

# “L’orma nello schermo opaco”. Intermedialità del costruito narrativo e rappresentazione di una “realtà depotenziata” in *Un giorno perfetto* (2005) di Melania G. Mazzucco

doi:10.7358/ling-2016-002-ippo

ippolito@uni-potsdam.de

---

## 1. INTRODUZIONE

Con il suo quinto romanzo *Un giorno perfetto* (2005)<sup>1</sup> Melania Mazzucco si discosta in modo significativo dalle scelte tematiche che caratterizzano la sua precedente produzione narrativa, rappresentata da romanzi biografici e romanzi-saggio in buona parte dedicati a figure di artisti<sup>2</sup>. Affiancandosi, come osserva Spinazzola (2010, 14), alle tendenze del cosiddetto *New Italian Realism*, l’autrice vi disegna uno schizzo a forti tinte dell’Italia contemporanea, che ritorna – seppure con toni più attenuati – solo nel recente *Sei come sei* (2015): al centro della narrazione, un dramma familiare radicato nella più assoluta normalità.

Già nella citazione di apertura, tratta da un discorso pubblico dell’ex presidente americano George W. Bush<sup>3</sup>, si annuncia l’intero spettro tematico

---

<sup>1</sup> Di questo testo si segnala anche l’adattamento cinematografico realizzato nel 2008 per la regia di Ferzan Ozpetek. Di seguito ci si riferirà al romanzo con l’acronimo UGP.

<sup>2</sup> Si vedano *Il bacio della Medusa*, 1996; *La camera di Baltus*, 1998; *La lunga attesa dell’angelo*, 2009; *Jacopo Tintoretto e i suoi figli*, 2009; *Lei così amata*, 2000; *Vita*, 2003.

<sup>3</sup> Una nota alla citazione la riconduce allo *State Union Address* del 2004; in realtà, la frase appartiene ad un discorso pronunciato il 18 ottobre 2000 a Lacrosse, Wisconsin. La confusione è probabilmente voluta; ne risulta un dettaglio pseudo-realistico interpretabile

del romanzo. Il riferimento alla famiglia come base del consorzio sociale funge da ironico contrappunto rispetto alla vicenda narrata, culminante nel disperato gesto di un padre che spara ai due figli e si suicida per vendicarsi della moglie che lo ha lasciato. Sullo sfondo, un'azione che a sua volta mette in scena, attraverso il resto dei protagonisti, tre diversi modelli familiari: ne risulta un affresco sociale connesso a temi centrali del dibattito socio-politico nell'Italia degli anni 2000 e più volte interpretato come una spietata disamina letteraria 'al femminile' del definitivo tramonto delle strutture patriarcali <sup>4</sup>.

In realtà, se di realismo si può parlare in *Un giorno perfetto*, ciò è possibile in una prospettiva decisamente *ipermoderna*: quella, cioè, di una rappresentazione che riflette – nelle parole di Raffaele Donnarumma – un'“angoscia di derealizzazione” <sup>5</sup>, confrontandosi con il depotenziamento del reale stesso prodotto dalla sua riproducibilità e continua visualizzazione attraverso i media (cfr. Donnarumma 2011b, 42). Si tratta di un narrare che riprende e sfrutta i procedimenti tipici del postmoderno, facendo continuamente traballare l'equilibrio tra vero e falso, certezza e illusione.

In un tessuto complesso, in cui crediamo riduttivo vedere (come vorrebbe Marchais, 2012, 279) una “forte intertestualità femminile”, si intrecciano numerosi intertesti letterari e non. Non soltanto il testo rivela una fitta rete di allusioni letterarie e bibliche, ma la gamma dei riferimenti si sviluppa ancora oltre, nella direzione di sistemi esterni al medium della narrazione scritta. Al di là del ricorso alla musica ed alle arti figurative, Mazzucco attinge costantemente a modelli cinematografici che si sovrappongono a vicenda, per intersecarsi a loro volta con quelli letterari e con essi interagire. Su queste basi, *Un giorno perfetto* si sviluppa come un esempio particolarmente evidente di narrazione intermediale ancor più che intertestuale, al cui interno i suoi diversi sistemi di riferimento assumono precise connotazioni funzionali. Come vedremo, il gioco combinatorio con materiali eterogenei è utilizzato non soltanto per rappresen-

---

all'interno di una strategia di *bricolage* testuale tipica della letteratura postmoderna, su cui si basa l'intero romanzo.

<sup>4</sup> Sugli aspetti sociali, riferiti alla problematizzazione della famiglia in *Un giorno perfetto* in rapporto alla produzione di autrici contemporanee italiane si veda l'analisi di Nathalie Marchais 2012, a cui il romanzo appare “un esempio riuscito di critica sociale al femminile” (Marchais 2012, 279); Stefania Lucamante (2013, 197) classifica l'opera, come già in un precedente studio (2010) come “romanzo convenzionale realista” centrato sui temi della violenza domestica, dei ruoli di genere e dell'alienazione di una società “imbastardita dall'oppressione di una politica crudele e insincera”.

<sup>5</sup> Sull'“angoscia di derealizzazione” cfr. Donnarumma 2011a.

tare, in senso mimetico-realistico, il vuoto etico e culturale di un preciso contesto sociale, ma anche, ad un livello più profondo, per mettere in discussione la ‘veridicità’ stessa della scrittura come finzione.

## 2. UN GIORNO PERFETTO COME ESEMPIO DI BRICOLAGE INTERTESTUALE

### 2.1. La rete di riferimenti letterari tra testo e paratesto

In corrispondenza col noto concetto d’intertestualità definito da Julia Kristeva<sup>6</sup>, la costruzione narrativa di *Un giorno perfetto* si basa su un dialogo continuo con altri testi letterari, che si rivela al lettore attraverso una quantità di segnali. Il titolo del romanzo accenna alla struttura temporale della vicenda, che si svolge interamente all’interno di un’unica giornata, attraverso un’allusione alla canzone di Lou Reed *A Perfect Day* (1972). Questa, a sua volta, accompagna la narrazione fin dall’inizio con una funzione quasi di *refrain*. L’ambivalente ‘giorno perfetto’ risulta al contempo interpretabile ironicamente come *perfetto*, ma anche nel senso di ‘completo’, tipico del latino *perfectus*<sup>7</sup>. Secondo uno schema a cui l’autrice ricorre, variandolo, anche in altre opere<sup>8</sup>, il racconto viene suddiviso in capitoli relativi alle ventiquattro ore, a loro volta raggruppati nelle quattro sezioni *Notte, Mattina, Pomeriggio, Sera*. In più, un prologo ed un epilogo recanti entrambi il titolo “Un giorno perfetto” creano una cornice intorno alla vicenda principale. Questi brevi capitoli attingono alle convenzioni del romanzo criminale e *noir* per riferire gli accadimenti in forma di narrazione simultanea, risvegliando così nel lettore una serie di domande ed aspettative.

---

<sup>6</sup> Cfr. Kristeva 1969a, 85 e 1969b, 120-21.

<sup>7</sup> Cfr. Melania Mazzucco in Torossi Tevini 2005, 12.

<sup>8</sup> Si veda ad esempio la ripartizione “Primo giorno di febbre”, “Secondo giorno di febbre” etc. nel romanzo biografico *La lunga attesa dell’angelo* (2008). Asor Rosa (2005) riscontra nel tempo narrativo di *Un giorno perfetto* l’unità temporale tipica del dramma greco classico, a cui si aggiungono le unità di luogo e di azione che imprimono alla vicenda un forte carattere mitico-archetipico: Antonio Buonocore, il padre assassino, si presenterebbe in questo senso come un doppio maschile della figura di Medea.

Già la scelta dei nomi propri è, in questo senso, assai accorta; così, il nome Emma rientra tra le numerose tracce che indicano nella protagonista della vicenda principale una decostruzione del modello flaubertiano di *Madame Bovary*<sup>9</sup>. Allusioni letterarie sono evidenti nell'intera costellazione dei personaggi, con una precisa funzione, via via più chiara nel corso del racconto, in riferimento alla loro personale storia. È il caso di Sasha, insegnante con frustrate ambizioni letterarie, interpretabile in primo luogo come reminiscenza del dannunziano Andrea Sperelli, a cui lo accomunano l'ossessione per la bellezza e la passione per Roma, 'città della memoria' dal fascino eterno<sup>10</sup>. Della caratterizzazione di questa figura fanno parte gli auto-paragoni con celebri autori della letteratura italiana o i rinvii a note figure romanzesche, come Tadzio nella *Morte a Venezia* di Thomas Mann (cfr. UGP 273): è solo gradualmente che il lettore comprenderà il rapporto di questi esempi storici o fittizi con il personaggio e la sua vicenda.

Il ritrovo di giovani anarchici frequentato dal giovane Aris, figlio ribelle d'un noto politico, veicola un'ulteriore e più complessa eco letteraria. La denominazione di *Battello Ubriaco* si pone in aperta relazione con le frequentissime metafore acquatiche che percorrono l'intero romanzo, evocando libertà e spontaneità primordiale delle emozioni e del comportamento<sup>11</sup>. Essa è leggibile in primo luogo come riferimento intertestuale al poemetto di Arthur Rimbaud *Le bateau ivre* (1871), un testo che connette, per l'appunto, l'aspirazione quasi delirante alla libertà ed il rifiuto delle rotte già tracciate con

---

<sup>9</sup> Allo stesso modo, il cognome del marito di Emma, *Buonocore*, acquista una valenza evocativa ironica alla luce della rabbia e del desiderio di vendetta che lo condurranno a sparare ai figli prima di suicidarsi.

<sup>10</sup> Tra i numerosi segnali testuali in questa direzione spicca il monologo di Sasha di fronte al paesaggio romano, che richiama da vicino, non ultimo per i suoi tratti stilistici e ritmici, la prosa dannunziana e in particolare il "Divina Roma!" di Sperelli ne *Il piacere*: "Oh, Roma, la tua sobrietà grandiosa e accogliente. Il tuo spirito grezzo eppure così sapiente, la tua essenza indecifrabile, la tua capacità di permanere, durare, persistere – al di là di ogni cambiamento e perfino di ogni catastrofe. O italianissima tra le città italiane, incomparabile nella tua bellezza – che sa di sfarzo, piacere, colpa e perdono" (UGP 349). Sull'immagine di Roma nel romanzo cfr. Lucamante 2013, 205-07.

<sup>11</sup> Cfr. tra i numerosissimi esempi, almeno UGP 145: "L'anarkico [*sic*] è un pesce. Naviga libero nel sottosuolo della società / elude la rete e resta muto / quando viene a galla / l'anarkico è morto" e UGP 158: "Mi considero pesce anch'io [*Aris*], silenzioso, invisibile, libero e segreto. "Alghe, coralli e altri elementi del mondo marino rinviano invece a immagini positive di femminilità. La funzione delle metafore acquatiche in *Un giorno perfetto* meriterebbe un'analisi approfondita, impossibile in questa sede.

il tema dell’annientamento e del naufragio finale<sup>12</sup>. Considerata sullo sfondo della storia narrata, l’eco acquista ulteriore rilevanza come allusione alla vicenda di Aris stesso, la cui fuga attraverso il tunnel della metropolitana in compagnia della giovane matrigna sembra preludere, in un finale aperto, all’auto-distruzione o alla definitiva liberazione.

Le citazioni in esergo che aprono le quattro sezioni del romanzo sono significative in quanto ritornano costantemente nella narrazione. Anche in questo caso, specifiche funzioni in rapporto con la vicenda principale ed i suoi protagonisti, Antonio ed Emma, emergono dal contesto. Così, il passo da *Anna Karenina* che apre la sezione *Notte* (UGP 38) prefigura i pensieri di Antonio attraverso quelli di Alexej Karenin: riferimenti al romanzo di Tolstoj affiorano costantemente nel testo e costruiscono un parallelo ‘nobile’ che rende sempre più chiaro l’esito drammatico della storia<sup>13</sup>.

La poesia “Libertà al crepuscolo” (1918) di Osip E. Mandel’stam, i cui versi 22-24

Solcheremo i mari come con l’aratro  
Fin nel gelo del Lete ricordando  
Che la Terra ci è costata sette [sic]<sup>14</sup> cieli,

sono associati ai capitoli della sezione *Pomeriggio*, sembra da un lato prefigurare l’omicidio familiare da parte di Antonio Buonocore come un ‘balzo nel vuoto’; dall’altro, la poesia trasmette un’allusione alla dicotomia potere-libertà e, di qui, alla relazione conflittuale tra costrizione sociale e desiderio di autenticità, amore e desiderio di possesso, entrambi assi portanti dell’intero romanzo sul piano tematico.

---

<sup>12</sup> Si tratta di una reminiscenza nascosta, essendo il titolo del poemetto generalmente tradotto come *Il battello ebbro*. L’intertestualità postmoderna è evidente nella sostituzione dell’aggettivo col più corrente *ubriaco*, con cui l’autrice traspone l’eco letteraria sul piano del parlato innestandola in un’atmosfera ‘bassa’ e quotidiana.

<sup>13</sup> La stessa funzione premonitrice spetta al sonetto di Umberto Saba “Mio padre è stato per me ‘l’assassino’”, che la giovane Valentina legge in classe (UGP 132); nel testo, la rimozione delle virgolette in ‘l’assassino’ sortisce un effetto di sinistra ambivalenza.

<sup>14</sup> “Dieci” nell’originale.

## 2.2. *L'intertesto biblico e la perversione di modelli religiosi*

Anche l'immaginario cristiano-cattolico, che si riflette in diversi modi sul testo, riveste nel gioco intertestuale di *Un giorno perfetto* un'importanza centrale, a partire dai numerosi riferimenti diretti a materiali narrativi biblici. Così, nell'ultima parte del racconto, il riferimento ad Abramo (UGP 339), i versi dal libro di Ezechiele declamati da un senzatetto per strada (UGP 341), come pure il frequentissimo ricorso a formule di preghiera evocano l'inesorabilità della catastrofe finale. Dalla prospettiva del protagonista Antonio, essi inscenano lo sterminio della famiglia quasi come un inevitabile gesto di 'riparazione'. In questo contesto, archetipi ed immagini religiose vengono comunque svuotati del loro senso originario e sottoposti ad una evidente distorsione, che si manifesta – al di là della parodia del linguaggio stereotipo della preghiera – nella perversione tragico-ironica di figure tradizionali dell'immaginario religioso attraverso i protagonisti dell'azione. È così che Antonio Buonocore, sia nel suo ruolo di agente di scorta di un noto politico che in quello di padre di famiglia, emerge come grottesca raffigurazione sia dell'angelo custode che del Dio-Padre creatore. Si consideri in questo senso il passo che rappresenta i pensieri del protagonista poco prima dell'assassinio del figlio Kevin:

Io ti ho creato, io ti ho voluto – tu non esistevi, non saresti mai esistito, altrimenti. [...] Io ti ho creato, io ti riprendo – tu mi appartieni. [...]

Sulla parete, la sua ombra coprì quella del figlio. La ingoiò. Adesso erano di nuovo una cosa sola. E nessuno avrebbe più potuto separarli. (UGP 367)

La funzione della divinità che copre con la sua ombra viene qui sovvertita rispetto al modello biblico<sup>15</sup>. Priva di ogni funzione protettrice o dispensatrice di vita, l'ombra figura piuttosto la morte, mentre il riferimento all'atto di 'ingoiare' sovrappone al biblico Dio creatore la mitica figura di Chronos quale spaventoso *double*.

---

<sup>15</sup> Per citare solo un esempio, si pensi a Lc 1, 35: "La potenza dell'Altissimo ti coprirà con la sua ombra".

### 3. IL GIOCO INTERMEDIALE: MUSICA E IMMAGINE NELL'INTERAZIONE CON LE REMINISCENZE LETTERARIE

#### 3.1. *L'arte figurativa quale 'intertexto visuale'*

La struttura-*bricolage* di *Un giorno perfetto* si estende in senso spiccatamente intermediale. In questo contesto, opere d'arte figurativa assumono una rilevanza centrale come segnali testuali. Ad esempio, Antonio nasconde l'arma da utilizzare per l'omicidio-suicidio dietro a una riproduzione delle *Ninfee* di Monet, che rinviano simbolicamente alla già accennata connotazione del mondo acquatico come regno degli istinti primordiali ed incontrollabili ed assumono quindi una funzione premonitrice.

Attraverso lo sguardo del deputato e di Antonio, che in qualità di agente di scorta lo accompagna in una breve visita alla chiesa romana di S. Agostino, il lettore ha modo di osservare la *Madonna dei Pellegrini* di Caravaggio<sup>16</sup>, con un procedimento che sostituisce la tradizionale *ekphrasis* accentuando la dimensione soggettiva dell'esperienza artistica. Nei due personaggi, la visione del dipinto suscita flussi di energia emozionale, che determinano il sovrapporsi dell'immagine alla realtà. Così, agli occhi di Antonio, uno dei 'pellegrini' e l'onorevole Fioravanti inginocchiato in preghiera si fondono quasi in un'unica figura; analogamente, egli vede riflessi in Maria e il Bambino la propria moglie Emma ed il figlio. Gli effetti sono contrastanti: i tratti popolari, per nulla idealizzati della *Madonna*, che sembrano intrecciare sacro e profano e suscitano perciò nell'onorevole una sensazione di conforto e di autenticità (“la più convincente Madonna”; UGP 108), determinano invece in Antonio un senso d'inquietudine allo stesso tempo angosciata e nostalgica. La scena richiama ricordi legati alla vita familiare e sembra allo stesso tempo riassumere, sul piano visuale, il contrasto tra due diverse concezioni del femminile, che oppone a un modello di moglie e madre ideale un altro modello, percepito dal protagonista come spaventoso<sup>17</sup>. Come dispositivo catalizzatore di energia, l'opera d'arte fa affiorare conflitti profondi e scatena impulsi pericolosi, che

---

<sup>16</sup> Si tratta del dipinto altrimenti noto come *Madonna di Loreto*, realizzato tra il 1604 e il 1606 e conservato nella Cappella Cavalletti della chiesa romana di S. Agostino.

<sup>17</sup> Si confrontino le sensazioni del protagonista mentre osserva una partita di pallavolo: “Sei amazzoni determinate e terribilmente aggressive – un'immagine femminile così minacciosa e inquietante che Antonio ne era rimasto nauseato” (UGP 286).

determineranno in seguito il folle delirio del protagonista e la tragedia finale:

Li aveva persi. E non c'era niente che potesse farla tornare indietro. La luce si spense, e la donna bruna con Kevin in braccio ritornò nell'oscurità. E adesso non c'era che il buio. E una cosa sola da fare. (UGP 107)

### 3.2. *L'intertesto musicale sotteso alla narrazione*

Colpisce in *Un giorno perfetto* anche l'orchestrazione nella tessitura del racconto di una quantità di elementi auditivi: caratteristica, questa, di per sé comune a molta narrativa degli anni Duemila – si pensi ad Andrea De Carlo –, ma qui particolarmente accentuata, che concorre ad un'accurata riproduzione dell'«audiosfera» in cui gli eventi si situano<sup>18</sup>. Il capitolo «Settima ora» è un esempio di questo procedimento: il testo si apre con la voce di uno speaker radiofonico e prosegue con l'alternarsi apparentemente casuale di frammenti di canzoni, titoli di brani musicali in onda e frasi tratte dal notiziario radio. La scelta, in realtà, sottende nascoste allusioni alla situazione ed al suo sviluppo: frammenti di percezioni auditive formano uno speciale codice, una chiave di lettura per interpretare subito la scena in riferimento alle figure che vi agiscono. Anche semplici suoni contribuiscono al raggiungimento di specifici effetti: così, lo squillare d'un telefono con le note di *Bella ciao* durante un esame universitario, in cui Aris Fioravanti viene promosso senza meritarglielo solo per il fatto d'essere il figlio di un politico, funge da elemento di disturbo smascherando la falsità della situazione rappresentata.

Su questa base, il ruolo della musica come sottofondo della narrazione, anch'esso tipico di molti autori contemporanei, diviene fondamentale. Riferimenti a testi musicali (che il lettore ritrova, catalogati quali «titoli di coda» alla fine del romanzo) vengono utilizzati come «materiali da costruzione» per stabilire, in stretta dipendenza dal singolo contesto narrativo, un canale di comunicazione privilegiato tra autrice e lettore. Essi sono inoltre sfruttati per connotare un preciso contesto sociale o come «repertorio d'immagini» per carat-

---

<sup>18</sup> Sull'influenza della musica nella letteratura italiana dell'intero XX secolo cfr. Favaro 2003; in particolare sulla produzione contemporanea, Lüderssen 2000. Ad Andrea De Carlo e Nicolò Ammaniti è rivolta l'analisi approfondita di Klettke (2008, 49-70; 95-97; 107; 163); in riferimento a Enrico Brizzi, Pier V. Tondelli, Isabella Santacroce cfr. Chirumbolo 2005, 121-36. Sul ruolo delle tracce musicali nella letteratura *pulp* si veda infine Renello 2001, 135-60.



terizzare figure e scene: si sostituiscono cioè alla descrizione psicologica per rappresentare sentimenti e pensieri attribuiti ai protagonisti, oppure vengono da questi utilizzati per esprimere se stessi ed auto-descriversi. Poiché le canzoni veicolano ricordi, esse possono inoltre fungere da raccordo tra diversi piani temporali della storia, collegare i diversi filoni narrativi di cui il romanzo si compone<sup>19</sup> e risvegliare nel lettore precise aspettative, o anche alimentare l’ambiguità della narrazione con un effetto finale di inquietante, tragico-ironico contrappunto degli eventi. È il caso di *Valentine’s Day* di David Bowie: in quella che Valentina, la figlia adolescente di Antonio, definisce “la mia canzone”, il giorno di san Valentino diviene anche allusione al ‘giorno di Valentina’, in cui il padre cercherà di ucciderla (cfr. UGP 71).

### 3.3. *La realtà allo specchio del film: le citazioni cinematografiche nel contesto narrativo di Un giorno perfetto*

Insieme alla musica, il cinema e l’universo dei *mass media* rappresentano nel romanzo l’orizzonte di riferimento più vasto, evidente sia attraverso le numerose reminiscenze, sia sul piano dei procedimenti narrativi, profondamente influenzati dalle modalità di rappresentazione tipiche del cinema.

Ad immergere gli eventi in una luce tragico-ironica contribuisce la citazione dei titoli di numerosi film, i quali acquistano, sullo sfondo della vicenda, un doppio senso<sup>20</sup>. Inoltre, anche il modo in cui le figure del romanzo percepiscono se stesse e gli altri si basa su un procedimento di continuo confronto ed identificazione con noti personaggi del mondo dello spettacolo<sup>21</sup>. In quest’ottica, anche i bambini leggono la realtà quotidiana sulla base di cartoni animati a loro familiari. Il piccolo Kevin può quindi affermare: “e io voglio

---

<sup>19</sup> È questa, ad esempio, la funzione dei riferimenti a *Sei bellissima* di Loredana Berté, un testo che compare anche in *Ti prendo e ti porto via* (1999) di Niccolò Ammaniti (cfr. Chirumbolo 2005, 131-32).

<sup>20</sup> È questo il caso di *Valentine – Appuntamento con la morte* di Jamie Blanks (2001), la cui interpretazione è, attraverso la prospettiva della protagonista che ne osserva la locandina, volutamente distorta (*Valentine*, che sta nell’originale per *Valentine’s Day*, è riferito alla “ragazza carina coi capelli lunghi – chiaramente in pericolo” che vi compare: “Forse era lei, la Valentina del titolo” (UGP 340).

<sup>21</sup> In questa ottica, Maja Fioravanti è assimilata attraverso lo sguardo del marito Elio a Audrey Hepburn (UGP 86; 186); il proprietario di uno studio di tatuaggi appare a Valentina come “Axel Rose” (UGP 203-04).

farmi tatuare sul braccio Joe<sup>22</sup> perché ci somiglio” (UGP 315).

Il mondo del cinema offre quindi tutta una serie di schemi di orientamento che rendono possibile, tra l'altro, la messa in scena di tipi e situazioni cliché. Si arriva così ad un gioco di permanente avvicinamento tra testo narrativo e paralleli provenienti dal repertorio cinematografico, per il fatto che anche il lettore viene sfidato a interpretare personaggi e situazioni rappresentate con l'aiuto delle sue conoscenze in materia di televisione e cinema<sup>23</sup>. Così, nel raccontare ai compagni della collezione d'armi del padre, sostenendo che questi abbia già ucciso qualcuno, il bambino Kevin si riferisce per l'appunto al 'modello' di un film: “Mio padre dice che *Arma Letale* è tutta una finta, mentre lui spara per davvero” (UGP 238).

Sul piano finzionale, all'apparire di Antonio venuto a riprendere il figlio, la bugia ha per conseguenza lo stupore dei bambini davanti al suo aspetto affatto tranquillizzante e del tutto opposto a quello dei tipici assassini del genere *Hannibal the Cannibal* (UGP 314). Allo stesso tempo, però, entrambi i riferimenti si rivolgono anche al lettore, prefigurando il seguito degli avvenimenti ed invitandolo a riconoscervi una tragica ironia della sorte.

La sovrapposizione di *doubles* cinematografici agli accadimenti narrati con questa funzione di segnale è particolarmente evidente nel caso del cartone animato Disney *Il re Leone* (1994), uno tra i più importanti intertesti del romanzo. La messa in scena della relazione padre-figlio nel cartone animato rispecchia in più sensi quella tra i protagonisti. Da una parte, la convinzione del leoncino Simba di essere responsabile della morte del padre Mufasa diventa un paradigma del senso di colpa di Kevin per aver scritto in un compito che il padre è caduto in servizio<sup>24</sup>. Dall'altra, i ruoli si invertono verso la fine del romanzo: Antonio spara a Kevin mentre questi sta guardando *Il re Leone*, esattamente nel momento in cui il bambino lo invita a raggiungerlo per guardare insieme la scena della morte del leone-padre (UGP 361).

---

<sup>22</sup> Eroe della popolare serie di cartoni animati *Digimon*.

<sup>23</sup> Al lettore italiano, la distorsione del congiuntivo “Vadi” (UGP 311), che di per sé rientra tra gli innumerevoli esempi di linguaggio “mimetico” del romanzo, richiamerà per esempio il protagonista di una fortunatissima serie di film degli anni Settanta e Ottanta.

<sup>24</sup> La complessità del rapporto tra il testo e il cartone animato è tale che l'adattamento cinematografico di Ozpetek sostituisce al *Re Leone* la *Marcia dei pinguini* di Luc Jacquet (2005).

#### 4. OLTRE LA CITAZIONE: L'INTERMEDIALITÀ NELLA STRUTTURA PROFONDA DI *UN GIORNO PERFETTO*

##### 4.1. *La narrazione filmica come modello di rappresentazione*

Il rapporto del mondo narrativo di *Un giorno perfetto* con l'intertesto filmico si estende comunque ben al di là sia delle numerose allusioni e citazioni presenti nel testo che del riferimento ai modelli cinematografici della vicenda, fino a comprendere i procedimenti testuali nel corpo stesso della narrazione. Questi, infatti, sono profondamente informati a strutture e tecniche tipiche del film, come si riscontra già nella ripartizione della vicenda. Così, le scene della cornice narrativa sono organizzate come sequenze filmiche di apertura e chiusura, mentre nella suddivisione dei temi all'interno dei singoli capitoli è riconoscibile la tecnica del *cliffhanger*, ovvero del finale a sospensione. Rientra in questa tendenza anche la già menzionata presenza, alla fine del testo, di una lista dei testi musicali via via citati, quale 'colonna sonora' del romanzo (UGP 409).

La costante mobilità del *point de vue*, sottolineata dalla prevalenza del discorso indiretto, in cui si riflette la complessità della caratterizzazione dei personaggi, sembra riprodurre la tecnica di montaggio dello *shifting view point*. Questa strategia, che include nella struttura testuale una sorta di occhio della cinepresa<sup>25</sup>, contribuisce a rappresentare gli accadimenti come la realtà soggettiva dei singoli personaggi. Un esempio è la rappresentazione della metropolitana (UGP 77-82), in cui pensieri e parole dei protagonisti sono costantemente interrotti da nomi di fermate, annunci pubblicitari, frammenti di conversazioni estranee e persino di canzoni. L'“occhio della cinepresa” integra qui nella narrazione dettagli che consentono al lettore di vivere la scena, come in un video, attraverso una intera gamma di stimoli multi-sensoriali. Il continuo variare della prospettiva, in taluni casi sorprendente per il lettore perché presente anche in brevissimi passaggi, contribuisce inoltre anche a sostenere la struttura narrativa nella sua coerenza, giacché spesso uno stesso elemento appare nel testo più volte, ma presentato da un punto di vista differente.

La trasposizione nel testo dei principi tipici del film produce inoltre effetti ironici attraverso lo svelamento di stereotipi della cultura popolare. In

---

<sup>25</sup> Sulla trasposizione narrativa di questa tecnica cfr. Rajewski 2003, 29-30.

quest'ottica, la scena conclusiva della narrazione interna nel capitolo "Venti-quattresima ora", in cui Emma accetta l'invito di Sasha a seguirlo in una gita a Saturnia, rientra tra le numerose de-costruzioni di tipiche scene cinematografiche:

"Okay" ribadì Emma, trasognata. "Ci vengo. Sì". Sasha diede gas e la macchina scivolò nella carreggiata. Mentre Emma, sorridendo, infilava le mani nella borsa e spegneva finalmente l'infernale telefono che la teneva inchiodata alla sua vita, superarono il cartello bianco che diceva: ARRIVEDERCI A ROMA. (UGP 389)

Lo stereotipo qui evocato è il classico *happy end*, in cui una coppia felice si allontana in automobile mentre la macchina da presa mette a fuoco un cartello con la destinazione del viaggio. Il passo si rivela quindi un gioco parodistico con questo modello, soprattutto perché i due protagonisti non sono amanti, ma figure che assistono al naufragio delle proprie relazioni affettive. Un sovvertimento dal sapore tragico per il lettore si avverte anche nell'attenzione qui concentrata sul luogo che i protagonisti lasciano: una velata allusione al dramma che si è appena consumato nella famiglia di Emma e di cui questa è ancora ignara.

#### 4.2. *La riproduzione artificiale dell'immagine come motivo conduttore del romanzo e paradigma di una realtà ingannevole*

Se è vero che, come già osservato, modelli e riferimenti tratti dai *mass media* sono costantemente utilizzati dall'autrice come specchio del mondo rappresentato, è in stretta relazione con questa tendenza che emerge il significato più profondo del dialogo continuo del racconto con i suoi intertesti cinematografici e con i procedimenti narrativi che li contraddistinguono. La raffigurazione della realtà come gioco di simulacri e di forme vuote è evidente nel romanzo a più livelli e attraverso una varietà di segnali, a cominciare dallo scambio della prospettiva autoriale con le percezioni soggettive dei protagonisti, che consente di fuorviare continuamente le aspettative del lettore. Già nella scena di apertura, questi è solo in parte in grado d'interpretare correttamente gli eventi: vengono suggerite diverse soluzioni, tutte possibili, che si riveleranno false solo nel corso della narrazione. Mazzucco inscena lo stesso gioco d'inganni nei suoi protagonisti, le cui aspettative e percezioni reciproche si rivelano continuamente sbagliate, ambigue, sfuggenti in quella che a Nicoletta

Di Ciolla è apparsa una trasposizione testuale della cosiddetta teoria del caos<sup>26</sup>. A nostro giudizio, è da riconoscersi qui una consapevole strategia narrativa che fa del gioco ininterrotto con le aspettative un emblema del contrasto tra realtà e apparenza, realtà e (auto) rappresentazione.

In questo senso si comprende anche la raffigurazione di un tessuto sociale che proprio dell'apparenza, dell'illusione e della simulazione fa la propria ragion d'essere, attraverso la ripetuta allusione ironica al contrasto tra realtà nascoste e la loro facciata quale caratteristica fondamentale della società italiana contemporanea:

[...] c'ha proprio ragione quello che ha detto che l'Italia è un paese povero abitato da ricchi. Ci abbiamo strutture e servizi da terzo mondo, e più banche macchine e telefoni degli svedesi. (UGP 69)

Non a caso i motivi dell'illusione, della maschera e del travestimento percorrono il romanzo a più riprese. Da una parte la tragica automessinscena di Antonio, che prima dell'omicidio-suicidio indossa il suo abito di nozze, o l'abito elegante che Kevin, di ritorno da una festa, indossa ancora quando il padre gli spara; dall'altra le frequentissime metafore che attingono all'universo del teatro e della recitazione, utilizzate in riferimento al mondo della politica, dell'economia e dei mass-media. Così, il discorso elettorale di Elio Fioravanti acquista i contorni parodistici di una farsa: il deputato inventa una storia personale tale da attirare le simpatie dell'uditorio di operai (“mio padre era ferroviere”, UGP 416), ma per sbaglio prosegue utilizzando gli appunti preparati per un pubblico completamente diverso, così da ottenere l'effetto opposto nonostante la presenza di una *claque* appositamente pagata. Anche la festa di bambini a cui Kevin partecipa poco prima di morire acquista i contorni di uno spettacolo dell'apparenza dove già i lineamenti dei volti rivelano la non-naturalità di atteggiamenti e relazioni (“le facce di bambola delle madri degli invitati”), fortemente sottolineata dal concerto di trombette di animatori in abito da clown con cui la festa si conclude. Questa ‘semantica dell'inganno’ si serve ampiamente anche del ricorso alla fotografia, riconoscibile come uno dei motivi conduttori del testo: manifesti elettorali e pubblicitari, poster, foto di

---

<sup>26</sup> “The reader’s attention [...] is focused on the initial condition, on the inordinate number of errors [...] and on how this evolution generates a chaotic system. [...] One may call it a literary transposition of chaos theory, and sift the text in search of that butterfly whose fluttering wings generated the conflagration” (Di Ciolla 2007, 303).

famiglia come elementi di sfondo sembrano di continuo smascherare alusivamente falsità e mistificazione quali condizioni caratterizzanti la società post-industriale.

In questo contesto, la scrittura di Melania Mazzucco, come quella di numerosi autori postmoderni<sup>27</sup>, mette in scena una quantità di elementi che si presentano come filtri o lenti tra lo sguardo del personaggio ed il mondo che questi osserva, sottolineando così il carattere di simulacro ingannatore della realtà rappresentata: specchi, occhiali, videocitofoni, finestre, o lo stesso schermo televisivo, che come segnale privilegiato ritorna nel testo a indicare la precarietà e l'inconsistenza di cose, sentimenti e delle persone stesse che vi compaiono. Non stupisce quindi che la figura di Dario, che in televisione modera un *talk show* di successo col nome di *Mister Verità* ma nella vita privata nasconde la propria relazione omosessuale con Sasha, non sia mai rappresentata direttamente, ma soltanto attraverso conversazioni telefoniche, SMS o in riferimento alle sue apparizioni in trasmissione. La terza coppia del romanzo resta quindi quasi incompleta, poiché Dario, come una sorta di *silhouette*, viene definito piuttosto attraverso la sua assenza: creatura televisiva ed appartenente pertanto all'universo della finzione<sup>28</sup>, è impossibile da rappresentare concretamente in quanto, al cessare di essa, si dissolve completamente lasciando unicamente un'“orma”, un simulacro: “Dario si spense. Per qualche istante a Sasha parve di vedere ancora la sua orma nello schermo opaco” (UGP 322).

È proprio nella rilevanza dei temi della finzione artistica e della simulazione mediatica come cifra del mondo contemporaneo che il ‘narrare intermediale’ di Melania Mazzucco trova il suo significato ultimo, a partire dal ricorso insistente al tema del cinema e della televisione come *Leitmotiv* narrativo ed

---

<sup>27</sup> Su Andrea De Carlo cfr. Klettke 2008, 38-48. Alla rilevanza del “filtro” nel romanzo si accompagnano i procedimenti iperrealistici della narrazione, basata su uno sguardo quasi fotografico anch'esso tipico della “scrittura-simulacro” del postmoderno letterario (Klettke 2001, 232-33 e Klettke 2009, 34-38). Questa tendenza, descritta da Mazzucco come “poesia del microscopio”, fornisce in ultima analisi una strategia per la produzione di effetti strani, i quali, come l'autrice stessa osserva, sottolineano il carattere inesauribilmente ambiguo e multiforme dei dati sensoriali: “Se guardi la struttura delle cose da vicino, se le ingrandisci o le capovolgi, finisci per scoprire mondi sorprendenti e in un certo senso irreali” (Melania Mazzucco in Torossi Tevini 2005, 12).

<sup>28</sup> Cfr. UGP 269: “Chissà se credeva davvero di essere il personaggio cui aveva offerto il nome [...]. Mister Verità che parlava nello schermo [...], in realtà non era nello schermo del televisore né nello studio, ma chissà dove. Era l'ombra di Dario”.

emblema della falsità *par excellence*<sup>29</sup>. Così il comizio elettorale di Elio Fioravanti si caratterizza per il costante riferimento al cinema, e con singolare ambiguità lo smaschera quale inganno proprio nel momento in cui il parlante sembra dipingerlo come ponte tra sogni e realtà:

Costruiremo [...] villaggi del cinema con sale dotate di tutti i comfort. Perché i film insegnano a vivere, amici. [...] Sapete, quando ero ragazzino, andavo al cinema tutti i pomeriggi. Ci andavo per sognare. Mio padre era ferroviere. [...] Il cinema americano mi ha cambiato la vita. E potrebbe cambiare anche la vostra, o quella dei vostri nipoti. Prevedete il lieto fine all'americana nelle vostre vite. Abbiate il coraggio di sognare. (UGP 156)

Non è un caso che una concezione diametralmente opposta caratterizzi Aris, l'anarchico figlio di Fioravanti, in cui il desiderio di libertà e di autenticità si riflette nel rifiuto di Hollywood e delle sue icone come pure nel disprezzo dei tradizionali eroi cinematografici. La realtà così com'è appare, dal punto di vista del medium televisivo, “senza remissione”; essa dev'essere elaborata, “aggiustata in modo presentabile” per poter esservi rappresentata (UGP 325). Con un'evidente allusione alla ‘spettacolarizzazione della tragedia’ come fenomeno culturale tipico della contemporaneità, anche il dramma finale, se ‘mediatizzato’, si svuota quindi della sua materialità divenendo pura finzione: “il film del delitto della notte del 4 maggio”, nelle parole del reporter chiamato sul luogo dell'omicidio-suicidio (UGP 399). Una prospettiva del tutto diversa da quella del protagonista Antonio, il quale, poco prima di commettere il delitto, ne immagina la videoripresa come possibilità di una ‘riproducibilità infinita’ che elevi l'atto, attraverso la realizzazione di una ‘visibilità totale’, allo stato di gesto archetipico, rivelazione del Male assoluto<sup>30</sup>: “Avrebbe dovuto filmare la scena [...]. Sarebbero morti milioni di volte. La pistola avrebbe sparato all'infinito [...]” (UGP 366).

---

<sup>29</sup> Questa connotazione porta a tratti ad una vera e propria *mise en abyme* del tema della simulazione. Cfr. UGP 322: “A guardare meglio, quello non era Silvio Berlusconi, ma un'attrice che gli faceva l'imitazione”.

<sup>30</sup> Sulla ‘visibilità totale’ cfr. Del Giudice 1993, 131 e Klettke 2008, 95 e nota 25.

## 5. CONCLUSIONI

Si può ancora considerare *Un giorno perfetto* un romanzo realistico *tout court* incentrato soprattutto sulla critica sociale? Quale funzione assolve il gioco degli elementi che compongono il complesso reticolo intertestuale sotteso alla struttura del testo? Come fin qui osservato, il fitto tessuto di allusioni e rinvii fa della scrittura di Melania Mazzucco una costruzione altamente elaborata che si estende in senso intermediale ed utilizzando la vasta gamma dei suoi modelli – pertinenti non solo alla letteratura ed all’arte, ma anche a un immaginario collettivo che spazia dalla religione alla cultura cinematografica e televisiva, non di rado sottoposto ad un procedimento di parodia o decostruzione – per guidare, spesso fuorviandola, la lettura.

In questo contesto, le arti figurative e la musica agiscono come dispositivi catalizzatori di sensazioni, che agiscono sia sul piano della finzione, attraverso le figure del romanzo, che nell’ambito della comunicazione tra autrice e lettore. Come riferimento intermediale privilegiato è in ogni caso il cinema ad assumere una rilevanza cruciale non solo attraverso la grande quantità di citazioni, echi e reminiscenze, ma anche per l’influenza delle tecniche cinematografiche sui procedimenti narrativi e sulla struttura stessa del testo, in cui, inoltre, la telecamera ed i processi di riproduzione fotografica dell’immagine acquistano una funzione di *Leitmotiv*. All’attenzione del lettore si impone così una ‘realtà mediatizzata’ il cui carattere ingannevole resta, comunque, continuamente celato dietro una presunta volontà di documentazione; il continuo oscillare della prospettiva all’interno della narrazione, di per sé parte delle tecniche di rappresentazione mutate dal medium filmico, sembra alludere ad un’esperienza della realtà che, nel mondo contemporaneo, si costituisce a partire da una disordinata quantità di isolate impressioni individuali <sup>31</sup>.

Ciò si estende, in senso implicitamente auto-riflessivo, al testo stesso. Crediamo sia questo il senso ultimo del ‘narrare intermediale’ di Melania Mazzucco, i cui procedimenti non fanno che ribadire ed evidenziare il carattere fittizio della scrittura riducendo la rilevanza dell’istanza critico-sociale ad una delle possibili letture del testo. *Un giorno perfetto* appare in questo senso come

---

<sup>31</sup> Così Melania Mazzucco nell’intervista con Marina Torossi Tevini (2005, 12): “Ciò che definiamo la realtà ingannevole e imprevedibile come uno specchio d’acqua: l’immagine si spezza e si annulla alla minima brezza. La realtà è sempre nell’occhio di chi guarda. Alla fine, non è nient’altro che un’ipotesi – una visione. Non c’è niente di meno reale della realtà”.



racconto di una pseudo-realtà, in cui la consapevolezza della finzione è costantemente presente; al lettore il compito di entrare nel dialogo instaurato dal testo attraverso i suoi più o meno evidenti ‘intertest’ e di seguirne le differenti tracce interpretative.

## BIBLIOGRAFIA

### *Fonti primarie*

Mandel’stam, Osip E. 2009. “Libertà al crepuscolo” (Sumerici svobody) (1918). In *Ottanta poesie*, a cura di Remo Fassani. Torino: Einaudi.

Mazzucco, Melania G. 2005. *Un giorno perfetto*. Milano: Rizzoli.

Mazzucco, Melania G. 2008. *La lunga attesa dell’angelo*. Milano: Rizzoli.

### *Fonti secondarie*

Asor Rosa, Alberto. 2005. “Un giorno perfetto nelle viscere di Roma”. *La Repubblica*, 19. 11. 2005. <http://ricercarepubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2005/11/19/un-giorno-perfetto-nelle-viscere-di-roma.html> (ultimo accesso 16 dicembre 2016).

Chirumbolo, Paolo. 2001. “La funzione della musica nella narrativa di Niccolò Ammaniti: da Branchie a Io non ho paura”. *Quaderni d’italianistica* 26 (1): 121-36.

Del Giudice, Daniele. 1993. “Comment raconter l’invisible”. *L’Atelier du roman* 1: 127-36.

Di Ciolla, Nicoletta. 2007. “Roma in Noir. The Eternal City as Dystopia, or Perfect Imperfection”. *Romance Studies* 25 (4): 297-307.

Donnarumma, Raffaele. 2011a. “Angosce di derealizzazione. Non fiction e fiction nella narrativa italiana di oggi”. In *Finzione, cronaca, realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, ed. Hanna Serkowska, Massa: Trans-europa. 23-50.

Donnarumma, Raffaele. 2011b. “Ipermodernità: Ipotesi per un congedo dal postmoderno”. *Allegoria* 64: 15-50.

Favaro, Roberto. 2003. *La musica nel romanzo del '900*. Milano: Ricordi.

Klettke, Cornelia. 2001. *Simulakerum Schrift. Untersuchungen zu einer Ästhetik der Simulation bei Valéry, Pessoa, Borges, Klossowski, Tabucchi, Del Giudice, De Carlo*. Munchen: Fink.

- Klettke, Cornelia. 2008. *Attraverso il segno dell'infinito. Il mondo metaforico di Daniele Del Giudice*. Firenze: Cesati.
- Klettke, Cornelia. 2009. *Le possibili vite di un artista: Andrea De Carlo e la varietà delle sue alterità immaginate*. Firenze: Cesati.
- Kristeva, Julia. 1969a. "Le mot, le dialogue et le roman". In *Semeiotike: recherches pour une sémianalyse*. Paris: Seuil. 82-112.
- Kristeva, Julia. 1969b. "Pour une sémiologie des paragrammes". In *Semeiotike: recherches pour une sémianalyse*. Paris: Seuil. 113-46.
- Lucamante, Stefania. 2010. "The Making and Unmaking of the Eternal City: A History of Violence on an Everyday 'Perfect Day'". *Annali d'italianistica*, 28: 375-402.
- Lucamante, Stefania. 2013. "'Un difficile consenso'. Roma al termine della notte? Alcune considerazioni sulla narrativa d'ambiente romano negli anni Zero". *Rivista di letteratura italiana* 31 (1): 193-210.
- Lüderssen, Caroline. 2000. "... 'dentro quei tasti, infinita è la musica che puoi fare ...'. Überlegungen zur Funktion der Musik bei De Carlo, Maurensig, Cotroneo, Baricco". In *"Una veritade ascosa sotto bella menzogna ..."* Zur italienischen Literatur der Gegenwart, hg. v. Hans Felten-David Nelting. Frankfurt: Peter Lang. 101-08.
- Marchais, Nathalie. 2012. "Il tramonto del patriarcato. *Un giorno perfetto* di Melania Mazzucco". *Italogramma* 2: 277-90.
- Rajewski, Irina O. 2003. *Intermediales Erzählen in der italienischen Literatur der Postmoderne: von den Giovani Scrittori der 80er zum Pulp der 90er Jahre*. Tübingen: Narr.
- Renello, Gian Paolo. 2001. "The Mediatic Body of the Cannibal Literature". In Stefania Lucamante, ed., *Italian Pulp Fiction: The New Narrative of the 'Giovani Cannibali' - Writers*. London: Associate University Press. 135-60.
- Spinazzola, Vittorio. 2010. *Tirature 2010. Il New Italian Realism*. Milano: Il Saggiatore.
- Torossi Tevini, Marina. 2005. "Melania G. Mazzucco. Scene di famiglia in un interno di Roma". *Stilos* 7(33): 12. 8.11.2005.

## ABSTRACT

In looking at the debate about the 'end of postmodernism' and 'new realism' it is noticeable that the label of 'realism' has been applied to writers who are actually closer to postmodern narrative techniques. This applies among others to the novel *Un giorno perfetto* (2005) of the bestselling Italian author Melania Mazzucco, featuring a complex intertextual-intermedial bricolage. Focusing in

particular on its narrative which is deeply marked by typical cinematographic modes, this essay contends that, as more than a social fresco, the novel's depiction of contemporary Italy explores the conflict between appearance and substance as a key experience of the subject vis à vis the common mediatized reality. As constantly recurring themes, cinema and photography serve the purpose of emblematically embodying the illusory character of this reality.