

## Approdo all'isola

Elisabetta Longari

*La tua stanza è la più bella delle isole deserte*

George Perec

*Venerdì o il Limbo del Pacifico*. Il titolo del romanzo di Tournier è utile non soltanto perché indica un'inversione di ruoli ma soprattutto perché introduce il concetto di limbo da cui si ricava quel senso di sospensione che caratterizza la separatezza dell'isola deserta, porzione ritagliata e scorporata dal flusso dello spazio quanto del tempo.

Nell'isola deserta i "risvolti" interni possono assumere dimensioni soverchie e dilaganti, si veda l'apoteosi delle ombre di *Shutter Island*<sup>1</sup>. Anche senza raggiungere tali eccessi, spesso permane nell'isola un nucleo irriducibile, un cuore selvaggio rappresentato senza dubbio da Venerdì, sempre accompagnato dal sospetto di cannibalismo soprattutto nel romanzo settecentesco di Defoe, mentre nella riscrittura di Tournier le cose risultano vagamente più ambigue.

Che cosa rappresenta esattamente Venerdì? Perché essere senza un Venerdì è sinonimo di follia? Forse Venerdì indica davvero l'altro irriducibile al sé, il gioco del rovescio, soprattutto nel romanzo francese, un rovescio che non è soltanto banalmente il contrario, l'opposto della civiltà occidentale. Quando l'isola passa sotto il governo di Venerdì gli alberi crescono in senso inverso, le radici si protendono come mani verso il cielo e i rami vanno a conficcarsi come vermi dentro la terra.

La versione di Tournier si chiude con la fuga di Venerdì verso la civiltà che per lui – ma a quel punto anche per Robinson, dopo più di vent'anni passati sull'isola! – rappresenta l'ignoto; mentre il "padrone" compie la scelta di restare ancorato al proprio quotidiano, isolato e isolano. Fortunatamente per Robinson sull'isola sbarca per restare un giovane mozzo, esponente del basso proletariato emarginato dal mondo "civile" cui il veterano imporrà il nome di Giovedì. La storia s'interrompe proprio con questo "battesimo", che apre sul complesso discorso del linguaggio, la relazione tra nominare e potere. Non sapremo mai che sviluppo prenderà la relazione della strana coppia che si è appena costituita. Questo compito immaginativo è lasciato al lettore privo d'indicazioni ulteriori. Si tratta soltanto di una specie di "cambio della guardia", di sostituzione, Giovedì viene calato in uno schema preconstituito, oppure ciò che è stato con Venerdì non è riproponibile?

1. Il romanzo di Dennis Lehane è del 2003, l'omonimo film di Scorsese del 2010.

Chi è quindi Venerdì? Che funzione esercita nella narrazione? Che funzione simbolica ricopre?

Il tratto saliente del suo carattere sembra proprio consistere nell'irriducibilità alle categorie note, consuete e prevedibili. Viene il dubbio che si tratti proprio della rappresentazione dell'inconscio, della parte oscura di ciascuno di noi, l'incarnazione di quel *Je est un autre*, secondo la folgorante e perturbante affermazione di Rimbaud.

Il nocciolo autentico di ciascuno è inaccessibile come un'ostrica perfino a se stessi. Si può quindi affermare paradossalmente tanto che "ogni uomo è un'isola" quanto che "nessun uomo è un'isola" (John Donne).

L'altro è figura necessaria poiché obbliga a non sprofondare in uno sterile gioco di specchi. Ma cosa accade se l'altro è alienato, come mostra Antonioni nella sua *Trilogia*, di cui ricordiamo in questo caso specialmente *L'Avventura*<sup>2</sup> (1960)? Girato alle Eolie, in bianco e nero, la pellicola racconta il disagio esistenziale di Anna che, durante una gita in barca, scompare in un'isola quasi deserta. La sua sparizione è dettata prevalentemente dalla volontà di sottrarsi alla vacuità dei rapporti borghesi.

Però, più che zona franca, luogo intatto e mitico, una sorta di Eden perduto, l'isola deserta rappresentata nel cinema italiano, sin dai primi anni del dopoguerra – si pensi a *Stromboli* di Rossellini (1949) – e durante gli anni Settanta, si rivela un territorio governato dalla ferina legge della sopraffazione, teatro dell'esplosione e dell'exasperarsi dei conflitti fra i sessi e le classi. I film, anche a sfondo più o meno manifestamente erotico, raccontano storie di soprusi e di potere. La sceneggiatura funziona assai meglio se tra uomo e donna c'è differenza di casta, intellettuale *vs* borghese, come dimostra *La cagna* di Ferreri (1972), liberamente tratto dalla scrittura scenica *Melampo* di Flaiano, oppure proletario *vs* capitalista, come in *Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare d'agosto* di Lina Wertmüller (1974). La lotta sembra l'unica dimensione concessa ai personaggi per sentirsi vivi e non soccombere, la solitudine invece porta con sé il fantasma, se non la garanzia, d'implosione.

Perfino in *Cast away* (2000), film americano firmato da Zemekis, il protagonista, unico superstite di un disastro aereo approdato su un'isola deserta, per scongiurare la solitudine ed evitare di uscire di senno parla continuamente con Wilson, un fantoccio-feticcio, nato, per caso e necessariamente, sotto i suoi oc-

2. Il concetto stesso di avventura sembra rappresentare una sorta di isola al di fuori del flusso della continuità della vita.  
3. A riprova della radice profonda e atavica del funzionamento delle immagini come sostituti degli esseri vivi, ricordo spesso la storia che mia figlia Marta di tre anni mi narrò un bel giorno: *un leone che viveva nella foresta era però così ingordo che divorò tutti gli animali e perfino tutti i propri famigliari, restando quindi al finale completamente solo. Immelanconito da quella solitudine, prese a disegnare i ritratti di tutti coloro che aveva mangiato.*

chi, con la testa ricavata da un pallone e i tratti del volto tracciati dall'impronta della mano insanguinata del naufrago.

*L'invenzione di Morel*, film di Emidio Greco (1974) tratto dall'omonimo romanzo di Adolfo Bioy Casares (1941) che contribuisce ad arricchire un *topos* letterario fra i più affascinanti – che accomuna tra gli altri *Il ritratto ovale* di Poe e *Il ritratto di Dorian Gray* di Oscar Wilde – verte più chiaramente sulla questione del doppio e sul valore sostitutivo delle immagini<sup>3</sup>. Il protagonista alla fine sceglie di morire per diventare immagine egli stesso, come tutte le altre presenze dell'isola che non possono entrare in relazione con lui perché frutto della proiezione di una settimana di riprese "polisensoriali" e le cui azioni sono condannate a ripetersi sempre identiche, in *loop* per l'eternità.

Queste immagini, ingannevoli perché a un primo sguardo sembrano davvero persone reali che si rivelano come miraggi solo a causa del proprio inviolabile solipsismo, possono funzionare egregiamente tanto da profezia dell'avvento del mondo virtuale quanto da metafora del fenomeno del turismo nella società di massa. Quest'ultimo sembra essere il parente perbene del colonialismo, mentre propone un modello di consumo travestito da forma d'esperienza, che esperienza non è poiché, in realtà, più che configurarsi come impatto con l'altro e l'altrove, assomiglia alla prigionia all'interno di una gabbia tanto meravigliosa quanto artificiale, parimenti al protagonista di *The Truman Show* (1998).

Ma c'è qualcosa di più traumatico dell'isola deserta, ed è l'isola abbandonata, dove restano tracce di vissuti ormai quasi definitivamente cancellati dal tempo, spinti sull'orlo dell'inesistenza.

È il caso che Perec ha restituito nel suo film *Ellis Island* (1978-80) che funziona come esempio di discorso sull'esilio *tout court*.<sup>4</sup>

L'esilio è prima di ogni altra cosa mutilazione identitaria. Fazzoletto di terra emersa di fronte a Manhattan e vicina alla Statua della libertà, Ellis Island, oggi monumento nazionale, è stata «soltanto una fabbrica di americani, una fabbrica per trasformare gli emigranti in immigranti, una fabbrica all'americana, rapida ed efficiente come un salumificio di Chicago: a un'estremità della catena si mette un irlandese, un ebreo dell'Ucraina o un italiano delle Puglie e dall'altra – dopo l'ispezione degli occhi, delle tasche, la vaccinazione e la disinfezione – vien fuori un americano»<sup>5</sup>. Potente è l'immagine della catena di trasformazione disumana. Per Perec, ebreo, Ellis Island assume un'importanza metaforica e simbolica no-

4. Per dire dell'isola come archetipo dell'esilio, qui si è elusa a stento la tentazione di redigere una lunga lista composta di nomi di figure storiche e di personaggi mitologici e letterari che hanno scontato il proprio domicilio coatto su un'isola - si potrebbe rivelare affascinante mescolare Napoleone con Papillon, ad esempio, e soprattutto la scelta sarebbe consona alla prassi operativa di Perec.

5. G. Perec, *Ellis Island. Descrizione di un progetto* [1979]; *Sono nato*, Bollati Boringhieri, Torino 1992, p. 80.

tevole, «come se facesse parte di un'autobiografia probabile, di una memoria potenziale»<sup>6</sup>. La deportazione nei campi di concentramento è stata una forma forzata di emigrazione. Teatro dello sradicamento, ne diviene l'emblema, e poiché lo sradicamento è la sola vera connotazione della condizione ebraica, Ellis Island funziona da *topos* del punto di non ritorno, della rottura radicale. Se Perec fosse vivo dovrebbe considerare Lampedusa e aggiungerla al suo elenco di luoghi del dolore, di cui molti sono isole.

6. *Ibidem*.  
pagina di destra, particolare, Giovanni Ozzola, *Settembre*, 2008, stampa Lambda su dibond, 70x70 cm, courtesy Galleria Continua, San Gimignano-Beijing.

