino ricco, ma fragile, malaticcio e inappetente. Non è un caso quindi che il piccolo Dickens, perso nella grande Londra in *Gone Astray*, per prima cosa spenda i pochi spiccioli che ha in tasca per comperarsi una salsiccia. Né diversamente si comporta David Copperfield che, della grande città, impara a conoscere prima di tutto le botteghe di alimentari.

Ricordo due botteghe che vendevano budini entrambe e che io frequentavo alternativamente a seconda dello stato delle mie finanze. La prima si trovava presso la chiesa di San Martino, proprio dietro l'abside, in un cortile di cui ora non rimane più traccia. Il budino, in questo negozio, era di ottima qualità, ricco di zibibbo, ma costava caro: il doppio, press'a poco, del budino normale. Questo si comprava bene, invece, in un negozio situato nello Strand, in una di quelle località che, da quell'epoca, sono state interamente ricostruite. [...] Quando le mie finanze andavano bene, mi concedevo una mezza pinta di caffè bell'e fatto, e una fetta di pane e burro; quando andavano male, mi recavo a vedere una mostra di selvaggina in Fleet Street, o mi spingevo, qualche volta, sino al mercato di Drury Lane a contemplare gli ananassi. La mia passione, poi, era quella di vagabondare intorno all'Adelphi perché era un luogo misterioso con tutte quelle arcate oscure (Dickens, 1850/1976, pp. 167-168).

Lo Strand, Fleet Street, Drury Lane: le famose strade londinesi per il bambino sono solo sedi di negozi in cui, a seconda dello stato delle sue finanze, può concedersi, o meno, un misero pasto. Allo stesso modo, le vetrine che attraggono la sua attenzione non sono quelle degli articoli di lusso, ma quelle che espongono la carne e la frutta che non può permettersi. Poi, per vagabondare e dare corso alle proprie fantasie, ci sono i dintorni del teatro Adelphi, con il suo porticato oscuro e misterioso: anche in *Gone Astray*, del resto, Dickens ricorda di essere finito a vagare nei pressi di un teatro e di aver speso gli ultimi sei penny per assistere alla rappresentazione in programma. Meno fortunato di lui, David si accontenta di aggirarsi nei dintorni dell'Adelphi, “troppo poco e troppo mal nutrito” (Dickens, 1850/1976, p. 169).

Dylan, invece, grazie a Mingus, impara a non vivere più la città come emanazione della madre, conferendole poco a poco i caratteri della propria identità. Più o meno all'età di David, è trascinato da Mingus nelle sue scorribande di *writer* urbano. Simile ad altri ragazzi di periferia che lasciano il loro logo, il loro “tag”, sui muri della metropoli, Mingus autografa la città con una scritta, “Dose”, portandosi appresso il piccolo Dylan, che da lui impara, così, a delimitare il proprio territorio, a fare propria una porzione di città. E se la Brooklyn che vivono giorno dopo giorno appare ai ragazzini come uno spazio “di recupero” – “uscivi dalla tua scuola di recupero e provavi a seguire la tua rotta di recupero per poi tornare alla tua comunità di recupero, la tua casa mezza vuota” (Lethem, 2003a/2004, p. 90) – Mingus e Dylan, firmandone i muri con il tag *Dose*, rinominano lo spazio del degrado e del disagio, fino a trasformarlo nel “segreto meglio custodito della città” (Lethem, 2003a/2004, p. 150).

Un tag era una risposta, un richiamo per chi aveva orecchi, come il latrato di un cane percepito al di là degli steccati. Una risposta in viola umido. Le lettere gocciolavano e puzzavano in modo elettrizzante [...] Mingus tirava Dylan per il gomito e attraversavano la via in diagonale, scansando inseguitori non necessariamente reali. La loro traiettoria era una frase zigzagante fatta di una sola parola, DOSE, scritta in tutti gli spazi vuoti. Sotto occhi distratti, l'invisibile autografava il mondo (Lethem, 2003a/2004, pp. 104-105).

Come ha chiosato lo stesso Lethem: “Per Dylan I graffiti sui muri raccontano una particolare storia della città: il mondo fatto di scarabocchi” (Lethem in Albertazzi, 2014b)⁸. Brooklyn è ricreata, “riscritta”, attraverso gli “scarabocchi” di Mingus e Dylan. Come gli antenati ancestrali aborigeni, i due ragazzini, camminando nella metropoli notturna, la ricreano a loro immagine e somiglianza, non “cantandola”, ma “scrivendola”. È questo quanto realmente accadde, negli anni Settanta del Novecento, in cui si svolge la vicenda, a decine di ragazzi delle periferie newyorkesi, che, “autografando” nottetempo il mondo circostante, spesso ostile, cercavano la loro identità. Si tratta, per Dylan e Mingus come per David Copperfield, di trovare il proprio posto e il proprio ruolo in “un mondo senza madri, pieno di segreti” (Lethem, 2003/2004, p. 244): un mondo che, prima o poi, si deve lasciare per non esserne soffocati.

Lasciare la città

Crescere, diventare adulti, implica l'abbandono della città conosciuta, per avventurarsi in altri luoghi, per vivere altre storie, per scoprire altre realtà. David lascia Londra per partire alla ventura, a piedi, verso Sud, alla ricerca di quella ricca zia Betsey che lo ha visto solo piccolissimo e che di lui non ha più avuto (né richiesto) notizie. È un salto nel buio che il bambino prepara con estrema cura, pianificando ogni mossa, salvo poi vedere tutta la sua accurata programmazione distrutta dal caso e, soprattutto, dalla sua ingenuità e dagli incontri sfortunati sul cammino. Sfinito dagli imprevisi sgradevoli, dalla fame e dalla fatica, David si ferma “sulla Kent Road, davanti a uno spiazzo adorno di una fontana al centro della quale un grosso personaggio barocco soffiava in una conchiglia asciutta” (Dickens, 1850/1976, p. 186). Così ricorda, nel suo racconto, questo attimo di scoramento e spossatezza.

Sedetti sullo scalino di una porta, così sfinito per lo sforzo compiuto, da aver appena la forza necessaria a versare qualche lacrima [...] Intanto s'era fatto buio. [...] Per fortuna era una notte d'estate, con un tempo magnifico. Quand'ebbi ripreso un po' di fiato, [...] mi alzai e ripresi il cammino (Dickens, 1850/1976, p. 186).

Non diversamente, Dylan adolescente, presa la decisione di lasciare Dean Street per passare il ponte di Brooklyn e tentare l'avventura a Manhattan, si ferma un attimo, seduto sui gradini di casa, a riflettere, canticchiando una canzone che diventerà la colonna sonora della sua fuga:

Restò seduto a lungo a cantare tra sé canzoni dei Clash (...) Poi i Talking Heads, “Find myself, find myself a City to live in”. Restò lì seduto a misurare i grattacieli tra le sbarre e quando si fu stancato il sole era tramontato e sbirciava con i raggi arancione socchiusi tra le torri e i ponti, la luce di miele avvampò e si fece a poco a poco più spenta (Lethem, 2003a/2004, pp. 262-263).

Le situazioni sono analoghe; le immagini, simili. Entrambi i ragazzi sono seduti sui gradini a pensare al loro futuro incerto, in un crepuscolo estivo, fino a che il sole tramonta e il cielo si fa scuro. Entrambi stanno cercando, come nella canzone cantata da Dylan, “una città dove vivere”. Entrambi, sono confusamente sopraffatti dalla percezione della fine dell’infanzia. Ma se per David lasciare Londra vuol dire solo lasciare un lavoro ingrato e una tremenda solitudine, per Dylan fuggire da Gowanus significa abbandonare l’amico Mingus, l’unica persona che l’abbia aiutato, anzi protetto, nei suoi giorni di vittima del bullismo. Una volta approdato alla scuola superiore, nel mondo bianco di Manhattan, Dylan si rivolge a se stesso con queste parole:

Hai appena finito di lasciarti Dean Street [...] alle spalle.

Se questo significa evitare l'unica persona che ti ha parato il culo per tutta la junior high school, quello che un tempo ti struggevi dalla voglia di emulare, l'unico nella cui orbita eri felice di ruotare [...] – non è che un piccolo prezzo da pagare per crescere, o no?

Questa non è una festa, non è discoteca, non è uno scherzo. È la fine, la fine dei settanta (Lethem, 2003a/2004, p. 268).

Non per caso, l’ultima frase è un verso di un’altra canzone dei Talking Heads, “Life During Wartime”, contenuta nella stessa raccolta, *Fear of Music*, in cui appare “Cities”, un album così amato da Lethem da arrivare a consumarne il vinile per troppo uso nella sua adolescenza e da farne oggetto di uno studio monografico nell’età matura (Lethem, 2012). La musica diviene per il ragazzo un altro spazio, uno spazio neutro o un sovra-spazio, in cui può muoversi a piacimento, senza incorrere nei terrori e nelle inquietudini dei nuovi spazi che va scoprendo una volta lasciata la città dell’infanzia. È questo lo spazio in cui Dylan si muove con maggiore agio dopo l’abbandono di Dean Street, al punto da arrivare a farne una professione, seppur non particolarmente soddisfacente, come compilatore di note di copertina discografiche.

Tornare in città

Il romanzo di formazione prevede un ultimo atto: il ritorno ai luoghi dell’infanzia in età adulta, che spesso corrisponde anche a una definitiva presa di coscienza dell’ingresso nella maturità. Confrontarsi con la città che li ha visti bambini significa, sia per David sia per Dylan, non solo rendersi conto dei cambiamenti che sono intervenuti, ma anche e soprattutto fare i conti con il lavoro della memoria, ovvero con quanto la memoria ha idealizzato, ingrandito, inventato, cancellato. Sulla strada che dal Kent lo conduce a Londra, per esempio, David allunga il collo per cercar di scoprire il posto dove si era seduto, bambino, durante la sua fuga, e per sbirciare il collegio Salem, pensando alla soddisfazione che gli darebbe “somministrar [al direttore] una lezione coi fiocchi a suon di pugni e ridar la libertà a tutti i ragazzi come a tanti passerai in gabbia” (Dickens, 1850/1976, p. 288). Una volta arrivato in città, riesce finalmente a entrare in quel teatro che lo affascinava e spaventava al tempo stesso da bambino, e godere delle sue meraviglie. Tuttavia, all’uscita dallo spettacolo, il paesaggio notturno urbano, per David ormai adulto, non presenta più né i misteri né i terrori o le fascinazioni di cui l’infanzia sapeva caricarlo.

[...] Quando a mezzanotte mi ritrovai nella strada, sotto la pioggia, parve a me d'esser precipitato dall'alto delle nubi, [...] giù in un mondo miserabile, fangoso, schiamazzante, poveramente illuminato, dove la gente, armata di ombrelli, lottava e si pestava i piedi intorno alle vetture pubbliche.

Ero sbucato da un'uscita secondaria, e per un poco me ne rimasi là, in mezzo alla strada, come se fossi davvero un uomo piovuto dal cielo: ma gli spintoni e le gomitate punto cerimoniose che ricevetti mi richiamarono ben presto alla realtà [...] (Dickens, 1850/1976, p. 290).

È un misero mondo, sporco, chiassoso, sovraffollato, pieno di gente maleducata, che contrasta grottescamente sia con il sogno offerto dello spettacolo teatrale appena terminato sia con le fantasie dell’infanzia. Allo stesso modo, Dylan, tornando adulto a Gowanus, scopre una realtà completamente

diversa da quella che si è lasciato alle spalle un decennio prima. La *gentrification* ha cambiato il volto e persino il nome del quartiere, che ora si chiama Boerum Hill e non è più abitato da operai e disoccupati di colore e dagli ultimi relitti della stagione hippy, ma da intellettuali e sedicenti artisti. Anche Dylan, come David, ricerca le tracce dei luoghi in cui ha vissuto i momenti più tristi dell'infanzia, sopportato le peggiori umiliazioni: ma, sempre come David, può ritrovarli solo nella memoria. Se David non può scendere dalla diligenza per andare a vendicare i tanti bambini maltrattati dal direttore Creakle al collegio Salem, Dylan non può redimere la propria infanzia ritrovando Gowanus dietro la facciata di Boerum Hill.

Percorsi una mappa invisibile di incidenti, di estorsioni, di uova lanciate, di pizze rubate, la mia personale via crucis. Eppure, credere che quell'ottica potesse avere rilevanza per i ghetti che avevano colonizzato la zona era come immaginare che *Play That Funky Music* sentita alla radio su un taxi fosse un messaggio di colpa e vergogna rivolto ai miei orecchi [...] Il fatto che io riuscissi a scorgere Gowanus in trasparenza non aveva importanza, era a malapena una cosa interessante (Lethem, 2003a/2004, pp. 465-466).

È interessante notare come da una simile posizione di delusione e apparente sconfitta (delle illusioni e dei sogni infantili) i due protagonisti dei romanzi approdino a una sorta di purificazione che avviene, per entrambi, nel bianco della neve, a contatto con il paesaggio campestre, dopo aver lasciato ancora una volta la città. Entrambi i romanzi, forse non per caso, finiscono, infatti, con una scena epifanica sotto la neve: David finalmente si accorge di amare Agnes e corre a chiederla in moglie cavalcando nella bufera; Dylan comprende il valore del suo legame con il padre, guidando in campagna, in una tempesta di neve. “Come la ricordo, quella cavalcata invernale! I minuscoli ghiaccioli che il vento staccava dai fili d'erba e mi soffiava in viso; il risonar forte e cadenzato degli zoccoli del cavallo sul terreno; [...] le candide ondulazioni delle colline che spiccavano contro il cielo cupo, come fossero disegnare sopra un'immensa lavagna” (Lethem, 2003a/2004, p. 425). “Vedevo, nel mio spirito, una lunga, interminabile strada: e, laggiù in fondo, un ragazzo cencioso, sfinito, abbandonato, che s'avanza a fatica, destinato a conquistare un giorno un cuore [...] Il cuore che ora gli batteva contro il petto” (Lethem, 2003a/2004, p. 429).

Nella cavalcata sotto la neve, l'adulto David si ricongiunge al ragazzino cencioso che camminava sfinito lungo la strada del Kent; i contorni delle colline ondulate contro il cielo cupo tracciano come su una lavagna il cammino percorso dall'eroe dickensiano, fino a chiudere il cerchio della sua formazione. Allo stesso modo, viaggiando in auto, sotto la neve, insieme al padre, Dylan recupera il significato della propria infanzia, e di quel mondo delimitato e ricreato da scarabocchi e geroglifici sui muri in cui ha trascorso la sua infanzia. “Eravamo in uno spazio intermedio, allora, in un cono di bianco, padre e figlio che procedevano a una certa velocità. Fianco a fianco, non quieti quanto quiescenti, due grovigli di scrittura umana, di sogno umano” (Lethem, 2003a/2004, p. 551).

Tanto per David quanto per Dylan, il senso della vita si epifanizza in uno spazio intermedio, a sottolineare che l'esistenza matura, “quieta ma non quiescente”, si svolge negli spazi interstiziali, nei territori ibridi in cui imparare a riorganizzare la propria esistenza, cercando di accettarsi come identità in continuo divenire, trasformando il racconto – anche quello della ferita che non si rimargina mai – la perdita della madre - in uno spazio *in between* cui da ultimo riporta ogni strada, ogni movimento.

Note

¹ “[...] any writer of fiction is a follower of Dickens [...] whether like Gissing and Kafka and Dostoevsky and Christina Stead and Peter Carey a conscious fellow, or, like me, until my shameful awakening five years ago, a blind and unconscious one” (traduzione mia).

² “Presents every different talent, everything a novelist can ever imagine doing” (traduzione mia).

³ “An orphan is a child writ large” (traduzione mia).

⁴ “The truth about childhood lies hidden in the most untrue stories of the world. Children face monsters and demons and only survive if they are fearless. Children starve to death unless they free a magic fish who grant them their heart's desires. Children are eaten alive by trolls unless they manage to delay the creatures until the sun rises, whereupon the vile things turn to stone. [...] An orphan is a child writ large. Our lives are lives of fable and extremes” (traduzione mia).

⁵ “I find myself speaking about my mother's death everywhere I go in this world” (traduzione mia).

⁶ “I can just get what I feel: the complexity, and the sensations and the tribulations of my experience of the street” (traduzione mia).

⁷ “The boys playing on a street who for one brief period don't know they are black and white and play together [...] have a temporary utopia, which is doomed, the world is gonna take it away, but that luck, those days have happened” (traduzione mia).

⁸ “Dylan looks at the graffiti on the walls as telling the particular history of the city: the world made of scribbles” (traduzione mia).

Riferimenti bibliografici

- Ackroyd, P. (2002). *Dickens*. London: Vintage.
- Albertazzi, S. (1999). Sognatori e viaggiatori di carta. In L. Zoffoli (Ed.). *Percorsi incantati: Viaggi, viaggiatori, percorsi di crescita nella letteratura per l'infanzia* (pp. 29-42). Trieste: Einaudi Ragazzi.
- Albertazzi, S. (2006). *In questo mondo, ovvero, quando i luoghi raccontano le storie*. Roma: Meltemi.
- Albertazzi, S. (2008). L'orfano e la città: Bambini e metropoli da Dickens a Lethem. *Hamelin*, 21, 17-21.
- Albertazzi, S. (2014, June 21). Jonathan Lethem: La voce spezzata dell'utopia. Intervista, Il manifesto, p. 10.
- Albertazzi, S. (Ed.). (2014b). The Lost Language of Belief. A Conversation with Jonathan Lethem. *Between*, IV, 8, 1-15.
- Barnes, J. (1980). *Metroland*. London: Cape (trad. it. Metroland, Einaudi, Torino, 2015).
- Benjamin, W. (1955). *Schriften*. Frankfurt-am-Mein: Surkhamp Verlag (trad. it. Angelus Novus: Saggi e frammenti, Einaudi, Torino, 1962).
- Bronzini, S. (2009). *Modi di narrare: Note su "Robinson Crusoe" e "David Copperfield"*. Bari: Edizioni B.A. Graphis.
- Callow, S. (2012). *Charles Dickens and the Great Theatre of the World*. New York: Vintage.
- Carella, G. (2005). *Scrivere/NEWYork: Jonathan Lethem*. Roma: Minimum Fax Media.
- De Certeau, M. (1990). *L'invention du quotidien/Arts de faire*. Paris: Gallimard (trad. it. L'invenzione del quotidiano, Edizioni del Lavoro, Roma, 2001)
- Dickens, C. (1850). *Personal History and Experience of David Copperfield the Younger*. London: Bradbury and Evans (trad. it. Davide Copperfield, Mondadori, Milano, 1976).
- Dickens, C. (1853). Dickens, C. (1853). Gone Astray. *Household Words*, VII, 177, 553-557 (trad. it. Perdersi a Londra, Mattioli 1885, Fidenza, 2008).
- Fiedler, L. (1968). *The Return of the Vanishing American*. New York: Stein and Day (trad. it. Il ritorno del pellerossa, Rizzoli, Milano, 1972).
- Lethem, J. (2003a). *The Fortress of Solitude*. New York: Random House (trad. it. La fortezza della solitudine, Tropea, Milano, 2004).
- Lethem, J. (2003b, March). Dickens: Greatest Animal Novelist of All Time?. *The Believer*.
- Lethem, J. (2005). *The Disappointment Artist*. London: Faber and Faber.
- Lethem, J. (2012). *Fear of Music*. New York: Continuum.
- Maggiani, M. (2015). *Il Romanzo della Nazione*. Milano: Feltrinelli.
- Minganti, F. (2014). Dickensiani d'America. In G. Scatista & F. Zullo (Eds.). *The Invention(s) of Charles Dickens: Riletture, revisioni e riscritture* (pp. 227-242). Bologna: Bononia University Press.
- Nuvolati, G. (2013). *L'interpretazione dei luoghi: Flânerie come esperienza di vita*. Firenze: Firenze University Press.
- Punter, D. (2000). *Postcolonial Imaginings. Fictions of a New World Order*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Rushdie, S. (2008). *The Enchantress of Florence*. London: Cape.
- Vescovi, A. (2008). Un giornalista urbano. Introduzione a C. Dickens, *Perdersi a Londra* (Gone Astray, 1853) (pp. 57-77). Fidenza: Mattioli 1885.

Silvia Albertazzi è professore ordinario di Letteratura inglese all'Università di Bologna. Studiosa di letterature postcoloniali di lingua inglese e letterature moderne comparate, tra i suoi volumi più recenti si ricordano: *In questo mondo, ovvero, quando i luoghi raccontano le storie* (Meltemi, 2006), vincitore del I premio Francesco Alziator per la saggistica nel 2007; *Il nulla, quasi. Foto di famiglia e istantanee amatoriali nella letteratura contemporanea* (Le Lettere, 2010); *Belli e perdenti. Antieroi e post-eroi nella narrativa contemporanea di lingua inglese* (Armando Editore, 2012); *La letteratura postcoloniale. Dall'Impero alla World Literature* (Carocci, 2013). Ha scritto inoltre il primo testo di teoria postcoloniale apparso in Italia, *Lo sguardo dell'Altro* (Carocci, 2000) e i capitoli dedicati al Sette e Ottocento della *Breve storia della letteratura inglese* (Einaudi, 2004). Ha collaborato al mensile *IL del Sole 24 ore*, al supplemento letterario del quotidiano *il Manifesto* e fa parte della redazione del semestrale *Nuova Rivista Letteraria*.

Contatto: silvia.albertazzi@unibo.it