

Universale Meltemi

26

critica letteraria/letterature comparate/studi postcoloniali

Copyright © 2006 Meltemi editore srl, Roma

È vietata la riproduzione, anche parziale,
con qualsiasi mezzo effettuata compresa la fotocopia,
anche a uso interno o didattico, non autorizzata.

Meltemi editore
via Merulana, 38 - 00185 Roma
tel. 06 4741063 - fax 06 4741407
info@meltemieditore.it
www.meltemieditore.it

Silvia Albertazzi

In questo mondo

ovvero, quando i luoghi raccontano le storie



MELTEMI

Indice

- p. 9 *Introduzione*
In questo mondo, ovvero, quando i luoghi raccontano le storie
- 10 Primo movimento: attraverso i luoghi
12 Secondo movimento: verso casa
14 Terzo movimento: sulla strada verso nessun luogo
16 In questo mondo
- 17 *Capitolo primo*
Case desolate: Londra, l'Impero e oltre
- 17 La capitale dell'Impero, la capitale del mondo
53 Londra ai loro piedi: dopo l'Impero, la metropoli racconta i migranti...
89 ...e gli inglesi
- 109 *Capitolo secondo*
Fortezze di solitudine: cercare "casa" a New York
- 109 Wakefield a Manhattan
141 Gli orfani di Brooklyn – Brooklyn senza padri...
161 ...e senza madri

199	<i>Capitolo terzo</i>
	Sogni americani: dappertutto, in nessun luogo, qui e adesso
199	Carey, Carey, Carrey, ovvero l'effetto <i>Truman Show</i>
226	Road to Nowhere, Road to Now-Here
248	Post-scriptum
251	Bibliografia
260	Indice dei nomi

*A Maria Pia e Lele
che in questo mondo
non ci sono più*

Introduzione

In questo mondo, ovvero, quando i luoghi raccontano le storie

être où n'être pas
C'est peut-être la question.
Jacques Prévert

Questo lavoro nasce da alcune suggestioni visuali e sonore. Intorno a esse si sviluppa e si snoda l'analisi dei testi letterari, partendo dalle domande, dalle riflessioni, dalle fantasie che quelle immagini – visive e musicali – hanno provocato. Si potrebbe parlare di un percorso in tre movimenti, non consequenziali, anzi spesso compresenti, contigui, che non seguono un ordine fisso nel proporsi, ma di norma scambiano, travolgono e capovolgono l'ordine con cui, per mera opportunità, li indichiamo di seguito. Meta ultima di tutti e tre i movimenti è dare un senso al dubbio amletico di Prévert, “essere *dove* non si è”, che oggi sempre più si viene sostituendo allo shakespeariano “essere o non essere”. Nella società globalizzata ogni individuo può sentire come proprio lo “Je suis où je ne suis pas” dell'Amleto francese, dandogli un diverso significato. “Io sono dove non sono” perché la mia mente rifiuta il luogo in cui mi trovo, perché in questo luogo mi ci trovo per caso, ma vorrei essere altrove, perché a questo luogo non appartengo, perché in questo luogo non mi riconosco – non mi riconosco più. E se è vero che nessuno più del migrante vive sulla propria pelle questa condizione e contraddizione, non va dimenticato che, come il più famoso tra i migranti di lingua inglese, Salman Rushdie, da un quarto di secolo continua a ripetere, “la migrazione, intesa come metafora, ci circonda dappertutto. Tutti attra-

versiamo delle frontiere; in questo senso, tutti siamo migranti” (Rushdie 1991, pp. 278-279). Pertanto, chiunque, nel corso della propria esistenza, si trova prima o poi a “essere dove non è”.

Una delle funzioni principali del romanzo, genere aperto e problematico quant’altri mai, “che insegna al lettore a essere curioso dell’altro da sé e a cercare di capire verità diverse dalle sue” (Kundera 1994, p. 18), diviene, allora, rendere ragione di questo spiazzamento, indagare su questa dislocazione non solo fisica, ma anche psicologica, cercare di rispondere alle domande stimulate dai tre movimenti, ben sapendo tuttavia che non esistono risposte definitive.

Primo movimento: attraverso i luoghi

In uno tra i più interessanti film italiani dell’ultimo decennio, *Dopo mezzanotte* di Davide Ferrario, apparso sui nostri schermi nel 2004, i titoli di testa sono preceduti dalla voce fuori campo di un narratore che fa alcune considerazioni sulla natura delle storie e sull’eccesso di importanza che ai giorni nostri i fruitori dei racconti – cinematografici, nel caso specifico, ma il discorso si può facilmente applicare alla letteratura – attribuiscono ai personaggi. Facendo riferimento alle prime proiezioni di vetrini e lanterne magiche, mentre scorrono immagini d’epoca, il narratore ricorda come al tempo gli spettatori si entusiasmassero piuttosto di fronte ai paesaggi, e conclude le sue osservazioni affermando: “Forse sono i luoghi che raccontano le storie nella maniera giusta”. Il film, di conseguenza, si pone come un tentativo di raccontare una storia facendo parlare i luoghi che ne costituiscono l’ambientazione: protagonista della pellicola è, dunque, la città di Torino – e, soprattutto, la Mole Antonelliana con il suo Museo del Cinema – prima ancora dei tre giovani che vi-

vono la vicenda narrata. Non per caso, del resto, uno dei tre è quasi afasico, e si esprime attraverso una gestualità che rimanda al cinema muto e a Buster Keaton, ovvero a un modo di raccontare che fa leva sull'immagine visiva piuttosto che sullo scavo psicologico del personaggio. Come ebbe a osservare Paul Auster, giustificando la propria passione per il cinema degli esordi, quello del muto "è davvero un linguaggio dell'occhio, un linguaggio ossessivo: i film somigliano a sogni (...) è un modo di raccontare completamente staccato dalla realtà, che non cerca di imitarla (...) è quasi un'allucinazione visiva, un'illusione (...)" (Auster, in Busnel 2002). In tal modo, raccontando a partire dall'immagine in generale e dall'immagine dei luoghi, in particolare, si smaschera la natura illusoria del racconto stesso, il suo essere non realtà, ma illusione di realtà. Non è un caso che, tanto Paul Auster quanto Ferrario per bocca di uno dei suoi personaggi, arrivino alla conclusione che "al contrario di quanto oggi molti finiscono per credere, il cinema non è la vita" (ib.).

Il cinema non è la vita, e neppure lo è il romanzo. Né lo sono le storie che cinema e romanzo raccontano, storie che, spiega il narratore nella prima sequenza di *Dopo mezzanotte*, "sono come la polvere nell'aria, levitano per un momento nella corrente, s'intrecciano, poi si disperdono", concetto ribadito anche sul finale della pellicola, dove si afferma ancora che "le storie (...) sono polvere, leggere, sospese in una corrente che le sospinge dove vuole...". Quello che ci interessa, come fruitori di storie, è proprio questo *dove*, che è a un tempo il luogo dove noi conosciamo la storia, ma anche quello con cui la identifichiamo, quello che sa raccontarla "nella maniera giusta".

Un *dove* che è sempre illusorio, anche quando finge di riprodurre fedelmente la realtà, ma che può apparire più reale del reale; un *dove* che giustifica i personaggi che lo popolano e le loro azioni; un *dove* nel quale, spesso, i personaggi sono e non sono, come l'Amleto di Prévert. Sco-

prire questo *dove*, attraversarlo, lasciare che narri a modo suo le sue storie è la meta – lo scopo – del nostro primo movimento: in altre parole, indagare sulle storie raccontate dei luoghi.

Secondo movimento: verso casa

Una parentesi personale. C'è un'immagine che mi ha accompagnata per tutta la mia vita adulta: è il manifesto di una personale danese di David Hockney del 1976. Vi è raffigurata, in bianco e nero, una poltrona posta davanti a una finestra aperta su un giardino. Il vento gonfia le lunghe tende che si trascinano sul pavimento e fa stormire gli alberi, oltre i vetri. Tutto è quieto, luminoso; è un tranquillo pomeriggio d'estate, o forse un mattino d'inizio autunno, di quelli calmi e dorati, e la poltrona vuota attende qualcuno che ritorna da lontano. Ogni volta che mi sono trovata in viaggio, in tutti questi anni, mi è sempre piaciuto pensare che quella poltrona stesse aspettando proprio me, a casa. E così, di trasloco in trasloco, cambiavano le strade, cambiavano i quartieri, cambiava la casa a cui tornavo, ma restava la stessa poltrona ad aspettarmi, la stessa finestra aperta su un'eterna, limpida, estate. Soltanto di recente ho potuto vedere l'originale di quel manifesto e scoprire che il mio poster 70x90 riproduce un'incisione le cui dimensioni non superano quelle di una pagina di libro, un libro di fiabe, per l'esattezza, poiché si tratta di una delle 39 acqueforti che Hockney dipinse nel 1969 per illustrare sei favole dei fratelli Grimm. Ma non è stata tanto la superficie dell'opera a sorprendermi quanto il suo titolo, *Home*, "Casa", la conferma di una sensazione che da tempo avevo scoperto, che da sempre provavo – e provo – di fronte a quel dipinto.

Mi ero a lungo domandata che cosa, in quei pochi tratti nero su bianco, mi desse la sensazione di familiarità, di

“casa”, appunto: e ora mi chiedevo perché Hockney avesse scelto quella poltrona, quella finestra per raffigurare il luogo in cui la principessa delle favole sarebbe vissuta, felice e contenta, accanto al suo principe azzurro, dopo mille peripezie. Non era il castello dell’iconografia classica; non le stanze lussuose di una reggia fiabesca. Solo una poltrona, una finestra, le tende mosse appena dal vento e un giardino sullo sfondo. Una casa. Cercando la risposta nella critica d’arte e sulle monografie dedicate a Hockney, ho scoperto che la mia domanda era sbagliata: non è una casa a cui tornare, quella di Hockney, un luogo dove, lasciandoci accogliere dalle ampie braccia di una poltrona confortevole, possiamo voltare le spalle al mondo esterno oltre la finestra, e assaporare l’usuale, godere delle infinite possibilità del quotidiano, riscoprire, come suggerisce Milan Kundera (2004, pp. 32-33), “il sortilegio delle atmosfere: (...) una musica che giunge attutita dall’appartamento vicino; il vento che fa vibrare la finestra (...) futili circostanze [che] imprimono un marchio di inimitabile singolarità a un evento intimo che si lega così a una data e diventa indimenticabile”. La casa di Hockney è un luogo da cui partire: è quella da cui il protagonista della *Storia del ragazzo che se ne andò in cerca della paura* si allontana alla ricerca di sensazioni forti. È un luogo lasciato, dunque, piuttosto che ritrovato. Ma soprattutto è un luogo doppiamente simbolico: simbolo di conforto, protezione, calore, ma anche di assenza, “in una sorta di ritratto in cui solo dei cuscini appiattiti indicano che qualcuno era presente un attimo prima” (Livingstone 1981, pp. 121-124).

È forse la lontananza, dunque, l’assenza, che crea per noi il concetto di casa? È perdendo la casa che ne scopriamo il simbolo? E comunque, che cos’è una casa? Quand’è che un luogo estraneo, a cui non apparteniamo, finisce per appartenerci, per divenire “casa”? Forse anche per noi, come per Hockney, la magia della casa “ri-

siede meno nell'oggetto che nell'atto della sua rappresentazione" (p. 124)? La risposta a queste domande va cercata attraverso il secondo movimento, nel tentativo di individuare se l'idea di "casa" si manifesti nella narrativa contemporanea in maniera dissimile da quanto accade nella letteratura canonica, se, in altre parole, nell'era che va oltre ogni post- – postmoderno, postcoloniale, postimpero – esista anche una post-casa, o se invece la casa rimanga, sempre e comunque, come ci ha insegnato Bachelard, il luogo che custodisce le memorie e i sogni e protegge il sognatore, permettendogli di sognare in pace (Bachelard 1957, p. 26).

Terzo movimento: sulla strada verso nessun luogo

A casa voleva arrivare anche David Byrne quando, all'inizio degli anni Ottanta del Novecento, all'interno di un album che è, fin dal titolo, *Speaking in Tongues*, un trionfo dell'astrazione linguistica, dell'ermetismo contenutistico e dell'ibridazione musicale, se ne uscì con una "ingenua melodia", *This Must Be the Place*, in cui ripeteva appunto, a più riprese, "home is where I wanna be" ("casa è dove voglio stare"). Quelle liriche, su quella musica, sembravano quasi una presa in giro in un tale contesto di stilizzazione cerebrale. Eppure, una volta sciolto il gruppo dei Talking Heads con cui l'artista statunitense aveva realizzato quello e tanti altri dischi di successo, Byrne ha continuato a presentare quella canzoncina nei suoi concerti da solista, facendola addirittura precedere, nel tour del 1994-95 (quello in cui, non a caso, proponeva la sua svolta autobiografica), da una breve introduzione sulle varie case da lui cambiate nel corso della vita: dalla natale Scozia, lasciata nella primissima infanzia, al Canada, alla Baltimora dell'adolescenza, al Rhode Island, per approdare, infine, a Manhattan, sempre nella consapevolezza, come recita il

testo della canzone, di essere “un animale in cerca di casa”, ovvero di uno spazio creato dal sentimento, inventato dalla necessità di trasformare la propria esperienza di sradicamento in metafora e visione. “Casa – è dove voglio stare”, continua a ripetere Byrne, salvo aggiungere “Ma credo di esserci già” e suggerire quindi alla donna amata, con una buona dose di ironia, “Dividiamoci lo spazio per un minuto o due”: non tanto, non di più, per non tentare la sorte: “Meno se ne parla meglio è/ Pensiamoci lungo il cammino”.

Un cammino che, di lì a poco, costituirà l’oggetto della più generazionale delle sue canzoni, forse anche la più amata: *Road to Nowhere*, la strada per nessun luogo. La casa da cercare sta ora su una strada che non porta da nessuna parte, ma che bisogna comunque percorrere: “Ho una città in mente / (...) / Ed è molto lontana / Ma cresce ogni giorno / (...) / Possono dirti quel che devi fare / Ma ti prenderanno in giro / E va tutto bene, cara, va tutto bene // Siamo sulla strada per nessun luogo/ Vieni con noi”. La “casa” si avvicina, cresce, ma non si raggiunge mai; il viaggio si compie su una strada senza sbocco. Eppure la musica è allegra, “Siamo dove il tempo è dalla nostra parte”, canta Byrne, e ipotizza che forse la strada per nessun luogo conduce al paradiso: una città invisibile, che cresce ogni giorno tutta e solo nella mente di chi canta, e che appare, come direbbe Calvino, “desiderio di una città”, prima ancora che città (cfr. Albertazzi 1996, pp. 80-111).

È su questa strada, verso questa città immaginata e immaginaria, calvinianamente “continua”, irraggiungibile ma attraversabile mentalmente in qualsiasi direzione, che si compie il nostro terzo e ultimo movimento. Un’ambigua consapevolezza lo lega ai precedenti: la strada senza meta non sta in un’utopia – o meglio, forse, in una distopia – futuribile. Non è un cammino conosciuto in sogno – o paventato in un incubo. La strada verso nessun luogo è *in questo mondo*, l’unico che conosciamo.

In questo mondo

Al termine del film di Michael Winterbottom *Cose di questo mondo* (2002), uno dei due ragazzi pakistani che dal campo profughi di Peshawar, ai confini con l'Afghanistan, compiono tra mille ostacoli il cosiddetto viaggio della speranza verso l'Inghilterra, arrivato finalmente a Londra riesce a telefonare a casa, e allo zio che gli chiede notizie del figlio, deceduto per asfissia nel container che lo portava da Istanbul a Trieste, risponde, semplicemente: "Non è più in questo mondo". È da queste parole che nasce il titolo originale della pellicola, *In this World*: a enfatizzare in primo luogo il fatto che un solo mondo, *questo* mondo, contiene Londra e Peshawar, anche se spesso tendiamo a dimenticarlo. Ma non basta: tutto quanto accade nel film – e nella vita – appartiene a *questo* mondo, e solo di *questo* noi siamo in grado di rendere conto. È nello spazio di *questo* mondo che si compiono i nostri destini e si manifestano i nostri sogni: uno spazio enorme, della cui vastità non riusciamo a renderci pienamente conto, ma non infinito. Anche le storie che raccontiamo, che ci vengono raccontate, per quanto fantastiche possano essere, nascono da questo mondo. È qui che, come polvere, si lasciano trascinare dalla corrente; qui si intrecciano; qui scompaiono. Qui è la casa con la poltrona accogliente contro la finestra luminosa che ci aspetta alla fine del viaggio. Qui la strada senza sbocco per arrivarci. In *questo* mondo.

Capitolo secondo

Fortezze di solitudine: cercare “casa” a New York

La mia ambizione era di partire e, in una sorta di odissea, andare alla ricerca della mia casa, che avevo lasciato molto tempo prima e non ricordavo più dove fosse. Cercandola, sulla strada avrei fatto degli incontri. Non avevo realmente altre ambizioni. Sono nato lontano da dove sarei dovuto nascere, sto andando a casa.

Bob Dylan

Wakefield a Manhattan

Accettando la definizione di Edward Said, secondo il quale con il termine “imperialismo” si intendono “la pratica, la teoria e gli atteggiamenti di un centro metropolitano dominante che domina un territorio lontano” (Said 1993, p. 35), risulta evidente che gli Stati Uniti, ai nostri giorni, intrattengono rapporti imperialisti, esplicitati in diversa misura, con molti paesi del Sud del mondo. È lo stesso Said a ribadirlo, quando afferma che “attualmente le nazioni dell’Asia dell’Africa e dell’America Latina sono politicamente indipendenti ma per molti versi rimangono dominate e dipendenti proprio come quando erano sotto il diretto controllo delle potenze europee” (p. 44), al punto che “alla fine del XX secolo, in un certo senso si ripropone il ciclo imperiale del secolo precedente, sebbene oggi non vi siano più grandi spazi vuoti, frontiere in espansione, nuovi insediamenti coloniali da costruire con entusiasmo” (p. 45). Né la situazione è diversa all’alba del XXI secolo: di fronte all’invasione dell’Iraq, pur con tutte le sue funeste conseguenze, media e governanti hanno giocato ancora una volta un ruolo fondamentale nel propagandare il dovere americano di “raddrizzare i mali del mondo” (p. 315), ribadendo altresì come “gli Stati Uniti

detengano il massimo potere, sia perché un pugno di compagnie americane transnazionali controlla la produzione, la distribuzione e soprattutto la scelta delle notizie a cui quasi tutto il mondo presta fede (...) sia perché l'espansione, di fatto incontrollata, delle varie forme di controllo culturale provenienti dagli Stati Uniti ha creato un nuovo meccanismo di incorporazione e dipendenza, tramite il quale è possibile soggiogare non soltanto l'opinione pubblica americana, ma anche culture più deboli e minori" (p. 321). Che città-simbolo del nuovo imperialismo sia riconosciuta New York, è stato tragicamente dimostrato dall'attentato alle torri gemelle del World Trade Center, l'11 settembre del 2001: come più di un osservatore ha rilevato, infatti, con ogni probabilità New York è stata scelta come bersaglio del più grande disastro nella storia degli Stati Uniti, "non tanto come città della libertà, quanto piuttosto come metropoli del successo, del potere e della ricchezza" (Homberger 2003, p. 4). Capitale del nuovo impero, certo, ma anche "città *par excellence* degli esiliati; una città che contiene in sé persino la struttura manichea della città coloniale descritta da Fanon" (Said 1993, p. 24), New York è un immenso contenitore di storie, "molte delle quali oggi reclamano a gran voce di essere ascoltate" (p. 23): storie di esuli, di immigrati, di individui di ogni credo e colore dispersi nel caos metropolitano; storie di coincidenze, storie di fatti, storie di niente; storie di persone che camminano senza meta apparente tra la folla cittadina; storie raccontate, ancora una volta, dai luoghi che esse attraversano. Ma con una particolarità: non sempre – quasi mai – c'è una casa da cui partire (e un'altra a cui tornare). L'idea di casa sembra perduta, annegata nella confusione delle strade, dei percorsi. Si cammina, spesso, sul filo di una voce, di una musica, su una strada che non porta a nessun luogo, che, piuttosto, il "nessun luogo" lo attraversa, lo percorre, lo circumnaviga all'infinito, perché, come Paul Auster, uno

dei più accreditati cantori contemporanei di New York, afferma, New York è il niente che l'individuo metropolitano si costruisce intorno, e da cui non ha intenzione di allontanarsi (cfr. Auster 1987, p. 4).

Prototipo di tutti i *drifters* che vanno alla deriva nella metropoli – magari indossando abiti firmati – è l'anonimo protagonista di *Bright Lights, Big City* (*Le mille luci di New York*), pubblicato nel 1984 dall'allora ventinovenne Jay McInerney. Ambientato nella scintillante Manhattan degli *yuppies*, il romanzo fotografa il disagio di quella che qualche critico ha etichettato "*non generation*", raccontando il passaggio del personaggio attraverso i luoghi del suo scontento, riproducendo, in altre parole, le storie che il protagonista, come ognuno di noi, si racconta per dare un senso al proprio mondo, "i racconti urbani della città interiore attraverso cui i personaggi prendono vita, racconti a volte esemplari, altre volte eccezionali, a volte didattici, altre mondani, a volte rassicuranti, altre volte orribili, di un orrore che nasce dalla conflagrazione sublime tra disgusto e desiderio" (Keith 1995, p. 356).

Nella stazione della metropolitana aspetti il treno per quindici minuti. Finalmente un convoglio locale, snervato dai graffiti, si trascina dentro la stazione. Ti trovi un posto e inalberi una copia del «Post». Il «Post» è la più vergognosa delle abitudini delle quali sei schiavo. Odi l'idea di finanziare robbaccia del genere con i tuoi trenta cents, ma sei un segreto ammiratore di Api Assassine, Eroi Tutori dell'Ordine, Maniaci Sessuali, Vincitori di Lotterie, Delinquenti Giovanili, Liz Taylor, Frugoletti Prodigio, Lunatici, Guardoni, Incubi Viventi, Vita sugli Altri Pianeti, Combustione Spontanea, Dite Miracolose e Madri Comatose (McInerney 1984, p. 15).

Se l'insoddisfazione – del lavoro, dei colleghi, del mondo adulto – gli impedisce di vivere un'esistenza serena, portandolo anzi a cercare compensazione nella droga, nell'alcool, e nell'apatia più totale, fantasticare sulle assurde

storie del suo tabloid aiuta il giovane *yuppie* di McInerney a crearsi un sopramondo metropolitano nel quale, come un eroe di Hemingway, si lascia andare in rovina, “gradatamente prima, e poi di colpo”. Si potrebbe discernere qualcosa di balzachiano nella sua ascesa e nella sua successiva rapida e rovinosa caduta. Mobilità spaziale e mobilità sociale sembrano costituire l’asse portante del romanzo urbano (Moretti 1987, p. 141), tanto nella Francia ottocentesca quanto nel Nord America del tardo Novecento: con una differenza, però. Mentre un Rastignac raggiunge il successo a Parigi e rapidamente lo perde, l’antieroe di McInerney, arrivato dalla provincia carico di belle speranze, si ferma al primo gradino della propria scalata, e vede allontanarsi di giorno in giorno le aspettative di carriera, mentre si macera in una vita impiegatezza deludente.

Mentre scendi giù per gli stretti corridoi e passi davanti a tutte quelle porte chiuse provi già una vaga nostalgia. Ricordi cos’avevi sentito facendo lo stesso percorso per andare al primo colloquio. (...)

Eri convinto dell’importanza del tuo lavoro e dell’inevitabilità di una tua rapida ascesa. (...) era solo questione di tempo, prima che i responsabili si rendessero conto che il tuo era un talento sprecato. (...)

Qualcosa cambiò. A un certo punto smettesti di accelerare (McInerney 1984, p. 34).

All’assenza di prospettive professionali, che porta il giovane a autoelegggersi potenziale fondatore della “Confraternita delle Promesse Mancate” (p. 52), fa riscontro il camminare a vuoto, senza direzione e senza mappe, nella città, destinato a riportarlo, al termine della narrazione, al punto di partenza. Ma se, metaforicamente, questo vagare senza meta traduce in immagine motoria il suo senso di non appartenenza, la sensazione che lo attanaglia costantemente “di essere fuori posto, di vedersi sempre dal di fuori, di guardarsi vivere nel mondo pur vivendo nel mon-

do" (p. 140), nell'economia narrativa esso permette alla città di impossessarsi del racconto. Così, mentre nel romanzo ottocentesco, secondo Franco Moretti (1987, p. 141), "la città come luogo fisico – e dunque supporto di descrizioni e classificazioni – diventa il mero sfondo della città come reticolo di rapporti sociali in divenire – e quindi supporto di narrazione", nel romanzo newyorke-se di McInerney la metropoli non è più soltanto sfondo fisico da descrivere o rete di relazioni umane da raccontare, e neppure un intreccio di entrambi i fattori: è piuttosto una sorta di correlativo oggettivo topografico-spaziale dello stato d'animo – e della riuscita – del suo protagonista. Non per caso, la narrazione di McInerney ha un andamento circolare, chiudendosi sull'immagine, anzi, sulla sensazione olfattiva, di partenza: l'odore del pane appena sfornato. All'inizio del romanzo, il profumo del pane fresco che proviene dal forno di Bleeker Street riporta alla mente del protagonista i tempi del suo arrivo a New York, l'appartamento che allora divideva in quella zona con la futura moglie, il profumo della panetteria al pianoterra che li risvegliava la mattina, in un contrasto penoso con il momento presente, che lo vede "incasinato di brutto e senza un posto dove andare" (McInerney 1984, p. 14). Alla fine, avvertendo, pur col naso sconquassato dalla cocaina, l'odore del pane appena cotto, egli ricorda un'altra mattina, in cui, tornando a casa dal college, aveva trovato la cucina invasa da quello stesso profumo.

Ti avvicini ai furgoni e il profumo del pane ti avvolge come una pioggerella leggera. Inali profondamente, ti riempi i polmoni. Ti vengono le lacrime agli occhi, e provi una tale sensazione di tenerezza e pietà che sei costretto ad attaccarti a un lampione (p. 152).

[...]