

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna
in cotutela con Università Paris X – Nanterre

DOTTORATO DI RICERCA IN
Culture letterarie e filologiche
Lettres, langues et spectacles

Ciclo XXXIV

Settore Concorsuale: Scienze dell'antichità, filologico-letterarie e storico-artistiche

Settore Scientifico Disciplinare: 10/F

La narrativa italiana degli anni Duemila
Tra postmodernità e ipermodernità

Presentata da: Matteo Ottaviano

Coordinatore Dottorato

Silvia Contarini

Supervisore

Giuliana Benvenuti

Esame finale anno 2022



Matteo Ottaviano

La narrativa italiana degli anni Duemila

Tra postmodernità e ipermodernità

Les romans italiens des années 2000

Entre postmodernité et hypermodernité

Thèse présentée et soutenue publiquement le 07/01/2022
en vue de l'obtention du doctorat de Langues, littératures et civilisations romanes:
Italien de l'Université Paris Nanterre et du doctorat de Letteratura italiana
contemporanea (Culture letterarie e filologiche) de l'Università di Bologna
sous la direction Mme Silvia Contarini (Université Paris Nanterre) et de Mme
Giuliana Benvenuti (codirectrice - Università di Bologna)

Jury :

Rapporteur :	M. Davide Luglio	Professeur, Paris Sorbonne
Rapporteuse :	Mme. Elisabetta Menetti	Professore associato, Università Modena e Reggio Emilia
Membre du jury :	Mme. Giuliana Benvenuti	Professore ordinario, Università de Bologna
Membre du jury :	Mme. Silvia Contarini	Professeure, Université Paris Nanterre
Membre du jury :	M. Daniele Comberiati	Maître de conférences, Université Montpellier 3

Résumé en langue française

Au cours de ces quinze dernières années, le débat littéraire italien a notamment porté sur la persistance des caractères du postmoderne italien dans la production littéraire nationale, et parallèlement sur la recherche de symptômes démontrant le dépassement de cette période historique et littéraire. Les positions prises par la critique littéraire sont très partagées : d'une part, les partisans d'une récupération de caractères à la fois réalistes et modernistes et d'autre part, ceux qui considèrent que le postmoderne n'est pas tout à jeter et qu'il a d'ailleurs évolué vers une forme plus mûre.

Dans ce travail, sur la lignée de Luperini, Donnarumma et Cortellessa, nous considérons le postmoderne comme une phase artistique et historique épuisée. Nous avons enquêté les formes qui représentent les noyaux thématiques les plus reconnaissables de la nouvelle production littéraire italienne. Cela par le biais des œuvres de certains auteurs qui plus que d'autres montrent une sensibilité commune et des éléments problématiques similaires : Giorgio Falco, Nicola Lagioia, Laura Pugno, Giorgio Vasta.

Dans la première partie, nous avons observé la présence de la corporéité dans certaines œuvres de ces auteurs, afin de vérifier les modalités du retour à la dimension physique de l'existence. Dans la deuxième partie, nous avons enquêté le retour à l'engagement en observant la représentation des années Soixante-dix et Quatre-vingt et le regard envers l'étalement urbain du nord de l'Italie.

English summary

In the last fifteen years the Italian literary debate has specifically revolved around the persistence of Italian postmodernism features in the national literary production and, simultaneously, around the research of signs that can prove the overcoming of this historical and literary era. The literary critics have taken very different stances on the topic and are therefore still divided: on one side we find the advocates of a certain restoration of both realist and modernist features; on the other we find those who consider postmodernism to have evolved in a more mature form.

In this work, on the basis of Luperini, Donnarumma e Cortellessa, we are going to consider postmodern as a concluded artistic and historical phase. The most representative and recognizable key themes of the new Italian literary production will be investigated through the work of four authors that - above others - have shown a shared sensitivity and similar problematic elements: Giorgio Falco, Nicola Lagioia, Laura Pugno, Giorgio Vasta.

In the first section we have observed the presence of corporeality in some of these authors' works, with the aim of verifying the modality of return to the physical dimension of existence. In the second part we have investigated the return to commitment through the observation of the Seventies and Eighties and an overview of the Northern Italy urban sprawl.

Résumé en langue française

Version longue

Ce travail se propose d'enquêter les formes qui représentent les noyaux thématiques les plus reconnaissables de la nouvelle production littéraire italienne ; cela par le biais des œuvres de certains auteurs qui plus que d'autres montrent une sensibilité commune et des éléments problématiques affins, malgré des différences stylistiques profondes.

Cette opération ne sera pas faite pour proposer un macro-canon, ni pour établir une école. En effet, nous n'avons pas l'impression de nous retrouver devant une école unitaire. En ce sens, nous nous situons sur la même lignée de l'opposition à la formation des écoles et des courants et des déclarations de poétique qui a caractérisé les textes narratifs italiens de la dernière décennie. D'autre part, nous avons relevé l'implosion des formes et styles qui avaient marqué la production littéraire des trois décennies précédentes. Une saturation, jusqu'au point de rupture, qui à présent semble ne pas avoir abouti au retour à l'ordre.

Toutefois, il semble se configurer des structures vagues, délimitées par des marges labiles et changeants, pourtant reconnaissables. Dans la production littéraire récente se sont créés des noyaux thématiques et des caractères stylistiques qui laissent entrevoir une certaine cohérence. Cette cohérence semble se configurer en tant que réponse symptomatologique à certaines exigences de la contemporanéité, notamment la nécessité d'une confrontation avec les systèmes de communication de masse et la renaissance des conflits sociaux et crises économiques à la suite de l'apparente pacification survenue entre les années Soixante-dix et les années Quatre-vingt-dix. Sous un point de vue stylistique, nous avons remarqué des tendances générales : la construction de phrases courtes et rapides, une prédisposition à l'hybridation avec différentes formes expressive (enquête, chansons, bande-dessiné, cinéma, télévision), tandis que la langue utilise tantôt l'italien standard qui s'est imposé entre les années Quatre-vingt et Quatre-vingt-dix, tantôt elle reproduit de façon hyperréaliste le langage oral (régional ou argotique). Au niveau thématique, nous avons repéré trois macro-tendances, dont les deux premières ont une corrélation très forte : l'intérêt pour l'histoire italienne des années Soixante-dix et Quatre-vingt, aperçus comme germinaux du cadre social et politique actuel ; la renaissance de l'engagement qui apporte des poétiques réalistes ; la présence de la dimension physique de l'existence qui met en valeur l'importance de la *solidité* et de la *corporéité*.

Dans ce travail, nous souhaitons observer dans un groupe restreint d'auteurs les éléments de contact et les divergences dans la représentation des thématiques commune du roman italien. Le but sera d'éclairer sa spécificité par rapport aux décennies précédentes et de contribuer à la cartographie que la critique littéraire compose depuis plus que dix ans.

En effet, au cours de ces derniers vingt ans nous avons assisté au débat littéraire autour des caractères du postmoderne italien et, en même temps, autour des symptômes qui dénoncent un dépassement de cette période historique et artistique. De nombreux critiques, écrivains et chercheurs y ont participé. Leurs positions ont été souvent radicales : d'une part, ceux qui soutiennent la fin du postmoderne, de l'autre ceux qui considèrent cette période encore d'actualité. Toutefois, la plupart des critiques affirme qu'il y a eu un changement dans la littérature italienne entre les années Quatre-vingt-dix et le début des années 2000. Dans ce champ interprétatif, nous rencontrons un débat très riche autour du rapport entre post-réalité, réalité et littérature, expérience, traumatisme et littérature.

Avant d'introduire ce débat, il est fondamental de tracer une distinction entre les concepts de *postmodernité*, *postmodernisme* et *postmoderne*. Nous le ferons par le biais des définitions de deux critiques qui, prenant deux positions différentes, y ont contribué le plus : Luperini et Ceserani. Comme Luperini, nous utilisons le concept de *postmodernité* pour indiquer cette époque historique commencée autour des années Cinquante du XX siècle et pour indiquer ses structures sociales, économiques et culturelles. Le concept de *postmodernisme* fait référence à l'ensemble des mouvements, idées, programmes, manifestations artistiques qui s'insèrent dans l'idéologie de la *postmodernité* et qui en exalte son image. Toutefois, contrairement à Luperini qui construit son raisonnement sur les concepts antithétiques de *postmodernisme/ antipostmodernisme*, nous nous sommes servis aussi de la notion plus neutre de *postmoderne* pour indiquer l'ensemble de manifestation artistique et philosophique qui sont nées au sein de la *postmodernité*, mais aussi les formes critiques et interprétatives qui ont été fournies au cours de la *postmodernité* qui parfois ont pris des positions problématiques ou ouvertement conflictuelles avec la postmodernité.

Parmi les critiques les plus importants qui soutiennent un changement dans la littérature italienne, nous rencontrons Luperini, Donnarumma, Cortellessa et le collectif

d'écrivains Wu Ming. Chacun a tracé un cadre différent de ce changement et proposé des définitions différentes. Luperini a été l'un des premiers qui a relevé cette modification dans le champ artistique-littéraire et politique-sociale en annonçant la fin du postmoderne. Le critique situe dans le retour des conflits au cours des années Quatre-vingt-dix (Guerre du Golfe, Guerres de Yougoslavie) la fin des promesses de l'époque postmoderne, notamment d'un monde pacifié. Au niveau symbolique, ce changement est devenu évident à partir de la chute du World Trade Center. Selon Luperini, nous assistons au retour de la complexité, du conflit et de la contradiction. En ce qui concerne la littérature, la fin du postmoderne aurait vu le retour du néomodernisme. En effet, le critique observe que des écrivains comme Ammaniti et Nove abandonnent le pulp et le noir pour représenter une Italie historiquement reconnaissable. Raffaele Donnarumma partage l'analyse générale de Luperini (retour des conflits, renaissance des tendances réalistes et néomodernistes). Néanmoins, il reprend aussi les études du sociologue français Lipovetski. Selon le sociologue, les processus qui ont caractérisé la postmodernité (consommation, hédonisme, narcissisme) se sont accélérés à partir des années Quatre-vingt. De l'euphorie nous sommes donc passés à l'inquiétude. En même temps, le contexte social est radicalement différent : une mondialisation aveugle, une compétition accrue, un développement effréné de la technologie informatique sont accompagnés par la précarisation du travail et un taux de chômage croissant. L'inquiétude et la crainte sont les sentiments qui définissent l'individu de cette époque dite hypermoderne. Selon Donnarumma, ce changement aurait conduit les écrivains à prendre la parole sur le présent, à affirmer encore une nouvelle fois leur participation à la vie publique. L'incertitude existentielle, politique et sociale aurait déterminé la fin de la période du désengagement, politique et civique, qui a marqué l'euphorie de la postmodernité.

Même le collectif d'écrivains Wu Ming aperçoit dans le nouveau cadre politique et sociale les racines du changement de la littérature italienne : retour au réalisme et retour à l'engagement civique. Néanmoins, Wu Ming propose une analyse littéraire profondément différente par rapport à Luperini e Donnarumma. Le collectif ne relève pas un retour des poétiques modernistes, ni cherche une grille interprétative dans les théories de Lipovetsky. Wu Ming forge une toute nouvelle définition : le *New Italian Epic*. Selon le collectif, à partir des années Quatre-vingt-dix des écrivains auraient commencé à se détacher du postmoderne pour proposer de nouvelles poétiques. L'élément en commun de ces œuvres littéraires serait leur caractère hybride : entre roman, essai et chronique. En conséquence,

ils ont décidé de nommer ce champ littéraire « Objets narratifs non identifiés (Oni) ». Quatre caractéristiques à géométrie variable définissent ces œuvres : l'épique, c'est-à-dire la narration de gestes historiques et mythiques dans des conflits historiques de plus longue haleine ; la présence d'un rapport avec la tradition du roman historique italien, le roman de l'Amérique Latine et le modèle de Ellroy ; l'importance de la péculiarité de l'histoire italienne au sein de la Guerre Froide ; la centralité du spécifique littéraire, donc le pouvoir maïeutique de la parole. Wu Ming n'est pas le seul à souligner le caractère hybride de la production littéraire italienne. En effet, Andrea Cortellessa remarque lui-aussi cet aspect fluide et polymorphe du roman italien des années 2000. L'un des éléments portants de la littérature italienne serait donc l'effet de dépaysement qu'elle provoque. Cela en raison de sa péculiarité stylistique, mais aussi de son contenu : la narration de l'Italie se fait par des points de vue obliques, le choix d'un temps autre (les années Soixante-dix) ou d'un espace autre (les Balkans, Babsy Jones ; la périphérie, Giorgio Falco).

Nous pouvons constater comme les critiques affirment l'existence d'un changement (sociale, économique et politique et par conséquence littéraire) survenu autour des années Quatre-vingt-dix. Le 11-septembre et le G8 de Gênes aurait rendu manifeste cette modification. Sur le plan littéraire nous avons donc assisté à l'épuisement des poétiques postmodernes ; d'un côté, à cause de leur saturation, de l'autre, à cause de leur incapacité à répondre aux nouvelles problématiques sociales et politiques. Selon de nombreux critiques, dans le domaine littéraire nous assistons au retour d'une confrontation avec le monde afin de proposer une interprétation des phénomènes et des problématiques. L'un des exemples le plus éclatant a été *Gomorra* de Saviano. Donnarumma considère cette volonté comme une résistance à un monde où il est devenu de plus en plus difficile de distinguer entre le vrai et le faux. Cela s'oppose à la posture postmoderne où la littérature était devenue le miroir d'une réalité enchevêtrée et insondable, d'un labyrinthe de signes. Les nouveaux textes narratifs se caractérisent par un rapport problématique et conflictuel avec la réalité, l'expérience et le témoignage.

Le rapport de la littérature avec la réalité et la post-réalité a été enquêté notamment par Daniele Giglioli e Antonio Scurati. Selon Giglioli, nous sommes dans une phase où le traumatisme et l'expérience ont été complètement perdus, l'absence d'expérience, ou bien la présence d'une expérience poussiéreuse, est devenue une habitude acquise. La blessure et le traumatisme ont été le plus possible expulsés de la société, ils vivent uniquement sur les écrans. De cette manière, la réalité a tendance à coïncider de plus en plus avec sa

représentation. Toutefois, Giglioli relève dans le concept du *réel* de Lacan une possibilité pour la littérature de s'échapper de cette impasse. Le *réel* fuit du quotidien et il devient l'*événement* capable de déchirer le voile de Maya de la réalité. La littérature italienne recherche donc le *réel* et elle présente un rapport conflictuel avec la réalité. La résistance à la réalité se fait par le biais d'une recherche de l'extrême où le *réel* devient l'outil pour saboter l'apparente perte de sens. Au contraire, Scurati nie l'existence de l'expérience et il dénonce la présence d'un monde qui s'est réduit à simulacres. Il souligne l'impossibilité à témoigner et il demande aux écrivains de se confronter avec l'absence du monde. Scurati refuse l'exhibition du spécifique littéraire comme ligne de défense à l'esthétisation du monde et il propose le roman historique comme solution.

De manière générale, nous pouvons remarquer que la littérature du XXI siècle présente un rapport conflictuel avec la réalité. Un changement par rapport aux décennies précédentes, où la littérature était plus encline à mimer les caractéristiques des systèmes de communication de masse. Nous nous retrouvons dans une nouvelle phase, aussi bien sous le profil politique-sociale et économique que littéraire-artistique. Cette phase s'insère dans la même époque historique, c'est-à-dire la modernité. Dans ce travail nous prenons donc la perspective de Luperini e Donnarumma, en ce qui concerne la lecture des phénomènes historiques. Toutefois, sous le point de vue plus strictement littéraire, nous utiliserons leurs interprétations uniquement en tant qu'outils critiques pour analyser les textes. Donc, dans notre étude nous partirons du présupposé qu'un changement radical soit survenu entre les années Quatre-vingt-dix et les années 2000 et que cette transformation s'insère dans la même époque historique, nous nous proposons de l'analyser en nous servant des moyens proposés par la critique littéraire.

Pour effectuer ce travail, nous nous sommes servis des réflexions proposées par Ottonieri¹ et Donnarumma² sur le rapport générationnel entre les écrivains. Ottonieri souligne une perception différente chez les écrivains des années 2000, Donnarumma observe surtout un changement des conditions matérielles auprès de ces auteurs. Selon Ottonieri, cette génération d'écrivains est née « sur l'écran », pour cette raison elle ne subit pas le charme des nouveaux moyens de communication (internet et télévision). Par

1 Tommaso Ottonieri, *Un po' di "Latte" a rappresentare i nuovi linguaggi*, in *Carta*, 13-19 dicembre, 2001.

2 Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità: un congedo dal postmoderno* in *Allegoria 64*, anno XXIII, terza serie, luglio-dicembre, Palumbo editore, Palermo, 2011.

conséquent, elle instaure une confrontation serrée avec la post-réalité et la fiction. Donnarumma met en évidence comme cette génération n'a pas vécu la déchirure du postmoderne, au contraire, elle est née dans cette fracture. Donc, ces auteurs ont réussi à prendre de la distance. De plus, les contingences historiques (en particulier le travail précaire) ont marqué un éloignement de la culture et de la littérature postmoderne.

Comme nous avons pu observer, la victoire des mass media et la renaissance des conflits représentent les deux exigences majeures avec lesquelles doit se confronter la littérature italienne. A ce propos, les réflexions de Ottonieri et Donnarumma nous permettent de construire notre analyse à partir d'un groupe d'écrivains entre la fin des années Soixante et le début des années Soixante-dix : Giorgio Falco, Nicola Lagioia, Laura Pugno, Giorgio Vasta. Ces auteurs ne participent pas à la *mutation anthropologique* survenu entre les années Soixante et Soixante-dix, ils vivent déjà dans le sillon du changement sociale, économique, humaine et politique produit par cette transformation : le désengagement, le retour à la dimension privée, la victoire des moyens de communication de masse, la réduction de la réalité de plus en plus à simulacre.

De plus, sous un point de vue plus strictement littéraire, nous rencontrons un autre élément d'intérêt : les œuvres analysées présentent des différences stylistiques profondes, leur cohésion thématique devient encore plus intéressante ainsi que la collaboration de ces auteurs auprès de la même maison d'édition (Minimum Fax). Néanmoins, nous ne voulons pas créer un canon générationnel, ni encore moins une opposition générationnelle (pères contre fils). Nous souhaitons enquêter les modalités représentatives de ce groupe d'écrivains qui a dû se confronter avec des problématiques sociales, économiques et politiques similaires. Nous voulons analyser la nouvelle prose italienne née à partir de l'implosion du postmoderne.

Pour le choix de notre corpus, nous avons privilégié les œuvres les plus représentative de ces auteurs : *Riportando tutto a casa* (2009) et *La ferocia* (2014) de Nicola Lagioia; *Il tempo materiale* (2008) de Giorgio Vasta; *L'ubicazione del bene* (2009) de Giorgio Falco; *Sirene* (2007) et *Quando verrai* (2009) de Laura Pugno.

A partir des macros-tendances signalées par Tirinanzi De Medici dans son essai critique *Il romanzo italiano contemporaneo*, nous traverserons les romans afin d'analyser les différentes modalités de représentation et afin de mettre en évidence aussi les divergences. Le travail est divisé en deux parties. La première partie s'occupe d'étudier le

retour de la dimension physique de l'existence par le biais de la figuration du corps dans les œuvres, elle est divisée en plusieurs sous-parties. Chaque sous-partie correspond à l'analyse de la présence du corps dans l'une des différentes œuvres. La deuxième partie veut enquêter les modalités du retour à l'engagement et elle est divisée en deux chapitres qui s'occupent des deux aspects : les années Soixante-dix et Quatre-vingt et l'intérêt à l'égard de notre actualité. À la fin de chaque partie, nous rencontrons une conclusion qui nous permet d'observer les points de contact et les différences, la fonction des thématiques analysées et leur rapport avec le développement de la narration. Notre travail se termine par une conclusion générale qui vise à mettre en relation les résultats obtenus et fournir les réponses aux problématiques relevées.

La première partie analyse la thématique de la corporéité par le biais de *Il tempo materiale*, *La ferocia*, *L'ubicazione del bene*, *Sirene*. La deuxième partie se concentre sur le retour à l'engagement, thématique présente dans toutes les œuvres choisies. Cette deuxième partie, divisée en deux chapitres (l'intérêt envers l'enquête du passé en tant que germinal de notre présent ; l'attention portée par les auteurs à l'égard de notre actualité par le biais de la représentation du paysage), se concentre d'abord sur *Il tempo materiale* et *Riportando tutto a casa* et ensuite sur *L'ubicazione del bene* et *Quando verrai*. Cette étude se fera grâce à la technique du close reading, c'est-à-dire de l'analyse textuelle rapprochée. Nous utiliserons cette modalité afin d'interroger directement les œuvres ainsi qu'elles puissent faire apparaître les tensions que nous avons relevé chez la récente littérature italienne. Cela, dans la conviction que les textes peuvent communiquer, parfois même des « forces opposées » qui se constituent comme un « retour du refoulé³».

Pour effectuer cette étude, nous nous sommes basés en particulier sur les analyses de Donnarumma, Luperini, De Medici, Cortellessa, Simonetti et Giglioli. Donnarumma et Luperini nous ont fourni les outils interprétatifs du cadre politique-sociale et artistique-littéraire pour comprendre le changement survenu autour des années Quatre-vingt-dix, en donnant aussi un cadre au travail ici proposé. Les réflexions de De Medici nous ont été utiles pour circonscrire les macro-tendances thématiques des textes narratifs récents. Giglioli nous a offert des analyses fondamentales concernant la relation entre

3 Emanuele Zinato, *Ritorno del represso e storia letteraria: Francesco Orlando teorico "controttempo"*, *Il Verrini*, n. 46, 2011.

réalité et littérature : dans notre étude, nous nous proposons aussi de vérifier dans quelle mesure la littérature italienne a utilisé le *réel* lacanien en tant qu'outil pour interrompre l'anesthésie des images. Enfin, Cortellessa et Simonetti ont fourni des instruments importants pour l'analyse stylistique des œuvres. Cortellessa a mis en évidence l'implosion des formes et des styles de la littérature postmoderne, il a indiqué un terrain ravagé mais fertile sur lequel pourra surgir une nouvelle littérature. Simonetti montre comme sur ce terrain il y a eu un retour à un langage polarisé entre l'italien standard et l'italien argotique, tandis qu'il confirme la même tendance à l'hybridation de Cortellessa. Toutefois, nous avons utilisé aussi d'autres apports théoriques. Dans la première partie de notre étude, ces apports sont venus de l'anthropologue René Girard (notamment pour *Il tempo materiale*), le psychanalyste Massimo Recalcati et l'historien Giovanni De Luna. Dans la deuxième partie, nous nous sommes servis des analyses littéraires de Gabriele Vitello, en ce qui concerne l'encadrement du roman sur le terrorisme et la problématique du conflit générationnelle, et de Emanuele Zinato et Giada Peterle pour l'étude de la voiture et la route dans l'imaginaire littéraire. Afin d'encadrer le contexte historique et sociale, nous avons utilisé les études de Marco Gervasoni, Giovanni Ciofali et, encore une fois, de Giovanni De Luna. En ce qui concerne l'observation des problématiques liées à l'urbanisation et au paysage de la plaine du Pô, nous nous sommes basés sur les réflexions de Eugenio Turri, Mauro Varotto et Francesco Indovina. Enfin, la pensée de Luigi Zoja nous a guidé pour interpréter le conflit générationnel dans *Il tempo materiale* et *Riportando tutto a casa*.

Première partie : L'usage du corps

Le retour de la dimension physique de l'existence, comme a été mis en évidence par De Medici, montre une forte présence de l'exhibition des états émotionnels accompagnés par une composante corporelle. Si l'émotivité se révèle un outil littéraire pour résister aux moyens de communication de masse, le corps devient une surface sur laquelle se condensent le métaphorique, le symbolique et le spirituel⁴. Selon Giglioli, l'exhibition des

4 Carlo Tirinanzi De Medici, *Il romanzo italiano contemporaneo*, Carrocci, Roma, 2018, p. 198.

états émotifs et physiques se prêtent à rendre croyable la description de la réalité quotidienne et de l'autre à déchirer le voile de Maya de la réalité⁵.

En effet, en regardant uniquement la production littéraire plus récente, nous pouvons remarquer comme un nombre significatif de romans présentent, avec de différents niveaux d'intensité, la présence de la dimension physique et corporelle. Cela avec des buts différents : de l'enquête introspective du sujet littéraire jusqu'à la métaphore sociale. Sans proposer une liste exhaustive, nous pouvons citer quelques exemples : *Il tempo materiale* (2008) de Giorgio Vasta ; *Il contagio* (2008) de Walter Siti, *Italia de profundis* (2008) de Giuseppe Genna, *Quando verrai* (2008) de Laura Pugno, *L'ubicazione del bene* (2009) de Giorgio Falco, *A nome tuo* (2011) de Mauro Covacich, *Il peso della grazia* (2012) de Christian Raimo, *La vita in tempo di pace* (2013) de Francesco Pecoraro, *L'amore normale* (2014) de Alessandra Sarchi, *La ferocia* (2014) de Nicola Lagioia.

Les œuvres analysées dans cette partie montrent des différences considérables : *Il tempo materiale* est un roman caractérisé par un regard déformé et parfois onirique qui vise à reconstruire sur un niveau symbolique l'imaginaire des années de plomb ; *La ferocia* est une œuvre marquée par de fortes tendances réalistes et soutenue par un implant qui évoque à la fois le genre noir et le roman familial ; *L'ubicazione del bene* est une recueil de neuf nouvelles qui s'inspirent du minimalisme et de l'hyperréalisme américain ; *Sirene* se constitue comme une fable noire qui joue avec la dystopie et la science-fiction. Néanmoins, nous avons pu relever la présence de deux modalités de représentation commune de l'élément corporel : la présence du bestiaire ; le corps torturé et souffrant ou bien le corps anormal et déformé. Nous nous sommes concentrés sur cette dernière.

Grâce à cette étude nous avons pu remarquer que les œuvres dédient au corps un rôle significatif qui s'articule sur trois aspects récurrents : le rapport entre la corporalité et le développement de la narration ; la relation entre le corps et le langage ; le lien entre le corps et les dynamiques sociales qui régissent notre présent.

En ce qui concerne le rapport entre la corporalité et le développement de la narration, nous avons pu constater comme le corps marque profondément cette dernière. En effet, dans *Il tempo materiale* la découverte de la dimension corporelle de Nimbo (le protagoniste du roman) comporte la trahison de ses camarades qui les oblige à interrompre

5 Giglioli, Daniele, *Senza trauma*, Quodlibet, Macerata, 2011, p. 36.

la tentative d'enlèvement de Wimbrow. Dans *La ferocia*, le corps de Clara est l'outil qui permet à Michele de mener son enquête : par le biais du corps de Clara, Michele découvrira les affaires illicites de l'entreprise de son père qui seront dénoncés en provoquant un renversement des équilibres familiaux et du pouvoir économique des Pouilles. Dans *L'ubicazione del bene*, nous pouvons observer comme les corps monstrueux décrits par Falco fêlent les certitudes déjà précaires des personnages des nouvelles. Ces corps traversent la narration comme un vecteur en faisant exploser l'ordre de la situation initiale, ou encore ils suggèrent un changement possible : le corps rebutant du photographe préannonce les attentes déçues sur la bonne réussite du jour du mariage ; le corps monstrueux de Giovanna, ignoré et en même temps surveillé par la communauté, mettra dans le four le chien encore vivant dont l'odeur désagréable attirera l'attention des voisins et de la police ; le corps imperméable de Paolo nous conduira dans l'institut psychiatrique désarticulant ainsi l'apparente organicité de ses parents à la communauté ; le corps inquiétant du fils imaginaire de monsieur Morlacchi se fera véhicule de l'amitié possible entre les deux voisins. Enfin, dans *Sirene* nous rencontrons le corps absent de Sadako qui pousse Samuel à s'accoupler avec une sirène, permettant ainsi à la narration de se développer, en nous conduisant à ce qui sera l'élément portant de la narration : la conception de Mia et la naissance d'une nouvelle espèce animale.

Concernant le rapport entre corps et langage, il a été possible de remarquer comme le corps devient un parcours à suivre afin d'atteindre la possibilité d'une communication entre les personnages, et entre ces derniers et le monde. Cela se réalise dans des univers qui semblent interdire cette possibilité : le monde renfermé dans le langage stérile et idéologique des trois adolescents de *Il tempo materiale* ; l'isolement communicatif de Michele dans *La ferocia* ; la société atomisée et aphasique de *L'ubicazione del bene* ; la solitude de Samuel après la mort de toutes les personnes qui lui étaient proches. Dans le roman de Vasta, le corps de Wimbrow conduit Nimbo à la découverte d'une connaissance corporelle de l'existence et donc à la nécessité d'une reconstruction du langage. Dans *La ferocia*, le rapport entre Michele et Clara naît à partir de la composante corporelle et affective à partir de laquelle se développe même une communication entre les deux. *L'ubicazione del bene* présente une reconstruction des rapports sociaux à partir du corps : c'est le corps repoussant du perroquet qui est le lien entre monsieur Morlacchi et son voisin, à partir de cette présence s'insère la volonté d'apprendre à l'animal des nouveaux mots. Dans *Sirene*, la volonté de Samuel et de la Yakuza se concentre sur l'apprentissage

du langage des êtres humains à Mia, cela dans l'espoir que l'espèce humaine puisse continuer à survivre même après son extinction.

La centralité d'un nouveau langage peut être interprétée comme une recherche de la part des auteurs d'une nouvelle parole littéraire capable de dépasser les démarches usées du postmoderne. Cette recherche semble dialoguer avec les propos de Vasta présentés dans son pamphlet *Spaesamento*, où le langage est décrit comme un outil qui nous permet de comprendre les engrenages qui règlent notre présent. La réflexion de Vasta nous aide à lire aussi les autres œuvres de notre corpus. En effet, dans notre étude nous avons pu observer que la composante corporelle se lie aussi aux problématiques sociales. Dans *Il tempo materiale*, Vasta se sert du corps pour critiquer le langage idéologique des années Soixante-dix. Lagioia et Falco se concentrent sur le rapport entre économie et corporalité, où les deux éléments instaurent un rapport problématique : l'économie soumet et anéantit les corps, en même temps le corps est capable de renverser les exigences de l'économie. Enfin, dans *Sirene* le corps se fait cartographie de la destruction du territoire, le lieu d'élection des symptômes de la dévastation de l'environnement. De plus, sur le corps se concentrent aussi les abus qui subissent ceux qui sont soumis. Les corps des sirènes en captivité et renfermés dans les maisons closes nous rappellent avec le filtre de la dystopie certains horreurs de notre temps : les femmes immigrées en Europe obligées à la prostitution et, de manière générale, la réification et chosification du corps féminin. Ou encore, les corps des boschimans, obligés à subir les expériences scientifiques qui visent à gagner l'épidémie qui sévit le monde de *Sirene*, nous évoquent l'exploitation qui a touché la population africaine au cours des siècles.

La deuxième partie de ce travail part de cette confrontation avec la réalité qui semble traverser les auteurs examinés. Le but est de vérifier si il y a eu un retour à l'engagement, en tant qu'intérêt envers les problématiques et les conflits qui animent notre présent, et quel sont les formes de cet engagement.

Deuxième partie : Nouvelles formes d'engagement ?

Dans la deuxième partie de notre travail, nous avons observé les modalités à travers lesquelles il y a eu un retour à la réalité chez les auteurs examinés et comment ce retour s'est lié à l'engagement. Nous avons repéré deux champs d'intérêt : celui envers le passé, notamment les années Soixante-dix et Quatre-vingt ; celui envers le présent. Dans le

premier chapitre nous avons analysé le regard porté vers le passé de l'Italie à travers *Il tempo materiale e Riportando tutto a casa*. Dans le deuxième chapitre nous avons enquêté l'observation du présent dans *L'ubicazione del bene e Quando verrai*.

Par rapport au premier chapitre, les deux œuvres analysées se sont concentrées l'une sur la lutte armée des Brigades Rouges, notamment sur l'imaginaire autour de l'enlèvement de Aldo Moro, l'autre sur la représentation des transformations sociaux qui ont traversé le pays au cours des années Quatre-vingt. Toutefois, si l'analyse de la représentation de la lutte armée chez la récente littérature italienne a eu une vaste fortune critique, en ce qui concerne *Vasta* nous avons décidé de ne pas nous concentrer sur cet aspect et d'élargir notre point d'observation. Nous avons intercepté les tensions générales qui traversent cette œuvre et qui se constituent en tant que représentation des changements qui ont intéressé l'Italie et qui mènent un dialogue avec l'actualité. Donc, nous avons relevé deux thématiques mineures capables de sonder les œuvres, de maintenir un point d'observation commun et d'instaurer une conversation entre le passé et le présent de l'Italie. Il s'agit de la représentation de l'imaginaire de la télévision et de la représentation du rapport générationnel, notamment entre pères et fils.

Concernant le deuxième chapitre, nous avons considéré deux œuvres radicalement différentes entre eux : *L'ubicazione del bene* est un recueil de nouvelles qui évoque la tradition minimaliste américaine ; *Quando verrai* est une fable noire située dans une époque indéfinie mais que nous pouvons reconnaître comme actuel. Nous avons décidé d'analyser l'observation du présent par le biais de la représentation du paysage. Ce choix a été pris car cette thématique a intéressé de nombreux auteurs nés autour des années Soixante et Soixante-dix et il signale une sensibilité diffuse dans le panorama littéraire des années 2000. Cette thématique s'est donc révélée cohérente avec les objectifs de notre recherche : c'est-à-dire, l'enquête des spécificités des textes narratifs italiens des années 2000 chez les auteurs qui n'ont pas vécu en première personne la transformation des années Soixante et Soixante-dix. De plus, cette représentation montre une forte attention à l'égard des problématiques de notre temps (les questions liées à l'environnement, le bétonnage du territoire, la qualité de vie de nos villes). En ce sens, elle s'adapte facilement à l'analyse de certaines formes du retour à l'engagement. Par ailleurs, dans les deux œuvres sélectionnées nous avons déterminé deux modalités communes de regarder au

paysage : les chronotropes de la route et de la voiture. Nous avons donc décidé d'utiliser ces deux filtres d'observation.

Dans cette deuxième partie de notre travail, nous avons pu constater comme les auteurs ont proposé une confrontation active avec les questions qui animent notre temps, cela en croisant différents niveaux : social, économique, environnemental. Le premier chapitre a mis en évidence comme la présence de l'écran de la télévision fait apparaître les changements en cours dans le pays et comme de ce changement elle se fasse souvent le sismographe et l'interprète. De plus, nous avons pu observer comme la télévision se présente en tant qu'outil capable d'interagir avec la réalité en secondant différentes impulsions : elle crée un basculement constant entre publique et spectacle ; elle transforme en spectacle ce qui devrait être censuré ; elle enlève ce qui devrait être montré afin de transfigurer les contours de la réalité et créant une incapacité constante de distinguer entre réalité et spectacle. La télévision, en se déplaçant entre archaïsme, impulsions primordiales et nouvelles capacités techniques, se fait l'adjuvant des tensions qui se sont greffées à la société. Elle contribue, comme a été souligné même par Donnarumma, à l'effritement du tissu sociale commencé à partir des années Soixante qui trouve dans notre présent ses résultats dans le populisme. Un deuxième élément d'intérêt que nous avons pu relever concerne le rapport avec la mémoire du passé par le biais de la télévision. La mémoire, notamment la mémoire historique, semble se constituer comme un palimpseste d'images de la télévision (de la tuerie de Acca Larentia, à l'enlèvement de Aldo Moro, jusqu'à l'explosion du réacteur nucléaire à Tchernobyl). Le passé historique subit une sorte de processus de déréalisation qui a tendance à le réduire à fragment de vie privée, ainsi la mémoire historique continue de s'insérer dans la logique de la postmodernité.

Si l'analyse des années Soixante-dix et Quatre-vingt par le biais de l'imaginaire de la télévision, nous a permis d'observer la relation entre les écrivains, les changements sociaux et la perception du temps historique, grâce à l'analyse du rapport générationnel nous avons pu intercepter les modifications plus strictement économiques qui ont intéressé cette période historique. Notamment, à travers la pensée de Zoja, nous avons encadré dans un contexte historique-économique le rapport entre pères et fils dans les deux romans. Nous avons constaté comme la conflictualité entre ces deux parties s'est progressivement désamorcée pendant la période qui a suivi la deuxième guerre mondiale. En raison de ce changement, même le processus d'émancipation des fils se révèle étouffé : ces derniers se retrouvent à reproduire sans cesse le modèle des pères. Cela se produit en raison des

structures économiques qui régissent notre monde, le triomphe de l'Occident au cours des années Quatre-vingt a marqué de manière indélébile la voie à suivre pour atteindre le succès. Toutefois, en particulier chez Lagioia, la nouvelle explosion des conflits et la succession de crises économiques a rendu de plus en plus fragiles les figures des fils qui se trouvent dans l'impossibilité de poursuivre le modèle proposé.

Dans le deuxième chapitre, nous avons observé le phénomène du sprawl urbain qui intéresse surtout la plaine du Pô. Ce phénomène relativement récent a commencé à partir des années Soixante et il a coïncidé avec les changements économiques radicaux qui ont investi surtout le nord de l'Italie. Nous avons observé ces modifications par les biais des chronotropes de la route et de la voiture car la physionomie étalée de la mégalopole de la plaine du Pô semble le résultat de la motorisation diffuse⁶. De plus, sous un point de vue plus strictement littéraire, en suivant les réflexions de Zinato, dans la littérature la voiture est devenue souvent le symbole des tensions qui traversent le processus de civilisation⁷. Dans les deux œuvres, il a été possible de remarquer la présence résiduelle d'une certaine euphorie postmoderne dans l'expérience du paysage (la déréalisation produite par l'habitacle de la voiture et la sensation de protection donnée par ce lieu), tandis que l'angoisse s'adresse vers la présence d'un territoire qui s'est rendu de plus en plus invivable et dépayçant. Ces problématiques qui concernent l'environnement se lient à l'action de l'espèce humaine qui a bouleversé les équilibres naturels : la pollution, mais aussi un développement urbain déréglé ont rendu l'environnement invivable et provoqué cet sensation de dépaysement qui caractérise l'individu contemporain. Toutefois, dans les deux œuvres nous avons aperçu les signaux d'une résistance qui vient du monde naturel (par exemple la *wilderness* souterraine de Falco ou le bois de Pugno). Cette résistance se lie à l'élément biologique, nous rencontrons donc une cohérence avec l'opposition de la corporéité enquêtée dans la première partie de ce travail.

Pugno et Falco réfléchissent donc sur les conséquences perceptives pour l'individu, ainsi que sur les conséquences écologiques de l'action de l'être humain sur l'environnement. Toutefois, la réflexion ne s'arrête pas à ces deux plans : dans les deux œuvres apparaît aussi une inquiétude à l'égard des processus économiques qui intéressent l'occident. Par le biais de la description du paysage, les mondes présentés par les auteurs

6 Eugenio Turri, *La megalopoli padana*, Marsilio, Padova, 2001, p. 11.

7 Emanuele Zinato, *Automobili di carta. Spazi e oggetti automobilistici nelle immagini letterarie*, Padova University Press, Padova, 2012, pp. 17-18.

dénoncent une condition économique en déclin (les entreprises en vente chez Falco, les centres commerciaux abandonnés chez Pugno). L'inquiétude des deux auteurs, lorsqu'ils saisissent les traits plus troublants de ce processus, économique et écologique, visent à préfigurer le monde déjà postapocalyptique qui attend l'humanité.

En définitive, il a été possible de relever comme tous les auteurs montrent une inquiétude à l'égard des transformations qui ont intéressé notre actualité. En effet, les œuvres interceptent trois noyaux problématiques : le changement social et l'expansion économique au cheval des années Soixante-dix et Quatre-vingt, la récession économique et la renaissance de nouveaux conflits, l'inquiétude envers la dévastation de l'environnement et les angoisses postapocalyptiques qui ont marqué le début du nouveau millénaire. Cette opération a été effectuée en éludant une réelle implication politique, l'attention a été adressée au terrain social, dans une certaine mesure il a été impliqué aussi le plan économique. Toutefois, en ce qui concerne ce dernier aspect, les écrivains se limitent à décrire et relever sa parabole descendante ou dénoncer ses mécanismes. Cela se fait par les biais des filtres qui ont tendance à le rendre opaque ou le montrer par transparence. Nous avons pu observer une forme d'engagement qui se manifeste en tant que représentation des questions qui regardent notre présent mais aussi en tant que tentative d'en comprendre les phénomènes à travers leur narration.

Cela se présente de manière plus évidente où nous rencontrons cette volonté d'enquêter le passé, de faire émerger ces processus qui continuent à dialoguer avec notre actualité. Dans *Riportando tutto a casa*, nous rencontrons un passage particulièrement intéressant à ce propos, où il semble s'exemplifier le sens ultime de notre enquête. Le protagoniste, lorsqu'il presse avec ses questions son ami Giovanni au propos des événements qui ont intéressé leur adolescence, à chaque fois qu'il obtient une réponse, il s'imagine un nouvel élément qui complète l'énigme du temps passé.

De la même manière que Vasta dans *Spaesamento*⁸, Lagioia montre comme la parole et la recherche partent d'une volonté de compréhension du passé et comme cette volonté soit représentée par un mécanisme qui nécessite d'être reconstruit et réparé, où ses composantes sont les mots.

8 Giorgio Vasta, *Spaesamento*, Editori Laterza, Bari, 2010, p. 117-118.

Ce processus se révèle problématique et difficile, parfois il s'accompagne d'un sentiment d'acceptation. Ou encore, comme il a été vu au cours du premier chapitre de cette deuxième partie, destiné à être censuré ou omis. Néanmoins, ces auteurs ne renoncent pas à leur volonté de comprendre et raconter les phénomènes qui régissent notre monde. En effet, si l'insatisfaction arrive à la fin du roman, cela signifie qu'à partir de ce moment commence l'écriture.

Conclusions

Dans l'introduction à ce résumé, nous avons signalé comme les textes narratifs de la plus récente littérature italienne présentent, au niveau formel, une forte hétérogénéité. En reprenant les considérations de Cortellessa, ils montrent une opposition solide à constituer des écoles et des courants. À partir des années 2000, nous avons assisté à l'implosion des formes qui a provoqué la création de textes changeants et variables. En même temps, nous avons repéré une certaine homogénéité linguistique et stylistique (l'hybridation de formes différentes, l'usage de l'italien standard ou bien d'un langage dialectal ou argotique). De plus, nous avons rencontré la présence de thématiques communes (l'intérêt vers le récent passé de l'Italie, l'attention à l'égard de problématiques qui concernent notre présent et donc un retour à l'engagement, la présence de l'élément physique qui remet au centre la corporalité).

Cette cohérence thématique nous avait permis d'établir une enquête capable de réunir des œuvres très différentes, cela avec le but de rechercher les modalités de représentation spécifiques à certains des auteurs les plus remarquables de la récente littérature italienne, afin d'intercepter les points de contact mais aussi pour contribuer à la cartographie de cette phase littéraire. Nous avons décidé de considérer uniquement les écrivains qui sont nés à partir des années Soixante, cela au vu d'une certaine particularité mise en évidence par Donnarumma e Ottonieri. En effet, les deux critiques ont signalé un changement chez les auteurs nés à partir de cette période. Ils montrent une perception différente des moyens de communication de masse, c'est-à-dire un général désenchantement, ainsi qu'une diverse relation avec les processus historiques, car ils n'ont pas subi le charme de la postmodernité mais ils ont vécu de manière traumatique la renaissance des conflits et des crises économiques qui se sont succédés à commencer des années Quatre-vingt-dix.

A partir des éléments thématiques communs, nous avons partagé notre étude en deux parties : la première ayant pour but d'enquêter la représentation de la corporalité ; la deuxième ayant comme objectif de vérifier les modalités à travers lesquelles s'est manifesté le retour à l'engagement. Dans la première partie, nous avons exploré le retour à la dimension physique et à la corporalité dont l'usage a été très différent par rapport à la littérature des années Quatre-vingt-dix, notamment par rapport à la courant des *Cannibali*. L'observation des états corporels nous a permis d'intercepter l'un des motifs principaux de la récente littérature, ou bien la confrontation avec les processus de déréalisation qui ont marqué notre actualité. Dans la deuxième partie, l'analyse du retour à l'engagement a été faite par le biais de l'observation de deux images en mouvement : la représentation des années Soixante-dix et Quatre-vingt (une période charnière qui a posé les bases des décennies futures) et du paysage (un espace sur lequel se sont imprimés avec violence les changements socioéconomiques des dernières années et qui continue à être au centre des transformations). Au vu du statut dynamique de ces deux motifs, il a été possible d'intercepter la naissance de certains phénomènes les plus remarquables qui intéressent notre présent, ou de saisir dans la champ littéraire la préfiguration de mondes futurs (notamment les angoisses postapocalyptiques de Pugno).

En même temps, il a été possible d'enquêter deux macros-aires thématiques qui ont intéressé des nombreux auteurs. Enfin, le choix de ces deux thématiques nous a permis de nous insérer pleinement dans ce point d'observation particulier représenté par la génération de ces auteurs, décrit aussi par Donnarumma et Ottonieri : le regard vers les années Soixante-dix et Quatre-vingt vient de deux écrivains (Vasta et Lagioia) qui sont nés dans ce sillon historique ; l'attention vers les modifications du paysage implique des auteurs qui sont nés à partir des années Soixante. Cette étude nous a conduit à deux types de conclusions : les premières concernent le rapport de la littérature avec la postmodernité et avec cette période qui a été nommée hypermodernité, cela sous le point de vue des formes et représentation des thématiques observées ; le deuxième type de conclusions interceptent plus précisément le rapport entre littérature et réalité, ou bien ce noyau dense analysé par la critique au cours de ces deux dernières décennies. Concernant la première typologie, il a été possible d'observer comme les œuvres analysées, conformément à ce qui a été indiqué par la critique, montrent une variété de genres et une forte propension à l'hybridation, ainsi qu'une certaine capacité à accueillir des langages différents. *Il tempo*

materiale est un roman caractérisé par une écriture expressionniste et par un regard déformé ; *La ferocia* se présente comme un roman familial fortement hybridé avec des éléments typiques du noir, il intercepte, entre-autre, des modalités de représentation qui évoquent le cinéma, notamment David Lynch, et il communique avec des structures narratives propres à une certaine postmodernité⁹ ; *Riportando tutto a casa*, un roman de formation, présente des caractères propres de l'autofiction grâce à une forte identification entre l'auteur et le protagoniste, de plus nous avons pu retrouver des passages propres à l'essai ; *Sirene* se constitue comme un roman de science-fiction postapocalyptique, capable en même temps de dialoguer avec l'imaginaire du manga japonais ; *Quando verrai* è un roman qui mélange des motifs typiques de la fable (le pouvoir magiques, le bois à traverser pour atteindre le but, la présence d'un antagoniste). En ce sens, le corpus se montre parfaitement intégré dans l'explosion de genres et formes qui a intéressé la littérature de l'hypermodernité. Sous un point de vue plus strictement lié au contenu, il a été possible de relever des éléments encore liés à la postmodernité, notamment la présence des processus de déréalisation vécus par les individus avec une certaine euphorie qui semble heurter contre les réflexions de Ottieri et Donnarumma. Dans le spécifique, la télévision produit des états hypnotiques et conduit à l'intérieur du domaine de l'onirique des faits historiques violents, alors que le voyage en voiture est parfois vécu comme un moment d'éloignement de la réalité et de découverte d'une dimension utérine.

Toutefois, cette représentation euphorique de la télévision et de la voiture s'oppose avec la plus large fresque sociale fournie par les auteurs : le panorama qui entoure les voitures de Falco et Pugno se compose d'un territoire pollué, d'une succession de hangars à louer, d'aires de service, de centres commerciaux en état d'abandon, lorsque l'atmosphère est caractérisée par des températures insoutenables qui contraste avec l'air conditionné des voitures. En même temps, l'hypnose provoquée par la télévision chez Vasta e Lagioia est faite par des tragédies et des images affreuses qui sont chez Lagioia la préfiguration des crises et des conflits qui se succéderont à partir des années Quatre-vingt-dix et qui marqueront la fin des illusions des années Quatre-vingt. En ce sens, se confirme cette différente attitude de la récente littérature italienne évoquée par Donnarumma et Luperini. Donnarumma décrit l'hypermodernité comme une accélération des processus

⁹ *La ferocia* montre des analogies avec des romans comme *Underworld* ou *2666*, où des plans chronologiques différents s'entrelacent et cohabitent.

qui caractérisent la postmodernité, où l'euphorie se transforme en dysphorie. Dans ces auteurs nous assistons exactement à ce processus. De manière plus générale, il a été possible d'observer dans les œuvres la présence de motifs liés à la postmodernité, toutefois, à travers une représentation parfois hyperbolique, ces motifs montrent leur insuffisance et vétusté et dénoncent l'épuisement de cette phase historique et artistique.

En passant au rapport entre littérature et réalité, nous avons relevé comme la récente littérature italienne aie remis au centre la fonction testimoniale du moyen littéraire. La compréhension de notre monde, la narration des problématiques de notre présent et leur organisation dans un cadre qui permette d'en comprendre les causes et les conséquences, tout cela se fait par le biais de la parole. Ce retour à la parole se réalise en suivant un processus complexe et problématique, les auteurs semblent être traversés par une volonté de palingénésie linguistique, conduits par la recherche d'un nouveau langage capable de raconter notre monde. Ce processus se développe dans les œuvres en particulier par le biais de la centralité de l'élément physique et biologique qui trouve dans le corps sa représentation plus significative. En effet, le corps est souvent soumis au siège des phénomènes sociaux, historiques et économiques, fondamentalement il se constitue en tant que corps souffrant, sur lequel se grave le féroce de la réalité. Toutefois, il montre son irréductibilité même lorsqu'il semble être enclin à s'adapter. Simultanément, le corps montre sa prééminence sur un monde qui seulement en apparence se compose de simulacres et interprétations. Le débordement de la corporalité provoque la déconstruction des structures de sens qui régissent les mondes décrits par les romans. Nous assistons, principalement chez Vasta, Falco et Pugno, à la naissance d'un nouveau langage (celui enfantin de *L'ubicazione del bene* et *Sirene*, le gazouillement primordial et prélogique de *Il tempo materiale*). À partir de cette renaissance de la parole, il recommence aussi la tentative de se confronter avec la réalité ; à ce propos nous renvoyons, encore une fois, au passage de *Spaesamento* de Vasta¹⁰. Néanmoins, le processus qui accompagne cette volonté de fournir à nouveau une valeur testimoniale à la littérature se caractérise en tant que problématique et destiné à des difficultés importantes, comme il a été signalé par Vasta et Lagioia dans l'épilogue à *Riportando tutto a casa*. L'obstination et la résistance semblent donc se constituer comme les lignes qui guident la confrontation avec la réalité.

10 Giorgio Vasta, *Spaesamento*, Editori Laterza, Bari, 2010, p. 117-118.

Sur le plan de la représentation littéraire, ces principes trouvent une correspondance avec ces éléments indiqués de manière transversale par les auteurs comme capables de s'opposer aux dynamiques historiques, sociaux et économiques décrits dans les œuvres. De la même façon que le corps, ces éléments sont reductibles à la dimension biologique et naturelle : la wilderness souterraine de Falco ; le bestiaire de Lagioia ; les animaux allégoriques de Vasta qui éclairent Nimbo sur les risques du langage idéologique ; le bois de Pugno. Donc, les auteurs analysés entament une confrontation serrée et difficile avec la réalité qui aboutit à une écriture matérialiste et corporelle ; cette caractéristique se révèle la spécificité de la récente littérature italienne, capable de proposer une résistance, aussi bien sur le plan de la narration que sur le plan de la réflexion métalittéraire. Ce que nous avons observé nous permet, en définitive, de confirmer les réflexions de Ottonieri et Donnarumma : en effet, ces auteurs, nés à partir des années Soixante, montrent une sensibilité commune. Sans aucune volonté de vouloir repérer une école, car en raison de la grande variété de formes littéraires il n'existe aucune école, ni de vouloir créer une opposition générationnelle, puisqu'il n'y a aucune polémique littéraire qui oppose les pères aux fils (au contraire nous avons rencontré un dialogue avec la tradition littéraire italienne), toutefois, il a été possible de reconnaître des inquiétudes communes ainsi que des modalités de représentation qui dénoncent un sentiment partagé. Ces éléments trouvent dans la friction avec le réel et sa réalisation dans une écriture matérialiste leur espace.

Parole-chiave, mots-clés, keywords

Italiano: letteratura italiana contemporanea; postmodernità; Falco; Lagioia; Pugno; Vasta.

Français : littérature italienne contemporaine ; postmodernité ; Falco ; Lagioia ; Pugno ; Vasta.

English: Italian contemporary literature; postmodernity; Falco; Lagioia; Pugno; Vasta.

Ringraziamenti

Ringrazio la mia Direttrice, Silvia Contarini, per i molti insegnamenti e l'aiuto puntuale che non mi ha fatto mai mancare nel corso di questi anni. Ringrazio inoltre la mia famiglia, gli amici e le amiche per la pazienza e il sostegno.

Infine, dedico questo a lavoro a mio padre.

Sommario

Introduzione

I. L'uso del corpo

Premessa

1. Il corpo abnorme e sofferente

1.1. Il corpo linguaggio e il corpo che esonda: Il tempo materiale

1.2. Il corpo sovversivo: La ferocia

1.3. Il corpo osceno e il Reale: L'ubicazione del bene

1.4. Il corpo ambiguo: Sirene

Riflessioni conclusive

II. Nuove forme di impegno?

1. Un passato che ritorna: anni '70 - '80

Premessa

1.1. Immaginario televisivo

1.2. Presenza o assenza del padre?

2. Osservare il presente: uno sguardo al paesaggio

Premessa

2.1. Sprawl urbano e ambiente deturpato, una lettura attraverso i cronotopi della strada e dell'automobile: L'ubicazione del bene e Quando verrai

Riflessioni conclusive

Conclusioni

Bibliografia

Indice dei nomi

Indice

Introduzione

Il presente lavoro si propone di indagare le forme rappresentative di alcuni dei nuclei tematici più riconoscibili della recente produzione letteraria italiana, attraverso l'opera di alcuni autori che più di altri sembrano mostrare una sensibilità comune ed elementi problematici affini malgrado profonde differenze stilistiche.

Tale operazione non viene eseguita con l'intento di proporre un macrocanone né tanto meno con quello di voler ricostruire una scuola, questo perché non pare emergere distintamente nel panorama attuale della letteratura ipercontemporanea alcuna scuola univoca, immediatamente riconoscibile e unanimamente riconosciuta; volerla creare o accanirsi nel definire una sarebbe un'operazione sterile. In questo senso, ci situiamo sulla scia di quella forte opposizione alla formazione di scuole e correnti e alle dichiarazioni di poetica che ha caratterizzato la narrativa italiana dello scorso decennio; al riguardo, risulta interessante segnalare come Cortellessa denunciassero in *La terra della prosa* (2014)¹¹ l'opposizione *tetragona* a lasciare dichiarazioni di poetica da parte degli scrittori da lui scelti a rappresentare la prosa degli anni Zero. Dall'altro canto, continuando a seguire l'orientamento di Cortellessa, non si può non notare l'implosione delle forme e degli stili che avevano costituito la cifra letteraria dei tre decenni precedenti, implosione a cui si è assistito nel corso degli anni Zero e che a presente non sembra ancora giunta ad un ritorno all'ordine, alla geometrica costellazione.

Tuttavia, all'orizzonte iniziano a configurarsi delle strutture simili a nebulose¹²: forme vaghe, delimitate da confini labili e mutanti ma pur sempre riconoscibili. Intendiamo affermare – ed è il presupposto della nostra tesi – che nella letteratura recente si sono venuti a creare dei nuclei tematici e dei caratteri stilistici che lasciano intravedere una certa coerenza. Tale coerenza pare configurarsi come una risposta sintomatologica ad alcune richieste sollevate dalla contemporaneità, in particolare la necessità di doversi confrontare con i sistemi di comunicazione di massa e con il riaffiorare di conflitti e di

11 Andrea Cortellessa, *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, L'Orma editore, Roma, 2014.

12 Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Il Mulino, Bologna, 2014, p. 95

crisi a seguito dell'apparente pacificazione avvenuta tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Novanta, come già sottolineava Luperini¹³. Sotto il profilo stilistico è stata notata una generale tendenza alla rapidità e al periodo breve e una predisposizione all'ibridazione con altre forme espressive (inchiesta, canzone, fumetto, cinema, televisione), mentre la lingua di scrittura, osserva Simonetti, talvolta riprende l'italiano neostandard impostosi tra gli anni Ottanta e Novanta, talvolta prova a riprodurre in una chiave iperrealistica il linguaggio orale regionale o gergale¹⁴. A livello tematico sono state rinvenute tre macro tendenze, le cui prime due si presentano in stretta correlazione: l'interesse per la recente storia italiana, in particolare gli anni Settanta e Ottanta avvertiti come decenni fondativi del quadro sociale e politico attuale; il riaffiorare dell'impegno che trascina con sé poetiche realistiche e una volontà testimoniale; la presenza della dimensione fisica dell'esistenza che mette in valore l'importanza della *solidità* e della *corporeità*¹⁵.

Nella presente ricerca, a partire principalmente da suddette interpretazioni critiche, si desidera osservare all'interno di un gruppo ristretto di testi i punti di contatto e di divergenza nella rappresentazione di tali macro tendenze, con l'intento di approfondire le esigenze della recente narrativa, la sua specificità rispetto ai decenni precedenti e di fornire infine un contributo alla cartografia che la critica sta costruendo da più di un decennio. Insomma, se dai detriti dell'implosione è stato possibile iniziare a individuare delle forme, si vorrebbe qui restringere il campo focale ad alcuni oggetti che sembrano gravitare attorno al medesimo elemento, cercare, per quanto possibile, di far giungere un po' di luce su tale elemento e indagare la consistenza e la superficie degli oggetti osservati e le loro ragioni¹⁶.

Prima di presentare gli oggetti su cui intendiamo incentrare il nostro studio, quindi il *corpus* di autori selezionato, le ragioni di tale scelta e le metodologie adottate, è opportuno tentare uno stato dell'arte della critica, particolarmente vivace negli ultimi tempi, in modo da ricostruire un quadro teorico che possa servire da cornice.

13 Romano Luperini, *La fine del postmoderno*, Alfredo Guida Editore, Napoli, 2008, p. 12.

14 Gianluigi Simonetti, *La letteratura circostante*, Il Mulino, Bologna, 2018, p. 24.

15 Carlo Tirinanzi De Medici, *Il romanzo italiano contemporaneo*, Carocci, Roma, 2018, p. 197.

16 I termini «nebulose», «oggetti», quando non tra virgolette, non sono qui utilizzati in un gioco di richiami al *New Italian Epic* di Wu Ming (Wu Ming, *New italian epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Einaudi, Torino, 2009), rappresentano piuttosto una metafora efficace per descrivere il quadro all'interno del quale si muove la recente letteratura italiana.

Negli ultimi vent'anni si è assistito a un intenso dibattito letterario circa i caratteri del postmoderno italiano e, parallelamente, circa i sintomi e i segnali che potessero dare prova del superamento di tale periodo storico e artistico. Il dibattito ha visto una partecipazione larga e intensa, numerosi sono stati pertanto gli studiosi – in Italia e all'estero –, i critici, gli scrittori e gli editori che vi hanno preso parte. Le posizioni sono state spesso piuttosto radicali, quantomeno su un punto cruciale o considerato tale: da un lato i sostenitori della fine del postmoderno, dall'altro coloro che ritengono che tale fase non sia terminata. Cerchiamo di ricostruire tale dibattito tratteggiando almeno le maggiori prese di posizione che lo hanno contraddistinto.

È fondamentale introdurre tale dibattito operando una distinzione circa i termini di *postmodernità*, *postmodernismo* e *postmoderno* appoggiandosi alle definizioni fornite da due degli studiosi che più hanno contribuito alla discussione ponendosi su posizioni opposte, Luperini e Ceserani¹⁷. Ci riferiremo con il termine di *postmodernità* all'epoca storica iniziata intorno alla metà degli anni Cinquanta del Novecento, alle strutture sociali, economiche e culturali che in tale epoca sono state introdotte. Con il concetto di *Postmodernismo* ci riferiremo invece all'insieme di movimenti, idee, programmi, manifestazioni artistiche che si inseriscono all'interno dell'ideologia della *postmodernità*, che ne sono organici e ne esaltano l'immagine. Tuttavia, contrariamente a Luperini che ragiona nei termini antitetici di *postmodernismo/antipostmodernismo*¹⁸, vorremmo servirci anche del termine più neutro di *postmoderno*¹⁹ per designare l'insieme delle manifestazioni artistiche e filosofiche che sono nate all'interno della *postmodernità*, le forme di critica e di interpretazione che sono state date nella *postmodernità*²⁰. Le quali possono avere assunto anche posture problematiche o apertamente conflittuali rispetto alla *postmodernità*.

17 Monica Jansen, *Il dibattito sul postmoderno in Italia. In bilico tra dialettica e ambiguità*, Franco Cesati editore, Firenze, 2002.

18 Riguardo all'utilizzo antitetico dei due termini, riporto un passaggio di Monica Jansen che ci aiuta a comprendere in che modo il critico se ne serva: «Luperini invece non esita a contare Eco fra coloro che accettano l'ideologia e la poetica del postmoderno, definendolo perciò uno scrittore “postmoderno” a contrasto con Volponi, che sarebbe invece uno scrittore “anti-postmodernista”», Monica Jansen, *Il dibattito sul postmoderno in Italia. In bilico tra dialettica e ambiguità*, cit..

19 Segnalo tuttavia che Donnarumma, pur concordando nell'utilizzo del termine *postmodernità*, utilizza *postmodernismo* e *postmoderno* con una valenza differente: il primo indicherebbe la risposta artistico-culturale che ha interpretato la svolta della postmodernità negli USA; il secondo farebbe invece riferimento alla molteplicità di atteggiamenti che hanno risposto a tale mutamento al di fuori degli USA.

20 Alfonso Berardinelli, *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*, Quodlibet, Macerata, 2007.

Al fine di operare una ricognizione delle posizioni critiche circa la narrativa ipercontemporanea italiana, partiamo quindi dalle posizioni di Luperini e di Ceserani. Per comprendere l'interpretazione del quadro letterario fornita dai due critici è necessario iniziare dalla loro lettura dei fenomeni storico-sociali. Ceserani individua nella svolta degli anni Cinquanta una rottura strutturale pari a quella avvenuta tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento con l'avvento della borghesia e la rivoluzione industriale. Per Ceserani tale mutamento è avvenuto in modo netto e brusco toccando gli assetti strutturali e sovrastrutturali di una ampia parte del globo (l'automazione industriale, la deindustrializzazione, la crisi delle fonti energetiche, il rovesciamento tra l'economia produttiva e l'economia finanziaria, lo sfruttamento incontrollato delle risorse naturali, il sovraffollamento, il divario tra ricchi e poveri, i progressi della medicina, le trasformazioni tecnologiche). Sempre secondo Ceserani ci troveremmo ancora all'interno di tale svolta, infatti le mutazioni avvenute nei decenni successivi (in particolare a partire dagli anni Novanta) non toccano le strutture profonde economico-sociali e culturali ma unicamente gli assetti politici e le condizioni psicologiche della popolazione.

Di tutt'altro parere è invece Luperini. Innanzitutto, egli non individua alcun cambiamento epocale nella svolta degli anni Cinquanta. Secondo Luperini la svolta degli anni Cinquanta rappresenta l'inizio di una nuova fase culturale interna all'epoca moderna, la postmodernità non farebbe che acutizzare le caratteristiche della modernità pur mantenendone invariata la sostanza. Partendo da tale presupposto, egli rimprovera a Ceserani di assumere un atteggiamento esaltatorio e assolutorio nei riguardi della postmodernità: egli sostiene infatti che Ceserani considera la postmodernità come una fase di superamento delle contraddizioni della modernità. Tale interpretazione storico-sociale profondamente diversa porta i due critici a osservare anche il campo culturale e letterario da angolazioni differenti. Luperini, corroborando la sua analisi storica, osserva nella postmodernità il permanere a livello letterario delle medesime categorie che hanno segnato il moderno, sebbene esse si presentino in combinazioni mutate: logocentrismo / antilogocentrismo; senso della storicità e sua mancanza; superficialità / profondità; conscio / inconscio; razionale / irrazionale. Seguendo tale pista Luperini riconosce pertanto il ritorno in letteratura di tematiche neomoderniste o tardomoderniste. L'ibridazione di stili da un lato sottolineerebbe la continuità tra modernità e postmodernità, dall'altro evidenzerebbe l'aprirsi di una nuova fase letteraria dove i conflitti sono riemersi e il postmodernismo è già terminato. Ceserani, pur riconoscendo la presenza di elementi

caratteristici della modernità all'interno della postmodernità, giunge a conclusioni profondamente diverse: i modelli della modernità avrebbero subito un processo di destoricizzazione, persa la loro funzione originaria non assumerebbero più il valore di stile bensì quello di tema. Le tematiche non si muoverebbero più all'interno di un orizzonte sociale e culturale e il postmoderno sarebbe una condizione storica caratterizzata dall'intertestualità e la molteplicità di stili e generi non più individuali o individuabili²¹. Ceserani non seguendo la linea Jameson-Luperini, che, come abbiamo visto coglie nelle differenze stilistiche i mutamenti sociali e culturali, non osserva pertanto alcun congedo dalla letteratura postmoderna.

A partire da tale conclusione riguardo alla fine o meno del postmoderno, si è sviluppato un ampio dibattito presso gli studiosi di letteratura italiana contemporanea. Pur adottando posture e interpretazioni differenti, la maggior parte dei critici concorda nell'affermare che un mutamento sia avvenuto nella letteratura italiana tra gli anni Novanta e l'inizio degli anni Duemila. All'interno di questo campo interpretativo sono sorti tentativi cartografici²² e un dibattito molto ricco riguardo al rapporto tra postrealtà / realtà e letteratura, esperienza e trauma e letteratura²³. Si tenterà nello spazio ristretto di questa introduzione di ricostruire rapidamente, in un primo momento, il quadro del dibattito riguardante il mutamento della recente narrativa italiana, in un secondo momento la principale diramazione di tale discussione, quella riguardante il rapporto tra letteratura e realtà.

Tra i maggiori critici che sostengono l'esistenza di un vero mutamento nella recente narrativa italiana vi sono Luperini, Donnarumma, Cortellessa e, a suo modo, il collettivo Wu Ming. Ognuno ha tracciato un quadro differente e tentato denominazioni differenti (dal *neomodernismo* alla *nebulosa*). Cominciamo con la posizione di Luperini, che è stato uno dei primi a segnalare un mutamento all'interno del campo artistico-letterario e politico-sociale e ad annunciare la fine del postmoderno. Luperini individua

21 Monica Jansen, *Il dibattito sul postmoderno in Italia. In bilico tra dialettica e ambiguità*, cit..

22 Si fa riferimento, ad esempio, al citato saggio di Tirinanzi De Medici (*Il romanzo italiano contemporaneo*), all'ultimo volume della rivista *Narrativa* a cura di Giuseppe Carrara e Roberto Lapia, intitolato *Narrativa italiana degli anni Duemila, cartografie e percorsi* (n. 41/2019) numero 64 della rivista *Allegoria* (anno XXIII, terza serie, luglio-dicembre, Palumbo editore, Palermo, 2011).

23 Daniele Giglioli, *Senza Trauma. Scritture dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Quodlibet, Macerata, 2011; Antonio Scurati, *La letteratura dell'inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione*, Bompiani, Milano, 2006; Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino, 1997.

nel ritorno dei conflitti degli anni Novanta (Guerra del Golfo, Guerra nei Balcani) il termine delle promesse del postmodernismo di un mondo pacificato. A livello simbolico, tale mutamento sarebbe reso evidente dall'attacco alle Torri Gemelle: il cadere al suolo dei palazzi di vetro-specchio non sarebbe altro che la riproduzione fisica dell'infrangersi del mondo rarefatto della postmodernità. A tornare quindi sarebbero la complessità, il conflitto e la contraddizione, mentre sarebbe giunta al termine la logica della giustapposizione di matrice avanguardista, anche se edulcorata, resa superficiale e di massa dalla postmodernità. Se secondo Luperini il modernismo è sempre persistito all'interno della postmodernità, pur in una condizione minoritaria e subalterna (Paolo Volponi, Franco Fortini, Zanzotto, Pagliarani, Luzi, Sanguineti, Raboni ne sarebbero l'esempio), tuttavia il termine del postmoderno sarebbe accompagnato da un ritorno importante del neomodernismo in letteratura. Luperini osserva infatti una svolta in scrittori come Ammaniti e Nove che abbandonano il pulp e il noir per riavvicinarsi alla rappresentazione di un'Italia «storica e riconoscibile»²⁴.

Quando Luperini si riferisce in particolare al ritorno del conflitto come segnale di fine dell'ipocrisia postmodernista e del «nichilismo ilare» e individua nel ritorno al realismo e nelle tendenze neomoderniste la risposta letteraria, Raffaele Donnarumma, pur condividendo con lui l'impianto di base (ritorno dei conflitti/ riemergere di tendenze realiste e neomoderniste), si affida anche alle analisi del sociologo francese Lipovetski cercando di fornire alla nuova letteratura una denominazione, ipermoderna, che racchiude un nuovo concetto. Secondo Lipovetski i processi iniziati durante la postmodernità (consumismo, edonismo, narcisismo) avrebbero subito dopo gli anni Ottanta una accelerazione tale da perdere il loro carattere fondamentalmente euforico per acquisire una fisionomia inquietante. Il consumismo diventa un sentimento di eternità da opporre alla fugacità delle cose, non è più lo status che ci permette di mostrare la sua ragione di esistere²⁵. Quanto al narcisismo, se l'individuo sociale dell'ipermodernità si vuole più responsabile e consapevole, meno propenso ad abbandonarsi al godimento della postmodernità; tuttavia, la responsabilità e la consapevolezza non sarebbero che una postura dietro la quale si celano l'incapacità ad abbandonare il mondo dell'infanzia mentre dietro la performatività e la flessibilità si nascondono disturbi psicologici, depressioni e

24 Romano Luperini, *La fine del postmoderno*, Guida, Napoli, 2006, pp. 75-76.

25 Gilles Lipovetski (con Sébastien Charles), *Les temps hypermodernes*, Hachette, coll. «Le livre de poche», Parigi, 2010, pp. 25-26.

paure. Tutto questo all'interno di un contesto sociale mutato, accelerato: una mondializzazione cieca, una competizione accresciuta, uno sviluppo sfrenato della tecnologia informatica, accompagnato dalla precarizzazione del lavoro e dalla disoccupazione crescente. L'individuo, quindi, avrebbe subito un mutamento percettivo profondo rispetto alla postmodernità: l'inquietudine e la paura, rispetto al proprio corpo e al quadro sociale, segnano gli individui dell'ipermodernità²⁶. A partire da tale interpretazione, Donnarumma osserva che l'ipermodernità imprimendo un'accelerazione di fenomeni già presenti nella postmodernità ne vira al nero i colori: il prefisso *iper-* rivelerebbe il carattere abnorme e ansiogeno della nuova fase della modernità. Il mutamento cromatico avrebbe mutato pertanto la posizione intellettuale dello scrittore, il quale si sentirebbe ora chiamato a prendere la parola sul presente, a riaffermare la propria partecipazione alla vita pubblica²⁷. Il periodo del disimpegno, anche civile e non soltanto politico, che in larga misura ha caratterizzato l'euforia postmodernità si sarebbe concluso sotto la pressione degli eventi che hanno iniziato a lasciare spazio ad un mondo che non ha saputo mantenere le proprie promesse e che pare dominato sempre più dall'incertezza esistenziale, sociale ed economica²⁸.

Anche il collettivo Wu Ming concorda nel sostenere l'avvenuto mutamento del quadro politico e sociale che avrebbe influenzato anche la postura degli scrittori italiani con conseguenze sia sotto il profilo stilistico (un ritorno al *realismo*, che ora cercheremo di approfondire nei termini di *New Italian Epic*) sia nella postura intellettuale degli scrittori (il ritorno all'impegno). Secondo i Wu Ming la postmodernità e il postmoderno sarebbero giunti al termine con l'11 settembre e gli anni Novanta ne sarebbero stati l'ultimo evidente colpo di coda: un postmoderno ormai stanco e di maniera avrebbe segnato l'ultimo decennio del secolo a fronte di un mondo che aveva già iniziato a implodere e a mostrare l'illusione delle proprie promesse. Sebbene in apparenza le

26 *Ibidem*, pp. 26-28.

27 Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità: un congedo dal postmoderno*, in *Allegoria 64*, anno XXIII, terza serie, luglio-dicembre, Palumbo editore, Palermo, 2011, pp. 22-23.

28 Interessante lo scambio tra Donnarumma e Ceserani su *Allegoria*: Donnarumma pone Ceserani di fronte ad un problema generazionale. Ovvero, il confronto della recente narrativa italiana con le problematiche del nostro presente si costituisce anche come un'esigenza sviluppatasi a partire da una realtà in cui si sono riaccese conflittualità e difficoltà sociali. Cfr. Remo Ceserani, *La maledizione degli -ismi*, in *Allegoria 64*, anno XXIII, terza serie, luglio-dicembre, Palumbo editore, Palermo, 2011, e la risposta: Raffaele Donnarumma, *Il faut être absolument hypermodernes. Una replica a Remo Ceserani*, in *Allegoria 67*, anno XXV, terza serie, Gennaio-giugno 2013, Palumbo editore, Palermo, 2013, <https://www.allegoriaonline.it/index.php/i-numeri-precedenti/allegoria-n67/89-repliche/674/660-2014-01-15-14-59-06> [ultimo accesso il 07/10/2021].

premesse possano sembrare molto simili a quelle di Luperini e di Donnarumma, in realtà il discorso dei Wu Ming se ne distacca ampiamente sotto il profilo dell'analisi letteraria. A differenza di Luperini, il collettivo di scrittori non invoca né tantomeno individua un ritorno al moderno: allo stesso modo in cui, chiusa la parentesi della postmodernità, il postmodernismo diviene, per riprendere i loro aggettivi, «patetico» e «residuale», così lo diviene anche chi invoca o mima posture moderniste. Diversamente da Donnarumma, i Wu Ming non cercano nelle teorie di Lipovetsky un modello interpretativo su cui fondare la propria analisi della recente narrativa italiana ma coniano *ex novo* un'etichetta e una griglia definitoria delle nuove pratiche letterarie, il *New Italian Epic*. I Wu Ming osservano la presenza di una «nebulosa»²⁹ all'interno della narrativa italiana, ovvero un gruppo di scrittori avrebbe iniziato a operare un distacco dal postmoderno a partire dagli anni Novanta che li avrebbe condotti ad assumere poetiche in parte simili. Le opere che ne sono nate, seppur a fronte di evidenti differenze, racchiuderebbero in realtà profonde affinità. L'elemento fondamentale che le accomunerebbe sarebbe il carattere ibrido, tra romanzo, saggistica e cronaca. Per tale ragione i Wu Ming hanno deciso di definire queste opere «oggetti narrativi non identificati (Oni)»³⁰. Quattro caratteristiche, a condivisione variabile, marcherebbero tali opere: l'epica, imprese storiche e mitiche all'interno di conflitti storici di più ampio respiro; un rapporto con la tradizione del romanzo storico italiano ma anche con il romanzo latino-americano e le opere di Ellroy; l'importanza dello specifico italiano, ovvero della peculiarità della storia italiana durante la

29 In questo passaggio utilizziamo il termine *nebulosa* nella stretta accezione fornita dai Wu Ming. Scrive infatti il collettivo di scrittori bolognese: «Nelle lettere italiane sta accadendo qualcosa. Parlo del convergere in un'unica – ancorché vasta – nebulosa narrativa di parecchi scrittori, molti dei quali sono in viaggio almeno dai primi anni Novanta. In genere scrivono romanzi, ma non disdegnano puntate nella saggistica e in altri reami, e a volte producono “oggetti narrativi non-identificati”. Diversi loro libri sono divenuti best-seller e/o long-seller in Italia e in altri paesi. Non formano una generazione in senso anagrafico, perché hanno età diverse, ma sono una generazione letteraria: condividono segmenti di poetiche, brandelli di mappe mentali e un desiderio feroce che ogni volta li riporta agli archivi, o per strada, o dove archivi e strada coincidono»; Wu Ming, *New italian epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Einaudi, Torino, 2009, pp. 10-11.

30 La categoria riunisce scrittori diversi come Genna, Lucarelli, Camilleri, Evangelisti, De Cataldo, Saviano: «Chi sono questi scrittori, da dove vengono? Alcuni, come Andrea Camilleri, Carlo Lucarelli, Massimo Carlotto, hanno lavorato sul poliziesco in modo tutto sommato “tradizionale”, per poi sorprendere con romanzi storici “mutanti” [...] Altri, come Giuseppe Genna e Giancarlo De Cataldo, hanno masticato il *crime novel* con in testa l'epica antica e cavalleresca, per poi – rispettivamente – affrontare narrazioni mestose e indefinibili (*Dies irae*, *Hitler*) ed estinguere la *spy story* in un'esperienza di prosa poetica (*Nelle mani giuste*). Nel mentre, Evangelisti ibridava in modo selvaggio generi “acquisiti” dalla paraletteratura [...] Ancora: Helena Janeczek, Marco Philopat, Roberto Saviano e Babsi Jones hanno prodotto “oggetti narrativi non-identificati”, libri che sono indifferentemente narrativa, saggistica e altro [...]»; Wu Ming, *New italian epic*. cit., pp. 11-12.

Guerra fredda; la centralità dello specifico letterario e quindi del potere maieutico della parola.

I Wu Ming non sono gli unici a segnalare il carattere ibrido della prosa italiana. Andrea Cortellessa, osservando un mutamento nella narrativa italiana degli anni Duemila, nella sua introduzione all'antologia *La terra della prosa* fa notare come la narrativa italiana abbia un aspetto fluido e polimorfo che sarebbe un carattere tipico della tradizione italiana di matrice leopardiana. Senza dimenticare l'integrazione del romanzo con la forma saggistica e la spiegazione, Cortellessa individua in particolare nell'ibridazione con la poesia la peculiarità della prosa italiana³¹. Nella recente narrativa tale natura si sarebbe spinta ai confini della propria superficie creando opere «sfilacciate, instabili, fuzzy»³². L'origine secondo Cortellessa sarebbe da ritrovare nel collasso delle poetiche postmoderne, collasso che anche qui come in Donnarumma e in Wu Ming avviene per un accumularsi eccessivo. In questo modo uno degli elementi cardine della recente narrativa sarebbe lo straniamento, uno straniamento che sorge sia in ragione delle peculiarità stilistiche della letteratura italiana, sia in ragione del contenuto delle opere: il racconto dell'Italia si fa da prospettive oblique, come ad esempio la scelta di un tempo altro (gli anni di piombo), di un luogo altro (i Balcani di Babsy Jones), uno sguardo laterale (la periferia di Falco)³³. Cortellessa individua quindi in tale fluidità magmatica che ha caratterizzato gli anni Zero il sintomo del loro carattere centrifugo e quindi del loro costituirsi come incipienti di nuovi percorsi narrativi. Riprendendo il titolo di un romanzo

31 Si veda ad esempio l'approccio alla prosa narrativa presente nelle opere di Permunián, Bajani, Arminio, Raimo, Pecoraro, Policastro, Trevi e Pugno. Infatti, come scrive Cortellessa, «si vede, infatti, come sia almeno altrettanto vero che la poesia è “nutrice” della prosa: a scavare nell'archeologia di tanti narratori qui convocati – da Permunián a Bajani, da Arminio a Raimo, da Pecoraro a Policastro e Trevi – non è un caso trovare un più o meno segreto background poetico (o una parallela, consistente produzione in versi, come nel caso di Laura Pugno). Né è un caso che persino prosatori “puri”, come Pincio o Pascale, si siano potuti leggere con modalità che sono quelle, piuttosto della poesia»; Andrea Cortellessa, *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, L'Orma editore, Roma, 2014, pp. 43-44.

32 Andrea Cortellessa, *La terra della prosa*, cit., p. 44.

33 Seppure in termini in parte di diversi, la presenza di uno *sguardo obliquo* viene enunciata anche dai Wu Ming secondo i quali permetterebbe uno sguardo sulla storia da una prospettiva marginale permettendo la fusione tra etica e stile. Scrive infatti il collettivo di scrittori: «La tematica dello “sguardo obliquo” è, nel New Italian Epic, quella dove più si realizza la fusione di etica e stile. Nel *corpus* del New Italian Epic si riscontra un'intensa esplorazione di punti di vista inattesi e inconsueti, compresi quelli animali, oggetti, luoghi e addirittura flussi immateriali. Si può dire che vengano presi a riferimento – in contesti differenti e con diverse scelte espressive – esperimenti già tentati da Italo Calvino nei racconti cosmicomici o in *Palomar*»; Wu Ming, *New italian epic.*, cit., p. 26.

di Pincio, secondo il critico essi sarebbero un fecondo «spazio sfinito»³⁴, l'esaurimento sarebbe infatti la condizione per un nuovo inizio³⁵.

Se osserviamo le varie posizioni descritte possiamo notare, come anticipato in apertura, che i critici concordano nell'affermare la presenza di un mutamento (sociale, economico e politico prima e letterario di conseguenza) intorno agli anni Novanta, il quale si sarebbe reso palese e non più ignorabile con il crollo delle Torri Gemelle e il G8 di Genova. Questo cambiamento sarebbe stato accompagnato da un esaurimento delle poetiche postmoderne, dovuto sia alla loro saturazione e quindi implosione, sia alla loro ormai incapacità di rispondere alle richieste del mondo che si andava delineando.

Considerando questa fondamentale vicinanza nell'analisi da parte di critici e scrittori tra loro molto diversi, possiamo notare come il rapporto tra letteratura e realtà (o postrealtà³⁶), e letteratura ed esperienza, si riveli un nodo centrale del dibattito sulla recente letteratura italiana, per questo motivo ne risulta una delle diramazioni più feconde. Senza voler in questa sede sviluppare una analisi volta a definire i caratteri di una poetica *realista* o la sua possibilità stessa di esistere, ci proponiamo di riassumere alcune posizioni di maggiore interesse che hanno alimentato il dibattito, aprendo una rapida parentesi in cui racchiudere gli elementi salienti di tale discussione.

34 Andrea Cortellessa, *La terra della prosa*, cit., pp. 51-58. In particolare, p. 44: «Proprio perché le sue matrici non sono quelle della narratività più usoforme – la *fiction* – la prosa dei narratori qui presenti è davvero uno *spazio sfinito*, una *terracarne*». Per quanto riguarda i riferimenti bibliografici al romanzo di Pincio, cfr. Tommaso Pincio, *Lo spazio sfinito*, Minimum fax, Milano, 2010.

35 Si segnala anche la recensione di Giorgio Vasta al romanzo di Pincio apparsa su *Il manifesto* del 7 gennaio 2011 dal titolo *Da Tommaso Pincio a variazioni sul vuoto*, dove scrive: «*Lo spazio sfinito* è stato – è ancora – un libro in grado di ricapitolare il futuro nel momento in cui il futuro cominciava, un libro che ha intuito che quando tutto è sfinito non resta altro da fare che accettare la dispersione, accoglierla, scrivere nella dispersione. Raccontare il cielo, le contrazioni e i riverberi, gli spasmi le increspature i vortici. Essere narratori cosmologici, dare coerenza all'incoerenza.»

36 Riguardo al concetto di «post-realtà» si rimanda alla definizione di Vito Santoro che, riprendendo le riflessioni di Walter Siti, scrive: «La realtà è diventata quella che Walter Siti ha definito molto felicemente – tanto che l'espressione è entrata nell'uso comune – un “post-realtà”, vale a dire una realtà intermedia, né vera né falsa, in cui la rappresentazione ha sostituito le cose, riducendo la vita a simulacro. [...] L'esito è stato, secondo lo scrittore, una vera e propria “artistizzazione di massa”, l'avveramento del sogno dei surrealisti – sia pure in forma tutt'altro che eroica perché degradata alle regole del profitto – di una “estetizzazione collettiva” [...] E il luogo in cui sono on corso le prove tecniche di questa post-realtà è la televisione con “programmi a basso costo (*reality* e *talk*) che si presentano come rappresentazioni della vita vera di persone reali, e che sono “aggiustati” secondo le regole dell'appeal estetico e narrativo, secondo le “esigenze di immagine”», in *Notizie dalla post-realtà. Caratteri e figure della narrativa italiana degli anni Zero*, a cura di Vito Santoro, Quodlibet, Macerata, 2010, p. 20.

Il dibattito in campo critico-letterario attorno al rapporto tra letteratura e la realtà e riguardo a un ritorno del realismo si inserisce in quadro più ampio che vede impegnata anche la filosofia in un apparente allontanamento dal pensiero heideggeriano che aveva segnato il periodo 1960-1990. In Italia possiamo considerare l'esempio di Maurizio Ferraris che, preso congedo dal pensiero debole, pubblica nel 2012 *Il manifesto del nuovo realismo*. Ferraris sostiene che il «nuovo realismo» ha investito la cultura filosofica ponendo fine alla svolta linguistica (riassumibile grossolanamente nell'enunciato nietzscheano «non esistono fatti ma solo interpretazioni», ovvero il mondo esiste solo attraverso la mediazione di schemi concettuali e rappresentativi), rimettendo al centro la percezione come chiave conoscitiva, e operando una svolta ontologica (il mondo ha le sue leggi indipendentemente dagli schemi concettuali che li si vogliono applicare)³⁷. Su questi presupposti viene riportata al centro l'esistenza della verità e la necessità di una sua ricerca; in altri termini, la fine della deogettivizzazione: il mondo esiste, è conoscibile e l'accertamento della realtà è la condizione preliminare ad una sua critica.

Per quanto riguarda il campo letterario, numerosi sono i critici che concordano nel sostenere un ritorno della letteratura come parola testimoniale che cerca un confronto con il mondo e una sua interpretazione; in Italia uno dei casi più eclatanti è stato *Gomorra* di Saviano, un'opera dove inoltre la responsabilità etica si fa predominante³⁸. Donnarumma sostiene che nell'ipermoderno si assiste a un ritorno alle forme realiste per raccontare storie vere o verosimili, queste pratiche si costituirebbero come una resistenza a un mondo in cui è divenuto sempre più difficile distinguere il vero dal falso, dove tutto sembra ridotto a reality e «post-realtà». Questo si contrapporrebbe all'atteggiamento che aveva contraddistinto il postmoderno, ovvero l'abdicazione a tale tentativo e la volontà generale da parte della letteratura di farsi specchio di un mondo intricato e insondabile, un labirinto di segni e un gioco di specchi infinito, mostrando così il proprio carattere artefatto. La recente narrativa si caratterizzerebbe quindi per un rapporto problematico e conflittuale con la «realtà», «l'esperienza» e «la testimonianza». Sono queste le parole chiave che ritornano da uno studioso all'altro, da un critico all'altro.³⁹

37 Maurizio Ferraris, *Il manifesto del nuovo realismo*, Laterza, Bari-Roma, 2012.

38 Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Il Mulino, Bologna, 2014, p. 190 e Wu Ming.

39 Scrive Donnarumma in un articolo apparso sulla rivista *Allegoria*, prima di addentrarsi nell'analisi dei diversi generi che affollano la recente narrativa italiana: «La letteratura postmoderna è stata accusata, da

Anche i Wu Ming osservano un atteggiamento simile: il collettivo di scrittori individua nella centralità della narrazione uno degli elementi cardine della recente letteratura. Chiaramente non tralasciano di sottolineare come le novità tecnologiche abbiano reso problematico il racconto, infatti il rapporto sempre più mediato con il reale tenderebbe a farcelo percepire come una dimensione perduta o comunque di sempre più difficile accesso. Tuttavia, secondo i Wu Ming è il racconto che è in grado di salvare i fatti, quindi la realtà, dalla disinformazione grazie alla propria capacità affabulatoria.

La perdita del reale sarebbe quindi solo un'illusione e la letteratura instaurerebbe con esso un rapporto conflittuale, costituendosi come strumento di resistenza alla «post-realtà». Tale rapporto è stato approfondito nei lavori del critico Daniele Giglioli⁴⁰ e dallo scrittore Antonio Scurati⁴¹, con esiti diversi rispetto a quelli proposti da Donnarumma e da Wu Ming. Secondo Giglioli siamo entrati in una fase in cui il trauma e l'esperienza sono andati perduti, l'assenza di esperienza o l'esperienza pulviscolare benjaminiana da timore si è fatta *habitus* a partire dalla postmodernità. La ferita e il trauma sono stati il più possibile estromessi dalla società e appaiono solo dietro uno schermo, molto spesso in immagini provenienti da luoghi remoti. In questo modo la realtà tende a coincidere sempre più con la sua rappresentazione. Tuttavia, una possibilità di fuga esiste e tale possibilità viene trovata da Giglioli nel concetto lacaniano di *reale*. Il *reale* sfugge al quotidiano e risulta essere l'*evento* capace di una scossa tellurica, di uno squarcio sul velo di Maia della realtà. La recente narrativa italiana secondo il critico ricercerebbe proprio il *reale*: in una dimensione ormai fatta esclusivamente di immagini e simboli, il *reale* nel suo sfuggire alla simbolizzazione risulta divenire l'interstizio dove tentare di esercitare la parola. La narrativa italiana si presenterebbe pertanto in un rapporto conflittuale con la realtà, non cederebbe alle lusinghe postmoderne di una mimesi del gioco di specchi, dell'addensarsi dell'immaginario. La resistenza alla realtà avverrebbe invece attraverso un gioco a rialzo dove l'estremo del *reale* diventa strumento per sabotare la solo apparente perdita della realtà.

parte dei suoi avversari, di essere ideologica e organica rispetto alla postmodernità: quella dell'età ipermoderna, al contrario, si mostra da subito come critica del presente»; Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità: ipotesi per un congedo dal postmoderno*, in *Allegoria* 64, cit., p. 21. Anche online <https://www.allegoriaonline.it/index.php/i-numeri-precedenti/allegoria-n64/73-il-tema/6417/486-ipermodernita-ipotesi-per-un-congedo-del-postmoderno> [ultimo accesso 13/10/2021].

40 Daniele Giglioli, *Senza trauma*, Quodlibet, Macerata, 2011.

41 Antonio Scurati, *La letteratura dell'inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione*, Bompiani, Milano, 2006.

Antonio Scurati parte da posizioni in parte simili ma giunge ad esiti diversi. Finito l'umanesimo e quindi l'idea di conservare il lavoro e l'esperienza dei padri, secondo Scurati il confine tra fittizio e immaginario si sarebbe interamente eroso, così come quello tra reale e fittizio, a provocarne tale erosione sarebbe stata la cultura mass-mediatica. Le cause sarebbero da ricercare nel trionfo del capitalismo (il denaro diviene metro di misurazione del mondo), nel trionfo della visualità e nella crisi epistemologica del visibile, il trionfo delle telecomunicazioni (il racconto dei mass-media fa accadere le cose). Scurati nega quindi l'esistenza dell'esperienza, denuncia un mondo che scompare e si riduce a immagini, sottolinea l'impossibilità della testimonianza e chiama gli scrittori a confrontarsi con l'assenza del mondo, rifiutando l'esibizione della letterarietà della letteratura come trincea all'estetizzazione del mondo. Scurati, senza analizzare le proposte della narrativa italiana, propone egli stesso una soluzione ovvero quella del romanzo storico portando ad esempio la propria opera *Il rumore sordo della battaglia*⁴².

Le posizioni qui elencate mostrano una piena consapevolezza delle ripercussioni che la tecnologia ha avuto sulla realtà e, fatta eccezione per Scurati che si limita a una esortazione a resistere, segnalano in maniera piuttosto compatta, seppur con punti di vista differenti, il rapporto conflittuale, quasi un corpo a corpo, che la letteratura ha instaurato con il reale. Mostrano quindi un mutamento di postura rispetto alla letteratura dei decenni precedenti, più propensa invece a mimare gli esiti dei sistemi di comunicazione di massa (si pensi anche solo ad alcune delle sperimentazioni della neoavanguardia).

Anche in questo nostro lavoro di ricerca si sostiene un mutamento all'interno del campo letterario che riflette i cambiamenti avvenuti sul piano politico, economico e sociale negli ultimi trent'anni. Il postmoderno sembrerebbe effettivamente giunto a un punto di esaurimento nel corso degli anni Novanta quando le sue poetiche sono implose. Non si possono certamente ignorare i cambiamenti avvenuti nel corso dell'ultimo decennio del Novecento, la festa annunciata dalla caduta del muro di Berlino è stata un'illusione cui sono seguiti i conflitti armati degli anni Novanta (la prima guerra del Golfo, la guerra nei Balcani), la crescente preoccupazione per il fenomeno della globalizzazione, l'inquietudine per il problema climatico e, su scala nazionale, il crollo del

⁴² Antonio Scurati, *Il rumore sordo della battaglia*, Bompiani, Milano, 2002.

sistema politico della prima Repubblica a seguito di Mani Pulite, il precariato giovanile e l'immigrazione. Il crollo delle Torri Gemelle, la conseguente guerra in Afghanistan e poi la seconda guerra del Golfo, il G8 di Genova e la crisi economica globale che ha toccato l'intero Occidente non hanno fatto altro che rendere evidente il mutamento di prospettiva che si era preannunciato nei decenni precedenti. La letteratura non può non averne risentito, da un lato vi è stata una naturale presa di coscienza e un cambiamento di prospettiva da parte degli scrittori, dall'altro come sostiene Cortellessa le poetiche del postmoderno sono giunte a un naturale esaurimento; sicché gli anni Novanta hanno visto, almeno in Italia, il loro espandersi sino al punto critico di implosione (i *cannibali* ne sono stati un ottimo esempio). Tali considerazioni sono annunciate anche da Giorgio Vasta, ovvero da uno dei protagonisti principali della letteratura italiana degli ultimi due decenni⁴³. Vasta sostiene che «nell'immaginazione degli scrittori» e «negli sguardi letterari» sia avvenuto un «sommovimento tellurico» non più ignorabile e che sia reso necessario «prendere atto della natura dispersa ed entropica della propria immaginazione»⁴⁴.

Ci troviamo pertanto di fronte a una nuova fase, sia politico-sociale ed economica, sia artistico-letteraria che, affermiamolo senza addentrarci troppo in questioni storiche che ci allontanerebbero troppo dal cuore letterario della nostra tesi, si inserisce all'interno della medesima epoca storica, ossia la modernità. Infatti, le strutture economiche fondamentali sono rimaste le medesime assumendo al loro interno unicamente un'evoluzione: si è passati dal capitalismo industriale a quello finanziario. In questo senso nel presente lavoro assumiamo piuttosto la prospettiva assunta da Luperini e Donnarumma, pur precisando la nostra posizione: sebbene le soluzioni fornite dai due critici forniscano prospettive interpretative molto utili (l'opposizione modernismo/postmodernismo per Luperini; il superamento del postmoderno attraverso l'ipermoderno per Donnarumma), non si vuole in questa sede assumerle totalmente ma

43 Giorgio Vasta, *Da Pincio variazioni sul vuoto*, in Andrea Cortellessa, *La terra della prosa, La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, L'Orma editore, Roma, 2014, p. 91.

44 Giorgio Vasta, *Essere narratori cosmologici*, in *Il manifesto*, 7 gennaio 2011. A tale riguardo risulta interessante anche un precedente articolo di Vasta sulla *Repubblica*: «Rappresentazioni di questo genere valgono anche in ambito letterario: la generazione degli scrittori che hanno una quarantina d'anni, la "mia" generazione di scrittori, esiste in fuga. Nel senso che si allontana da qualcosa e procede verso qualcos'altro: non lo fa serenamente – e del resto nessuno lo pretende – e neppure con una consapevolezza inscalfibile, semmai come scappando da un'esplosione», Giorgio Vasta, *Quando parliamo della nostra generazione*, in *La Repubblica*, 10 giugno, 2009.

utilizzarle come strumenti critici di analisi. Dunque, partendo dal presupposto che un cambiamento sia avvenuto e che tale cambiamento si inserisca in un medesimo periodo storico, ci proponiamo di analizzarne la consistenza in alcune opere emblematiche.

Per effettuare questa operazione, ci situeremo sulla scia di due considerazioni generazionali che riteniamo particolarmente pertinenti, quella di Tommaso Ottonieri⁴⁵ e quella di Raffaele Donnarumma⁴⁶. L'analisi di Ottonieri si concentra sulla «prospettiva percettiva» degli scrittori degli anni Duemila, mentre quella di Donnarumma, oltre a sottolineare il mutamento di percezione osserva il mutamento delle condizioni materiali. Secondo Ottonieri l'esordio in letteratura di una generazione nata «sullo schermo» rappresenta una novità e parla pertanto di «generazione-acquario» consapevole e già disillusa di fronte ai nuovi sistemi di comunicazione (internet e televisione), la quale per questo instaura un corpo a corpo con la post-realtà e la finzione che questi creano. Donnarumma, nella sua polemica con Ceserani su *Allegoria*, sottolinea come la sua generazione non abbia vissuto la spaccatura del postmoderno ma ne sia nata all'interno, per questa ragione non ne sarebbe rimasta abbagliata e sarebbe stata in grado di prendere la distanza. Inoltre, le contingenze storiche (in particolare il precariato) non avrebbero fatto altro che marcare il distacco dalla cultura e dalla letteratura postmoderna che avrebbero iniziato a mostrare il fianco e il loro esaurimento.

Alla luce di quanto postulato in apertura, ossia che le due grandi esigenze con cui deve confrontarsi la letteratura oggi sono la vittoria dei mass media e il riaffiorare dei conflitti, le considerazioni di Ottonieri e di Donnarumma possono fondare l'analisi di un gruppo di scrittori, già forte di un certo successo critico, scrittori nati tra la fine degli anni Sessanta e gli anni Settanta, quindi dopo la frattura degli anni Cinquanta e Sessanta, i quali hanno esordito negli anni Duemila, dopo la frattura degli anni Novanta: Nicola Lagioia, Giorgio Vasta, Giorgio Falco e Laura Pugno. Nati tra il 1967 e 1975, questi scrittori non partecipano in prima persona alla *mutazione antropologica* avvenuta tra gli anni Sessanta e Settanta, nascono e vivono già all'interno del solco del cambiamento sociale, economico, umano e politico che essa produce: il graduale disimpegno e il ritorno alla dimensione privata, il trionfo dei sistemi di comunicazione di massa e quindi dell'espansione

45 Tommaso Ottonieri, *Un po' di "Latte" a rappresentare i nuovi linguaggi*, in *Carta*, 13-19 dicembre, 2001.

46 Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità: un congedo dal postmoderno*, in *Allegoria* 64, cit.

dell'immaginario che riduce in parte la realtà a simulacro e feticcio, sino all'anestetizzazione emotiva.

Inoltre, sotto il profilo più rigidamente letterario si viene a instaurare un ulteriore elemento di interesse: i testi che verranno presi in esame mostrano talvolta dissonanze stilistiche profonde, pertanto la loro compattezza tematica – seppure a geometria variabile – costituisce un motivo di interesse ancor maggiore così come le loro collaborazioni e spesso le loro pubblicazioni presso la medesima casa editrice (Minimum Fax). La scelta di questo *corpus* non nasce dall'esigenza di voler creare un canone generazionale, né tanto meno una opposizione generazionale (figli contro padri), ma da quella di voler indagare le peculiarità apportate in campo letterario dalle strutture economiche, sociali e politiche, osservare le modalità rappresentative di un gruppo di scrittori che ha dovuto confrontarsi con necessità simili e che ha instaurato con esse un dialogo problematico. Si vuole quindi analizzare e fornire una forma a quella nebulosa sorta dopo l'implosione degli anni Novanta, osservare quella nuova prosa italiana emersa a seguito del collasso del postmoderno descritto da Cortellessa.

Il *corpus* di opere è stato scelto cercando di individuare quelle più rappresentative della produzione degli autori selezionati: *Riportando tutto a casa* (2009) e *La ferocia* (2014) di Nicola Lagioia; *Il tempo materiale* (2008) di Giorgio Vasta; *L'ubicazione del bene* (2009) di Giorgio Falco; *Sirene* (2007) e *Quando verrai* (2009) di Laura Pugno.

Per analizzare le opere nella prospettiva sopra esposta, si è deciso di partire dall'elemento che più le accomuna, ovvero l'omogeneità macrotematica. Iniziando quindi dalle macrotendenze individuate già da Tirinanzi De Medici nel suo recente studio *Il romanzo italiano contemporaneo*⁴⁷, attraverseremo le opere prescelte in modo da analizzarne le differenti modalità rappresentative e di dispiegarne anche gli elementi che le separano. Ognuno dei due capitoli in cui si suddivide la tesi occuperà di una tematica (il corpo; l'impegno e il ritorno del passato), e sarà a sua volta suddiviso in sottoparti nelle quali se ne analizzerà l'affiorare nei testi di ciascun autore. Al termine di ogni capitolo si potranno individuare i punti di contatto e le divergenze, le funzioni ricoperte dalle diverse tematiche, il loro ruolo all'interno del tessuto narrativo. Una conclusione generale permetterà di mettere a confronto i risultati ottenuti e di dare elementi di risposta alle

47 Carlo Tirinanzi De Medici, *Il romanzo italiano contemporaneo*, cit.

problematiche sollevate: alla luce del lavoro svolto, si cercherà di tracciare il profilo della recente narrativa italiana.

Si è deciso di procedere analizzando innanzitutto i nuclei tematici in grado di accomunare la totalità degli autori e delle opere scelte e di procedere quindi in ordine decrescente di presenza, come in una costruzione a cerchi concentrici che si restringa. Il primo capitolo affronterà il tema della corporeità attraverso i romanzi *Il tempo materiale*, *La ferocia*, *L'ubicazione del bene*, *Sirene*. Il secondo capitolo è incentrato sul ritorno dell'impegno, tema presente in ognuna delle opere selezionate. Questo capitolo sarà diviso in due parti dedicate rispettivamente all'interesse degli autori verso l'indagine del passato come origine della fisionomia della nostra attualità e una seconda parte sull'attenzione rivolta al tempo presente. Nel primo capitolo analizzeremo *Il tempo materiali* e *Riportando tutto a casa*, nel secondo *L'ubicazione del bene* e *Quando verrai*.

Lo studio verrà svolto attraverso il *close reading*, ovvero tramite un'analisi testuale ravvicinata. Si è deciso di utilizzare tale modalità al fine di interrogare direttamente le opere, così da permettere loro di far emergere le tensioni individuate nella recente narrativa, con l'obiettivo di lasciare affiorare tali contenuti anche qualora non siano immediatamente evidenti. In questo modo i testi si rivelano in grado di comunicare, talvolta, anche «campi di forze opposte» che si costituiscono come un «ritorno del represso»⁴⁸. A nostro avviso, l'importanza di un'operazione di questo genere risiede nel suo tentativo di intromettersi il meno possibile nel discorso veicolato dall'opera e, al contempo, di concedere al testo di far emergere, lasciandolo parlare, dei contenuti che risiedono in una dimensione più profonda, quella appunto del represso.

Per effettuare questo studio ci si è basati in particolare sulle analisi di Donnarumma, Luperini, Tirinanzi De Medici, Cortellessa, Simonetti e Giglioli. Donnarumma e Luperini ci hanno dato gli strumenti interpretativi del quadro politico-sociale e artistico-letterario per comprendere il mutamento avvenuto intorno agli anni

48 Si fa riferimento alla teoria letteraria di Francesco Orlando, descritta in questo modo da Emanuele Zinato in un suo articolo sullo studioso francesista: «Orlando, che ha insistito “sull’effetto addirittura conservatore dei Cultural studies”, senza arroccarsi in difesa dei capolavori dell’Occidente come “presunti momenti universali ed eterni”, ha rivendicato il proprio modo, radicalmente alternativo a quello in voga presso gli studi di genere o postcoloniali, di considerare i testi letterari come campi di forze opposte, psichiche e sociali e come sede di uno specifico ritorno del represso, sia nelle forme che nella serie dei contenuti»; Emanuele Zinato, *Ritorno del represso e storia letteraria: Francesco Orlando teorico “controtempo”*, in *Il Verri*, n. 46, 2011.

Novanta, e hanno così fornito una cornice allo studio qui proposto. Il lavoro di Tirinanzi De Medici ci è stato utile per circoscrivere le macro tendenze tematiche attorno a cui ruota la recente narrativa italiana, sebbene il critico abbia considerato un gruppo di autori in parte differente da quello qui proposto. Rispetto all'analisi del rapporto tra realtà e letteratura un ottimo supporto è venuto da Daniele Giglioli: la ricerca della narrativa italiana del *reale* lacaniano come strumento per interrompere la catena anestetizzante di immagini e aprire ad un momento rivelatore che illumini il presente è approccio che verrà messo alla prova nelle analisi delle opere del nostro *corpus*. Infine, Cortellessa e Simonetti hanno fornito importanti strumenti di analisi stilistica: Cortellessa, segnalando l'implosione delle forme e degli stili della letteratura postmoderna, indica un terreno devastato ma fertile su cui potrà sorgere una nuova narrativa; Simonetti mostra come su quel terreno vi sia stato un ritorno a una lingua polarizzata tra l'italiano neostandard e l'italiano gergale mentre conferma la forte tendenza all'ibridazione indicata da Cortellessa.

Tuttavia, questi studiosi rappresentano solo i principali approcci teorico-critici di riferimento, e per effettuare questo lavoro ci serviremo anche di altri apporti teorici. Per quanto riguarda la prima parte dello studio, degli utili strumenti critici extraletterari sono giunti dall'antropologo francese René Girard (di grande utilità sono alcune sue nozioni per analizzare in particolare per *Il tempo materiale*), dallo psicoanalista Massimo Recalcati e dallo storico Giovanni de Luna. Tali contributi sono stati utilizzati come una griglia interpretativa in grado di fornire strumenti capaci di far luce su alcuni aspetti delle opere che una pura analisi testuale non avrebbe forse permesso. Nella seconda parte abbiamo integrato gli strumenti di analisi letteraria principalmente con gli apporti di Gabriele Vitello, per quanto riguarda l'inquadramento del romanzo a tema terroristico e la problematica del conflitto generazionale, e di Emanuele Zinato e Giada Peterle, circa lo studio tematico dell'automobile e della strada. Rispetto agli strumenti extraletterari ci siamo serviti per l'inquadramento storico e sociale degli studi di Marco Gervasoni, Giovanni Ciofalo e ancora una volta di Giovanni de Luna, per l'osservazione delle problematiche urbanistiche e paesaggistiche riguardanti il territorio della pianura Padana abbiamo utilizzato le riflessioni di Eugenio Turri, Mauro Varotto e Francesco Indovina; infine il pensiero dello psicanalista Luigi Zoja ha accompagnato l'interpretazione del conflitto generazionale in *Il tempo materiale* e *Riportando tutto a casa*.

I. L'uso del corpo

Premessa

In questo capitolo ci occuperemo del ritorno della dimensione fisica dell'esistenza nella recente narrativa italiana, un aspetto che implica una rinnovata importanza della corporeità e della solidità.

Questa tendenza è stata messa in evidenza da due critici, Giglioli e Tirinanzi De Medici. Tirinanzi De Medici osserva una forte presenza dell'esibizione di stati emozionali accompagnati da una componente corporale⁴⁹: se l'emotività si rivela un veicolo per superare l'anestizzazione creata dalla pioggia di informazioni e pertanto uno strumento letterario per resistere ed esibire l'alterità dello specifico letterario rispetto alla comunicazione di massa, il corpo – più in generale il riferimento alla fisicità dell'esistenza – diviene superficie metaforizzante sulla quale si condensano la metafora, il simbolico e lo spirituale⁵⁰. Anche Giglioli nota l'accompagnarsi nel romanzo italiano della componente fisica con quella emotiva, dove l'emotività pare discendere dalla descrizione di elementi corporali («allora si sente che lo scrittore si rimbocca le maniche: la temperatura emotiva si alza, lo stile si impenna, la descrizione si trasforma in performance»⁵¹). Secondo Giglioli l'esibizione di stati emotivi e fisici, peraltro riconducibili sempre al basso («proliferano qui il particolare sordido, la deformità, il grigiore, la sporcizia»⁵²), si prestano da un lato a rendere credibili la descrizione della realtà quotidiana e dall'altro, nel loro tendere all'estremo sino al trionfo della morte e del corpo martoriato «oscenamente esposto allo sguardo»⁵³, a squarciare il velo e porre fine alla menzogna del reale.

49 Sebbene abbia sviluppato la riflessione all'interno di un discorso che pone al centro il mito dell'automobile e si allarga al rapporto materiale/immateriale (esulando pertanto dall'osservazione della fisicità in senso stretto), anche Zinato rileva la tendenza al ritorno alla materialità nella recente narrativa: «Mentre alla culturalizzazione del capitalismo corrisponde la valorizzazione economica degli aspetti immateriali, simbolici, dei luoghi e delle cose, con conseguente alleggerimento dell'esperienza e sottrazione di peso alla realtà, la letteratura sembra dar fiato a un nuovo "ritorno del represso", non tanto antifunzionale quanto antiimateriale. Mediante il riconoscimento dell'organicità delle cose, dell'umano investito dalle cose, l'invenzione della *realtà* sembra tornare a farsi strada, nella letteratura, con quella forza non prescrittiva che le aveva impresso a suo tempo Auerbach nel suo capolavoro, *Mimesis*»; Emanuele Zinato, *Automobili di carta. Spazi e oggetti automobilistici nelle immagini letterarie*, Padova University Press, Padova, 2012, p. 109.

50 Carlo Tirinanzi De Medici, *Il romanzo italiano contemporaneo*, cit., p. 198.

51 Giglioli, Daniele, *Senza trauma*, Quodlibet, Macerata, 2011, cit., p. 36.

52 *Ibidem*.

53 *Ibidem*.

In effetti, soffermandoci unicamente sui tempi più recenti (gli ultimi dieci anni) si può notare come un numero significativo di opere di autori molto diversi tra loro presentino a diverse intensità l'affiorare della dimensione fisica e corporale, il che avviene per fini differenti: dall'indagine introspettiva del soggetto letterario alla metafora sociale. Senza alcuna pretesa né volontà di presentare una lista esauriente, si possono tuttavia citare alcuni esempi: *Il tempo materiale* (2008) di Giorgio Vasta, *Il contagio* (2008) di Walter Siti, *Italia de profundis* (2008) di Giuseppe Genna, *Quando verrai* (2008) di Laura Pugno, *L'ubicazione del bene* (2009) di Giorgio Falco, *A nome tuo* (2011) di Mauro Covacich, *Il peso della grazia* (2012) di Christian Raimo, *La vita in tempo di pace* (2013) di Francesco Pecoraro, *L'amore normale* (2014) di Alessandra Sarchi, *La ferocia* (2014) di Nicola Lagioia.

In questo capitolo si indagheranno le seguenti opere: *Il tempo materiale* di Vasta, *La ferocia* di Lagioia, *L'ubicazione del bene* di Falco e *Sirene* di Pugno. Tutte e quattro mostrano importanti e fondamentali differenze: *Il tempo materiale* è un'opera allucinata costruita interamente su un impianto simbolico volto a ricostruire l'immaginario di un'epoca, quella degli anni di piombo⁵⁴; *La ferocia* è un *novel* pervaso da importanti tendenze di mimesi realistiche accompagnate da una presenza consistente di uno sguardo *laterale* e spesso allucinato; *L'ubicazione del bene* è una raccolta di racconti brevi con echi provenienti dal minimalismo e l'iperrealismo americano; *Sirene* è una favola nera distopica e fantascientifica. Cionondimeno, a fronte di queste profonde differenze, è stato possibile rinvenire due modalità raffigurative della corporeità che le accomunano: la presenza importante del bestiario, la rappresentazione del corpo martoriato e sofferente o del corpo abnorme e deforme. L'analisi verrà svolta seguendo un ordine ad intensità decrescente: si inizierà pertanto da *Il tempo materiale*, dove i riferimenti al corpo sono estremamente insistiti e dove la scrittura è particolarmente materica, per giungere infine a *L'ubicazione del bene*, dove invece l'autore gioca su una scrittura basata sul distacco emotivo e su una presenza indiziaria del corpo.

54 Raffaele Donnarumma, *Giorgio Vasta – Il tempo materiale*, in “Allegoria”, 60, 2009, p. 222.

1. *Il corpo abnorme e sofferente*

1.1. *Il corpo linguaggio e il corpo che esonda: Il tempo materiale*

L'intero romanzo *Il Tempo materiale* è attraversato da una tensione che vede l'associarsi della materia alla parola, la parola e la sua capacità di plasmare il mondo. Questa tensione si intensifica, raggiunge il punto di saturazione e implode mostrando le sue contraddizioni profonde e terrificanti. Ci occuperemo qui di attraversare il romanzo di Vasta con l'intento di mettere in risalto l'evolvere del complesso rapporto tra linguaggio e corpo e di mostrare le possibilità dirompenti della corporeità.

Il tempo materiale è il primo romanzo di Giorgio Vasta; pubblicato nel 2008, ha ottenuto sin dall'inizio un ampio successo critico. Tra i maggiori critici che hanno mostrato entusiasmo nei confronti dell'opera di Vasta si possono infatti citare Renato Barilli⁵⁵, Raffaele Donnarumma⁵⁶ e Gianluigi Simonetti⁵⁷. L'opera di Vasta, attraverso una prospettiva straniata, si occupa di raccontare il rapimento Moro e il substrato culturale che ha caratterizzato l'Italia di quel periodo. Difatti, il romanzo narra le vicende del paese tramite lo sguardo di tre preadolescenti (Nimbo, il protagonista, Raggio e Volo) che decidono di emulare le gesta dei brigatisti sino al sequestro e all'uccisione del compagno di classe Morana. La narrazione segue il racconto in prima persona di Nimbo e si avvale pertanto di un punto di vista peculiare, appunto non quello di un adulto ma di un ragazzino ideologizzato che emula il mondo adulto⁵⁸. Le vicende che coinvolgono il paese vengono solo evocate attraverso lo schermo televisivo e appaiono, come avremo modo di osservare nella seconda parte di questo lavoro, in maniera frammentaria e contratta. Si costituiscono pertanto come una sorta di brusio di fondo, di palinsesto che impasta le immagini

55 Renato Barilli, *I sequestri dei malvagi adolescenti*, in *La Stampa*, 8 novembre 2008

56 Raffaele Donnarumma, *Giorgio Vasta – “Il tempo materiale”*, cit.

57 Gianluigi Simonetti, *Nostalgia dell'azione. La fortuna della lotta armata nella narrativa italiana degli anni Zero/ 2*, in *Allegoria 64*, anno XXIII, terza serie, luglio-dicembre, Palumbo editore, Palermo, 2011.

58 Riguardo al punto di osservazione da una prospettiva deformata della storia italiana, si rimanda al lavoro di Matteo Martelli, dove lo studioso si occupa di analizzare lo sguardo dei tre giovani protagonisti sulla storia del paese in *Il tempo materiale: Matteo Martelli, Memorie sensibili di fronte alla storia: i bambini ideologici di Giorgio Vasta*, in *Le nuove forme dell'impegno letterario in Italia*, a cura di Federica Lorenzi e Lia Perrone, Giorgio Pozzi editore, Ravenna, 2015 (pp. 97-98).

provenienti dal varietà televisivo con quelle della cronaca, entrambe emulate con fedeltà ossessiva dai giovani protagonisti. Come si era annunciato poco sopra, in questo magma dove la storia viene raccontata da una prospettiva straniante e si inserisce nel testo attraverso l'immaginario televisivo, l'attenzione di Vasta si dirige principalmente al rapporto tra ideologia, mondo e parola per muovere una critica al linguaggio ideologico degli anni Settanta. All'interno di tale riflessione è possibile, come è stato preannunciato, scorgere una relazione particolarmente forte tra corpo e linguaggio, dove il linguaggio vuole farsi, nella sua costruzione ideologica, struttura all'interno della quale ingabbiare il mondo, mentre il corpo diviene pertanto il primo territorio sul quale si esercita la pressione del linguaggio.

Lo stretto e intricato rapporto tra corpo e linguaggio si mostra sin dalle prime pagine del romanzo⁵⁹ prendendo in parte una connotazione biblico-cristiana. Nel primo capitolo il protagonista del romanzo, il Nimbo, descrive la lettura della Bibbia e del Vangelo di suo padre (la Pietra) a lui e al fratello Cotone. Il passaggio si apre con il Nimbo che dichiara di preferire la Bibbia al Vangelo: il Vangelo è ingenuo e stucchevole («Ammonire con dolcezza. La stucchevolezza blandamente severa. L'ingenuità pietosa. La religione pastello», p. 14). Al contrario, i libri di Giona e Ezechiele esercitano una forte attrattiva sul Nimbo e ricoprono una valenza formativa fondamentale. Tale ruolo si dispiega su due livelli: agiscono da un lato fisicamente sul corpo di Nimbo come un'epifania capace di rivelargli la sua *vera* identità, dall'altro si occupano di mostrargli il suo ruolo e le sue capacità all'interno del gruppo. Ogni sera durante l'ascolto delle letture egli assume la medesima posizione: seduto a gambe incrociate, con le braccia conserte, la schiena dritta e la testa appoggiata al muro. Lo sfregamento del capo contro il muro provoca un alone simile ad una aureola un "nembo", una «piccola nuvola», un «cerchio di luce vaporosa» (p. 14). È qui che egli diviene il *Nimbo*, assume una «naturale circonfusione». La posizione ieratica è dovuta al rapimento di fronte alla lettura dei libri di Giona e Ezechiele che divengono agli occhi del Nimbo dei modelli: Giona che depurato dopo i tre giorni nel ventre della grande creatura marina si colma di linguaggio («e quando viene fuori è colmo della parola», p. 14) e accetta il suo compito di predicare a Ninive la città dei peccatori, in un rapporto di similitudine con la Roma o la Palermo del romanzo, e

59 Giorgio Vasta, *Il tempo materiale*, Minimum fax, Milano, 2012, pp. 13-15. D'ora in poi, le citazioni saranno indicate nel testo con il solo numero di pagina.

Ezechiele che diventa modello di creazione di immagini, portatore del messaggio di trascendenza di Dio, del soffio divino che pervade il mondo e quindi della parola di Dio che si incarna («Ezechiele è il veggente, l'immaginifico, vecchio puro e insano» p. 15). Il Nimbo trova nei due profeti un modello per la sua necessità di linguaggio e il linguaggio inizia ad attecchire il corpo e la necessità diviene «epidemia» («avevo avuto la sensazione [...] che il linguaggio fosse un'epidemia dalla quale non cercare scampo», p. 15). Il protagonista si impone sui compagni di classe nella lettura e diviene quindi «mitopoietico», come Ezechiele crea immagini, miti e parole («la maestra [...] mi aveva disinnescato e aveva detto: tu sei mitopoietico», p. 15), egli infatti diverrà il redattore dei comunicati del piccolo gruppo terroristico. Durante le letture della Pietra, il Nimbo sempre più ispirato inizia a nominare mentalmente tutti gli oggetti presenti nella stanza e le parole divengono immagini che ruotano attorno al suo *nimbo*. Gli oggetti di consumo di massa osservati nella stanza e nominati mentalmente dal Nimbo («il pupazzo di Paperone, il cappello da cowboy, Bambi», p. 16) si innestano pertanto in una atmosfera mistica e ascetica. Il Nimbo riveste a questa altezza un ruolo adamitico, si occupa di svolgere il primo compito affidato all'uomo ovvero quello della nomina degli oggetti⁶⁰. Inoltre, materia e parola, corpo e parola si saldano, specchiandosi nella progressione della lettura della Pietra che giunge ormai al trentasettesimo capitolo del libro di Ezechiele: Ezechiele profetizzando la parola di Dio infonde la vita alle ossa che risorgono.

La connessione tra denominazione e corpo, denominazione e esistenza, di marca biblica dove si dispiega la forza della lingua che incorpora l'oggetto⁶¹, si presenterà a più riprese nel romanzo. Spesso il Nimbo nominerà secondo la formula dell'enumerazione per sottolineare l'esistenza delle cose e la propria esistenza, un'esistenza corporale:

Ho il sangue alle dita, il prurito, le dita attaccate alla mano, la mano al polso.
Cammino e guardo e mi sento separare in segmenti, in membri. Mi ricapitolo per
tenermi insieme. (p. 26)

60 Sul concetto di nominare il mondo rimandiamo a Walter Benjamin, *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo* in *Angelus Novus*, Einaudi, Torino, 2010, pp. 53-70.

61 Giorgio Vasta, *Il tempo materiale*, Minimum fax, Milano, 2012, p. 61.

Le mie mani sono creole, e la lingua e gli occhi chiusi; i miei polmoni sono creoli [...] e il mio cuore che la rimescola [l'aria ndr] e le vene sepolte e gli organi. (p.45)

I gomiti puntati indietro, tutto il peso dell'osso sacro, gli addominali contratti, le gambe divaricate piegate, le ginocchia contro il cielo. (p. 66)

[...] che sento male alla gamba, ho i polpastrelli indolenziti, la testa che mi si sta staccando dal collo [...] cado con il petto sulla sabbia [...] mi sporco la faccia, giro la testa. (p. 139)

Questo primo passaggio che marca i presupposti generali su cui si baserà il rapporto stretto tra linguaggio e corpo lungo tutto il romanzo si chiude con una scena altrettanto emblematica: il Nimbo, una volta a letto, assume una posizione scomoda e innaturale per rispondere corporalmente a quella esigenza che lo attraversa come un'epidemia, come un «tetano» («con l'immaginazione del tetano che dentro di me si trasforma in corpo», p. 17). Assistiamo pertanto ad un primo salto di qualità che segnerà irrimediabilmente e nel profondo tutto il romanzo: non solo corpo e linguaggio sono saldati e il linguaggio *soffia* nel corpo, ma esso è capace di plasmare il corpo.

Proseguendo con la lettura del romanzo possiamo osservare che sin dal terzo capitolo questa tensione verso una lingua pura e capace di plasmare il mondo e il corpo viene intercettata dai tre adolescenti nella lingua delle BR che si presta pertanto a divenire un modello per Nimbo e i suoi compagni (Scarmiglia e Bocca). L'avvicinamento alle BR avviene in due fasi, prima giunge la conoscenza organica e corporale dei brigatisti e poi quella verbale, legata al linguaggio. Nimbo conosce le BR dapprima attraverso le immagini provenienti dalle riviste e in seguito tramite i loro comunicati. Osserviamo infatti come venga descritta la bellezza corporale e fecondativa dei brigatisti («la bellezza dei corpi dei brigatisti»; «i corpi nelle pagine disfatti dall'eterna immobile espulsione di seme, i volti delle brigatiste colmi di bianco, le bocche piene del seme brigatista», p. 39) e solo in un secondo momento si esalti la forza creatrice e ascetica del loro linguaggio («Parlare in italiano, dice Scarmiglia, parlare complesso, per noi vuol dire andarcene»; «Le Brigate Rosse, dice Scarmiglia. Loro parlano – o meglio scrivono – come noi», pp. 56-57). Come i profeti, anch'essi hanno abbandonato il deserto della Palestina per

«raccontare, testimoniare, predire e maledire» (p. 72). La lingua delle BR è una lingua che distingue, che divide il mondo, che lo ordina, è una lingua che attraversa il mondo come un'infezione, lo intacca e «fa il morto».

È insomma una lingua fallica, animale, vigorosa ed è una lingua di morte, di infezione, marcescente. Assume pertanto agli occhi del Nimbo e dei suoi compagni il complesso rapporto tra morte e fertilità, il difficile compito di plasmare il mondo (pp. 72-73). Questo avviene piegando il linguaggio all'ideologia e alla disciplina, alla forma geometrica rarefatta e perfetta capace di irrigidire le esigenze organiche tuttavia senza rinunciare alla forza ferina, al sangue e alla carne: è carne che si fa macchina perfetta, come dice Scarmiglia («Quello che le BR hanno capito, dice poi a voce bassissima, è che il sogno deve legarsi alla disciplina, diventare duro e geometrico e proiettarsi verso l'ideologia», p. 69), una macchina dove l'organismo da piegare è l'Italia («Danno materia all'immateriale, midollo e impulso a ciò che era guscio e inerzia. Hanno asportato la ghiandola politica di un intero paese e adesso costringono l'Italia a contemplarli», p. 69). La duplice natura, geometrica e ferina, si occupa quindi di imporre una deformazione strutturata, l'infezione che attraversa il corpo Italia deve pertanto imporre una nuova forma che è deformazione (p. 75).

Nel tentativo di saldare definitivamente queste due istanze (corpo/ sangue/ ferinità e linguaggio/ forma/ disciplina), i tre preadolescenti intraprendono quindi un percorso che li condurrà a creare un linguaggio corporale chiamato alfamuto. Il linguaggio viene creato a partire dall'immaginario mass mediatico: le movenze di Celentano, le copertine dei dischi di Rino Gaetano, le pose di Raimondo Vianello o di Raffaella Carrà. L'ideologia si appropria in questo modo dell'immaginario popolare televisivo e cinematografico, ne svuota il contenuto e ne usa l'aspetto esteriore per fagocitarlo («Noi prendiamo una forma famosa, fuori la lasciamo così com'è ma ne modifichiamo il contenuto [...] prendiamo le posture idiote che tutti conoscono e le facciamo diventare messaggi in codice», p. 113). Anche lo slogan utilizzato dal gruppo si inserisce in questa logica: «Beato chi crede, noi non ci crediamo» riprende un verso della sigla di *Di nuovo tante scuse* di Raimondo Vianello e Sandra Mondaini, è «una rivisitazione in chiave politica della stupidità italiana» (p. 176).

Tale processo avviene in modo graduale e risponde a una logica di rinascita totale: la trasformazione dell'aspetto del corpo, dove è evidente il rapporto tra violenza e fecondità, il battesimo e la denominazione e infine l'apprendimento del linguaggio. La

prima fase la si trova nell'emulazione dei gesti di Ezechiele da parte del Nimbo, egli come Ezechiele decide di radersi i capelli. Così come Dio ordina a Ezechiele di radersi i capelli e profetizza l'assedio della peccatrice Gerusalemme, così il Nimbo, ispirato dal dio dell'infezione e del linguaggio, inizia un processo di *sfigurazione* del proprio corpo attraverso la rasatura del cranio che pare richiamare la profezia di un'Italia presto sotto assedio. Tuttavia, la rasatura rappresenta agli occhi del Nimbo anche la rinuncia all'orpello, la scelta di un'ascesi e la ricerca di un'essenza («Dio chiede a Ezechiele il cranio, di rivelarglielo denudandolo. E di restituire, attraverso un sacrificio rituale, tutto ciò che è mascheramento e orpello», p. 77) e di una conoscenza di tale essenza, come se la conoscenza del mondo si facesse prima di tutto a partire da una interazione con il corpo, tematica che svilupperemo anche in seguito («Tutti prima o poi dovrebbero conoscere il proprio cranio, toccarlo con i polpastrelli, misurarlo a spanne con i palmi aperti», p. 81; «il nostro corpo di prima era un intruso, solo ora siamo autentici», p. 119).

Bocca e Scarmiglia, spinti dalle medesime ragioni, eseguono anch'essi il medesimo gesto del Nimbo e percepiscono l'importanza di quell'atto fondativo così come il suo limite («Per raggiungere la fase delle azioni, dice, abbiamo bisogno di tempo. Abbiamo cominciato con la rasatura delle teste, ma non basta.», p. 83). La seconda tappa sarà pertanto il battesimo: Scarmiglia, l'ideologo del gruppo, decide che dovranno avere dei nomi di battaglia. Secondo quel processo visto poco sopra, denominare è conoscere, denominare è fornire lo statuto di esistente. Inoltre, come ci indica Benjamin, il nome è «il destino dell'uomo», «il nome proprio è la comunità dell'uomo con la parola creatrice di Dio»⁶², nel nostro caso è comunità con quel dio dell'infezione. Scarmiglia prenderà quindi il nome di Volo «perché è la parola che contiene il progetto, lo sguardo dall'alto, il sogno», Bocca quello di Raggio perché «è un nome umile [...], essere uno dei raggi che connette il centro alla circonferenza», mentre il protagonista prenderà quello di Nimbo perché «è una luce. Un destino che ha a che fare con la lotta» (p. 86).

Infine, la terza tappa corrisponde all'apprendimento della comunicazione: i tre preadolescenti creano nuovo linguaggio, si tratta di un linguaggio corporale chiamato alfamuto, di cui si è detto che viene creato a partire dall'immaginario mass mediatico (Celentano, Rino Gaetano, Raimondo Vianello, Raffealla Carrà). Ogni gesto corrisponde

62 Walter Benjamin, *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo* in *Angelus Novus*, Einaudi, Torino, 2010, p. 63.

ad un concetto chiave: è una intuizione del Nimbo nata dall'osservazione del linguaggio delle api. L'ideologia si appropria in questo modo dell'immaginario popolare televisivo e cinematografico, ne svuota il contenuto e ne usa l'aspetto esteriore per fagocitarlo («Noi prendiamo una forma famosa, fuori la lasciamo così com'è ma ne modifichiamo il contenuto [...] prendiamo le posture idiote che tutti conoscono e le facciamo diventare messaggi in codice.», p. 113). Ciò avviene in una tensione quasi religiosa poiché la parola ideologica si fa carne, come il verbo divino, e allo stesso tempo piega il corpo al simbolico e all'astrazione come in un percorso di asceti. Il nuovo linguaggio deve escludere il caso e inserire il mondo in una geometria perfetta («abbiamo passato un mese a eliminare il caso e a chiudere il mondo in una geometria perfetta.» p. 114), solo l'imprevisto è accettato perché si configura come una *increspatura* degli eventi e, come vedremo, quell'imprevisto, costituito dalla ragazzina Wimbow, li farà precipitare.

Il nuovo linguaggio creato piega il corpo, lo costringe allo sforzo, conduce il soggetto a riappropriarsene attraverso il dolore («nonostante le difficoltà – la costola mi fa ancora male – ne ho bisogno per sentire il mio corpo vicino» p. 118). La preparazione del corpo al dolore, la sua riappropriazione attraverso lo stesso, e la sua riduzione a macchina e congegno («[i nostri corpi] vogliamo che siano i nostri strumenti», p. 91) così come l'abolizione del caso all'interno della dimensione eterea e infallibile, era già iniziata nel capitolo precedente. In *Costruzione* infatti Scarmiglia, Bocca e il Nimbo eseguono esercizi fisici dolorosi nei quali il corpo è sottoposto a posture innaturali; i tre ragazzini imitano sino allo sfinimento alcune vincenti azioni calcistiche dei mondiali del '78 allo scopo di dimostrarne il perfetto rigore e controllo.

Osserviamo anche che la creazione dell'alfamuto avviene in due fasi: in un primo momento andando dalla forma al significato, è la fase iniziale durante la quale è il mondo che indica la strada verso il nuovo linguaggio, che lo suggerisce, si presenta e crea l'esigenza (i tre preadolescenti intuiscono la necessità di doversi appropriare del palinsesto di immagini continuamente rigenerato che avvolge l'Italia); in un secondo momento si andrà dal significato alla forma, la forma deve essere la più adatta possibile al significato. In questa seconda fase inizia a mostrarsi la natura profonda dell'alfamuto, quella di un linguaggio idealmente separato dal mondo, cristallizzato e perfetto. Tale rivelazione irrompe quasi come un lapsus per bocca di Scarmiglia («Non pensi che sia solo una parola e non la realtà?, gli domanda Scarmiglia fissandolo», p. 125), e quel linguaggio che si diceva fertile, carnale e ferino sembra quindi mostrare la propria reale natura.

L'alfamuto si propone come alternativa e opposizione: il linguaggio dei palermitani è organico e marcescente nel suo conformismo e nel suo essere *umano*, le sue parole sono come organismi che maturano e irrancidiscono nei corpi affettandone anche l'odore, rendendolo sgradevole

Non è una questione di pulizia [...] È un odore che proviene dal loro modo di parlare. Le parole invecchiano nel corpo. Marciscono. Il dialetto, già marcio in origine, marcisce ancora (p. 121).

L'alfamuto invece piega i corpi all'obbiettivo, li modifica e li leviga sino a farli penetrare nei nomi di battaglia scelti trasformandoli così in *macchine militanti* e facendo precedere l'azione. Attraverso la realtà creata dall'alfamuto, una realtà semplificata, ridotta, dove la distinzione semplice conduce all'azione (p. 172) allo scopo di creare un nemico immaginario che permetta la propria esistenza, i tre preadolescenti svolgeranno un processo di conoscenza del mondo in tre fasi. Prima limitandosi alla conoscenza geografica e sociologica, poi ferendo lo spazio e i suoi simboli attraverso gli oggetti, infine conducendo al parossismo il linguaggio corporale attraverso l'omicidio di Morana. All'interno di questa progressione ascendente la prima azione sarà un pedinamento, la seconda una serie di incendi e la terza l'interrogatorio corporale di Morana.

Il pedinamento viene inteso dai tre giovani come una *preghiera* muta rivolta a un altro *corpo* e a uno spazio, allo scopo di portare a una confessione. Il pedinamento è quindi uno strumento di conoscenza corporale, l'aspetto fisico e lo spazio all'interno del quale si muove il pedinato sono il mezzo conoscitivo. Il pedinamento effettua un restringimento focale, una riduzione del campo di indagine e un movimento direzionato che risponde alla logica dell'alfamuto: semplificazione, irrigidimento dei concetti all'interno di un linguaggio limitato, omissione del caso e della sfumatura («Il linguaggio è un'esistenza immensa, rispondo. Ma a un certo punto cominci a desiderarne un'altra, di esistenza. Più limitata, ma più comprensibile», p. 172). Pertanto, la conoscenza a cui permette l'accesso è limitata, spigolosa, funziona per contrasti forti e non lascia spazio a sfumature né a interpretazioni: una camicia dentro i pantaloni e un paio di scarpe con la gomma consumata indicano la provenienza medio-borghese della vittima («Per esempio,

dice, quel ragazzino appartiene alla media borghesia. Si capisce dal taglio di capelli [...], dalla camicia indossata dentro i pantaloni, dalle scarpe consumate», p. 164), una giacca marrone, una camicia bianca e una «marcetta brillante verso l'avvenire» indicano un burocrate pronto a lasciare un ordigno alle Poste (p. 167).

In un secondo momento l'osservazione dei tratti corporei conduce ad altre ipotesi: il corpo è malato e il barattolo contiene delle feci che dovranno essere analizzate, poi un organo del pedinato, infine un feto figlio del Nimbo. Come suggerisce il Nimbo, il pedinamento è quindi una moltiplicazione di congetture, tuttavia come possiamo osservare tali congetture oscillano irrimediabilmente tra i due poli opposti di nascita e morte (bombe e stragi, malattia e asportazione, feto e potenziale nascita). In questo movimento a contrasti forti le interpretazioni attraverso il pedinamento si rivelano quindi erranee: il barattolo contiene boccioli di rose, non una bomba, né degli escrementi, né un organo del corpo, né un feto. Il barattolo contiene dunque contemporaneamente morte e nascita, la cristallizzazione del movimento e del momento di nascita del fiore della rosa, il barattolo contiene la contraddizione irrisolta.

I tre preadolescenti passano dall'addestramento alla pratica che si risolve nell'iconoclastia e nella presentazione pubblica del loro gruppo terroristico attraverso un comunicato ufficiale il cui stile è mutuato da quelli delle BR. Il processo di distruzione dei simboli si effettua tramite l'archetipo dell'incendio e del fuoco e si rivolgerà a quello che rappresenta la struttura di potere più prossima alla dimensione di Nimbo, Raggio e Volo, ovvero la scuola. Il processo è caratterizzato da un'intensificazione ascendente, sia per il progressivo spostamento dall'oggetto al corpo sia per l'intensità e la gravità dell'atto: il rogo del cestino e della cattedra dell'aula, il rogo all'interno della palestra di una consistente quantità di materiale scolastico rubato agli studenti, il rogo dell'auto del preside, passando attraverso l'impiccagione di tre fantocci rappresentanti tre simboli del potere scolastico (il preside, il bidello, gli studenti medi e universitari). Il primo incendio è un atto di presentazione, l'avvertimento silenzioso e privo di comunicati di una presenza che esiste, il secondo si costituisce come un atto di erosione interna dell'organismo scolastico («in questo modo ruberemo, un pezzo dopo l'altro e poco per volta, la scuola a se stessa», p. 177). Inoltre a questo secondo atto fa seguito un comunicato nel quale il piccolo gruppo si presenta («NOI – Nucleo Osceno Italiano»), pone in luce le proprie motivazioni e i propri fini deliranti e astratti («L'obiettivo ultimo è quello di costruire un'unica organizzazione politica e armata che prevede il coinvolgimento della società a

tutti i suoi livelli», p. 181), la dialettica marxista ridotta a parodia («possiamo affermare di essere l'anticorpo che il sistema scolastico ha generato per difendersi da se stesso», p. 182).

Infine, sintomatica si rivela la scelta della palestra come luogo del rogo: la protesta può quindi rivolgersi contro gli infortuni subiti durante l'ora di educazione fisica in difesa di quel corpo che deve farsi e restare oggetto puro e rarefatto («Continuare a esporre le classi della scuola al rischio di malattie e cadute rovinose e tagli alle braccia e alle gambe imponendo loro di svolgere la lezione di educazione fisica», p. 182; «i nostri corpi sono inavvicinabili e la nostra agilità ci permette di passare attraverso le magli di qualsivoglia tentativo di contenimento», p. 182). Il corpo e il piano organico restano sino a questo momento delle allusioni, ci si riferisce ad essi come in un gioco di specchi e sarà necessario «alzare il livello dello scontro» (p. 183) per creare un avvicinamento.

Il terzo incendio, quello dell'auto del preside che provocherà il ferimento di un passante e l'insorgere dei primi dubbi nel Nimbo, sarà preannunciato dall'impiccagione dei tre fantocci simbolizzanti i tre poteri scolastici (bidello, preside, studenti medi e universitari). Quest'ultimo rogo è considerato dal gruppo l'ultima tappa necessaria per «essere pronti per i corpi» (p. 190). Effettivamente, l'incendio dell'auto del preside rappresenta l'attacco diretto al nucleo del potere, dopo tale atto per spingere la lotta su un orizzonte ulteriore non resta che la violenza sui corpi. Tuttavia il caso, e non l'imprevisto, sebbene abolito dall'alfamuto, farà irruzione e anticiperà l'attacco ai corpi: durante l'attentato all'auto del preside un ragazzo verrà ferito gravemente (braccia e gambe carbonizzate). La miccia tarda ad accendersi, «la realtà [oppon]e resistenza al progetto» (p. 200), esonda e mostra i limiti dell'architettura rarefatta. Il Volo, l'ideologo, non farà nulla per evitare l'incidente, da un lato tentando inesorabilmente di piegare quella realtà al progetto, dall'altro persuaso della colpevolezza aprioristica di ogni essere umano («siamo nati: siamo coinvolti», p. 192). Il Nimbo invece già affetto dai primi dubbi tenterà di evitare la tragedia comunicando con i quattro passanti attraverso l'alfamuto. Egli riprodurrà più volte la figura indicante il pericolo, ovvero quella del falco. Il linguaggio corporale, muto, del Nimbo ovviamente non sarà compreso, un'incomprensione che sottolinea una volta di più lo scollamento tra realtà/ mondo/ organicità e progetto/ linguaggio del gruppo. Tuttavia, l'analisi finale imposta al gruppo da Volo e Raggio sarà differente: il ferimento di un passante è la dimostrazione della «mobilità» e della potenza che esonda dal loro progetto e investe la realtà («In un'azione ancora rivolta contro le cose

abbiamo colpito una persona: questo dimostra che la nostra potenza è superiore alla consapevolezza che ne abbiamo», p. 200), il piccolo nucleo di terroristi è quindi pronto per plasmare la realtà.

L'azione successiva dovrà pertanto essere la costrizione e la manipolazione della realtà e dell'organicità: il sequestro e l'omicidio di Morana, che viene presentato in questi termini: «prelevare un corpo, nascondere, gestirlo, manipolarlo» (p. 201). Anche in questa fase l'obiettivo è quello di inserire la realtà in una geometria, di obbligarla in una forma e Morana rappresenta la vittima più vulnerabile, colui che può permettere agevolmente la costruzione di una «scultura del sequestro», l'apprendimento delle «forme» e delle «misure» (p. 202). Sin dalla evidente omofonia del nome, Morana richiama la figura di Aldo Moro; inoltre la scelta di Morana ricalca le strutture classiche della scelta della vittima sacrificale, evidenziando una volta di più la vicinanza alla figura del politico democristiano: l'innocenza, le tare fisiche e sociali, il suo rappresentare contemporaneamente il *benefattore* e il *malfattore*. Morana ricalca infatti la figura dell'*agnello di dio* che dovrà farsi portatore delle contraddizioni e che con il suo sacrificio è portatrice di una valenza rigeneratrice («Vedo l'immagine concreta del nostro bersaglio, di questo nostro figlio da catturare e nascondere [...] custodire l'inerte, prenderci cura della vulnerabilità», p. 202). Inoltre, le sue tare fisiche e sociali rispondono ai criteri del *pharmakos* greco⁶³ di scelta della vittima ed è proprio questa sua alterità deteriore una delle ragioni forti che spinge i piccoli terroristi alla loro scelta. Alterità che viene assunta come un oltraggio, una provocazione, uno scandalo e allo stesso tempo una sfida («Ma Morana non è stato scelto proprio per la sua fragilità? Chiedo. Sì, mi spiega il compagno Raggio, ma noi non possiamo sacrificare il nostro addestramento solo perché Morana è sempre debole. Ci servono degli ostacoli.», p. 206). Morana è un «Isacco disgustoso» privo di angelo pronto a salvarlo, pre-biblico e quindi pienamente colpevole. Lo sguardo dei giovani terroristi sovverte quindi il ribaltamento giudaico-cristiano del rapporto boia-vittima che permette un'identificazione con quest'ultima⁶⁴, Morana merita la condanna in ragione della sua differenza.

Il processo di avvicinamento a Morana e al sacrificio avviene seguendo la liturgia ossificata che il piccolo nucleo si è imposto. Possiamo infatti osservare Nimbo obbligato

63 René Girard, *Je vois Satan tomber comme l'éclair*, Editions Grasset & Fasquelle, Parigi, 1999, p. 102.

64 *Ibidem*.

da Volo e Raggio a pedinare Morana, e a svolgere pertanto un processo di conoscenza tattile della vita e del mondo del tutto sterile («Ho chiesto che senso abbia pedinare qualcuno che conosco e che mi conosce. Potrei semplicemente chiederglielo, dove abita [...] Mi è stato risposto che non sarebbe ortodosso», p. 203). Il successivo processo di sequestro segue la medesima liturgia sterile governata dall'ortodossia e dall'imposizione aprioristica delle forme sul mondo («Siamo preda dell'ortodossia e compiamo azioni inutili», p. 213).

Questo processo di incarnazione dell'ideologia giunge al parossismo nell'omicidio di Morana: i tre giovani terroristi eseguono sul corpo di Morana pressioni e strette, il corpo viene deformato all'interno dell'ideologia, e difatti la vittima è sottoposta ad un interrogatorio corporale («Lo interroghiamo con il corpo», p. 220). Tuttavia, la risposta è la parola vuota che svela pertanto il nucleo disabitato del linguaggio ideologico («Ma cosa deve dirci? Niente» “guardo Morana negli occhi: dentro c'è solo una paura analfabeta», p. 226). Le pagine che descrivono la tortura e la morte di Morana si succedono in un progressivo incremento della violenza dove il *linguaggio* corporale si fa sempre più esasperato in un aumentare della temperatura emotiva («gli facciamo assumere altre posture, sempre esasperandole», p. 221), come ben analizzato da Giglioli⁶⁵. Il sequestro e le torture durano una settimana, in quel lasso di tempo il corpo di Morana decade rapidamente («Morana è sempre più magro»; «le croste si sono moltiplicate», p. 222) e il susseguirsi delle torture porta a conseguenze sempre più gravi. Morana prima vomita e poi piange («dal corpo di Morana vengono fuori dei singulti, degli scuotimenti sempre più forti», p. 225), sino a quando si giunge al drammatico epilogo: viene avvolto in una coperta e soffocato. Tale tracciato conduce all'esplosione finale che coincide con la morte di Morana e porta alla rivelazione: «colpire al cuore è una frase» perché «il cuore non c'è» (p. 227) dice il Nimbo.

Nella morte di Morana si dischiude pertanto il vuoto della lotta, la sua sterilità e la sua riduzione ad estetica. Nel momento stesso in cui la lotta ingloba per vendetta l'immaginario mass mediatico e ne utilizza gli strumenti (i tre preadolescenti fotografano con una Polaroid Morana torturato imitando, tra l'altro, le gesta delle Br) ne viene essa stessa fagocitata: «colpire al cuore è solo una frase» perché il «colpire al cuore» è solo uno slogan che si esaurisce e mostra il fianco nel momento in cui viene reso azione. La lotta

65 Daniele Giglioli, *Senza trauma*, cit., p. 36.

dei tre ragazzi non modifica il mondo per creare nuova vita ma crea un morto⁶⁶: «lo partoriamo: il corpo morto di Morana viene fuori dai nostri corpi vivi» (p. 227). Al termine del capitolo Nimbo ribadisce ancora una volta che «i corpi sono simboli», «i corpi sono corpi» (p. 230) risponde tuttavia il fratello Cotone nel loro dialogo immaginario. Infatti i corpi per Nimbo e i compagni devono essere inseriti nelle maglie rigide del simbolo privo del caso, nella rete geometrica pura e religiosamente disciplinata («abbiamo passato un mese a eliminare il caso e a chiudere il mondo in una geometria perfetta. Ammetterlo, adesso, significa arrendersi», p. 114). Così che, dopo la morte di Morana e in un procedere estremamente coerente delle decisioni dei personaggi, la scelta della clandestinità diviene scelta di vita monastica in un processo di ideale ascesi religiosa volta alla soppressione della dimensione materica, corporale e umana:

La geometria e l'ossessione. L'estinzione dell'umano. La trasformazione di ogni centimetro di carne in disciplina. E quindi, adesso, la smaterializzazione della carne. La clandestinità come ultima forma di vita (p. 233).

Tuttavia, la lotta e il sesso di questi corpi costretti è appunto sterile. L'evidenza di tale sterilità e l'irriducibilità del mondo a linguaggio vengono segnalate con forza da Wimbrow, chiamata anche «ragazza creola» in ragione delle sue origini antillane, la ragazzina sordomuta segretamente amata da Nimbo e ultima vittima designata dai giovani terroristi. Elemento centrifugo e di disordine, Wimbrow sopraggiunge nel romanzo come «il caso», perché, creola e adottata, impersonifica l'alterità che si inserisce nell'ordinario; sicché, il personaggio di Wimbrow si innesta nel tessuto narrativo come principio capace di porre in crisi l'architettura ideologico-linguistica dei giovani terroristi, come dimostrazione vivente del fallimento della loro pratica. Tale funzione di Wimbrow si mostra sin dalla sua apparizione creando una crepa sulla superficie compatta del pensiero di Nimbo. Nimbo afferma già nelle prime pagine del romanzo la priorità del linguaggio sull'esistenza, la determinazione dell'esistente attraverso il linguaggio: la parola precede la vita, si

66 Come osserva anche Tirinanzi De Medici, l'agire dei tre giovani è sterile, poiché il desiderio di paternità, ovvero di cambiamento, si oppone alla sua impossibilità di realizzarsi tramite un'azione violenta. Cfr. Tirinanzi De Medici, *Il romanzo italiano contemporaneo*, cit., p. 231.

costituisce come condizione di esistenza e la ordina («Mi ricapitolo per tenermi insieme», p. 26). Tuttavia l'incontro con Wimbrow, presente quasi in apertura di romanzo, pone in crisi il protagonista che osserva infatti nella ragazza, proprio in ragione del suo mutismo, la presenza di un suono primordiale, originario e prelinguistico («La bambina creola ha il corpo rosso e nero, pieno di leoni e di tigri, di rumori di foresta, notturni, di fruscii, di crepitii, di gocciolii», p. 29) che avvolge un nucleo di silenzio pacificante («In fondo al suo corpo c'è anche un silenzio ordinato, pulito [...] un silenzio presente, mobile, dolce e morbidissimo», p. 29), custode fecondo di una possibilità di vita che inizia e dal quale emerge e si stacca il suono della vita che eccede («A volte da questo silenzio viene fuori una risata, mai parole, con un bel fiato festoso», p. 29). Wimbrow, creaturale e astorica, è il luogo dove la parola si incarna e scompare, viene assorbita e si dissolve senza possibilità di essere ripetuta. Agli occhi di Nimbo è quindi il luogo della contraddizione dove la possibilità di simbolizzare il reale e il mondo si arresta («sento le parole migrare dallo spazio e dal tempo ed entrare nel suo corpo», p. 48; «e sento [...] vocabolari interi scomparire nel suo corpo, tutto il linguaggio concepibile farsi materia microscopica e trovare posto dentro la sua carne», p. 51.) Innominabile e solo denotata per buona parte del romanzo con un epiteto che pone in evidenza la sua irriducibilità al contesto ordinario palermitano e italiano («bambina creola»), nonché la sua capacità contaminativa, meticciasca, di generazione da una mescolanza, creola appunto.

Inoltre, la bambina creola è portatrice di un *nomen omen*: Wimbrow. Da un lato esso evoca a Nimbo la riproduzione sonora degli eventi naturali, come il rumore dello scorrere dell'acqua quindi dello scorrere della vita. Dall'altro, esso significa letteralmente *vento-arcobaleno*, ovvero due elementi che ancora una volta richiamano a Nimbo immagini di abbondanza: «nel vento vivono le api» mentre «alla fine dell'arcobaleno c'è la pentola con le monete d'oro» (p. 134). L'alterità, il mutismo, quindi la crisi della parola, la forza generatrice e creaturale spingono Volo a designarla come vittima del gruppo dopo l'omicidio di Morana («[Raggio] È una femmina [...] È anche muta, dice Volo. È meticciasca. È bella»; «A che cosa serve sequestrarla, ripete Raggio [...] A studiarla, dice [Volo]. A capire chi è», p. 238). Volo vuole pertanto semantizzare, cristallizzare, mortificare ciò che percepisce come organismo puro, inafferrabile («Il compagno Volo, invece, cerca la comprensione. La conoscenza. Vuole intrappolarla nell'ambra della nostra celletta. Immobilizzarla. Farne un fossile», p. 238). Non solo, Volo vuole recidere il «legame» che Wimbrow crea con l'Altro, rappresentato in particolare da Nimbo. In questo

modo, Volo, ormai ideologo del piccolo gruppo, propone una doppia sfida: distruggere il legame vitale che la bambina instaura con la realtà; costringere Nimbo a rinunciare a quel legame che lo conduce secondo un moto centrifugo all'esterno del nucleo mortifero dei tre terroristi:

Wimbow genera legami, spiega Volo. [...] Noi, compagni, ricomincia Volo all'improvviso, dobbiamo saper fare a meno dei legami.”; “Perché?, chiede [Raggio] [...] Perché le bambine fanno piangere, dice Volo girandosi verso di me. Sollevo lo sguardo, lo fisso e lo riconosco [...] la rabbia e la sfida che vivono dentro di lui cristallizzate (p. 239).

Distruggere il legame tra l'Uno e l'Altro significa disarticolare la dialettica tra pulsione di vita e pulsione di morte, Volo è cosciente di tale processo («Volo è uno studioso della morte», p. 240). Distruggere il legame creato da Wimbow significa pertanto spezzare la dialettica tra Eros e Thanatos, distruggere il desiderio. Difatti, volendo analizzare il romanzo di Vasta sulla base delle teorie psicoanalitiche di matrice lacaniana di Massimo Recalcati⁶⁷, osserviamo che in Wimbow si mescolano «malinconia» e «euforia» creando la vita⁶⁸. Gli sforzi di Volo restano quindi perfettamente coerenti con la logica che ha animato le loro azioni sino a quel momento: mentre Raggio e Nimbo iniziano a dubitare, Volo resta il nucleo granitico e impermeabile alla forza creaturale di Wimbow, rimane il convinto ideologo della coazione a ripetere.

Coerentemente con il progetto generale di cristallizzazione del mondo, anche le pratiche per giungere al sequestro vengono ripetute secondo la medesima liturgia vista in precedenza: Nimbo deve occuparsi dei pedinamenti mentre Raggio e Volo si occupano dell'organizzazione del sequestro. Tuttavia, sin da questa prima fase, la graniticità del progetto viene messa in crisi: prima Nimbo non trova la concentrazione necessaria e perde di vista la ragazzina («All'inizio la perdo subito», p. 241), poi si scontra con la forza dei

67 Tale proposta di analisi del romanzo di Vasta è basata sulle teorie psicoanalitiche di matrice lacaniana di Recalcati: Massimo Recalcati, *L'uomo senza inconscio*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2010, pp. 44-50.

68 «Per me Wimbow è dove si mescolano euforia e malinconia [...] L'origine. Pensare alla distruzione di tutto questo è una specie di morte», Giorgio Vasta, *Il tempo materiale*, cit., p. 240.

legami di Wimbrow («Ma i percorsi in cui è da sola sono minimi», p. 241), infine entra involontariamente in contatto con Wimbrow urtandola e facendole cadere la borsa della spesa. In questa occasione, nel tentativo di comunicare con Wimbrow, sperimenta la limitatezza del linguaggio, il suo orizzonte («Esiliato dal linguaggio [...] vorrei chiederle scusa ma è una parola che nell'alfamuto non c'è», p. 244). Nimbo, cosciente del fallimento del proprio pedinamento, viene esortato da Volo a procedere a un secondo pedinamento durante il quale assistiamo finalmente alla rivelazione che permetterà a Nimbo di incidere un mutamento radicale alla storia. Nimbo durante il pedinamento porta con sé un manuale di scienza, vuole conoscere la struttura biologica della bambina, comprenderne la composizione. Mentre osserva le tavole sul corpo umano, ne associa le immagini al corpo di Wimbrow. Durante questa conoscenza biologico-analitica della bambina creola avviene la rivelazione che scardina interamente la costruzione del rapporto io-mondo di Nimbo: egli comprende la necessità di elevare «il proprio amore a organismo» (p. 246). L'elevazione e l'ascesi si compiono quindi nell' «amare un corpo che è prima di tutto un organismo» (p. 246) perché il corpo appunto preesiste alla sua riduzione a pensiero e la sua bellezza si trova nel movimento non costretto. Durante il pedinamento successivo, Nimbo prosegue nella sua analisi biologica del corpo della bambina osservando in esso un meraviglioso movimento di morte rinascita, un germogliare violento della vita nel suo corpo («La fioritura feroce della vita nel suo corpo», p. 249); al contrario, il piccolo gruppo terroristico situa il proprio rapporto con la realtà in una dimensione lontana dalla biologia, il suo rapporto è solo «iperrealistico», sta nel reale «esasperandone i connotati» (p. 251). È Nimbo stesso a fornire tale definizione al gruppo a cui appartiene, denunciando così la piena coscienza del rapporto che hanno deciso di intrattenere con il mondo. L'esasperazione dei tratti del reale si applica a partire da quell'eccesso di linguaggio che i tre ragazzini hanno deciso di applicare; infatti, proseguendo con la riflessione di Nimbo leggiamo:

Siamo dive del muto. Melodrammatici, estenuati. Ci fissiamo con occhi fiammeggianti che emergono dalla biacca, i lineamenti contratti. Quando parliamo compare una didascalia – la scritta bianca sul fondo nero, i caratteri arabescati. Dopo ogni frase dovremmo perdere i sensi: uno svenimento di commento, di commiato. (p. 251)

Nell'ultimo capitolo del romanzo dove la possibilità di fuga e rinascita viene preconizzata sin dal titolo «Lander», osserviamo Nimbo rinnegare definitivamente la costruzione linguistico-ideologica che ha regolato per un anno il suo rapporto con il mondo: l'ossificazione del mondo, la volontà di inserirlo nella scatola del linguaggio si costituiscono come una relazione degenerata alla quale si contrappone una conoscenza corporale, epiteliale, dove il corpo è membrana cognitiva («Immobile, soltanto sensoriale, riuscire a guarire dall'infezione del linguaggio», p. 265). Wimbow, sorda e muta, mostra a Nimbo l'insufficienza della parola («tu sei dove la frase cede e si sfalda, uno strato di pelle dopo l'altro, fino al vuoto», p. 271), la finitudine dell'alfamuto, mentre lei è in grado di comunicare attraverso il proprio corpo,

l'ennesimo linguaggio disperato nel quale non esiste, per me, una postura per dire amore, per dire che era solo amore, fino a quando sono stremato e giro a vuoto nella disarticolazione – allora Wimbow si alza, fa un passo verso di me, mi tocca il collo, le guance, gli zigomi, mi mette le dita a corona intorno alla testa, i pollici sulla fronte, le altre dita a raggiera. Sento il calore dei polpastrelli, sento che mi placa. Poi Wimbow solleva le mani verso l'alto (e il mio nimbo scompare e al mio nimbo, mentre scompare, Non sono io?, domando, Non sei tu, risponde), e mi guarda e nel suo sguardo c'è il tempo calmo, poi mi lascia e torna indietro, nella penombra dietro la sedia a dondolo (p. 272).

L'approdo a una conoscenza fisica dell'esistenza emerge anche dall'analisi del romanzo proposta da Tirinanzi De Medici, il quale lo definisce nei termini di una contrapposizione con la sterilità dell'azione del NOI – Nucleo Osceno Italiano⁶⁹.

69 Scrive infatti Tirinanzi De Medici: «Ma il nuovo linguaggio finisce per oscurare il reale: i bambini entrano in uno spazio ulteriore, per cui i segni hanno significato di per sé. Questo è evidente in Morana, il compagno di classe ucciso, che è un puro guscio [...]. La pratica terrorista si rivela inutile nella sua metaforizzazione a linguaggio: che rimanda sempre ad altro, e pertanto non è in grado di raggiungere le cose. A tutto ciò si oppone Wimbow, radicalmente altra (straniera, muta, adottata), ma comunque capace di una presenza nel tessuto del mondo, quella presenza che ai protagonisti del romanzo è negata [...]. Tanto che alla fine l'ossessione linguistica di Nimbo scioglie nel suo opposto, in un'adesione al

Effettivamente, il disvelarsi di tale possibilità conduce Nimbo a fare «l'eversore dell'eversione» (p. 265), a tradire i compagni, a interrompere il loro agire sterile.

Da questo momento il tempo ritrova realmente la propria consistenza materica, diviene «coagulo», lo si può osservare nella sua complessità e totalità così da rinvenire il senso del movimento delle molecole, delle molecole che si rimescolano, dei corpi che si intrecciano e si confondono. In questa fase le sue visioni si costellano di nuove immagini di fecondità dove i corpi sono trasformazione, mutamento e movimento («Abbiamo mille anni e siamo biologia.»; «la materia si converte e noi con lei [...] e noi esistiamo ancora nel movimento e nella scrittura», p. 271). All'interno di questa nuova chiave interpretativa dei fenomeni, Nimbo percepisce finalmente l'odore del corpo della bambina creola, un odore «bruno», «terrestre», ancestrale («saldo e perenne», p. 273) creando un cortocircuito con il processo conoscitivo presente nella prima parte del romanzo: non era il corpo, il mondo ad essere lo strumento conoscitivo ma il linguaggio e pertanto Wimbow, poiché muta, risultava inconoscibile; allo stesso modo l'odore dei palermitani era marcescente e sgradevole in ragione del loro linguaggio inappropriato, impreciso («l'aria sapeva di garza, di cotone idrofilo infeltrito, di acqua tiepida, di pelle traslucida [...] È un odore che proviene dal loro modo di parlare», p. 121). Insomma, il mondo fuoriesce dagli schemi concettuali e ne è indipendente.

Una visione cosmogonica di Nimbo chiude il romanzo, la materia si mescola e rinasce, le parole e la materia si mescolano nel tempo, il tempo è «incarnato» (p. 274) e le parole e i corpi si mescolano, si sfaldano, si disgregano e si reimpastano. Le immagini si concludono con la consapevolezza che «alla fine delle parole comincia il pianto» (p. 274), ovvero inizia ciò che non ci è più concesso di pronunciare e si riprende il balbettio materico e primordiale, l'indicibile che si fa materia perché lo preesiste e lo oltrepassa.

Concludendo, possiamo osservare come sotto il profilo narrativo Wimbow e l'elemento corporale incidano sul tessuto narrativo una svolta profonda, creino un riverbero in grado scompaginare le certezze del protagonista e di mutarne quindi le scelte. Lasciandoci in parte aiutare dal pensiero di Recalcati lettore di Lacan⁷⁰, osserviamo che la

mondo che passa per una comprensione fisica», Carlo Tirinanzi De Medici, *Il romanzo italiano contemporaneo*, cit., p. 231.

70 Facciamo riferimento in particolare al concetto di Lacan circa la distinzione tra *oggetto del desiderio* e *oggetto dell'angoscia*. Attraverso la lettura fornitaci da Recalcati, sappiamo che l'angoscia si produce a partire da una presenza eccessiva dell'oggetto, mentre l'oggetto del desiderio prevede una mancanza, un'assenza. Scrive quindi Recalcati: «L'oggetto del desiderio è cioè sempre un oggetto che non possiamo

bambina creola custodisce l'oggetto del desiderio di Nimbo, crea la mancanza e l'assenza («la bambina creola [...] mi infila una mano nel petto [...] cerca l'osso del desiderio, bianco liscio e pulito, e poi chiude la mano e se lo infila nel petto», p. 102; «Non so perché così, senza conoscerti, senza averti, sento la tua mancanza», p. 271), configurandosi come la tensione all'inafferrabile che muove il desiderio d'amore verso l'Altro e orienta quindi il cammino di Nimbo nel corso del romanzo. Wimbrow è il legame che trascina Nimbo verso l'Altro («Non so perché, bambina creola, ho deciso che tu sei il legame», p. 271). Ella dispiega così nel tessuto narrativo un vettore che ne buca la superficie e orienta carsicamente il movimento di Nimbo conducendolo prima a porre radicalmente in crisi la costruzione linguistico-ideologica come apriori del mondo e poi a tradire i compagni di lotta sabotando così l'eversione cristallizzata, ortodossa e liturgica, ridotta alla ripetizione ossessiva e mortifera che oggettivizza il mondo e impedisce la creazione.

Quanto sinora esposto non si risolve unicamente all'interno di un quadro interpretativo del romanzo ma trova eco e sostegno anche in quella che potrebbe essere definita una teoria della percezione e del rapporto io/mondo proposta da Giorgio Vasta, la quale sembra sconfinare labilmente, come per riflesso, in una dichiarazione di poetica. In un breve testo apparso sulla rivista *Minima&Moralia*, proprio un anno dopo la pubblicazione del *Tempo materiale*, lo scrittore, in un dialogo implicito con le teorie della percezione di Merleau-Ponty, individua nella corporalità la prima forma di conoscenza del mondo: una conoscenza da lui definita «agrammaticale» e quindi «autentica» e «inattigibile». La pelle sarebbe l'organo in grado di svolgere tale funzione, perché si costituisce come membrana tra l'io e il mondo, «lamina» sulla quale il trauma si posa imprimendo una conoscenza prelinguistica, prelogos, non ancora simbolizzata. Particolarmente emblematico risulta pertanto l'esempio del «piccolo caos percettivo» provocato dalla stretta di mano:

dominare, un oggetto che non possiamo mai raggiungere, un'assenza d'oggetto di cui non possiamo mai disporre la proprietà [...] è l'oggetto causa del desiderio che orienta il cammino inconscio del desiderio del soggetto, non è il desiderio del soggetto che mira finalisticamente al suo oggetto»; Massimo Recalcati, *L'uomo senza inconscio. Figure della nuova clinica psicoanalitica*, Raffaele Cortina Editore, Milano, 2010, pp. 34-35.

Nel piccolo caos percettivo che pur disciplinato dalle forme del sociale si scatena nel saluto *manuale*, io perdo conoscenza e, per un istante, non registrando il nome dell'altra persona non riconosco neppure il mio ed esisto in quell'interstizio nel quale c'è solo pura sensorialità e nessuna cognizione.⁷¹

Il soggetto perde conoscenza per un istante, il nome dell'altra persona non viene recepito e tutta la tensione si concentra sulla sensorialità. La parola decade di fronte alla potenza della corporalità instaurando pertanto un parallelismo con la capacità deflagratoria Wimbow rispetto all'universo linguistico ossificato di Nimbo. Tuttavia tale parallelismo non sembra l'unico a potersi profilare, un altro si dispiega e si sottende all'opera di Vasta: quello di una scrittura materica, corporale e densa dove la narrazione di eventi storici, la critica ad una certa idea di linguaggio e di rapporto linguaggio-mondo, si effettua attraverso un attrito costante con la realtà e una descrizione insistita degli stati corporali.

1.2. Il corpo sovversivo: *La ferocia*

L'opera di Lagioia *La ferocia*, pubblicata nel 2014, quarto romanzo dello scrittore pugliese, mette in scena una storia familiare nella Puglia degli ultimi decenni intrecciando ad essa le dinamiche sociali ed economiche. Il romanzo descrive il crollo economico della famiglia Salvemini, composta da Vittorio, il padre, Annamaria, la madre, i tre figli Clara, Ruggero, Gioia e Michele, il figlio nato dal rapporto adultero tra Vittorio e Micaela, morta durante il parto. Del crollo economico sono conseguenza lo scoperchiamento degli illeciti economici della famiglia Salvemini e il disvelamento dei rapporti di potere che li sottendono. Lagioia costruisce la narrazione seguendo il filo dell'inchiesta tipica del noir: Michele Salvemini indaga sulla morte della sorella Clara e svela lentamente la fitta rete di rapporti di potere che coinvolge anche il padre Vittorio, imprenditore edile. Tuttavia, il romanzo non narra unicamente il dissesto finanziario della famiglia, ma ne descrive anche la rovina biologica: dalla morte violenta della figlia prediletta Clara sino alla morte per malattia di Vittorio. Tale procedere parallelo di tematiche biologiche ed economiche

⁷¹ Giorgio Vasta, *Pelle*, in *Minima&Moralia*, 12 dicembre 2009, <https://www.minimaetmoralia.it/wp/non-fiction/pelle/> [ultimo accesso 05/10/21]

crea un intrecciarsi fitto e coerente dei due piani. Si vedrà in questa sede come gli aspetti biologici si rivelino l'elemento capace di sovvertire gli equilibri economici.

Un corpo in particolare, nel romanzo di Lagioia, si impone all'attenzione del lettore, quello di Clara. Clara muore in apertura del romanzo: vittima di un'orgia sadomasochista, vaga a piedi di notte nella periferia barese e perde la vita lungo la strada a causa delle percosse subite. La sua morte innesca l'indagine del fratello Michele circa le cause: egli scoprirà così le attività edili illecite del padre Vittorio, il quale approfittando della morte della figlia deciderà di insabbiare le prove del rapporto sessuale di gruppo degenerato in violenza così da poter ricattare i partecipanti (tutti appartenenti alle sfere del potere pugliese) e occultare gli illeciti edilizi a Porto Allegro. Tuttavia, Michele deciderà di denunciare il padre provocando in questo modo la distruzione del suo impero economico.

Il romanzo, sebbene assuma principalmente il punto di vista di Michele, si costituisce come un'opera polifonica dove viene lasciato spazio ad una moltitudine di personaggi. Alla polifonia si accompagna un andamento cronologico destrutturato e rizomatico che richiama la costruzione di alcuni grandi modelli romanzeschi della postmodernità⁷².

Nella nostra analisi intendiamo attraversare due nuclei in parte legati tra loro: il rapporto tra dinamiche economiche e corporalità; la progressiva sovrapposizione tra Clara e Michele. Ci interesseremo anche alle conseguenze sullo sviluppo narrativo della presenza del corpo di Clara, mettendone prima in rilievo la configurazione, la fisionomia, il calco. Procederemo pertanto seguendo tale ordine: una presentazione iniziale nella quale verranno poste in risalto le caratteristiche fondamentali della corporalità di Clara; un approfondimento attraverso due momenti fondamentali della sua esistenza (concepimento e gravidanza) e della sua morte (autopsia e funerale); l'analisi delle caratteristiche della corporalità di Michele; la ricostruzione del rapporto tra Clara e Michele e le conseguenze sul percorso di Clara; il rapporto tra il corpo di Clara e le dinamiche economiche all'interno del romanzo.

72 Si pensi ad esempio ad *Underworld* di De Lillo e *2666* di Bolaño, dove la narrazione non segue una logica cronologica e ad un continuo spostamento temporale, oltre che geografico, si accompagna una moltitudine di personaggi e di voci.

1.2.1. Il corpo di Clara

Il romanzo si apre sulla descrizione del corpo nudo e martoriato di Clara che avanza su una strada statale provocando un incidente. Il camionista Orazio per evitare la ragazza sterza con violenza verso destra e impatta contro il guardrail⁷³. Dal racconto degli eventi fatto in prima persona da Orazio emergono una serie di errori, concause, presagi che lo avrebbero condotto alla tragedia, come se «gli errori» si fossero «accumulati nel vuoto spazio primordiale dove le biografie vengono scritte prima che il debole inchiostro degli eventi le renda attive e comprensibili»⁷⁴. Orazio, una volta consegnata una partita di jeans a Genova, aveva accettato, sotto richiesta del grossista, di approfittare del viaggio di ritorno per accompagnare un rappresentante a Bari. Il rappresentante, da poco miracolosamente sopravvissuto a un incidente automobilistico mortale, lo descrive lungamente a Orazio, quasi anticipando quanto sarebbe successo; poi provoca una serie di contrattempi fatali: impedisce con la sua presenza al trasportatore di sostare alla stazione di servizio di Caianello per rivendere i jeans sottratti al grossista, lo obbliga a una sosta in un'altra stazione di servizio e infine lo invita ad accettare una cena in ristorante a Bari, al termine della quale Orazio faticherà a ritrovare la strada per Taranto. Lungo la statale che va da Bari a Taranto, Clara gli appare all'improvviso in mezzo alla carreggiata: un corpo diafano, nudo e ricoperto di sangue che obbliga appunto Orazio a sterzare con violenza per evitarlo e ne provoca il tragico incidente. Al suo risveglio in ospedale, il corpo di Clara gli riappare come «un fantasma, una forma fittizia emersa dai baratri della coscienza» (p. 16), un elemento ctonio del quale non possiede un ricordo preciso, del quale faticherà a ritrovare la radice. Tuttavia, il carattere allucinatorio che avvolge l'immagine del corpo nudo di Clara inizia a incrinarsi già durante la degenza in Ospedale. Orazio individua progressivamente la natura di Clara seguendo un percorso mentale immersivo, ricercandola attraverso un processo involontario di catabasi. Prima Clara da semplice fantasma prende corpo e diviene la «ragazza che ha causato l'incidente», mantenendo a questo livello ancora un rapporto orizzontale con gli altri elementi che hanno concorso all'incidente (il guardrail, l'albero), poi scende verso il basso, configurando verticalmente il proprio rapporto con il resto dei fattori. Clara sprofonda, si costituisce come una biglia di piombo posta al centro di un tessuto sospeso nel vuoto e forma un cono sulla superficie

⁷³ A causa dell'incidente, perderà una gamba, ma si tratta di aspetto del tutto secondario nel romanzo.

⁷⁴ Nicola Lagioia, *La ferocia*, Einaudi, Torino, 2014, p. 15. Si segnala che d'ora in poi tutte le citazioni provenienti da *La ferocia* saranno indicate nel testo con il solo numero di pagina.

del tessuto all'interno del quale vengono fatti lentamente scivolare tutti gli altri oggetti presenti.

Questa rivelazione appare ad Orazio una notte in cui, dopo essere caduto dal letto sul pavimento dell'ospedale, ormai ridotto a corpo inerme e mutilato, si ritrova ad osservare da quella umiliante posizione l'apparente pozza argentea creata dal riflettersi della Luna sullo specchio tondo e concavo del bagno. In quel momento l'immagine di Clara sembra uscire dalle acque, simboleggianti da un lato l'emersione del ricordo dall'inconscio, dall'altro la dimensione ctonia e sommersa che costituisce la natura e il luogo in cui Clara si situa. Clara appare agli occhi di Orazio nel suo splendore e nella sua oscurità e orrore («Orazio capiva definitivamente che era bella. Capiva che era agonizzante», p. 20). Durante questa visione Orazio comprende che la vita aveva già abbandonato la ragazza, che il suo corpo era già un corpo privo di volontà, che il suo avanzare era dettato dall'inerzia del movimento stesso («la semplice volontà non avrebbe consentito a nessuno di rimanere in piedi in quel modo, dunque era altro a farla avanzare un passo dopo l'altro. Il movimento, più che ciò da cui materialmente derivava», p. 20). Il camionista capisce che il suo evitare Clara era stato dettato unicamente dalla propria volontà di sopravvivenza: Clara è infatti il buco nero dentro al quale il vettore della pulsione di morte si dirige, il movimento acefalo, il magnete che attira i corpi verso di sé conducendoli nell'indistinto («ogni cosa in lei era magnete e assenza di volontà, l'ipnotico richiamo assecondato il quale tutto si fa identico e perfetto, e noi non esistiamo più», p. 20). Sin da queste prime pagine del romanzo possiamo osservare due direttrici che attraversano la fisionomia del corpo di Clara, entrambe sono di carattere spaziale: l'una agisce come forza attrattiva e richiamo, spinta gravitazionale, che convoglia su Clara gli altri elementi, ma anche luce capace di illuminare la terribile verità delle cose; l'altra invece fornisce le coordinate spaziali di Clara, è un vettore che indica la sua presenza in una dimensione sotterranea alla quale la ragazza vi giunge progressivamente.

1.2.2. Il magnetismo di Clara

Il fulcro centrale da cui partire risulta la descrizione proposta da Annamaria, madre di Clara, del periodo della propria gravidanza. Infatti, già nella comparsa di Clara nel corpo della madre, si evidenzia il magnetismo verticale e orizzontale del suo corpo. Magnetismo che si lega inoltre all'errore che condurrà alla nascita di Michele creando in questo modo, sin dall'inizio, un rapporto simbiotico tra i due fratelli.

La narrazione del concepimento di Clara e delle successive vicende si apre in maniera quasi speculare a quello che sarà il primo arrivo del neonato Michele presso la casa dei Salvemini: Annamaria si trova nella penombra della camera matrimoniale e mentre attende l'arrivo del figliastro a seguito della morte di Clara, ritorna con i ricordi al suo primo incontro con Vittorio, i primi anni di matrimonio, la gravidanza di Ruggero e poi quella di Clara. Attraverso i ricordi di Annamaria scopriamo che la gravidanza era iniziata nella fase più tormentata della sua vita coniugale con Vittorio. Durante il periodo di gravidanza, Annamaria scopre infatti la relazione del marito con Micaela, il legame adultero avrà come conseguenza ultima la nascita di Michele. Micaela, contrariamente alle numerose altre donne frequentate da Vittorio, non rappresenta unicamente un'avventura erotica ma una nuova amante per la quale Vittorio sarebbe disposto ad abbandonare la moglie. La gravidanza si confonde quindi con i tormenti di Annamaria e il corpo di Clara viene assunto sin dall'inizio come una presenza distruttrice e minacciosa: nausee e giramenti di testa si mescolano alla visione del feto simile ad una fogna i cui putridi miasmi sarebbero capaci di intaccare le facoltà mentali della madre («Le sembrava che un tappo saltasse portando una putredine da fogna dritta nel centro del cervello», p. 164).

La forza di Clara è distruttrice, risale dalle profondità e viene avvertita da Annamaria come una creatura aliena e mostruosa («Possibile che un feto di venti settimane stesse facendo questo?», p. 164), un germe malefico incarnato nella madre, un organismo famelico e parassitario disposto a divorare le carni del corpo ospitante («Aveva l'impressione che [...] lei fosse un nudo involucro da sfruttare senza pietà», p. 165). Clara sembra essere il risultato di un archetipico e universale principio femminile malefico innestato nel corpo di Annamaria e in questo modo ella si fa inconsapevole annunciatrice della sventura che sta per abbattersi sulla vita coniugale («era come se Clara fosse figlia non di un altro padre ma di una madre diversa, un remoto principio femminile che [...] l'avesse posta in un grembo verso cui non era necessario essere clementi.», p. 165).

Secondo i calcoli astrologici letti da Annamaria, Clara sarebbe stata simbolicamente legata a due elementi: il colore bianco e la luna come pianeta dominante, un accostamento che da un lato accompagnerà sempre Clara (il pallore della pelle, la luna che ne illumina il corpo nella notte barese) e che dall'altro non farà che sottolineare la componente oltretombale e profonda che caratterizza Clara. La bambina è consciamente percepita dalla madre come una vera e propria creatura dall'influsso malefico, capace di attirare disgustosi sciami di falene e formiche-alate come presagi di sventura nella casa

priva della presenza di Vittorio. Infatti, più la relazione adultera continua ed evolve, sempre più intensa si fa la spossatezza fisica di Annamaria. In questo processo, lentamente, Annamaria giunge a desiderare la morte di Clara e l'odio dopo il parto diviene l'unico sentimento in grado di avvicinarla alla bambina. Clara sembra abitare una dimensione altra dove l'unico ponte attraversabile per raggiungerla è quello della sofferenza («Come se Clara vivesse in una dimensione che Annamaria toccava solo a prezzo di sofferenze lancinanti», p. 170).

La frequenza emessa da Clara è un richiamo proveniente dalle profondità che richiede il male come unico reale contatto possibile. Il parossismo viene raggiunto quando Annamaria, esasperata dal pianto di Clara e dal tradimento di Vittorio, il quale si trova a Parigi con Micaela, scaglia con forza la neonata sul letto rischiando di ucciderla. Successivamente gli eventi precipitano: Vittorio dichiara di amare Micaela, la quale rimane incinta, mentre Annamaria percepisce la fine della loro relazione coniugale. Tuttavia il coefficiente di concavità della parabola degli avvenimenti aumenta inaspettatamente sino allo spezzarsi della stessa: Micaela muore durante il parto di Michele e, dopo una notte durante la quale Clara ha pianto senza sosta, in un'alba spettrale, giunge a casa Vittorio con il piccolo avvolto in un asciugamano. La scena, oltre che speculare a quella in cui Annamaria si trova nel tempo della narrazione – l'attesa dell'arrivo di Michele che giunge con la gatta nel trasportino dopo la morte di Clara – rappresenta il punto critico di concentrazione delle tensioni (l'arrivo di Michele; la nascita del rapporto tra Clara e Michele) e del loro scioglimento (la prova finale della fine del rapporto tra Vittorio e Micaela); allo stesso tempo, racchiude il punto centrale del rapporto tra Clara e Michele.

Nella luce pallida e sinistra dell'alba, la visione di Michele provoca l'improvviso silenzio e rapimento di Clara dopo il pianto inarrestabile della notte («Ferma sul divano, fissava il neonato a occhi spalancati», p. 175); l'arrestarsi del pianto sembra capace di fermare repentinamente lo scorrere del tempo e focalizzare su Clara l'attenzione di Annamaria («si accorse che qualcosa nell'aria era cambiato, come se l'universo avesse scelto di enfatizzare la scena modificando il rumore di fondo», p. 175). In questa scena, oltre alla genesi del rapporto tra Clara e Michele, si dispiegano altri tre elementi fondamentali ed emblematici: il posizionamento in una dimensione sotterranea e profonda del rapporto tra i due fratelli e quindi il situarsi dei corpi dei due fratelli in un luogo ctonio (la genesi del rapporto germinata sulla scomparsa di Micaela; la luce pallida dell'alba); la

potenza magnetica del corpo di Clara capace di creare un'impressione di sospensione temporale in Annamaria.

1.2.3. L'irradiazione della verità

Se il corpo di Clara è caratterizzato da un certo magnetismo che assume la funzione di un richiamo, una stella particolarmente densa verso cui gli oggetti e i corpi precipitano ineluttabilmente, tuttavia è contraddistinto anche da un'altra caratteristica fondamentale. Esso è infatti in grado di farsi portatore di una luce capace di rischiarare gli oggetti e i fatti, portando così all'evidenza il loro segreto indicibile. Nel corso del romanzo incontriamo tale peculiarità in tre occasioni: durante l'autopsia; nelle riflessioni di Vittorio al funerale di Clara; nelle riflessioni di Michele sul corpo della sorella dopo la morte.

L'autopsia di Clara viene effettuata in circostanze irregolari: il medico chirurgo Silvio Reginato, uno degli uomini implicati nel violento rapporto sessuale di gruppo che ha portato alla morte della ragazza, ha obbligato un dirigente dell'Asl a convocare Gennaro Lopez (un sordido medico legale corruttibile e tossicodipendente) per fargli eseguire una falsa autopsia che insabbi le prove di una morte dovuta alle percosse, così da confermare l'ipotesi del suicidio. Mentre nel cuore della notte guarda un film pornografico in balia di uno stato di dormiveglia allucinato provocato dall'assunzione di anfetamine e calmanti, Gennaro Lopez riceve la telefonata del dirigente Asl. Giunto presso la camera mortuaria dove si trova il cadavere di Clara, Lopez si appresta ad iniziare l'autopsia, si avvicina al corpo di Clara, estrae la penna e il blocchetto e si china verso il cadavere della ragazza. In quel momento, preannunciata dall'arricciarsi dei peli sulla nuca, come se il corpo di Lopez si trovasse al centro di un campo magnetico, la sola vicinanza al corpo di Clara provoca in lui una fitta improvvisa che lo obbliga a indietreggiare. Quasi come se un elemento indefinibile lo avesse trafitto e si fosse insinuato in un luogo interiore dove non è possibile accedervi, Lopez percepisce un urto fisico:

Tornò su Clara. Prima ancora di toccarla sentì un piccolo rinculo, come se qualcosa di quel corpo lo avesse trapassato depositandosi dove per lui era difficile arrivare. Smascellò. (p. 125)

Come accaduto anche ad Annamaria durante la gravidanza, in questa scena possiamo osservare che il corpo di Clara sembra capace di innestare nel corpo ospitante un elemento alieno e disturbante che si incista nei luoghi dell'inconscio dove si trova il trauma rimosso, lo scandalo, la ferita aperta. Durante l'autopsia, nel corso della quale si procede per successivi ingrandimenti su dettagli del corpo di Clara che ne smembrano le sembianze («Le prese la testa»; «fece ruotare il collo»; «Premendo il torace con le dita sentì la bolla d'aria.»; «I seni erano pieni e dritti. Il bianco delle cosce percorso da grosse ecchimosi brunastre», p. 125), lentamente l'oggetto indefinibile instillato in Lopez inizia a diffondersi come una droga e il ricordo di Clara inizia a farsi spazio nella mente del medico legale. In questa fase si crea prima una funerea connessione spirituale con Clara, Lopez ricorda infatti il sogno dell'Orsa Maggiore fatto in precedenza: l'Orsa Maggiore negli accordi di Clara e Michele era il luogo dove avrebbero dovuto incontrarsi dopo la morte. Poi, annunciati da una scarica elettrica che gli attraversa la nuca, giungono dei vaghi ricordi (la famiglia Salvemini, la relazione adultera di Clara con il direttore generale dell'università).

L'autopsia procede e il corpo di Clara si fa trasmettitore di impulsi elettromagnetici («Il bianco della pelle era una frequenza intercettata dall'antenna che gli si era attivata non appena l'aveva vista», p. 126) che rilasciano una scossa nel corpo di Lopez e riattivano definitivamente l'elemento che ha preso a diffondersi in lui. Una fitta istantanea, simile a una scossa elettrica, si diffonde attraverso il cervello del medico legale e riesuma il ricordo fondamentale, riporta il medico nel cuore nero del rimosso («Il colpo arrivò violento e dritto e ora non faceva che propagarsi in testa», p. 126): Clara era il soggetto delle foto oscene fatte da Reginato («Era la ragazza delle foto. Ma certo [...] Decine di foto oscene nel raccoglitore dalla copertina rigida. Roba da stomaci forti», p. 126).

Clara risulta pertanto capace di irradiare la verità indigeribile e inguardabile. Lopez stordito si allontana dal corpo, chiude la porta a chiave come dovesse iniziare una conversazione segreta con Clara, ritorna sul corpo con maggiore interesse, si allontana nuovamente e spegne la luce: la stanza viene inghiottita dal buio mentre a poco a poco il chiarore della luna vi si fa spazio sino a bagnare il tavolo anatomico. In quel momento, nel quale risulta possibile osservare il forte parallelismo con la scena di Orazio analizzata poco sopra, Lopez riconosce la seconda dimensione di Clara, quella sotterranea, ne percepisce l'emersione dal profondo del corpo della ragazza, il luogo cavernoso sul quale vige l'interdizione a varcarne la soglia.

Rispetto a queste considerazioni, particolarmente emblematica risulta la riflessione di Vittorio durante il funerale: «Il corpo di sua figlia irradiava l'inspiegabile verità delle stanze nelle case in cui non abitiamo più da tempo» (p. 68). Vittorio è seduto tra i banchi della chiesa in ascolto dell'officiante, tale riflessione sopraggiunge mentre è circondato dagli uomini che hanno concorso alla morte della figlia. Il corpo di Clara è pertanto la verità scandalosa che irradia il luogo sacro, il corpo del sacrificio che illumina la vera natura delle cose e i segreti dei luoghi disabitati al fine di mostrarne il volto grottesco e scomposto.

Non a caso alle riflessioni di Vittorio succedono quelle di Alberto, il marito di Clara. Alberto rievocando il giorno del matrimonio, ricorda Clara ubriaca e scomposta che dichiara in un riso provocatorio che si tratta del giorno più comico della sua vita, mettendo così in luce la natura farsesca e inconsistente di quel giorno e della loro scelta, la menzogna del loro matrimonio. Il corpo di Clara sembra pertanto attraversare gli spazi emanando una luce disperata, illuminando l'inservibile allo sguardo. Di questa forza ne risulta perfettamente cosciente Michele, il quale sarà capace di sfruttarne la capacità distruttrice. Michele pone in rilievo tale consapevolezza mentre si aggira durante la notte nella villa di famiglia. Nel suo errare notturno tra le stanze, Michele vagheggia sull'idea di svegliare Annamaria e Vittorio per descrivere loro lo stato di decomposizione del corpo di Clara, per condurre il loro occhio nella «solitudine del tufo in cui si sta decomponendo» (p. 196).

Michele vorrebbe servire ad Annamaria e al padre il corpo osceno e indigeribile di Clara, scuotere nel cuore della notte la coppia dal regolare incredulo sonno protratto per apportarne la componente tragica («Da normalmente incredule le loro facce diventerebbero tragicamente incredule», p. 196). Tuttavia, le riflessioni di Michele, oltre a confermare ancora una volta la duplice natura di Clara (verticale e orizzontale), pongono in luce anche la natura di Michele (al limine tra il mondo dei vivi e quello dei morti). Michele, infatti, sostiene di parlare dalla tomba di Clara, di essere presente in quello spazio interdetto, facoltà di cui Annamaria e Vittorio sembrano essere coscienti («Capirebbero che parlo da laggiù», p. 196).

Sino ad ora abbiamo potuto osservare le due caratteristiche fondamentali che contraddistinguono il corpo di Clara: la sua capacità magnetica di attirare verso un luogo sotterraneo gli oggetti che la circondano e la sua facoltà di irradiare le verità impronunciabili dei luoghi in cui si trova. A partire da queste caratteristiche si provvederà

ora ad indagare lo svilupparsi del rapporto tra i due fratelli e il progressivo raggiungimento da parte di Clara di quel luogo oltretombale che permetterà di incidere la forza necessaria al romanzo per giungere all'esplosione finale.

1.2.4. Il corpo di Michele

Come si è osservato, Michele è il figlio che nasce all'interno della dialettica tra morte e rinascita, nell'interstizio dove i due movimenti creano un contatto: Michele nasce da un parto che provoca la morte della madre Micaela, morte che segna la fine della relazione adultera di Vittorio e la rinascita della sua relazione coniugale con Annamaria. Clara percepisce incoscientemente il legame viscerale con il fratello: il concepimento di Clara e la successiva gravidanza coincidono con la nascita del rapporto adultero tra Vittorio e Micaela, entrambi avvenimenti che concorrono a provocare il crollo fisico di Annamaria. Sin dall'inizio il rapporto tra i due fratelli si instaura pertanto su questo crinale pericoloso. Analizzeremo ora questo rapporto, concentrandoci inizialmente su Michele per dirigere poi lo sguardo su Clara. L'analisi ci condurrà dunque a raggiungere le profondità in cui si trova il corpo di Clara, a recuperare la progressiva sovrapposizione tra Clara e Michele dopo la morte della ragazza e a congiungerci con le dinamiche che legano il nucleo tematico della corporalità del romanzo con quello della sfera economica.

Un intero capitolo del romanzo è dedicato a ricostruire, in un andirivieni temporale, la fisionomia di Michele, una ricostruzione che avviene attraverso un ampio flashback: Michele, da poco rientrato a casa dopo la morte di Clara, disteso sul letto della sua infanzia, inizia a ricordare e ricostruire la sua schizofrenia, il rapporto con la sorella e il rapporto con la famiglia. I ricordi di Michele iniziano con quello che è il suo nucleo traumatico: ovvero la scoperta all'età di quattro di anni di non essere figlio di Annamaria ma di un'altra donna mai conosciuta e impossibile da conoscere perché deceduta. Il bambino si trova a casa da solo con Annamaria, richiamato dalla voce della donna al telefono, scende le scale che vanno da camera sua alla cucina e nascosto nel salotto inizia ad origliare la conversazione. Benché bambino, Michele intuisce dai brandelli di frasi il significato della conversazione: non è figlio di Annamaria, la sua vera madre è morta. Negli istanti in cui Michele ottiene tale consapevolezza inizia a ricomporsi il puzzle del suo rapporto problematico e ineguale con i fratelli Ruggero e Clara. Michele è estromesso da qualunque rapporto fisico, anche di natura violenta, con i fratelli («Intuisce che dovrebbe giocare con loro, che ogni tanto dovrebbe venirci alle mani come accade con i

fratelli di mezzo mondo», p. 184), mentre, contrariamente agli altri fratelli, il rapporto con Annamaria è anaffettivo, privato anche nell'appellazione del nominativo *mamma* («Michele la chiama Annamaria mentre Ruggero e Clara la chiamano sempre mamma», p. 184).

Michele ha quindi le sembianze di un corpo che scompare, di un'assenza che pare nascere dall'assenza del corpo che gli ha dato la vita. La madre per Michele è infatti pensata come una corporalità che non esiste, un vuoto, una mancanza («A volerla adesso immaginare, la donna che lo ha messo al mondo, non riesce ad associarla a nulla di umano», p. 184). Nell'istante in cui Michele acquista coscienza di tale verità, l'ombra malvagia e scura di Annamaria discende dentro di lui, un'ombra fatta di ricordi traumatici scuciti, fatti a brandelli («Una malvagia forma nera resta incisa dei secondi nell'aria, poi svanisce. Riappare dentro di lui. Michele sente la testa riempirsi di voci, rumori. Dicono cose strane, frasi così brutte che lui non riuscirebbe a ripeterle», p. 184); qualcosa dentro la sua coscienza si infrange, inizia a virare al nero e discendere verso il basso creando un attrito con la realtà che diverrà insanabile («Ciò che dovrebbe brillare sotto una ferma luce permanente inizia a virare a scivolare verso il basso», p. 184). Da quel momento l'infanzia di Michele inizia ad essere costellata da vuoti di memoria e da scomparse, da sottrazioni del suo corpo dalla superficie della realtà e del presente.

Il primo episodio è la sua *scomparsa* dopo la scuola. Michele, anziché salire sullo scuolabus che avrebbe dovuto riportarlo a casa, si allontana da solo da scuola e fa ritorno a casa unicamente a pomeriggio inoltrato. Il bambino non ricorda nulla di quanto fatto, né delle ragioni che lo hanno spinto ad allontanarsi («Non ricorda di preciso cosa l'ha spinto a non salire sullo scuolabus né perché sia in quelle condizioni», p. 185): Michele per alcune ore è scomparso a se stesso e al mondo. Lagioia rinchiede la parentesi temporale nella quale si iscrive l'episodio nei termini «scompare/ ricompare» («Invece quel giorno Michele scompare [...] Michele ricompare alle quattro del pomeriggio», p. 185). Le scomparse di Michele, le sue sottrazioni dallo spazio, creano un cortocircuito con la sua la bulimia, la goffaggine e la mancanza di armonia del corpo di Michele.

Il bambino occupa lo spazio – quando lo occupa – in maniera eccessiva e disequilibrata, ne è cosciente e infatti ammira l'armonia e la disinvoltura dei fratelli ne invidia «l'assoluta padronanza che possiedono muovendosi da un piano all'altro della villa» (p. 191). La mancanza di disinvoltura di Michele nell'occupare lo spazio che lo

circonda sembra quindi denunciare, riprendendo il pensiero di Merleau-Ponty⁷⁵, la sua difficoltà a intraprendere un processo conoscitivo e esperienziale del mondo o il suo intrattenere con esso una relazione deformata. Proprio da questa incapacità o deformazione, il corpo si rivelerà paradossalmente per Michele una chiave conoscitiva del mondo per molti aspetti privilegiata: dall'osservazione durante le sue peregrinazioni notturne della ferocia del mondo animale, sino alla conoscenza prima di tutto corporale della sorella Clara.

Come verrà posto successivamente in luce, sarà infatti osservando il dolore fisico autoinflitto di Clara e nel primo abbraccio con Clara che Michele percepirà un bagliore capace di illuminare le proprie cavità. Tali considerazioni possono trovare peraltro un supporto in due passaggi del romanzo: nel primo si afferma che Michele aveva speso tutta la sua vita ad imparare ad interpretare gli abbracci, a conoscerne le intenzioni e quindi a interpretare e conoscere il mondo attraverso la dimensione fisica («Riconoscere gli abbracci. Era una vita che Michele si esercitava a farlo. Era un esperto in materia», p. 197); nel secondo si afferma che anche le sensazioni emotive di Michele e la sua sensibilità di fronte alla pittura impressionista non sarebbero state così intense se non avesse conosciuto la materialità della natura durante le sue peregrinazioni estive («Se Michele non avesse trascorso l'estate a perdersi nei campi, forse non godrebbe di queste sensazioni in modo tanto intenso», p. 206).

Insomma, Michele sembra conoscere il mondo, farne esperienza, interpretarlo attraverso la propria corporalità. Tuttavia, se da un lato quindi il corpo di Michele risulta essere l'espressione psicosomatica del suo scollamento con la realtà, il corpo è semantizzazione del trauma irrisolto, il rifiuto del corpo e paradossalmente, forse in virtù della schizofrenia che impedisce un rapporto gnoseologico sano con il mondo, lo strumento conoscitivo privilegiato. Dall'altro lato, il corpo di Michele si configura anche come il totem che ricorda a Vittorio l'amante morta, il binario morto della sua possibile altra vita, l'elemento goffo che al pranzo di famiglia ricorda l'errore e il mostro che vive all'interno della storia familiare dei Salvemini («Suo figlio evoca il fantasma della donna che lo ha messo al mondo, il bivio oltre il quale la vita stessa di Vittorio avrebbe preso un'altra direzione», p. 190).

75 Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 2016.

Un episodio in particolare disvela in maniera evidente quest'ultima chiave interpretativa: un pomeriggio Annamaria si trova in salotto con alcune amiche dell'alta borghesia barese, il catechismo di Michele è stato annullato, pertanto senza alcun preavviso il bambino è riaccompagnato a casa in anticipo dal geometra Ranieri. L'entrata di Michele nel salotto della villa è lo svelarsi agli occhi della società alto borghese corteggiata da Annamaria dell'orrore che si cela al cuore della famiglia Salvemini (il tradimento, la morte di una donna, il maltrattamento del figlio illegittimo). Michele, come si era visto anche per Clara, agisce come un magnete all'interno della stanza: tutti gli sguardi sono immediatamente fissi su di lui, la descrizione viene accompagnata da una sintassi rapida e paratattica («Tutte si voltano a guardarlo. Annamaria sbianca. Le altre si sforzano di sembrare disinvolute. Una di loro è incapace di toglierli gli occhi di dosso», p. 192): Michele è obeso, i denti sono storti, l'abbigliamento è sciatto. Il bambino «ha qualcosa che non va» e rievoca in maniera inequivocabile la presenza di qualcosa che non funziona nell'apparente perfezione della famiglia Salvemini.

Il corpo di Michele si configura quindi come uno degli elementi centrali nel romanzo, capace di ingombrarne la scena, mentre la realtà agli occhi di Michele tende a smaterializzarsi e a perdere consistenza. Come preannunciato, questo avrà conseguenze fondamentali, oltre che sul rapporto corpo-mondo in Michele, anche nello sviluppo del rapporto tra lui e la sorella e nella ricerca di Clara nel romanzo.

1.2.5. Il rapporto tra Clara e Michele

I vuoti di memoria di Michele e le sue scomparse iniziano lentamente ad accompagnarsi a lassi di tempo in cui la realtà precipita e il ragazzo entra in un'altra dimensione. Uno di questi episodi provocherà il momento di svolta nel rapporto tra Clara e Michele, come se dalla massima perdita di materialità della realtà prendesse avvio il rapporto corporale più profondo e incisivo del romanzo. Gli episodi si aprono agli occhi di Michele come veri e propri buchi da attraversare, dove la materialità va in frantumi («Certi pomeriggi il cielo inizia a liquefarsi. Su in alto si aprono buchi sempre più grossi, così lui può guardarci dentro attraverso trovando le file dei banchi e più in fondo la cattedra», p. 186), sino al punto in cui la realtà inizia ad apparire come il sogno: l'aula, la cattedra, i banchi diventano le storie inventate e il cortocircuito tra i due piani (allucinazione/ realtà) diventa totale («Michele ricorda di essersi inventato anche una grigia aula scolastica mentre il cielo si spalanca e quell'aula in effetti ricompare», p. 187).

La verità riguardo all'inversione dei due piani giungerà a Michele il giorno in cui, dopo aver trasportato sulla suola delle scarpe degli escrementi animali sino all'aula scolastica, in preda alla vergogna e all'agitazione, non riuscirà a far apparire davanti ai propri occhi l'altro mondo, quello rassicurante della voce della sua vera madre che lo chiama in un caldo pomeriggio estivo. Davanti a lui resistono soltanto l'aula grigia e il cielo azzurro omogeneo e denso e in quel momento giunge la consapevolezza che la madre non esiste e che non la conoscerà mai. Tuttavia, il flusso di allucinazioni non si interromperà e nel periodo più critico e nebuloso della sua infanzia (tra i nove e i dieci anni di età), vive uno stato allucinatorio particolarmente intenso e che avrà conseguenze profonde nello sviluppo narrativo. Michele è in aula mentre accidentalmente una ruspa distrugge il muro dell'aula provocando il fuggi-fuggi degli altri alunni e della maestra. Michele, trovandosi in uno stato di mentale isolamento dal mondo, rimane in aula e si allontana solo dopo che tutti hanno già abbandonato la stanza. Incosciente di mentire, una volta uscito dall'aula dichiara alla preside che nell'aula si trova ancora un bambino sotto le macerie. Divenuto adulto racconterà l'episodio ad un'amante, la quale gli suggerirà una possibile interpretazione dell'accaduto: il bambino visto sotto le macerie era lui. In questo episodio, nello sdoppiamento tra il Michele vivo che vede il Michele morto, viene dunque posta in luce la natura sotterranea di Michele, il suo situarsi sul limine tra due mondi, quello dei vivi e quello dei morti.

A partire dall'episodio delle macerie, prende forma, nei due aspetti che saranno rintracciabili lungo tutto il romanzo, il rapporto tra Michele e Clara: Clara somatizza il dolore del fratello imprimendolo sul proprio corpo; Clara ricerca Michele ripercorrendone geograficamente le tracce, così da raggiungere quel luogo dove vita e morte entrano in contatto.

Dopo l'episodio delle macerie, a causa della falsa testimonianza, Michele è punito da Vittorio e Annamaria: il bambino viene costretto a cenare da solo, in un piccolo tavolo apparecchiato al lato opposto del salotto, affinché possa osservare la famiglia al completo cenare insieme, così da percepire la propria esclusione. Michele ridotto a quella posizione umiliante e patetica nota che Clara, seduta tra la madre e la sorella, ha l'aria triste e si sta scarnificando con un'unghia la lunetta del pollice. In quel gesto Michele comprende che Clara sta soffrendo per lui, anzi, è l'unica persona che soffre per lui. Agli occhi di Michele dalla ferita di Clara sembra fuoriuscire una luce («Con l'unghia del pollice si tormenta la lunetta dell'altro dito. Ha aperto una ferita. Nella ferita c'è una luce. Qualcuno soffre per

me», p. 195). Come possiamo osservare da questa scena, il primo punto di contatto tra Michele e Clara si instaura a partire da una trasposizione sul corpo di Clara del dolore di Michele. Clara inizia da qui, con un gesto apparentemente innocuo, il processo di martirizzazione del proprio corpo che la condurrà alla morte e che provocherà anche lo scatenarsi delle concause che trascineranno la famiglia Salvemini verso la rovina.

Il secondo aspetto si sviluppa a cominciare dalle passeggiate solitarie di Michele nei luoghi circostanti la villa di famiglia, durante le quali peraltro entra in contatto con la vitalità, la materialità e la ferocia del mondo naturale. L'episodio delle macerie spinge Michele ad iniziare ad aggirarsi solitario nei terreni abbandonati proprio in virtù del suo abitare un luogo al limine tra i vivi e i morti, dove la frontiera è indicata sia dall'area geografica esplorata dal ragazzo (i terreni incolti a ridosso della casa di famiglia), sia dallo spazio temporale in cui le passeggiate si concludono (la frontiera fra il giorno e la sera, quando la luna inizia a rischiarare il cielo). Clara inizialmente si limita ad osservare Michele nelle sue peregrinazioni, scruta il suo dolore, uno sguardo silenzioso e caldo («Lei lo sta guardando. Forse i suoi occhi lo seguono dalla finestra al primo piano. Oppure è nascosta tra gli alberi. Silenzio e poche nuvole nel cielo», p. 201).

Questo sino al giorno in cui Michele, durante una delle sue lunghe camminate, si ritrova in fuga da una banda di ragazzini e senza fiato rientra in casa terrorizzato, supera correndo il soggiorno e si ritrova tra le braccia di Clara che lo stringe con forza a sé. Il corpo di Clara lo avvolge, il contatto ha qualcosa di ferino («Come se una fiera, lungamente acquattata nel buio, gli fosse saltata addosso», p. 203), ma è l'altro aspetto dell'animalità che lo avvolge, non quello feroce, ma quello caldo e affettivo che spinge Michele sul punto di piangere e lancia ancora una luce nelle profondità del suo male («Bruno tepore del suo corpo. Michele vorrebbe piangere. Prima lama di luce. Le cose in fondo al pozzo iniziano a prendere forma», p. 203); cosicché l'abbraccio di Clara fa riemergere Michele alla vita dalle profondità («È lei ad averlo riportato in vita», p. 207).

L'abbraccio di Clara e l'osservazione del fratello rappresentano quindi due eventi importanti: l'abbraccio si configura come il primo momento di pieno contatto fisico tra i due fratelli, dal quale peraltro prenderà veramente avvio il loro complesso rapporto («Da quella sera, lui e Clara cominciano per così dire a frequentarsi. Assurdo, considerando che vivono nella stessa casa da quando lei ha tre anni», p. 207); le fughe solitarie di Clara nella notte, sino alla fuga fatale dopo l'orgia degenerata in violenza, trovano la loro genesi nella pulsione emulativa del comportamento del fratello, nella necessità di raggiungerne la

dimensione sotterranea di Michele, di dischiudere il mistero che si trova al centro del fratello (quella dialettica tra vita e morta di cui ne assume pienamente la complessità), in particolare una volta che la presenza di Michele comincerà a sottrarsi sempre più a Clara.

1.2.6. La ricerca di Clara: un fratello da trovare tra i vivi e i morti

Come si è potuto notare, i due assi attorno ai quali si struttura il rapporto tra Michele e Clara ci conducono alla radice ctonia di Clara, al movimento verticale di cui si parlava poco sopra. Per effettuarne un'analisi provvederemo ad approfondire prima di tutto il rapporto tra i due fratelli, il quale si rivela marcato da due cesure fondamentali che lo suddividono in tre periodi diversi, cesure che marcano un'accelerazione del movimento di Clara verso la dimensione oltretombale. La prima cesura corrisponde alla partenza di Clara per il periodo di studio in Inghilterra; la seconda, quella definitiva, alla partenza di Michele per il servizio militare.

A partire dall'abbraccio di Clara, il rapporto tra i due fratelli si gioca soprattutto su una dimensione fisica e affettiva: Michele accede a quella sfera della vita da cui era rimasto sino a quel momento totalmente escluso. Risulta emblematico che uno dei primi ricordi rievocati da Michele riguardi la lotta giocosa intrapresa in camera da letto con la sorella dopo che questa gli aveva regalato due giornalini a fumetti e una copia di *Canti d'esperienza* di Blake. Tuttavia, già all'interno di questa scena è presente l'elemento che metterà in crisi il rapporto tra i due fratelli, l'elemento di frattura che ne marcherà il trauma irrisolvibile: Clara è presente con Michele nella stanza ma il suo tempo di permanenza è misurato e contenuto, presto infatti uscirà da lì per andare all'allenamento di pallavolo e il geometra Ranieri si sta già dirigendo verso la casa dei Salvemini per accompagnarla. Il distacco si insinua nel rapporto tra i due fratelli e il borsone dell'Amatori Volley è lì presente come un totem che indica il punto invalicabile («Ridono. Stanno per lanciarsi di nuovo uno contro l'altra. Poi lui guarda il borsone sul pavimento. Tra poco il geometra Ranieri verrà a prenderla», p. 205). I momenti che seguono vedono Michele impietrito di fronte all'ineluttabilità del succedersi degli eventi la cui descrizione viene fatta per rapidi scatti («Sua sorella alza l'altra mano, il busto rigido, stagiato nella luce di settembre. Gli dà le spalle ed esce dalla stanza», p. 206).

La scena si ripeterà simile qualche mese più tardi, Michele e Clara sono distesi a letto in camera di Michele, leggono le favole di Oscar Wilde e poi la biografia di Maradona, il geometra Ranieri suona il citofono e Clara deve uscire per andare a

pallavolo. Michele desidera tuttavia infrangere il rituale e implora Clara di non recarsi all'allenamento. La richiesta di Michele destabilizza Clara che esce dalla stanza esitante e lascia la porta semiaperta nella speranza di continuare la conversazione con il fratello e di poter essere rassicurata («Clara scompare timidamente oltre la porta, evita di chiuderla del tutto sperando fino alla fine che lui dica qualcosa», p. 209). Michele, senza lasciar trasparire alcuna emozione, si limita a guardare la sorella con disprezzo e la lascia uscire dalla stanza senza più aggiungere altre parole, percependo nel comportamento colpevole e insicuro della sorella la propria vittoria: Michele è cosciente di aver innestato dentro Clara una parte di sé stesso che ormai risulta ineliminabile, che non può far altro che crescere in maniera ineluttabile. Questa crescita viene descritta dal narratore come una caduta inarrestabile: «La parte di lui che Clara adesso ha dentro è troppo grande perché una determinata cosa che rotola in discesa possa fermarsi» (p. 209).

È interessante, da un lato, osservare come venga usata un'immagine corporale che rinvia all'incarnazione tra i due corpi per descrivere la relazione tra i due fratelli (come se Michele visse dentro di Clara e, una volta scomparsa Clara, fosse quest'ultima a impossessarsi del corpo del fratello), e dall'altro lato, porre in luce anche la portata di quanto avvenuto nella stanza di Michele nel corso di quei pochi mesi. Quella parte di Michele che si è incarnata in Clara è la fine dell'innocenza, del mondo liscio e semplice in cui aveva vissuto sino a prima di varcare la soglia della stanza del fratello, la parte di Michele è la parte del dolore. Un oggetto destinato a rimanere dormiente fin tanto che il rapporto tra i due fratelli non sarà intaccato dalla realtà che li circonda, sino al momento in cui i due rimarranno confinati nel loro spazio protetto. Michele a dodici anni ha la percezione di questo danno imminente, della catastrofe annunciata:

Michele a dodici anni non vede niente di tutto questo. *Sente* il significato di tutto questo [...] che nel momento in cui lei dovesse venire fuori dalla loro dimensione ideale allora inizieranno i guai (p. 215).

Nell'immediato vi sono due conseguenze a tale evento: la prima mette delle radici profonde nello sviluppo della parabola di Clara e dell'uso del suo corpo, l'altra funge da timida e ingenua barriera protettiva del rapporto tra i due fratelli. L'oggetto, il seme

incarnatosi dentro Clara provoca infatti due eventi significativi: la prima fuga notturna di casa (dove il corpo di Clara sembra farsi veicolo per un viaggio molto più profondo di quanto possa sembrare); la decisione di portare Michele con sé agli allenamenti di pallavolo e di rinunciare ai passaggi in auto del geometra Ranieri (la possibilità di un rapporto che può esistere all'esterno dell'*hortus conclusus* della stanza di Michele e l'inizio della fase più felice del loro legame).

La prima fuga di Clara avviene il giorno di Natale di quello stesso anno ed è provocata dall'evidente ingiustizia che è costretto a subire Michele anche sotto il profilo materiale oltre che affettivo (presso la famiglia Salvemini la materialità è l'oggetto di scambio simbolico che sostituisce l'affetto). Il lusso e l'eccesso contraddistinguono i regali fatti ai figli da parte di Annamaria e Vittorio: un Rolex a Ruggero, degli orecchini tempestati di diamanti per Clara mentre Michele avvolto in una gioia innocente scarta il suo regalo contenente una scatola di Risiko! Agli occhi di Clara, Michele appare in tutto il suo essere inerme. L'innocenza di Michele, i membri della famiglia percepiti come una presenza minacciosa, scatenano la reazione violenta di Clara: la ragazza, prima lancia la scatola con gli orecchini contro Annamaria, poi gridando insulta la famiglia («Schifosi», p. 210) e infine esce di casa sbattendo la porta, senza cappotto e senza collant si getta nel freddo della sera invernale.

Durante gli istanti che precedono la fuga della ragazza è come se fuoriuscisse da Clara un'energia terrificante e terribile, agli occhi di Michele infatti è come se «il corpo dritto e snello di sua sorella, pervaso dalla rabbia, proietti oltre il visibile della parete una spaventosa ombra rossastra» (p. 211). Clara cammina nel freddo lungo la statale per più di cinque ore prima di essere ritrovata dal geometra De Palo, l'andatura dritta, senza esitazioni. Clara rientra in casa che è ormai notte, Vittorio è imbarazzato, in Clara qualcosa è mutato («è una ragazza diversa quella che passa sotto gli occhi di Vittorio e Annamaria», p. 211). Come una terribile premonizione il corpo di Clara richiama nell'aspetto quello che sarà il corpo della sua ultima fuga, dopo le percosse fatali: le gambe livide, il volto arrossato come se fosse stato preso a schiaffi («Il viso preso a schiaffi dal freddo. Le gambe viola sotto la gonna di lana», p. 212), lo splendore e l'irrisione della disperazione («- Ciao, - saluta i genitori con un sorriso sul punto di sfaldarsi», p. 211). Clara è ormai giunta a conoscenza del segreto che si cela al cuore della sua famiglia, una conoscenza che la pone da un lato in una posizione di pericolo perché la situa lungo la

linea di frontiera che circonda l'orrore, l'incandescenza, e dall'altro in una posizione di forza poiché potrebbe sfruttarne la forza per colpire i familiari:

Dovrebbero rimproverarla. Potrebbero prenderla a ceffoni. Il problema [...] è che Clara adesso potrebbe fare o dire qualcosa che per loro risulterebbe insostenibile. Come fosse venuta a conoscenza di un terribile segreto che li riguarda (p. 212).

In questo scontro è il suo corpo che si trova al centro: il corpo della ragazza viene lanciato nel gelo della notte, ne subisce la violenza che viene assunta con indifferenza e utilizzata come un'arma. Il corpo della ragazza da un lato incarna il dolore del fratello, dall'altro è la somatizzazione dell'orrore del segreto familiare. Come vedremo, il suo corpo incandescente verrà effettivamente fatto riaffiorare da Michele per distruggere l'ipocrisia dei Salvemini.

Il secondo mutamento riguarda la decisione di Clara di non farsi più accompagnare agli allenamenti dal geometra Ranieri e di condurre con sé Michele agli allenamenti di pallavolo. In Michele vengono pertanto messi in crisi sia il trauma di una inquietante realtà che si dischiude al di là della porta della propria camera da letto e la rappresentazione della soglia della porta come limite invalicabile, sia l'inesistenza del suo rapporto con Clara oltre la camera. Michele inizia quindi un processo di superamento della gelosia, dell'inquietudine del distacco e della perdita. Ciò contribuisce ad alleviarne la malattia mentale, il ragazzo comincia infatti ad uscire autonomamente di casa e a costruire dei legami sociali: un grado di autonomia che giunge sino alla rinuncia ad accompagnare Clara agli allenamenti («I mesi precedenti gli hanno infuso un coraggio di cui non si rende bene conto», p. 215). Il rapporto con Clara si configura per Michele come qualcosa di acquisito, la cui presenza non viene più messa in discussione.

Tuttavia, tale nuovo equilibrio dopo l'estate viene portato al punto di rottura dalla partenza della sorella per un viaggio di studio di sei mesi in Inghilterra. Il viaggio in Inghilterra rappresenta quindi la prima vera incursione del mondo nel rapporto tra Clara e Michele, quella incursione che, come si annunciava poco sopra, condurrà la ragazza verso l'abisso. Per Michele la partenza e l'assenza della sorella saranno motivo di un dolore

lancinante che provocherà il riemergere della sua instabilità psichica, lo scollamento con la realtà:

I mesi senza Clara sono una sorta di falso incubo. Come se l'incubo lo sognasse una fotocopiatrice [...] Riuscirebbe a catalogare le scritte sui muri, le targhe delle auto che vede per strada. Solo che è tutto falso [...] Gli manca sua sorella. Gli manca in modo lancinante, allucinato (pp. 226-227).

La parentesi in Gran Bretagna marca l'inizio di una diversa configurazione del rapporto tra Clara e Michele, un rapporto in cui il contatto fisico viene vietato da parte di Michele, dove Michele risulta profondamente mutato malgrado l'affetto non venga messo in discussione («Dovrebbero abbracciarsi ma restano a distanza [...] Non ha smesso di volermi bene. Ma è un altro, pensa lei. Quello di prima l'ho perduto per sempre», p. 231; «Pensa che non potrà mai più toccarlo come faceva prima. Non può abbracciarselo. Il nuovo patto non passa per il contatto fisico», p. 233). Di fronte alla tacita interdizione del contatto fisico da parte di Michele, Clara comincia il suo percorso di ricerca del fratello, del luogo doloroso in cui egli si trova, della ferita aperta che lo attraversa. Questo avviene inizialmente attraverso l'avvicinamento alle frequentazioni di Michele e la relazione sentimentale con uno dei suoi amici più stretti, Pietro Giannelli. Tuttavia, nonostante la rincorsa di Clara, le cose non fanno che precipitare e il rapporto si sfilaccia ulteriormente: dopo il tentativo di Michele di incendiare la villa di famiglia con la complicità morale di Clara, i due fratelli si allontanano ulteriormente. Peraltro, il contraccolpo non si riduce più alla sfera fisica del rapporto ma coinvolge anche il piano comunicativo che infatti inizia a sfaldarsi. Clara tenta quindi disperatamente di ricucire il dialogo con il fratello cercando dei messaggi segreti negli articoli pubblicati per un quotidiano locale («Si convince che Michele stia elaborando un codice cifrato per rimanere in contatto con lei [...] Potrebbe aver trovato un modo per lanciarle dei messaggi», p. 242).

A partire da queste analisi testuali ravvicinate possiamo rinvenire tre dati fondamentali: il primo è che il rapporto tra Clara e Michele si configura prima di tutto su un asse fisico e corporale; il secondo è che Clara assume sul proprio corpo il dolore del

fratello e allo stesso tempo lo utilizza come arma offensiva; il terzo è che la messa in crisi del legame tra i due fratelli comporta prima di tutto la scomparsa del contatto fisico e poi la disgregazione della comunicazione verbale. La progressiva perdita del fratello marca l'intensificazione del processo di ricerca di Michele che si traduce nell'accelerarsi in Clara di quella spinta verso il baratro che la condurrà alla morte. Tale spinta assume fondamentalmente tre forme: da un lato l'annichilimento del corpo attraverso l'autolesionismo, qui presente solo a livello indiziale e premonitorio nel suo scarnificarsi le dita con le unghie («Clara si tormenta il dito con l'unghia», p. 240); dall'altro con l'inizio di frequentazioni sessuali compulsive («Da qualche settimana Clara ha iniziato a scopare con altri ragazzi. Pietro Giannelli ne è all'oscuro», p. 241); dall'altro ancora con un progressivo avventurarsi negli anfratti più torbidi della realtà, nel suo stratificarsi labirintico:

I nuovi parcheggi a spirale, palazzi in ristrutturazione, lungomare. Le sembra di vedere la sovrapposizione del testo scritto [...] [Giannelli] se soltanto realizzasse di cosa è fatta veramente la realtà, pensa lei, se sapesse che questa mano è ancora calda di un altro uomo (pp. 231-241).

La spinta verso l'abisso avviene pertanto principalmente attraverso il veicolo del corpo: l'autolesionismo e la sessualità compulsiva e quindi mortifera. Tali tendenze si intensificano dopo la seconda cesura, ovvero la partenza di Michele per il servizio militare che segnerà contemporaneamente il riacutizzarsi della schizofrenia di Michele e il crollo definitivo di Clara. La partenza di Michele si costituisce come un momento speculare a quello dell'allontanamento di Clara per il viaggio di studio in Inghilterra. Come era accaduto per Michele dopo che la sorella era partita, Clara vive uno spaesamento traumatico, il suo unico punto di riferimento è andato perduto. Interessante risulta quindi osservare rapidamente la descrizione delle due partenze dalla prospettiva di chi è rimasto:

Ma quando, la mattina dopo, Michele si risveglia – la pozza di luce sul pavimento testimonia una dormita di dieci ore – non è il sostituto a trovarsi nel letto

le tempie bollenti. Ciò che riemerge dalle lenzuola è un corpo abbacinato. Lei non c'è. Devono averla riaccompagnata in aeroporto.

Michele si tira giù dal letto. Scende in cucina. Tre tazze vuote. Lo scintillio del piano di cottura sotto il bagliore di fine agosto (p. 226).

Il primo giorno senza Michele a Clara sembra di impazzire. Si aggira per casa come certi animali domestici a cui dal nulla viene tolto un oggetto di riferimento. Esce prima di pranzo, dà buca a una serie di appuntamenti, gira da sola in macchina per le strade della città (p. 248).

In entrambi i passaggi si evidenzia la perdita dell'elemento in grado di vegliare alla stabilità dell'ordinario, dello scorrere sicuro del quotidiano. Tuttavia, se per Michele la perdita di Clara si costituisce come un frantumarsi del piano di realtà che vira verso un incubo inconsistente capace di ricondurlo dentro al baratro della schizofrenia, per Clara la perdita di Michele si presenta come la scomparsa delle coordinate spaziali che apre invece completamente le porte dell'abisso dentro al quale si getterà. Infatti, durante i mesi successivi alla partenza del fratello, complici il riacutizzarsi della malattia mentale, le violenze subite in caserma, l'isolamento prima in cella e poi in clinica psichiatrica, Michele si distanzia ulteriormente e definitivamente da Clara.

In questa fase si accelera il doloroso processo di trasformazione di Clara: cambia il proprio aspetto fisico integrandosi nella propria classe sociale di appartenenza (abiti costosi ed eleganti e gioielli), inizia a frequentare le feste della classe dirigente pugliese, iniziano la dipendenza dalla cocaina e le relazioni sessuali sempre più torbide e violente che la condurranno alla morte (durante una di queste feste Clara conoscerà proprio il suo aguzzino Renato Costantini).

Si consolidano e sviluppano quindi le due direttrici poste in evidenza poco sopra e si consuma definitivamente lo strappo con la propria vita precedente («*Giannelli*, pensa per l'ultima volta tornando a casa», p. 255). In questo percorso Clara porta al congiungimento tali tendenze (autolesionismo/ sessualità ossessiva), e vi giunge attraverso un progressivo svuotamento e reificazione del proprio corpo, processo in cui il corpo si fa sempre più lo strumento che le permette di dirigersi verso quel nucleo profondo e inguardabile del dolore in cui si trova il fratello. Lo svuotamento si accompagna pertanto ad un movimento di discesa. Si rivela così interessante seguire lungo il romanzo un

percorso che prende piena evidenza a partire dalla sera dell'incontro con Silvio Reginato all'hotel Oriente durante la festa per i novant'anni di un vecchio sindaco della città (che culminerà con la morte di Clara), e prosegue negli incontri con i successivi amanti. Provvederemo pertanto ad osservare il progressivo processo di reificazione del corpo di Clara, il suo posizionarsi in una dimensione ctonia, la conseguente estremizzazione dell'autolesionismo, osservando come queste tre direttrici concorrano ad avvicinare Clara al fratello Michele.

Al momento dell'incontro con il medico chirurgo Clara inizia già a percepirsi come un corpo trasparente, diafano: lo sguardo di Reginato, con il quale poco dopo consumerà un rapporto sessuale nei bagni dell'hotel, la attraversa senza provocare alcuna emozione: «Lo sguardo dell'uomo è così fermo e inespressivo che Clara si sente passata da parte a parte come l'altra sera. Nessun dolore, nessuna attrazione. Nulla» (p. 256). A partire dalla sera dell'incontro con Reginato, possiamo osservare non solo come vi sia un crescere graduale di tale percezione, ma anche come tale sviluppo si rende capace di mostrare anche agli occhi degli amanti quanto alberga in Clara. Valentino Buffante, sessantenne istitutore di una fondazione per lo sviluppo del Mezzogiorno (VersoSud) presentato a Clara da Silvio Reginato, durante i loro rapporti consumati in anonimi alberghi nei quali Clara cerca di cancellare se stessa nella loro impersonalità, descrive Clara come «un corpo svuotato dai ricordi» (p. 274). Il pallore del corpo di Clara agli occhi di Buffante è riconducibile all'etereo delle figure di una certa pittura ottocentesca che ci evoca le opere dei preraffaelliti.

Cosicché il corpo di Clara diviene freudianamente perturbante: l'apparenza di familiarità si perde quasi immediatamente lasciando spazio allo smarrimento come in un sogno lynchiano⁷⁶ («Bianca come la cera, simile alle figure di certi vecchi quadri in cui il

76 Riguardo alla presenza di Lynch in *La ferocia* vale la pena segnalare la recensione di Daniela Brogi, nella quale scrive: «Il quarto romanzo di Nicola Lagioia – dopo *Tre sistemi per sbarazzarsi di Tolstoj* (2001), *Occidente per principianti* (2004), *Riportando tutto a casa* (2009) – è un'opera che dialoga molto con gli sguardi, i tagli di luce, il montaggio allucinato dei film di David Lynch. Il racconto de *La ferocia* comincia di notte, proiettando una striscia luminosa lungo una strada statale sprofondata nell'oscurità, come un buco nero affollato di incubi e di violenza: è lo stesso inizio di *Lost Highway* (1997); la vicenda si sviluppa e si attorciglia attorno al mistero del corpo morto di una donna, come in tante storie lynchiane; le singole parti creano un gioco di specchi senza nulla al centro, come *Mulholland Drive* (2001); e del resto la protagonista a un certo punto (p. 85) guarda, al cinema, una successione di immagini che suggeriscono una scena di *Blue Velvet* (1986). Ma il romanzo di Lagioia usa l'immaginario del cinema americano per parlare dell'Italia: la storia è ambientata in Puglia, e mescola i codici del romanzo familiare e del *thriller*»; Daniela Brogi, *Nicola Lagioia – La ferocia*, in *Allegoria*, n. 71, 2014, <https://www.allegoriaonline.it/index.php/i-numeri-precedenti/allegoria-n-71->

massimo della familiarità diventa il massimo della stranezza già a un secondo sguardo», p. 274).

Come già posto in evidenza, anche per Buffante Clara è corpo privo di volontà, arreso alle sue richieste: «Non aveva dovuto lottare per averla [...] Lui le lanciava un segnale, Clara accorreva» (p. 275). Ugualmente per Renato Costantini, amante di Clara e direttore generale dell'Università di Bari nonché partecipante alla cordata di Edipuglia, Clara è priva di volontà, è solo un corpo evanescente costituito dalla volontà altrui, una immaterialità incandescente costituita dai desideri d'altri:

Clara non ci metteva volontà. Non c'era, in lei, neanche la determinazione strategica di fare a meno della volontà [...] Gli sembrò che [...] ridiventasse un imprevedibile composto di pensieri altrui. La immaginò fatta di pura energia, resa possibile – nella propria immateriale intensità – da ciò che faceva con gli altri uomini (p. 309).

Costantini osserva quindi in Clara un corpo cavo, custode del vuoto incolmabile e in espansione del quale non riesce a cogliere l'origine («finito di fare l'amore, Clara cominciava a rivestirsi e lui sentiva di non aver modificato in lei neanche l'umore dei due minuti successivi»; «gli era sembrato che lo chiamasse a riempire un vuoto.», p. 308). Già molti anni prima di trovare la morte, Clara si percepisce infatti come una creatura inanimata, mossa solo dalla volontà cieca e impersonale della ricerca di Michele:

[72/120-tremila-battute/71/872-nicola-lagioia-la-ferocia](https://www.centropens.eu/72/120-tremila-battute/71/872-nicola-lagioia-la-ferocia) [ultimo accesso il 05/10/21]. Il riferimento al cinema di Lynch è presente anche in un articolo di Camilla Mauro: «Come vedremo, il fitto dialogo intrattenuto da Lagioia con la tradizione letteraria (la lezione di Emily Brontë, George Trakl, William Blake, Joseph Heller, Oscar Wilde, William Shakespeare, Johann Goethe e dei migliori tragediografi greci) è assimilata e unita a suggestioni provenienti da serie tv e musica - si pensi ad A Change Is Gonna Come, canzone di Sam Cooke, o ai richiami ad alcune opere di David Lynch, prima fra tutte *Twin Peaks*»; Camilla Mauro, *Intertestualità nella Ferocia di Nicola Lagioia*, in Pens. Poesia contemporanea e nuove scritture, 13 dicembre 2016, <https://www.centropens.eu/archivio/item/29-intertestualita-nella-ferocia-di-nicola-lagioia> [ultimo accesso il 05/10/2021]

Avrebbero potuto violentarla e nessuno se ne sarebbe accorto. Per lei non sarebbe stato diverso da quello che era successo nella camera d'albergo mezz'ora prima (p. 278).

Quando spingevano dentro un cadavere, soltanto allora si convincevano di valere qualcosa (p. 279).

Potevano fargli fare quello che volevano (p. 314).

Lo svuotamento che Clara ha intrapreso si fa l'anticamera alla progressiva martirizzazione del corpo, una martirizzazione che trova degli elementi indiziari già durante l'adolescenza (le ferite che Clara si infligge di fronte al dolore del fratello). I rapporti sessuali degradanti e la cocaina non saranno più sufficienti, l'arresa alla volontà altrui non può che condurre i suoi amanti alla ricerca di un controllo totale sul corpo della donna che coincide inevitabilmente con la perversione ultima, ovvero il sadismo e la violenza. Il corpo di Clara, la sua afflizione, diventa il veicolo fondamentale del suo itinerario oltretombale di avvicinamento al fratello, oltre che arma incosciente contro la propria famiglia e il sistema di potere pugliese. Emblematico che Clara decida di telefonare a Michele proprio all'indomani del primo rapporto sessuale di gruppo durante il quale subisce violenze fisiche. Durante quella telefonata, assolutamente priva di contenuti di rilievo, proprio mentre si accarezza il labbro preso a pugni, Clara percepisce nella voce del fratello adulto, con maggiore intensità rispetto alle volte precedenti, la presenza del fratello perduto, quello del loro tempo felice («Cercava nella voce di questo Michele il risuonare inconsapevole dell'altro. Le sembrò di sentirlo. Molto più forte delle scorse volte», p. 313). In questo modo Clara ha «la conferma che il viaggio tra le nebbie procedeva bene» (p. 313).

Successivamente la scena si ripete in modo analogo: dopo l'ennesimo rapporto sessuale violento, Clara rientra a casa dal marito Alberto, si infila sotto la doccia piena di lividi e sprofonda per qualche istante nell'adolescenza, nel tempo felice con Michele. La sensazione provata è talmente forte che viene descritta come un «attraversamento fisico» (p. 339), ancora una volta quindi Clara «doveva farsi scopare in quel modo. Doveva farsi picchiare e calpestare» (p. 339), come se tutto questo rappresentasse la sola porta di accesso a quel tempo perduto. La reificazione, l'abolizione della volontà risultano pertanto

il preludio necessario all'autodistruzione fisica. Tali processi concorrano ad accompagnare il corpo di Clara in quel luogo al limine tra vita e morte in cui si trova Michele.

Tuttavia il movimento verticale di Clara, sebbene trovi nell'annullamento della volontà e in seguito nel masochismo un veicolo fondamentale, non si riduce solo ad esso ma si accompagna a un vero e proprio movimento nello spazio che come vedremo non si limita a rimanere sul piano orizzontale ma interseca dimensioni ulteriori (temporale e ultraterrena). Tale movimento nello spazio prende avvio a seguito della partenza di Michele, quando Clara vive un disorientamento spaziale che la spinge ad intraprendere anche un attraversamento fisico dei luoghi di Michele. A tali luoghi accede per mezzo della camminata solitaria e notturna che richiama ogni volta la prima camminata di Natale, osservata poc'anzi, e l'ultima camminata prima di trovare la morte. In questo modo, l'accesso ai luoghi di Michele (i campi abbandonati attorno alla villa di famiglia, la caserma militare, l'ospedale psichiatrico) sembra farsi sempre attraverso le modalità della discesa, dell'allontanamento nella dimensione sepolcrale. Inoltre, il richiamo al sepolcro segnala non solamente l'esistenza di uno spazio profondo verso il quale il corpo di Clara si muove e attira con sé gli oggetti che lo circondano, ma anche i luoghi che hanno ospitato la presenza di Michele, che si strutturano su due piani, organizzati l'uno rispetto all'altro in un rapporto verticale: il piano superficiale del tempo presente e unidimensionale, asettico e anaffettivo, e quello più profondo, che accoglie la presenza del fratello, perfora il tempo e permette il riaffiorare del passato. Una dimensione che si sovrappone in trasparenza alla prima e ospita lo spettro delle emozioni ormai perdute (il tempo felice con Michele ormai smarrito e il dolore di Michele). Il movimento che Clara effettua negli spazi di Michele è volto al ritrovamento di questa seconda dimensione, capace di riportare Clara ad un avvicinamento con il fratello, ad un rinvenimento del suo segnale nello spazio. Infatti, la partenza di Michele per la leva militare aveva segnato la definitiva scomparsa del suo segnale luminoso dal campo magnetico di Clara:

Se anche nei mesi precedenti ha frequentato poco suo fratello, le sembrava comunque di captarne il segnale. Non aveva magari idea di dove fosse di preciso, ma in ogni istante della giornata sentiva l'impronta di un puntino che si spegneva e si accendeva riecheggiando nel vuoto. Adesso quel segnale è scomparso (p. 248).

Seguendo tale traccia interpretativa due elementi si rivelano interessanti. Da un lato, l'utilizzo del corpo come veicolo di conoscenza (la malattia e la storia di Michele): Clara effettua la propria ricerca attraverso il proprio spostamento nello spazio, il ricoprire la superficie un tempo occupata dal fratello, come una mano che tocca le orme lasciate da chi l'ha preceduta. Dall'altro lato, la ricerca e lo spostamento in una dimensione profonda, sia in un senso ctonio (le peregrinazioni notturne nel bosco nei luoghi attraversati dal fratello, la camminata solitaria e ancora una volta notturna che introduce lo spostamento), sia in un senso temporale, dove peraltro il passato è il custode delle emozioni di fronte ad un presente invece appiattito, dove Clara è divenuta solo corpo cavo, privo di volontà (il viaggio con Buffante alla ricerca della caserma e dell'ospedale psichiatrico).

Allargando il nostro punto di osservazione con l'intento di scorgere una parte più ampia della raffigurazione e di fornire anche una conclusione a questo ampio paragrafo, possiamo individuare due articolazioni maggiori della ricerca corporale di Clara: quella spaziale e quella dell'afflizione del corpo (a cui giunge attraverso la sua progressiva reificazione). Un filo conduttore pare attraversare tali articolazioni maggiori: è possibile, infatti, osservare come il recupero della carica emotiva che ha segnato la sua adolescenza con Michele si costituisca come perno centrale. Infatti, la ricerca spaziale non è esauribile nella conoscenza del mistero che ha avvolto la vita del fratello a partire dalla sua partenza per il servizio militare, ma si spinge anche nella direzione di un recupero emotivo (il dolore di Michele ma anche i luoghi della sua preadolescenza e del tempo felice). Allo stesso tempo, il «viaggio tra le tenebre» attraverso l'afflizione del corpo punta all'innalzamento parossistico delle sensazioni corporali, in risposta ad un presente dove le emozioni sono anestetizzate o sparite. Quest'ultima pratica non può che ricordarci quanto segnalato da Giglioli: di fronte ad una realtà asettica, si cerca l'innalzamento emotivo sino al ritrovamento del *reale*⁷⁷. Infine, entrambe queste modalità principali di esplorazione corporale si inseriscono all'interno di uno spostamento verticale verso una profondità: quello temporale (dal presente al passato), quello emotivo (l'apatia/ l'emozione), quello sepolcrale (il viaggio nichilista di Clara verso la morte).

77 Si rinvia al citato saggio di Daniele Giglioli, *Senza trauma*, in particolare alle sue analisi del rapporto tra realtà e reale nella recente narrativa italiana, menzionate nell'Introduzione alla presente tesi.

1.2.7. *Corpo ed economia: una corporalità sovversiva*

Il paragrafo precedente si è occupato di ricostruire il rapporto di Clara e Michele, il progressivo sfilacciamento e le modalità attraverso le quali Clara muove la propria ricerca del fratello. Sino a qui si è pertanto esplorata unicamente la dimensione privata del viaggio di Clara; tuttavia, come annunciato precedentemente, la ragazza attraversa con le proprie frequentazioni la personificazione degli apparati di potere della regione. Ella interseca, attraverso le sue relazioni sessuali, l'intero spettro del potere a cui è legato anche suo padre: potere giudiziario (Mimmo Russo, il presidente della Corte d'Appello); economico-politico (Valentino Buffante, ex sottosegretario e presidente della fondazione di sviluppo del Mezzogiorno, Saverio Lovecchio, direttore di banca); giornalistico-editoriale (Renato Costantini, importante editore locale).

Nel corso del romanzo possiamo osservare con una certa frequenza come tale viaggio di Clara venga associato ad una discesa nelle *acque*, dove queste *acque* non possono che rimandarci a all'immagine archetipica dell'inconscio. La discesa di Clara viene infatti a più riprese rappresentata come un corpo che precipita o affiora dall'acqua:

Il corpo del cadavere tornò visibile, ma questa volta emerse da un luogo più lontano (p. 126).

Ma il fondo delle cose [...] restava chiuso nel suo mistero. Erano i boschi di sempre. Topo segue pifferaio. Carrozza diventa zucca. Lupo mangia maialino. Ragazza in fondo al pozzo. Specchio, specchio... (p. 158)

La voce risaliva dal fondo di un pozzo (p. 280)

A fondo, tra le correnti fredde, quando il suo corpo avrebbe toccato la superficie verde e limacciosa, allora l'occhio di Michele si sarebbe spalancato specchiandosi nel suo (p. 281).

A Michele sembrò di vedere il volto di Clara che emergeva da una pozza d'acqua (p. 296).

[Clara e Costantini] Sembravano sputati fuori direttamente dal centro di una fogna (p. 297).

Sua sorella e Costantini scendevano dall'auto e scomparivano nella bocca di una fogna (p. 298).

Odore di palude e foglie putrefatte prima che le acque facessero sentire la loro presenza, cingendole [a Clara] la vita, gonfiandole il vestito come un paracadute (p. 311).

Leggendo gli estratti riportati è possibile osservare come in due occorrenze in particolare vi sia un richiamo alla dimensione di un inconscio collettivo, del sottosuolo del potere che governa la Puglia. È proprio Sangirardi, il giornalista d'inchiesta avverso a Vittorio Salvemini che riferisce a Michele che Clara e Costantini «sembravano sputati fuori direttamente dal centro di una fogna» (p. 297). Anche Michele sottolinea la dimensione archetipica e collettiva nel quale si situa la sorella: il ripetersi ciclico dei soprusi, della violenza e della *ferocia* della storia viene associato alle immagini delle fiabe germaniche, come se l'intera Storia fosse rinchiusa in uno schema di Propp dove la sorella morta è associata all'immagine della *ragazza in fondo al pozzo* della fiaba *Madama Holle*:

Ma il fondo delle cose [...] restava chiuso nel suo mistero. Erano i boschi di sempre. Topo segue pifferaio. Carrozza diventa zucca. Lupo mangia maialino. Ragazza in fondo al pozzo. Specchio, specchio... (p. 158).

L'associazione fornitaci da Michele non richiama esclusivamente la dimensione privata del viaggio di Clara, la quale come la ragazza bella e diligente di *Madama Holle* si avventura nel buio e nelle sue umide profondità per avvicinarsi alla casa di Frau Holle (anziana signora dai denti aguzzi simboleggiante la morte). Rinvia altresì ai destini generali, all'*ouroboros* spietato della storia, all'apparente ineluttabilità del suo ripetersi. La tribolazione del corpo di Clara si innesta quindi anche all'interno delle dinamiche economiche e politiche.

Poiché *La ferocia* è un romanzo familiare, l'inserimento nelle sfere del potere si compie innanzitutto a partire dalla dimensione privata legata alla famiglia Salvemini, per

allargarsi alle strutture economico-sociali che reggono la Puglia, quale rappresentata nel romanzo, a immagine e somiglianza di un occidente su scala ridotta.

Esploreremo ora questa prospettiva ponendo quindi in risalto non solo l'importanza del corpo e dell'aspetto biologico in relazione alla dimensione economica ma anche la capacità del corpo di Clara di incidere profondamente su quest'ultima dimensione e sullo svolgimento narrativo. Si partirà dall'osservazione del legame tra corpo ed economia all'interno della rappresentazione generale delle dinamiche industriali, economiche e sociali per poi restringere il campo alla figura di Vittorio Salvemini e infine porre appunto in luce in che modo il corpo di Clara giochi un ruolo sovversivo all'interno di tale rapporto.

Nel romanzo vi sono due passaggi particolarmente interessanti che descrivono i meccanismi che reggono il rapporto tra corpi, industria, economia e potere politico. In entrambi i casi la voce è quella di Orazio Basile: un oppresso, vittima sia della forza di Clara, come visto inizialmente, che delle richieste di Vittorio Salvemini che ne compra il silenzio per poter ricattare i carnefici della figlia.

[A Taranto] la quieta promessa del mare costiero si infrangeva sulle torri di frantumazione del cementificio, sulle colonne di frazionamento della raffineria, sui laminatoi, sui parchi minerari del gigantesco complesso industriale che artigliava la città. Ogni tanto un caposquadra svaniva in ambulanza dopo che una rettificatrice era andata su di giri. Un operaio si ritrovava con l'ulna scopperchiata dall'esplosione di una mola. Le macchine erano organizzate in modo da nuocere agli uomini secondo un'equazione costi-benefici che altri uomini concepivano in uffici dove ottimizzavano le perversioni più sfrenate. I consigli regionali le ratificavano e i tribunali le assolvevano al culmine di battaglie di cui si nutriva la stampa locale. In questo modo Taranto era una città di altiforni. Ma Bari era una città di uffici, di tribunali, di giornalisti e circoli sportivi. A Taranto un carcinoma uroteliale classificato come «altamente improbabile per un adolescente» si poteva collegare a una presenza di diossina pari al novanta per cento dell'intera produzione nazionale. Ma a Bari, la domenica pomeriggio, un vecchio giudice della Corte d'appello poteva starsene sul divano del soggiorno a osservare sua nipote che mimava l'hula-hoop indossando un lercio paio di scarpe da ginnastica e nient'altro (p. 14).

Nei quartieri adiacenti all'acciaieria morivano ragazzi di trent'anni. Si ammalavano le bambine di dodici. Tumori allo stomaco, ai polmoni. Robusti padri di famiglia si piegavano su se stessi e nel giro di pochi mesi erano morti. Volti svuotati. Teste calve. Un ammalato ogni diciotto era una percentuale da piaga biblica. Ed era in fondo questo che Orazio Basile aveva temuto fino a un momento prima, ciò che temevano persino quelli che venivano dalle lontane stagioni delle lotte sindacali. Che ci fosse di mezzo qualcosa di soprannaturale. Un dio invincibile e malvagio. Partivano inchieste, si arenavano inchieste. Si ordinavano sequestri di interi impianti, gli impianti continuavano a funzionare. Si congelavano patrimoni giganteschi, i patrimoni venivano restituiti. Intanto gli ospedali si riempivano fino a scoppiare. I chirurghi aprivano toraci, segavano scatole craniche. Piccoli gruppi di persone piangevano in camere sempre più grigie e squallide. Se fosse successo qualcosa in grado di invertire questo ciclo, allora forse decine di migliaia avrebbero preso coscienza di essere soli sulla Terra. Si sarebbero armati con pietre e con bastoni (p. 286-287).

I due ampi passaggi riportati pongono evidenza tre elementi fondamentali: la natura e la fisionomia del potere industriale; la relazione che esso intrattiene con i corpi; il rapporto tra industria, economia, politica, potere giudiziario e informazione. Partendo dal primo elemento posto in luce, osserviamo che all'inizio del primo passaggio viene mostrata l'industria violare le bellezze naturali del golfo di Taranto, sottomettere la dimensione biologico-naturale («la quieta promessa del mare costiero si infrangeva sulle torri», p. 14). L'industria prende quindi le sembianze di una creatura mostruosa e feroce, un'animalità spietata che ghermisce l'umanità come una preda («artigliava la città», p. 14). Nel secondo estratto *il mostro* assume addirittura connotati soprannaturali, il suo agire è ineluttabile, nessuna lotta sindacale è praticabile («Che ci fosse di mezzo qualcosa di soprannaturale. Un dio invincibile e malvagio», p. 286) e solo un avvenimento imprevedibile, frutto di un destino insondabile e non del volere degli uomini, potrebbe probabilmente arrestare la piaga biblica che assedia la città («Se fosse successo qualcosa [...] si sarebbero armati con pietre e bastoni», p. 287). Infatti, i tentativi di arrestare il processo che schiaccia la città sembrano arenarsi uno dopo l'altro, come venissero inghiottiti da un buco nero («si ordinavano sequestri [...] gli impianti continuavano a funzionare. Si congelavano patrimoni [...] venivano restituiti», p. 286).

Tuttavia, l'impalcatura mistificatoria che vuole il potere come un organismo insondabile, oscuro e come forza ineluttabile, è già stata disarticolata nel primo passaggio riportato. Viene difatti mostrato il processo che modella e rende possibile l'esistenza della creatura mostruosa e tentacolare, nonché la sua origine: sono gli uomini, *altri* uomini, che la governano e che hanno effettuato una saldatura tra industria, potere economico, politico e giudiziario mentre la stampa è stata resa innocua. I danni dell'industria vengono calcolati e pianificati in relazione ai profitti, il potere politico acconsente e accompagna il calcolo mentre la giustizia assolve gli illeciti («Le macchine [...] locale», p. 14) ed è proprio questa saldatura ad essere indagata nel romanzo attraverso le vicende della famiglia Salvemini. L'industria, o meglio il sistema di potere, stringe la città, si impone sull'idillio naturale, vince sull'elemento biologico e spinge la propria vittoria anche sui corpi: mutila e uccide i lavoratori, aumenta la formazione di patologie cancerogene. Il corpo è pertanto sottomesso, piegato e smembrato dalla struttura economica e industriale che lo inserisce all'interno di un calcolo («secondo un'equazione costi-benefici», p. 14).

Cionondimeno, all'interno di questo quadro generale che sostiene i rapporti tra corporeità e struttura economico-industriale, il corpo non ha unicamente un ruolo passivo ma agisce e accompagna i processi e due sono i corpi in lotta tra loro che spingono in due direzioni differenti: il corpo di Vittorio Salvemini che accompagna la sua ascesa e preannuncia con il proprio decadimento anche l'imminente catastrofe; il corpo di Clara che, come si è ripetuto, agisce come un detonatore.

Il racconto dell'ascesa economica di Vittorio viene fatto dalla moglie Annamaria, rintracciando un arco temporale che va dal suo primo incontro con Vittorio all'intrecciarsi con la sua prima gravidanza, quella di Ruggero. Questa parentesi temporale, oltre a identificare l'esplosione della carriera di Vittorio, marca anche il periodo più gioioso del loro rapporto coniugale. Il resoconto offerto da Annamaria annoda quindi la fortuna crescente della famiglia con l'energia fisica di Vittorio e la gioia della moglie durante la gravidanza, poi pericolosamente incrinata con la seconda gravidanza (quella di Clara) che suona, come si è già visto, come un temibile presagio. Rispetto agli altri pretendenti, provenienti da classi agiate, che odoravano di «cadavere e latifondo» (p. 161), Vittorio appare sin dal primo incontro febbrile, energico e prestante:

Giacca fumo di Londra e belle mani da scassinatore.

Al tempo stesso muoveva le pupille da un lato all'altro per tallonare il tempo prezioso che quei minuti così piacevoli gli stavano facendo perdere. [...] Ma lui non era arido (pp. 161-162).

Successivamente, l'intesa erotica tra i due amanti si rivela intensa («Il sudore luccicante sui loro corpi nudi avrebbe impressionato molti suoi sogni degli anni successivi»; «Annamaria sentì sopra di sé uno struggimento e una profondità che non immaginava», p. 162) mentre Vittorio conferma il proprio vigore nelle relazioni sociali:

Annamaria vide Vittorio ridere e chiacchierare con gli invitati, la fece ballare, le presentò uomini e ragazze e vecchie dame [...] In ogni mossa di Vittorio c'era affabilità e gentilezza, ma – notò lei – non un muscolo facciale andava perso alla causa dell'utile (p. 162)

Vittorio appare quindi pervaso da una forza inesauribile ma calibrata, misurata all'interno di un calcolo economico che non permette la sua dispersione, un'energia dominata e indirizzata verso un'ascesa («non un muscolo facciale andava perso alla causa dell'utile», p. 162). Il corpo di Vittorio sembra quindi muoversi nello spazio con misurata energia e controllo (contrariamente a quello di Michele), esso si adatta alle richieste dell'economia, non si piega ma lascia che la propria forza occupi tutti gli spazi concessi da tale struttura per sfruttarne le possibilità (a differenza dei corpi degli operai che ne vengono schiacciati). Sono proprio queste capacità che rendono evidente agli occhi Annamaria che «avrebbe fatto un mucchio di quattrini» (p. 163) e le promesse vengono infatti mantenute: «quando nemmeno un anno dopo si scoprì incinta, il patrimonio di Vittorio era raddoppiato» (p. 163). Il vigore di Vittorio e la fortuna economica si legano a questo punto con la gravidanza di Annamaria:

I giorni pieni di speranza erano stati quelli in cui aspettava il primogenito. Poco dopo Vittorio comprò la casa in cui vivevano, e l'energia che ci mise per

ristrutturarla era già riposta nel suo ventre come un sole che prende forma settimana dopo settimana (p. 161).

Ciononostante, le premesse della crisi sono già presenti anche nel concepimento di Ruggero. Il primogenito, sebbene non si faccia portatore della carica esplosiva di Clara, svilupperà un rapporto conflittuale con il padre che prende i connotati di un reale corpo a corpo («Aveva vinto senza lottare», p. 135; «a lui era toccato un lottatore più violento», p. 367). Il terreno della lotta tra Ruggero e Vittorio si colloca infatti principalmente sullo scontro tra dimensione biologica ed economica.

Dopo l'Esame di maturità di Ruggero, Vittorio desidera che il figlio diventi l'erede del suo impero edile, vuole che abbandoni la prospettiva di proseguire gli studi e gli offre l'opportunità di iniziare sin dall'estate un periodo di apprendistato. Tuttavia, i piani di Ruggero sono radicalmente diversi: vuole proseguire gli studi iscrivendosi a medicina. Con la scelta del corso di laurea in medicina inconsciamente Ruggero conduce la lotta con il padre proprio su quello spazio descritto poc'anzi. Non solo, egli sceglierà di specializzarsi in oncologia: come si è potuto osservare, la piaga della cancerosità dell'inquinamento ambientale sembra essere una delle principali conseguenze di quella lotta tra corpi e economia analizzata. Ciononostante, Vittorio risulterà ancora una volta in grado di piegare alle proprie esigenze le scelte dei figli e a sottometterle ai propri piani di espansione economica. Ruggero recatosi dal padre per annunciargli la propria decisione, pronto ad uno scontro che sarebbe dovuto risultare catartico, trova davanti a sé un nemico arrendevole e pronto ad accettare le proprie richieste, appunto «aveva vinto senza lottare» (p. 135).

Vittorio ha già riflettuto su come volgere la situazione a proprio vantaggio («Ma un medico in famiglia fa sempre comodo»; «come se l'iscrizione all'università avesse mandato per aria i progetti di suo padre e [...] stesse rimettendo i cocci a posto in modo da visualizzare un disegno ancora più sfrenato», p. 135). Oltre ad intestare alcune villette di Porto Allegro ai figli così da depistare i sospetti sulla pericolosità sanitaria dell'area di costruzione, Vittorio chiede a Ruggero, ormai divenuto vicedirettore dell'Istituto oncologico del Mediterraneo, di fornirgli le carte dell'Archivio sanitario regionale riguardanti i referti dei malati di cancro di Puglia e Basilicata. L'intenzione di Vittorio è quella di incrociarlo con i dati sulle nude proprietà. Una volta ottenuti i documenti,

sfruttando la rete di conoscenze di Ruggero, spingerà il primogenito ad incontrare e corrompere il direttore tecnico dell'Arpa affinché nessun monitoraggio venga effettuato nella zona di Porto Allegro. Ruggero non si oppone alle richieste del padre e continua ad odiarlo in modo silente, si lascia passivamente cullare dalla speranza di una morte prematura come una possibilità emancipatoria:

La magia dei predestinati. La pura forza che erompe da certi uomini senza che ancora abbiano aperto bocca. Tutto questo lui l'aveva perso. [...] Ad altri allievi del professor Helmerhorst non era accaduto. Ruggero osservava a distanza le loro carriere [...]. Mario Capecchi, premio Nobel per la medicina, era rimasto orfano all'età di quattro anni [...]. Ogni volta che Ruggero ne trovava uno nuovo, memorizzava all'istante l'informazione. Cartesio. Voltaire. Gandhi. Erasmo. Michelangelo. Tutti orfani in tenera età. A lui era toccato un lottatore più violento di un avversario da fabbricarsi con l'immaginazione (p. 368).

[Ruggero] affrontò le scale, due ombre schizzarono tra le scintille in direzione opposta e tutto intorno lui avvertì il desiderio che morissero, i suoi genitori bruciati vivi [...] soltanto allora realizzò che il desiderio era il loro [Clara e Michele], non il suo, a Ruggero era appartenuto come una musica che altri mandino a tutto volume, lui era colmo di amore filiale, erano loro a odiare (p. 133).

Ruggero, infatti, contrariamente a Clara e Michele, non è disposto alla rinuncia, al disavanzo emotivo (sia esso amore o odio) e rimane vittima di quella logica perfettamente descritta dal marito di Clara, Alberto:

Più Clara gli mancava di rispetto più il lato che la stringeva a lui poteva rafforzarsi. Una miniera che produce lo splendore di un diamante: laggiù dove scintilla il vero amore che non è pareggio di bilancio, non cura dell'altro né di se stessi. [...] Esattamente il tipo di esperienza a cui lui – educato secondo le regole della piccola borghesia di provincia – non avrebbe altrimenti avuto successo (p. 49).

In Ruggero la sfera sentimentale rimane sempre inquadrato all'interno di una logica economica e ridotto a puro scambio. Le sue uniche amanti sono prostitute e sintomatico risulta che di fronte alla richiesta del padre di incontrare Orazio egli sfoghi la propria frustrazione in un rapporto sessuale a pagamento durante il quale degrada l'accompagnatrice. La sua scelta di divenire oncologo è sottomessa all'ambizione di perseguire una radiosa carriera mentre la morte imminente del padre rappresenta un risarcimento tutto economico dei torti subiti («tenendo conto di cosa ci ha fatto passare, saremo risarciti. [...] Forse non ti immagini quanto vale l'azienda», p. 397-398). Quindi, sebbene egli instauri un rapporto conflittuale con il padre, la logica economica basata sul profitto e su un utilizzo strumentale dell'altro (le prostitute; la carriera) ne trattiene le tensioni eversive. Il ruolo eversivo spetta al fratellastro e alla sorella, i quali, complice il crollo fisico di Vittorio, non si limiteranno ad accompagnare il crollo di Vittorio per ereditarne l'impero edile ma ne decreteranno la sua fine.

Come osservato, Clara nelle sue frequentazioni attraversa le sfere del potere come un vettore (dalla stampa, al potere politico-economico a quello giudiziario) e le riflessioni sul suo corpo si impastano con una certa frequenza con le considerazioni di ordine economico (nei suoi amanti e in Vittorio ma anche in Annamaria). In tali passaggi la presenza del suo corpo agisce per piccole esplosioni accompagnandoci quindi a quello che sarà il momento di massima intensità: l'incontro tra Michele e il direttore dell'Arpa. Prima di giungere a tale scena, esploreremo ora le modalità mediante le quali il corpo di Clara agisce come una carica esplosiva e si intreccia alle vicende economiche. Attraverseremo pertanto tre momenti del romanzo particolarmente esemplari: l'incontro tra il geometra De Palo e Renato Costantini; la telefonata di Ruggero a Valentino Buffante e il successivo incontro con De Palo; il soliloquio interiore di Vittorio Salvemini mentre attende la telefonata che gli confermi la morte della figlia.

Dopo il funerale di Clara, Vittorio ordina a De Palo di incontrare Costantini. L'obiettivo dell'incontro è ricattare l'importante editore per mettere a tacere la stampa locale rispetto agli illeciti di Vittorio a Porto Allegro. L'incontro è descritto dal punto di vista di Costantini, per tutto il corso del loro incontro il professore universitario e editore interporrà i ricordi di Clara alle parole del geometra. Costantini è appena uscito dall'Università di Bari e De Palo gli si avvicina con cautela; subito dopo aver analizzato l'aspetto del geometra il direttore di EdiPuglia percepisce una «stretta allo stomaco» e

involontariamente la figura di De Palo si lega al ricordo di Clara. La ragazza penetra quindi con violenza nei ricordi di Costantini e si mostra nella sua carica erotica: appena uscita dalla doccia, avvolta nell'asciugamano a pancia in giù sul letto di una camera d'albergo. Successivamente i due interlocutori passano alle presentazioni, il geometra ricorda a Costantini il loro incontro il giorno precedente al funerale di Clara. L'immagine del funerale riporta immediatamente Costantini alla bara della ragazza, all'ultimo contatto fisico con il suo cadavere e ad altre visioni, ma queste erotiche («A volte voleva le facessi un bel massaggio [...] ci rimaneva male», pp. 151-152). Tuttavia il corpo di Clara e i suoi desideri rimangono racchiusi all'interno di un enigma, uno spazio insondabile per Costantini («Stranissimo. Difficile ogni volta capire», p. 152).

Con questo corpo enigmatico Costantini intratterrà fondamentalmente un rapporto di cannibalismo, ossia un rapporto che si nutre della vita della ragazza («C'era qualcosa di intollerabilmente bello in un corpo vicino alla vecchiaia a cui toccava la fortuna di essere gratificato da una ragazza nel fiore degli anni [...] sembrava di sentire nell'alito di lei un soffio divino», p. 152) e che giungerà alle sue estreme conseguenze proprio con la morte di Clara. Tuttavia, sarà proprio a partire dall'annientamento del corpo della donna che la struttura del potere economico-politico inizierà a crollare. Costantini giunge con i suoi ricordi sino al momento del primo incontro con Clara durante la festa dell'ordine dei giornalisti. La prima apparizione di Clara viene evocata come un bagliore accecante, rievocando ancora una volta la carica deflagratoria del corpo della giovane donna che non si riduce pertanto unicamente alla forza erotica («non aveva sentito a quel punto la sensazione di una luce che si irradia da una scatola appena spalancata?», p. 152). Ciononostante, era stata Clara ad avvicinarsi all'anziano editore e proprio per criticare gli articoli che attaccavano le attività di Vittorio.

A cominciare da questo momento, l'incontro con De Palo e i ricordi legati a Clara procedono su due binari: da un lato il parallelismo tra il ricatto di De Palo e quello di Clara in difesa degli interessi di Vittorio (Clara giungerà a far licenziare il giornalista autore degli articoli, come riferirà a Valentino Buffante); dall'altro la presenza vivida e erotica del corpo di Clara. In questo parallelismo è il corpo di Clara a ricoprire la funzione di carica elettrica che apporta la forza necessaria al ricatto: al termine delle proprie richieste, prima di congedarsi, De Palo fa entrare in scena il cadavere di Clara chiarendo definitivamente i rapporti di forza tra Vittorio e Costantini («quella povera ragazza ha fatto una fine tremenda», p. 154), permettendo così a Costantini di comprendere che

Vittorio è a conoscenza di quanto accaduto («Adesso è tutto chiaro, pensò il direttore portando lo sguardo altrove», p. 154). Allo stesso modo l'energia sprigionata dal corpo di Clara piega Costantini alle sue richieste («Desiderava le scuse del giornalista che aveva scritto il pezzo? Voleva che lo licenziasse in tronco? Tutto pur di vederla ridere così», p. 153).

Il secondo passaggio che si vuole osservare presenta delle caratteristiche molto simili, sebbene si sviluppi in modo in parte diverso. Valentino Buffante si sta dirigendo alla fondazione VersoSud per una riunione, lì troverà anche De Palo ad aspettarlo. Durante il percorso in auto Buffante ricorda la telefonata di Vittorio per informarlo del funerale di Clara e lo scambio telefonico con Ruggero di qualche settimana dopo. Tra i due momenti, il ricordo della chiamata e l'arrivo alla fondazione VersoSud, Buffante ripensa al proprio rapporto con Clara aprendo un'ampia digressione che viene interrotta solo dalle preoccupazioni per la gestione di Porto Allegro. Una volta giunto alla sede di VersoSud, la digressione viene riaperta e nuovamente richiusa. Tuttavia, al di là della modalità rappresentativa in parte divergente rispetto all'estratto precedente (due ampie parentesi in luogo di un andirivieni tra ricordi e colloquio con De Palo) vi sono due importanti costanti. Innanzitutto nelle modalità con cui il corpo di Clara funge da motore del ricatto, sia quando è il cadavere esibito come osceno potere contrattuale («Invitarlo a partecipare al dolore del padre per avere l'occasione di brandire la figlia, un cadavere, come elemento persuasivo», p. 273); sia quando, la presenza di Clara, ancora in vita, è capace di ottenere favori da parte di Buffante per conto del padre (occultare la pericolosità geomorfologica della Val di Noto per poter permettere la costruzione di un residence). Ancora una volta è la carica erotica ed elettrica del corpo di Clara a spingere Buffante ad accettare le sue richieste («inebriato dalla stessa forza che aveva percepito quando lei era scoppiata a ridere. Prese le braccia di Clara tra le mani», p. 281). Infine, anche nelle riflessioni di Buffante emerge il cannibalismo che si cela nel suo rapporto con il corpo di Clara. Cannibalismo che costituisce la linea guida che attirerà nuovamente Michele alla sorella e decreterà il crollo finale («a Buffante non sfuggiva cosa volesse dire sentire dentro di sé l'odore di un anziano che tra dieci anni avrebbe potuto essere tranquillamente morto secondo le leggi di natura», p. 275).

A partire dall'analisi di questi due passaggi è possibile rinvenire alcuni elementi fondamentali: nel testo il corpo di Clara si amalgama con una forte coesione alle dinamiche economiche, in un andirivieni costante nelle riflessioni dei personaggi come se

i due elementi non fossero discernibili. L'associazione appare talvolta priva di spiegazioni («senza sapere come, la rivide uscire dalla doccia», p. 151), eppure il corpo di Clara, viva e cadavere, ha la capacità di piegare le strutture del potere. Insomma, il corpo di Clara appare avvolto da una carica di energia la cui essenza, pur restando enigmatica e insondabile, sembra preannunciare la catastrofe.

Un passaggio in particolare riesce a riunire i dati sino a qui osservati e a legarli in modo coerente non solo con le vicende di Porto Allegro ma anche con quanto osservato precedentemente (la fortuna di Vittorio legata con l'ascesa e caduta del proprio corpo; il rapporto con i figli). La scena si situa nella parte iniziale del romanzo e riguarda Vittorio: è notte ed è in attesa della telefonata che gli confermi se sua figlia è ancora in vita. L'estratto in questione vede Vittorio affacciarsi alla finestra della propria dimora e, colpito da una gradevole brezza primaverile, riflettere sul proprio impero economico che si estende in ogni punto del globo, *quasi* perennemente illuminato dalla luce solare («il tratto tra le dieci e le undici di sera [...] Era l'unico momento durante il quale la macchina del suo impero sarebbe stata ferma ovunque», p. 30). Tuttavia all'interno delle euforiche riflessioni sul proprio sistema imprenditoriale si insinuano due diverse inquietudini: una di carattere economico riguardo ad un progetto edilizio a Porto Allegro («Non aveva ricevuto a quell'ora la notizia dei pasticci con il complesso turistico di Porto Allegro?», p. 30); una di carattere *biologico*, perché Vittorio si interroga sul destino della figlia Clara e sulla propria salute personale che sembra farsi più precaria. Tali preoccupazioni, che insorgono come incisi nel flusso di pensiero, si impastano con quelle di carattere economico sino a fagocitarle. Infatti, se proseguiamo con la lettura del testo notiamo come Vittorio sposti in maniera abbastanza rapida il baricentro tematico delle proprie riflessioni: tralascia i pasticci di Porto Allegro e si concentra sui propri infarti, sulla sua ormai scarsa capacità polmonare, sulla memoria che inizia a divenire poco affidabile, e pone un parallelismo tra la sua mutazione corporale e la mutazione del mondo, ovvero il passaggio al capitalismo finanziario:

Eppure [...] Vittorio non poteva più fumare [...] e la memoria aveva smesso di essere quel prodigio che i coetanei gli avevano invidiato a lungo. Per non parlare di come era cambiato il mondo. Avrebbe scommesso cento volte contro l'Argentina ma non avrebbe

immaginato come pensieri, sfoghi e confidenze di milioni di adolescenti [...] potessero gonfiare il portafogli del più furbo di loro (p. 30).

La parentesi finanziaria si chiude però assai rapidamente, Vittorio è distratto prima dall'arrivo di una coccinella all'interno della stanza e poi dal ritorno di Clara nei suoi pensieri. Come per Buffante e Costantini, anche per Vittorio la figlia è insondabile e sfuggente («Di Clara aveva la sensazione di non capire mai abbastanza», p. 31). Il suo aspetto gli appare per vivide zoomate su dettagli del corpo: i capelli rilasciati sulle spalle, le curve morbide, la bella bocca. Tale corporalità sminuzzata, simile alle descrizioni rapide e intense del linguaggio del videoclip, si innesta su un corpo evanescente che attraversa la dimora familiare come un soffio («La ragazza passava leggera tra le stanze della villa. Difficile sentirla strepitare o anche solo provare a litigarci», p. 32). È in questa tensione tra assenza e fulgida presenza che si crea l'insondabile di Clara, su questo solco agli occhi di Vittorio ella si fa idolo maya «il cui tocco scatena visioni dal futuro», e il futuro sono «le caravelle di Colombo, gli stupri di massa dei conquistatori» (p. 31).

Seguendo tale traccia, il passo qui analizzato ospita il senso profondo del personaggio di Clara e si fa profezia della fine: Clara è assenza e corpo vivido che attraversa tutto il romanzo, vive solo per lasciare lo spazio per descrivere la propria morte e poi compare a intermittenze *regolari* con una potenza corporale che si racchiude tutta nella continua descrizione del macro-dettaglio, come se un occhio ossessivo la seguisse: dalle ecchimosi all'avvenente bellezza. In questa tensione si scatena la scossa tellurica che farà rovinare del tutto gli equilibri del romanzo e che si concluderà con la fine dell'impero economico dei Salvemini: l'assenza e la vivida presenza del corpo scatenante la pulsione erotica (la quale sarà causa della distruzione stessa del corpo di Clara) e l'amore del fratello Michele che dall'assenza e dalla distruzione muove le sue indagini e si fa *caravella* destinata a condurre alla propria fine l'antico impero paterno. Attraverso il proprio percorso di annichilimento Clara costruisce infatti un tracciato:

Pensava per un attimo ai suoi amanti, vaghe sponde di un gioco sul cui preciso funzionamento non sapeva più di quanto le suggeriva l'istinto. Si muoveva in

un mare di nebbia, confidava nel fatto che andare avanti era la cosa giusta. Benché la nebbia si infittisse, e il terreno sotto i piedi diventasse freddo e umido (p. 311).

In questo percorso gli uomini che incontra costituiscono i segni che la condurranno sino a Michele, il quale si trova per l'appunto nel luogo dell'assenza di Clara, al termine del buio bosco, avvolto nella nebbia sul fare spettrale del giorno:

Buffante. Il chirurgo. Poi qualcun altro. Sapeva che era la pista da battere. Il nero bosco in fondo al quale la aspettava la lunga figura di Michele, bianco e silenzioso tra le nebbie del mattino (p. 278).

L'incontro tra Clara e Michele si costituisce all'interno dell'assenza poiché la natura stessa del loro rapporto, come osservato inizialmente, ha radici in un luogo ctonio. Tuttavia, la presenza del corpo di Clara risponde ancora una volta alle caratteristiche viste poc'anzi: il corpo di Clara vive nel fratellastro labilmente ma con estrema intensità. Il processo di incarnazione reciproco ha radici profonde e attende solo di essere riattivato. Esso è infatti iniziato già durante la loro infanzia:

La parte di lui che Clara adesso ha dentro è troppo grande perché una determinata cosa che rotola in discesa possa fermarsi (p. 209)

Era convinta che il demone lucente di Michele – la traccia che sentiamo dopo aver frequentato una persona a sufficienza perché i suoi caratteri primari si ricombinino dentro di noi in modo via via più complesso, fino ad avere vita propria – scintillasse in coloro che lo avevano conosciuto da ragazzo. Scintillava di conseguenza nell'altro, il Michele che era a Roma. Quello che stava diventando adulto, che cercava con fatica di guarire, forse dimenticare. Ma lei, sua sorella, adesso lo richiamava a sé. *Michele*. Un puntino. Una piccola macchia scura nel giovane adulto che ogni venerdì si recava alla Galleria nazionale a guardare la sua tigre, speranzoso, ignaro del piccolo fiore che lei aveva fatto sbocciare in lui (pp. 276-277).

Come si è potuto far emergere, poiché Michele abita in un luogo al limite tra i vivi e i morti affinché la forza dell'incarnazione tra fratello e sorella possa esplodere è necessario che Clara giunga alla morte. Come ci suggerisce la giovane donna, i due fratelli «sprigionavano l'energia dei morti» (p. 311) e questa energia si sarebbe sprigionata in un tempo futuro, quando Michele sarebbe stato in grado di decifrare e seguire i segni lasciati dalla sorella durante il suo incamminarsi nel buio: «in un futuro inaccessibile ma certo quanto la spiga di un seme già interrato, Clara sentiva che Michele avrebbe srotolato mentalmente la missiva, le avrebbe dato voce» (p. 311).

Pertanto, si provvederà ora ad osservare il processo di progressiva ricomparsa della defunta Clara in Michele sino all'implosione finale che segna il crollo della fortuna dei Salvemini. Una volta scomparsa Clara, Michele inizia infatti a ripercorrere la pista lasciata dalla sorella: in questo percorso, il corpo di Clara comincia a comparire in trasparenza attraverso quello del fratello in un processo ad intensità ascendente. La presenza si costituisce al contempo come prepotentemente carnale, materiale e spettrale. In tre occasioni, peraltro particolarmente significative nello svolgimento del romanzo, la presenza di Clara si fa particolarmente vivida: durante gli incontri di Michele con Renato Costantini, con Gennaro Lopez e infine con il direttore dell'Arpa, il dottor Paparella. Si analizzeranno quindi questi tre incontri al fine di porre in luce le modalità con cui agisce il corpo Clara.

Nel primo incontro, Michele appare, sia a Costantini che a Lopez, con sembianze spettrali e perturbanti, una creatura che proviene dal *sottosuolo*, non immediatamente identificabile e in grado di provocare angoscia e smarrimento nel proprio interlocutore, capace di rinviare a qualcosa di terribilmente familiare. Come in un film dell'orrore o in un macabro racconto, durante il loro primo incontro Michele riporta in mente a Costantini «certe riproposizioni dell'identico dopo che il delitto è consumato. Voci del sottosuolo. Fantasmi che solo l'indiziato può vedere», dei fantasmi capaci di conservare il loro «potere angoscioso» (p. 305). Non solo, sia per Costantini che per Gennaro Lopez le sembianze di Michele sembrano richiamare più propriamente quelle di un morente o di un cadavere: l'editore lo descrive come «magro, pallido» e il medico legale aggiunge ulteriori dettagli descrivendolo come «bruno, macilento, zigomi alti, la palpebra destra lievemente più bassa dell'altra» (p. 378). Inoltre, Michele è avvolto da «un'oscura vibrazione» che getta nello smarrimento sia il medico legale, per il quale i movimenti del ragazzo risultano

funerei e sinistri («il ragazzo mosse lentamente la mano destra verso l'alto, un gesto lugubre che spaventò ancor di più il medico», p. 378), sia Costantini che giunge addirittura a rabbrivire («sentì i peli delle braccia sollevarsi, si strinse la pancia per il malessere», p. 307). All'interno di questo quadro rappresentativo comune, vi è tuttavia un crescendo di intensità che riguarda il progressivo riaffiorare della presenza di Clara che diviene sempre più materico. Costantini incontra quattro volte Michele, durante il primo incontro la presenza della ragazza risulta essere unicamente indiziale, trasferita su un oggetto: Michele è seduto su una panchina davanti all'Università di Bari e porta il foulard nero appartenuto a Clara legato attorno al collo. L'oggetto non richiama in Costantini direttamente la ragazza ma ricorda unicamente intensi sentimenti dolorosi e foschi che attivano pertanto la rimozione inconscia del ricordo («gli era sembrato di riconoscere qualcosa le cui conseguenze emotive (un dolore, il cupo dispiegarsi di un venerdì santo) gli avevano impedito di ricordare», p. 305).

Il secondo incontro, tuttavia, comporta il riemergere improvviso e ancora una volta violento di Clara che appare come un'immagine fotografica «quasi uguale» a quella di Michele. Durante la pausa di una riunione presso la sede di EdiPuglia, Costantini osserva dal balcone Michele seduto al tavolino di un bar. La figura del ragazzo «precipita a peso morto» nei ricordi di Costantini rinviandoci all'immagine di un corpo che cade rapidamente in fondo al pozzo dell'impronunciabile del noto editore («l'immagine del ragazzo, precipita a peso morto nell'avvolgente archivio fotografico della memoria, andò a saldarsi a un'altra quasi uguale», p. 306). Sono le posture e i movimenti del ragazzo a richiamare in modo inquietante l'altra immagine, a tal punto che Clara sembra quindi muoversi in trasparenza dentro Michele per prenderne addirittura il sopravvento («un'inquietante figura geometrica [...] che ricalcava la postura di Clara»; «come se il ragazzo fosse giunto lì per sfidarlo ma, dopo essere entrato provocatoriamente nella parte della sorella, ne fosse stato a propria volta soggiogato», p. 306). L'associarsi di Clara a Michele conduce Costantini ad uno stato di momentanea paranoia: egli immagina che Michele stia bisbigliando i segreti inconfessabili di Costantini. Nemmeno una volta riscossi dallo stato di paranoia riuscirà a distogliere lo sguardo da Michele, dovrà intervenire un agente esterno (i colleghi) che lo richiamerà ai doveri della riunione in corso.

Il terzo incontro avviene al supermercato. Ai dettagli sino a qui descritti se ne aggiunge un ulteriore: il pallore di Michele richiama quello della sorella morta così come

l'espressione delle sue labbra⁷⁸. Clara non è più soltanto un fantasma che aleggia attorno a Michele come un richiamo ad un lugubre sentimento, né un'impressione in trasparenza dei suoi movimenti. Clara inizia a farsi carne e materia nel volto di Michele, il suo corpo appare in quello del fratello. La presenza è così intensa da gettare Costantini in uno stato di insonnia durante tutta la notte, nel corso della quale il ricordo di Clara non gli lascia requie. Il turbamento e la notte senza sonno lasciano l'indomani Costantini spossato e confuso mentre il quarto incontro con Michele (dopo la giornata di lavoro, all'uscita di EdiPuglia) lo trascina all'exasperazione, sebbene la presenza di Clara sembri essersi ritirata («Cercò nel ragazzo la postura di sua sorella. Non la trovò.», p. 315). Exasperazione che lo porta a fornire al ragazzo importanti informazioni che lasciano intendere il ricatto che sta subendo da parte della famiglia Salvemini. L'intensità della presenza di Clara aumenta ulteriormente durante l'incontro con Gennaro Lopez: fratello e sorella iniziano a muoversi in sincrono, la presenza di Clara non è più soltanto un rimando attraverso le movenze e le fattezze del fratello ma agisce con lui e attraverso di lui in una presenzialità concreta che si fa voce («e nella voce del vivo, quella del morto. La ragazza. Le due voci si tenevano per mano», p. 379). Se la presenza della ragazza in trasparenza lascia intuire a Costantini «l'ipotesi che ci fossero aspetti di Clara che lui non aveva neanche mai sfiorato. Interi universi. Una storia che aleggiava tutto intorno, polverizzata» (p. 307), la duplicazione e sovrapposizione a cui assiste Lopez permette a quest'ultimo di comprendere la profondità del rapporto tra Michele e Clara e di vedere il vettore che lega i due fratelli in un punto passato e li lancia verso un futuro ancora insondabile:

dava fondo al suo dolore [...] per estrarre dalle profondità la viva figura della sorella, cioè il più bel ricordo che aveva di lei, in modo che non uno ma due morti parlassero dentro la sua bocca. [...] Scaraventati in un futuro che non avevano previsto (p. 379).

Come vedremo, tale futuro inizierà a mostrarsi quando Michele giungerà al termine del tracciato preparatogli dalla sorella, quando la visione del movimento

78 «[...] portando in viso il pallore della sorella morta (nella grottesca torsione delle sue labbra la tranquillità di Clara)», p. 307.

sincronico dei due corpi avuta da Lopez diverrà piena evidenza e consapevolezza anche per Michele. Tale momento si verifica durante l'ultimo incontro di Michele, quello con il dottor Paparella. Dopo aver trovato i documenti necessari per denunciare la falsa consulenza richiesta da Vittorio al direttore dell'Arpa, Michele ottiene con quest'ultimo un appuntamento. I due si trovano seduti ad un tavolino di un ristorante sul lungomare, Michele pretende che l'Arpa effettui un monitoraggio completo dell'area di Porto Allegro affinché venga reso noto che le costruzioni residenziali di Vittorio sorgono su un'area altamente contaminata da rifiuti tossici. Il direttore tecnico tenta inutilmente di persuadere Michele dai suoi propositi, tuttavia Michele è pervaso dalla presenza di Clara. La realizzazione finale del loro disegno marca l'affiorare completo della ragazza: Michele percepisce a livello epiteliale la presenza della sorella, ogni cellula del suo corpo si muove all'unisono con quelle della sorella e gli infonde la forza necessaria per innescare la miccia dell'ordigno che distruggerà l'impero edile di Vittorio: «Mentre parlava sentiva Clara a fior di pelle, questo faceva sì che voce non tremasse neanche un po'. Nuoto sincronizzato. Ginnastica artistica. Una di quelle discipline in cui ogni cellula partecipa del risultato» (p. 401). Via via che il colloquio procede e che Paparella tenta di dissuadere Michele, la presenza di Clara aumenta di forza, il suo corpo si lascia stringere la mano e avvolge interamente il corpo del fratello («Lei al suo fianco. Era sopra di lui, dentro di lui. Dappertutto», p. 404) cosicché la visione di Lopez si realizza pertanto pienamente: «le due voci si tenevano per mano» (p. 379).

Come per l'esplosione di una supernova, il parossismo della forza della presenza di Clara coincide con la sua disparizione diffondendo così l'energia necessaria che permette a Michele di venire scaraventato di fronte a quel futuro insondabile. Esso gli appare meraviglioso, feroce e capace di dischiudere il significato della tigre di Blake che lo ha accompagnato sin da bambino («A Michele sembrava finalmente di vederlo. Il futuro. Splendido e feroce come la bocca della tigre di cui aveva letto da ragazzo», p. 405). Il corpo di Clara, costantemente situato tra vivida presenza ed enigmatica assenza, giunge all'acme di tale tensione rivelando il significato profondo dei presagi disseminati lungo tutto il romanzo. Esso rilascia appunto quella scossa tellurica che segna la fine dei Salvemini e permette a quanto celato nel sottosuolo di riemergere: tonnellate di rifiuti tossici che metteranno in parte in crisi la struttura di potere che governa la regione, l'intesa tra economia, politica, giustizia. Al contempo libera definitivamente Michele della propria presenza e permette al romanzo di giungere a un epilogo. Come se l'intero romanzo si

reggesse su una fune che vede avvilupparsi tra loro due corde: quella della matericità del corpo di Clara, eccessiva e abbagliante; quella della sua assenza, della voce di un fantasma costretto a parlare attraverso i ricordi di chi l'ha conosciuta, perennemente illuminata dalla luce lunare, un corpo diafano e selenitico, nascosto al buio del bosco. Nell'istante in cui le due corde che compongono la fune vengono sottoposte alla massima tensione nelle due direzioni opposte sino allo spezzarsi della stessa, la narrazione si esaurisce, il racconto si risolve e una pagina bianca si apre per lasciare spazio ad un breve epilogo, nel quale luce e ombra si compenetrano e si alternano, rivelando un futuro che si dischiude nell'ambiguità.

Dopo lo scandalo i Salvemini vendono la villa che viene acquistata da una giovane famiglia (madre, padre, una figlia di cinque anni e un figlio di sette anni). Presagi ambigui avvolgono la descrizione dell'arrivo del padre e dei due figli presso la nuova abitazione: la luce calda autunnale lascia spazio alla «semioscurità dell'ingresso» (p. 409), i figli partiti in esplorazione della villa appaiono in controluce come «figure partorite dalla luce» (p. 409), la semioscurità del corridoio a cui si oppone la luminosità abbagliante della cucina e infine la veranda dove il caldo sole di settembre torna a scaldare il volto del nuovo proprietario. Tuttavia, due corvi attraversano il cielo, allo stesso modo dei loro estinti antenati rettili volanti, richiamando così fosche premonizioni e quella ineluttabile circolarità che sembra avvolgere il romanzo:

Era talmente certo della sua fetta di fortuna che scivolò nel sonno e nell'equivoco senza rendersene conto (p. 411).

1.3. Il corpo osceno e il Reale: *L'ubicazione del bene*

L'ubicazione del bene è una raccolta di nove racconti ambientati a Cortesforza, un immaginario ma geograficamente ben situabile comune dell'hinterland milanese. Cortesforza è “qualsiasi luogo” e allo stesso tempo un luogo precisamente rintracciabile, come ci viene indicato in uno dei racconti, esso infatti si trova tra Abbiategrasso e Vermezzo, lungo la strada statale 494. Giorgio Falco sceglie questo luogo che egli stesso

definisce di «astrazione molto reale»⁷⁹, un luogo fortemente determinato e indeterminato, come rappresentativo dello *sprawl* urbano padano. Lo scrittore prosegue quindi quella ricerca sullo *sprawl*, la cui tradizione ha radici oltreoceano nei narratori americani (si citano qui tra i maggiori, Yates, Cheever, Carver⁸⁰), e che sul versante italiano vede partecipi diversi scrittori nati a partire dagli anni Sessanta, come osserva Tomasi:

Non a caso questi nuovi paesaggi urbani, in costante espansione anche in altre aree del continente europeo, sono stati riconosciuti da più osservatori come luoghi del disagio, della sospensione traumatica, sede di un vero e proprio spaesamento, e sono diventati negli ultimi anni sempre più frequentemente oggetto privilegiato delle narrazioni di scrittori italiani nati dopo il 1960⁸¹

Proseguendo suddetta tradizione, sia sotto il profilo stilistico che sotto quello tematico, proprio a questi narratori, americani e italiani, sembra richiamarsi Falco⁸². Nei

79 «Nel titolo convivono la ricerca di senso, una traccia di bene, sia etico che immobiliare, in un ambiente suburbano ostile. Ho seguito – in tutti i sensi – l’insegnamento del fotografo Robert Adams quando diceva: Make it home. Proprio per questo, Cortesforza, il luogo del libro, non esiste, è un’astrazione, molto reale»; Giorgio Falco, citato in Enzo Mansueto, intervista a Giorgio Falco, *Italian Psycho Oggi*, in *Rodeo*, maggio-giugno 2009.

80 Per quanto riguarda i richiami diretti di Falco alla letteratura americana, come segnala Tomasi, si è fatto riferimento in particolare a Carver e Yeats. Scrive infatti lo studioso: «Si tratta di una sintassi narrativa per la quale Falco sembra aver avuto presente, sul fronte dei modelli intertestuali, alcuni narratori statunitensi, come del resto è già stato rilevato, con particolare preferenza per Raymond Carver, capace, nei suoi racconti, di enfatizzare i vuoti e lo spazio bianco attorno alle parole, svelando così la sconcertante mediocrità dei paesaggi umani descritti; così anche si è fatto il nome di Richard Yates, cantore in *Revolutionary Road* della grigia mediocrità – architettonica, urbanistica e umana – dello *sprawl* statunitense»; Franco Tomasi, *Immagini della megalopoli padana ne L'ubicazione del bene di Giorgio Falco*, in “Destini incrociati”, n. 10, *La geografia del racconto. Sguardi interdisciplinari sul paesaggio urbano nella narrativa italiana contemporanea*, a cura di Davide Papotti e Franco Tomasi, Peter Lang, Berna, 2014, p. 95.

Inoltre, si segnala anche la seguente dichiarazione dell'autore, nella quale il modello letterario americano viene chiaramente dichiarato fondativo della ricerca narrativa presente nella raccolta: «Il suburbio residenziale è un'ambientazione quasi naturale per la letteratura americana, mentre la letteratura italiana non aveva ancora esplorato i sobborghi in modo ossessivo. Io ho cercato di farlo. Ho costruito nella zona di Milano Sud questa immaginaria Cortesforza», citato in Silvana Mazzocchi, *La vita buia e immobile nei sobborghi senza identità*, in *La Repubblica*, 19 giugno 2009, https://www.repubblica.it/2009/04/sezioni/spettacoli_e_cultura/passaparola-2009-4/giorgio-falco/giorgio-falco.html [ultimo accesso 07/10/2021].

81 Franco Tomasi, *Immagini della megalopoli padana ne L'ubicazione del bene di Giorgio Falco*, cit., p. 92.

82 Tomasi segnala nella raccolta di Falco anche la presenza del Calvino di *Palomar*, scrive infatti il critico: «Ma, se pure le affinità con questi autori sono evidenti, pare possibile allargare il quadro dei modelli da

racconti dell'*Ubicazione del bene*, attraverso una voce narrante in prima o in terza persona, siamo posti di fronte alla descrizione di scene di vita quotidiana dove la predominante cromatica che delinea i tratti dei personaggi e del paesaggio è la scala di grigi: matrimoni che si dissolvono lentamente, rapporti umani ingabbiati nell'afasia, aspirazioni lavorative perennemente frustrate. Falco sceglie di rappresentare questo quadro attraverso una lingua piana e standard che si accompagna a una narrazione scarna e concisa. Ciò lascia pochissimo spazio alle intrusioni emotive, solo la *pietas* e lo sguardo compassionevole dell'autore⁸³ hanno la possibilità di salvare in una certa misura i personaggi dei racconti, allo stesso modo in cui avveniva in Carver, Yates o Cheever.⁸⁴ Difatti, i personaggi di Falco tentano, talvolta quasi eroicamente, di sottrarsi alla loro condizione, mirano a un *bene* che resta tuttavia solo un anelito mancato, la *quête* sempre irraggiungibile. Un *bene* che già dal titolo della raccolta è riassumibile in due costanti: quella immobiliare e

cui sembra aver preso le mosse Falco per comprendere anche echi del Calvino 'cartografo' di Palomar, opera in cui i singoli racconti costituiscono una sorta di "album di istantanee scrutinate con la lente d'ingrandimento" [l'affermazione è di Battistini, citato da Belpoliti in *L'occhio di Calvino*, Einaudi, Torino, 2006, p. 125], *Ibidem*.

83 Dichiarò infatti Falco: «Io ho voluto essere compassionevole e scrivere con la *pietas*, perché toglie la banalità e il moralismo alle vite dei personaggi, e alle nostre vite», citato in Silvana Mazzocchi, *La vita buia e immobile nei sobborghi senza identità*, cit.

84 Per quanto riguarda Yates leggiamo nell'introduzione di Nick Laird a *Easter parade*: «Yates è spietato con la debolezza umana, e tratteggia tutti i modi in cui le persone ingannano se stesse e gli altri. [...] Tuttavia il giudizio espresso da John Updike su *Revolutionary Road*, per quanto di un'insolita eloquenza, rappresenta la reazione più frequente nei confronti dell'opera di Yates: "Sono rimasto affascinato e, alla fine, profondamente angosciato dal libro del signor Yates, un libro pieno di compassione, ben cesellato e claustrofobico". Per quanto i personaggi di Yates debbano lottare, fra le altre cose, contro la famiglia, la società, la dipendenza, la povertà, nei suoi lavori c'è la sensazione che essere umani vuol dire essere condannati all'illusione, alla solitudine e alla paura»; Nick Laird, *Prefazione*, in Richard Yates, *Easter parade*, Minimum fax, Milano, 2019, pp. 11 e 13. In relazione ai racconti di Cheever, Adelaide Cioni offre questa riflessione: «E Cheever fa questo per noi: dopo aver scandagliato le voragini che si spalancano sotto i nostri piedi a ogni passo, riesce a salvarci. Per un caso fortunato, per un dettaglio banale ma miracoloso, per una pioggia improvvisa. Come se volesse dire che il cinismo è solo uno dei modi possibili di osservare le cose, e che esiste un altro sguardo che possiamo adottare, quello che ammette l'incoerenza, la possibilità della purezza, lo stupore davanti alla potenza della luce, della bellezza, dell'amore. È uno stupore che tocca anche noi, lo conosciamo bene, è tanto profondo quanto pervasivo, ed è quello che ci tiene in vita»; Adelaide Cioni, *Tradurre Cheever*, in John Cheever, *I racconti*, Feltrinelli, Milano, 2016, pp. 827-828. Infine, riguardo a Carver, scrive Gianni Montieri: «Figli che vivono a migliaia di miglia di distanza dai genitori, padri alcolisti, madri che non sanno prendersi cura dei propri figli, amori perduti e ritrovati, gli operai, i falegnami, i disoccupati. Questi sono i cittadini dei paesi di Raymond Carver, per le loro vite (per le vite di tutti loro) proveremo una sorta di compassione collettiva, a loro guarderemo con tenerezza. Perché è così che li guarda chi li ha inventati, senza cinismo, con umana pietà; con lo sguardo di chi sa che la vita può girare per il verso giusto o per il verso sbagliato da un momento all'altro, per molto poco. Per questo nessuno ha saputo raccontare gli Stati Uniti D'America degli anni Settanta/Ottanta come ha fatto Carver»; Gianni Montieri, *Spiegazione tecnica di un colpo al cuore*, in *Poetarum silva*, 24 marzo 2013, <https://poetarumsilva.com/2013/03/24/raymond-carver-spiegazione-tecnica-di-un-colpo-al-cuore/> [ultimo accesso 17/10/2021].

spaziale e quella etica⁸⁵. Ciò nondimeno, se la *quête*, per quanto elusa sia, tradizionalmente spinge il personaggio del racconto ad un avanzamento, un proficuo aumento di esperienza, qui la ricerca si risolve costantemente nell'insuccesso e nel vuoto esperienziale.

Sotto il profilo più propriamente strutturale, Tomasi osserva giustamente che la raccolta appare come un susseguirsi di fotografie dall'intento documentarista⁸⁶. Ampio spazio viene infatti dedicato alla descrizione del dettaglio che tuttavia non è mai neutro ma sempre rivelatore di qualcos'altro, di una qualità umana e materiale. Anche la struttura interna dei singoli paragrafi procede per brevi sequenze intervallate dallo spazio bianco, quasi a richiamare l'intervallo di muro bianco che separa le foto in una sala espositiva. Effettivamente, Falco per sua stessa ammissione sostiene di aver subito una forte influenza da parte del gruppo fotografico *New Topographics*⁸⁷. Del resto, l'importanza della fotografia viene posta chiaramente in risalto in un altro suo testo, *Condominio oltremare*, reportage sulla costa romagnola, dove le foto di Sabrina Ragucci, moglie dell'autore, accompagnano il reportage. Il forte intento descrittivo non abdica tuttavia ad una volontà narrativa, i personaggi «si sfiorano», per riprendere l'espressione dell'autore⁸⁸, all'interno di storie che, come in una coazione a ripetere, li accompagnano verso uno scacco.

85 «Nel titolo convivono la ricerca di senso, una traccia di bene, sia etico che immobiliare, in un ambiente suburbano ostile. Ho seguito – in tutti i sensi – l'insegnamento del fotografo Robert Adams quando diceva: *Make it home*. Proprio per questo, Cortesforza, il luogo del libro, non esiste, è un'astrazione, molto reale», Giorgio Falco, citato in Enzo Mansueto, *Intervista a Giorgio Falco. Italian Psycho Oggi*, cit.

86 Franco Tomasi, *Immagini della megalopoli padana ne L'ubicazione del bene di Giorgio Falco*, cit., p. 96.

87 «Devo molto allo stile di alcuni fotografi, i cosiddetti New Topographics. Il mio lavoro sul linguaggio – adesso – è la ricerca di una prospettiva lievemente lussata. Come quando abbiamo una piccola slogatura al polso, che ci permette di vivere dimenticandola, ma ogni tanto fa male, soprattutto quando cambiamo marcia», Giorgio Falco, citato in Enzo Mansueto, *Intervista a Giorgio Falco*, cit. Da segnalare anche l'omaggio, redatto a quattro mani con la moglie Sabrina Ragucci, per la morte di Lewis Baltz, importante esponente del gruppo, apparso su *Le parole e le cose: Giorgio Falco e Sabrina Ragucci, Omaggio a Lewis Baltz*, in *Le parole e le cose*, 25 gennaio 2015, <https://www.leparoleelecose.it/?p=17555> [ultimo accesso il 07/10/2021].

88 «Magari avessi scritto un libro solo di flashes, foto fatte di parole! Avrei risolto in letteratura la questione del 'momento decisivo' di Cartier Bresson, uno dei concetti più fraintesi nella storia della fotografia. Il 'momento decisivo' non è l'attimo in un cui si concentra il percorso o lo svelamento di una storia. Il 'momento decisivo' è un'immagine. Sta tutto lì dentro. Non c'è bisogno di altro. Invece il libro ha un suo filo narrativo, è composto di nove capitoli-racconti. Si può leggere anche come romanzo, o meglio, come qualcosa che ha un effetto romanzesco. Ognuno dei nove ha qualcosa che lo lega all'altro, ma, a differenza di alcuni film come *Magnolia*, *America Oggi*, *Canicola*, i personaggi, per lo più, si sfiorano, chiusi nelle loro vite. Nessuna storia si impone sull'altra. L'unico vero protagonista è il luogo: Cortesforza. E in un ambiente suburbano ostile, per uomini e animali, alcuni personaggi cercano il Bene, in un luogo dove l'unico bene pare quello immobiliare», Giorgio Falco, citato in Silvana Mazzocchi, *La vita buia e immobile nei sobborghi senza identità*, cit.

L'inframmezzarsi di flashback, brevi descrizioni del vicinato sospese tra l'aneddoto e il pettegolezzo, non inficiano sul filo rosso che accompagna il personaggio principale della storia verso il suo esito. Riguardo a tale inevitabilità che accompagna alcuni personaggi della raccolta, Falco propone questa lettura:

I personaggi sono andati a vivere a Cortesforza e, messi davanti a una siepe, si specchiano nel loro malessere. Specchiarsi in una vetrina cittadina è più confortante. Specchiarsi in una siepe divisoria o nel muro di un bilocale cittadino è difficile da sopportare. C'è il rischio di vedere se stessi! I problemi dei personaggi nascono proprio quando - i più consapevoli - non si accontentano delle loro vite: casa-lavoro-casa e svago consentito nei limiti del proprio reddito. Cercano un senso, ma questa ricerca fa attraversare soglie dalle quali non si può tornare indietro. E allora inizia una lenta discesa, senza alcuna apocalisse.⁸⁹

Sotto il profilo tematico, oltre agli argomenti già posti in luce, è possibile rintracciare due importanti costanti che tagliano tutta la raccolta: il conflitto tra dimensione interna e dimensione esterna, declinato attraverso svariate pratiche rappresentative (io/ mondo; domicilio personale/ vicinato; suburbio/ Milano); l'importante ruolo rivestito dalla corporalità, dall'elemento organico in continuo dialogo con la prima costante, dove l'urto e la rassegnazione sono i due estremi del bilanciare. L'immagine dello *zoo safari* racchiude la forma della società descritta nei racconti, un mondo in cui la naturalità è stata addomesticata, messa sotto una sorveglianza costante ed è osservata da dietro il parabrezza di un'auto. Dove «il modello economico di controllo e solidarietà»⁹⁰ ha ceduto il passo unicamente al controllo. Cortesforza, il suburbio in generale, è lo *zoo safari*: un enorme *interno* dove la vita è simulata e l'esperienza estromessa. Nel racconto *L'ubicazione del bene* si legge:

89 *Ibidem*.

90 Giorgio Falco, *L'ubicazione del bene*, Einaudi, Torino, 2009, p. 37. D'ora in poi, le citazioni saranno indicate nel testo con il solo numero di pagina.

Lo zoo è il sogno infranto non solo del paradiso terrestre, quanto di un modello economico di controllo e solidarietà. Finita la solidarietà, è rimasto il controllo. Lo zoo è la rappresentazione della città, lo zoo safari del suburbio residenziale fuori città. Visti dal sedile anteriore destro del monovolume, gli animali sfilano in tutto il loro insuccesso (p. 37).

Come sottolinea anche Franco Tomasi, il discrimine tra suburbio e città (zoo safari e zoo ancora osservabile all'aperto) si gioca principalmente sul permanere nella città della possibilità di «un rapporto, magari traumatico e sgradevole, ma di comune partecipazione»⁹¹.

All'interno di questo mondo i recinti e le siepi costituiscono la divisione successiva, quella tra vicini di casa, e rendono impossibile la comunicazione, lo scambio: essi formano compartimenti che non prevedono alcuna osmosi («Io e il signor Moriero abbiamo parlato poco durante gli anni di vicinato. L'anno scorso però il signor Moriero ha accorciato di venti centimetri la siepe», p. 19), nello zoo safari del suburbio le porte di casa e le portiere delle automobili vengono chiuse e l'inquietante mondo esterno viene escluso («chiudo la mia portiera [...] un tonfo avvolgente serra il mondo fuori», p. 60). Il soggetto si rapporta con l'altro in una tensione nella quale ad ogni tentativo di integrazione, vi è un'esclusione – reale o percepita, volontaria o subita – che sfocia talvolta nella malattia mentale e nell'alienazione⁹², oppure si assiste alla presenza di un personaggio che si colloca in un pericoloso limine tra interno ed esterno.

Allargando nuovamente il nostro sguardo, ritornando quindi al passaggio nel quale il suburbio viene comparato allo zoo safari, sappiamo che questa struttura sociale si inserisce – e ne è il risultato – in un preciso modello economico e sociale. In Falco tale modello coincide con quello dell'azienda che ha occupato e governa ogni aspetto della società (dai rapporti sociali e affettivi a quelli che economici), rappresentando nell'autore un argomento fondamentale e ricorrente sin dalla sua opera d'esordio *Pausa caffè*⁹³. È proprio a partire da questa struttura che governa l'intero universo di Cortesforza che si crea

91 Franco Tomasi, *Immagini della megalopoli padana ne L'ubicazione del bene di Giorgio Falco*, cit., p.105.

92 A tal proposito, si vedano in particolare i due racconti *L'ubicazione del bene* e *La gente è più forte di tutti*.

93 Giorgio Falco, *Pausa caffè*, Sironi, Milano, 2004.

quell'attrito descritto poc'anzi: tra il corpo, l'organismo e l'esterno, il mondo, dove le ripercussioni dell'urto si riverberano anche sullo spazio interno.

Giorgio Vasta, in un breve intervento apparso sulla rivista online *Minima&Moralia*, recensendo il libro *Ipotesi di una sconfitta*⁹⁴, descrive infatti in questi termini l'opera di Falco:

per Falco narrare è descrivere che cosa sta accadendo ai nostri organismi esposti ai paradossi e alle deformazioni del tempo, che cosa accade alla nostra pelle, agli occhi, alla bocca, agli arti, ai muscoli ai tessuti; che cosa accade allo spazio fisico in relazioni alle merci e al denaro che cosa accade al lavoro, osservato – attraverso uno spazio di incanto analitico – nei suoi più infinitesimali meccanismi.⁹⁵

In questo lavoro si vuole pertanto indagare il ruolo occupato dalla corporalità nell'*Ubicazione del bene*, il suo rapporto con lo svolgimento narrativo, la sua capacità di porsi spesso volte al centro del conflitto, di illuminare e far esplodere le contraddizioni. Tale ruolo acquista peraltro maggior valore se si considera la scelta di una narrazione che fa del distacco emotivo e del linguaggio standard la propria cifra stilistica. Procederemo quindi ad un'analisi che attraversa la raccolta in modo trasversale per mezzo di due declinazioni maggiori all'interno delle quali la tematica del corpo si sviluppa: il rapporto del corpo con l'economia e l'azienda; il corpo come rappresentazione disturbante dell'oscuro, capace di infrangere o ledere la membrana che divide interno e esterno.

1.3.1. Corpo ed economia: il corpo che scompare

In questo paragrafo ci occuperemo di analizzare il rapporto che la corporalità intrattiene con l'aspetto economico, e per affrontare questo nodo svilupperemo lo studio su tre direttrici: in primo luogo, la relazione che si instaura tra corpo e lavoro, poi quella tra politica economica e morte e infine tra politica economica e nascita. Per introdurre questi tre aspetti si partirà da alcune considerazioni generali circa il rapporto tra vita ed economia

94 Giorgio Falco, *Ipotesi di una sconfitta*, Einaudi, Torino, 2017.

95 Giorgio Vasta, *Quello che accade ai nostri corpi*, in *Minima&Moralia*, 10 novembre 2017, <https://www.minimaetmoralia.it/wp/letteratura/quello-accade-ai-nostri-corpi-ipotesi-sconfitta-giorgio-falco/> [ultimo accesso il 07/10/2021].

ne *L'ubicazione del bene*. Un passaggio esemplare a questo riguardo è presente nel racconto *La gente è più forte di tutti*. Nell'estratto si descrive la vita lavorativa di un "funzionario commerciale di medio livello" ritrovatosi a vivere sospeso tra la concezione aziendale dei primi anni Settanta e la ristrutturazione avvenuta a partire degli anni Ottanta. Inadeguato ai tempi ma ormai interno all'azienda grazie alle garanzie lavorative offerte dal sistema ancora operante al momento dell'inizio della sua carriera, il personaggio del racconto lavora per quarantuno anni con abnegazione presso l'azienda, condividendone l'ideologia e rinunciando alla propria soggettività:

Per molto tempo è stato troppo giovane per la pensione e troppo anziano per il suo lavoro [...] è riuscito a galleggiare per decenni, sfruttando le sue doti e il momento economico favorevole, la benevolenza dell'intero sistema che il padre ha rappresentato [...] né ha mai rinnegato frasi del gergo aziendale [...] né ha mai rischiato di piangere durante una riunione (p. 93).

Il premio finale offertogli dai colleghi è una bicicletta nera che ricorda sarcasticamente quanto ormai nella sua vita non è più disponibile: una «strada di campagna percorsa in una domenica pomeriggio, dopo un incontro amoroso giovanile attorno a uno stagno» (p. 93). In questo estratto vengono posti quindi in risalto alcuni elementi fondamentali per comprendere il quadro all'interno del quale opera Falco: il processo cominciato all'inizio degli anni Settanta che vede l'azienda mettere in pratica una progressiva ristrutturazione volta a precarizzare l'impiego; la sopravvivenza all'interno della morsa sempre più stretta che la ristrutturazione aziendale ha imposto ai propri lavoratori richiede un'adesione totale alla propria ideologia; l'adesione ideologica comporta tuttavia una rinuncia importante della sfera privata della vita e degli affetti, riducendo quindi sempre più a strumento il dipendente. Queste direttrici costituiscono la maglia all'interno della quale nella raccolta di Falco si articola la sottomissione del corpo all'imperativo economico e la sua funzionalizzazione; esse ci saranno pertanto utili per meglio comprendere il quadro dentro il quale si muovono i personaggi della raccolta.

Nel primo racconto *Onde a bassa frequenza* assistiamo all'eroico e fallimentare tentativo di scalata sociale di Pietro, un impiegato di una multinazionale che si licenzia e

decide di aprire un'azienda di disinfestazione e derattizzazione. Sebbene abbia investito tutto il proprio capitale accumulato (liquidazione compresa) nella nuova azienda, Pietro è costretto a contrarre ingenti debiti con le banche. Nell'estremo tentativo di salvare il progetto ed evitare la bancarotta, usufruisce illegalmente anche del conto in banca della moglie Paola portando così alla rovina l'intera famiglia. Nella fase eroica, quella dell'apertura dell'azienda, il tempo di Pietro è interamente consumato dal lavoro, tuttavia la voce narrante non esita ad informarci che anche quando lavorava presso la multinazionale la devozione era totale e il tempo privato perduto rientrava nell'accettazione del sistema. La vita di Pietro, da dipendente e da imprenditore, assume quindi la forma del lavoro e rinuncia interamente alle proprie prerogative («chi usciva alle sei di pomeriggio dubitava della forza aziendale. Chi usciva alle otto di sera dubitava della vita», p. 6). Vita e lavoro non sembrano pertanto conciliabili e la scelta tra l'una e l'altro prevede inevitabilmente un aut-aut.

Da questo assorbimento totale della vita il corpo di Pietro non resta certo risparmiato, esso si fa infatti il tessuto su cui si imprime il lavoro, modificandolo e simbolizzandolo. Il corpo di Pietro cambia infatti odore quando viene iniziata la nuova attività imprenditoriale («Da quando è diventato imprenditore, Paola dice che gli puzza la pelle», p. 6) e diviene la mappa sulla quale ricercare le conseguenze delle proprie scelte, un codice cifrato dell'attività lavorativa («[Pietro] ripensa alla giornata trascorsa. Associa i fatti del giorno al corpo disteso, cerca un nesso fra gli accadimenti e le parti insaponate», p. 6). La sottrazione del corpo ad opera del lavoro nell'opera di Falco è stata sottolineata anche da Giorgio Vasta: «In questo romanzo spariscono i nomi, sparisce il corpo; di ciò che si è stati o si è immaginato di essere resta solo un mucchietto di vestiti abbandonati sul pavimento»⁹⁶.

Attraverso le osservazioni di Vasta è possibile notare che in *Ipotesi di una sconfitta* avviene una scomparsa del nome e quindi del corpo (assunto in un call center, Giorgio Falco, il protagonista del romanzo, si trasforma prima in GFALCO e poi in un semplice codice numerico).

Il medesimo processo è riscontrabile anche ne *L'ubicazione del bene*, dove nel racconto intitolato *Oscar* i dipendenti dell'azienda vengono definiti “risorse”, perdono così

96 Giorgio Vasta, *Quello che accade ai nostri corpi*, in *Minima&Moralia*, 10 novembre 2017, <https://www.minimaetmoralia.it/wp/letteratura/quello-accade-ai-nostri-corpi-ipotesi-sconfitta-giorgio-falco/> [ultimo accesso il 07/10/2021]

non solo il nome proprio ma anche la definizione del ruolo che li compete. Il nuovo appellativo rinvia inevitabilmente e senza ambiguità alla riduzione del soggetto a strumento economico, e tale riduzione si accompagna di conseguenza a una disumanizzazione del corpo e dei sentimenti: i malati di cancro dell'azienda vengono gestiti in base al profitto che possono apportare, i quadri aziendali descrivono i malati come oggetti ormai compromessi e con una durata limitata nel tempo, merce da rottamare i cui costi vanno il più possibile contenuti.

Una risorsa di Boviso ha un brutto male. [...] Abbiamo avuto risorse in chemio. Stavano a casa due giorni dopo la terapia, poi al lavoro con il cappellino nero di cotone. Un po' deboli i primi cinque giorni. Ma andavano bene. [...] Cosa facciamo? [...] Piuttosto, otto mesi di buonuscita? (pp. 56-57)

La reificazione del corpo, la sua fusione con l'elemento artificiale, è un fenomeno che incontriamo anche in altri passi del libro, e che a volte prende persino i connotati di una allucinata visione metamorfizzante:

Dal sedile posteriore della macchina, Paolo ha fissato le nuche, prolungamenti meccanici dell'automobile, parti assemblate con immutata fiducia nel corso dei decenni, costruite per confermare l'imperturbabilità della famiglia davanti a qualsiasi tipo di evento (p. 84).

I pochi camper parcheggiati sono terminazioni nervose delle prese di corrente attaccate alle colonnine, attendono l'indicazione che li possa indirizzare verso una nuova vita (p. 110).

Il secondo pesce rosso cerca di adattarsi al nuovo ambiente, lei gira la leva dell'acqua, le tubature di via Mozart 2 – già cicatrizzate nelle arterie della loro casa – lo accerchiano, lo circondano di buio per una morte a ritroso, quasi una nascita al contrario (p. 103).

Come è possibile notare attraverso la lettura di questi estratti, la compenetrazione tra elemento organico e elemento artificiale avviene in entrambe le direzioni (dall'organico all'artificiale e viceversa): le nuvole diventano prolungamenti dell'automobile e allo stesso tempo le prese elettriche del campeggio si fanno terminazioni nervose mentre le tubature di casa si trasformano in un sistema arterioso. Questo pone in evidenza come il processo di indistinzione tra i due piani si stia avviando verso una fase avanzata, dove l'organicità e il corpo si confondono sempre più con l'oggetto. L'avanzamento è tale che nei racconti di Falco l'estromissione del corpo o la sua reificazione giungono a toccare anche le sue manifestazioni maggiori e più violente, quelle della morte e della nascita.

Nel primo racconto, *Onde a bassa frequenza*, osserviamo Pietro passeggiare da solo per le strade di Cortesforza, egli ripensa ad una mail ricevuta durante gli anni di lavoro presso la multinazionale, la mail chiedeva ai dipendenti quale attività avrebbero preferito svolgere durante il tempo libero. Mentre ripensa al messaggio elettronico ricevuto, lo sguardo di Pietro corre lungo il paesaggio cittadino, si posa sul campanile della chiesa e prosegue verso le croci bianche del cimitero per posarsi infine sulla pubblicità della Edil System 2000, l'azienda che si occupa di costruire i colombari per i nuovi residenti (le cappelle private appartengono infatti ai vecchi residenti di Cortesforza). Nell'osservare il cimitero, Pietro riflette sul ruolo della morte all'interno del comune dell'hinterland milanese, essa appare espulsa, irrelata alla vita: i discreti colombari dei nuovi residenti contrastano con le cappelle private degli abitanti di più lungo corso. La morte appare ai nuovi arrivati addirittura come «un'anomalia abusiva» (p. 11). Pietro, nel passare dal ricordo della mail ricevuta dalla multinazionale alle riflessioni sullo spazio riservato alla morte a Cortesforza, sembra effettuare un salto logico privo di coerenza.

Tuttavia, è possibile rintracciare un sottile collegamento nel suo divagare, per farlo sarà utile porre in dialogo *Onde a bassa frequenza* con il racconto *La gente è più forte di tutti* e le riflessioni di Baudrillard⁹⁷ sul rapporto tra economia politica e morte, avendo cura di considerare inizialmente la relazione tra economia politica, tempo e morte. In *La gente è più forte di tutti*, Paolo, prima del ricovero in TSO, acquista un boa e una confezione di trecento pulcini surgelati per nutrirlo. Le azioni eseguite da Paolo per

97 Jean Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, Feltrinelli, Milano, 1980.

preparare la somministrazione del cibo al boa sono accompagnate dalle riflessioni della voce narrante:

Trecento pulcini di un giorno congelati, trecento giorni, quasi un anno spezzato e condensato nel congelatore. Il pulcino di un giorno congelato mantiene tutte le proprietà nutritive e organolettiche, in quel giorno accumula tutto ciò che serve alla salute del serpente. Paolo ha preso il pulcino di un giorno congelato. Diecimila grammi diviso trecento. Trentatré virgola trentatré, il peso di ogni giorno congelato (pp. 88-89).

Nell'estratto è possibile rinvenire una lettura del tempo come superficie costruita per accumulazione di materiale, di energia organica. Il tempo appare pertanto come una sommatoria che può tendere potenzialmente all'infinito, una sommatoria tuttavia calcolabile e quantificabile. Il tempo è quindi una dimensione oggettiva. La mail dell'azienda multinazionale ricevuta da Pietro cela al suo interno la medesima tensione. Ovvero, tramite la volontà da parte dell'impresa di occupare ogni aspetto della vita del dipendente, anche il tempo esterno all'attività lavorativa, teoricamente liberato dall'imperativo economico e quindi dall'equivalente generale, viene sottoposto a un tentativo di controllo da parte dell'azienda. Seguendo le riflessioni di Baudrillard, tale percezione della dimensione temporale basata essenzialmente sull'accumulazione rinvia a una sfida alla morte che tuttavia crolla in una impossibilità dialettica: l'accumulazione è la morte.

È l'infinito del capitale che passa nell'infinito del tempo, l'eternità d'un sistema produttivo che non conosce più la reversibilità dello scambio/dono, ma soltanto l'irreversibilità della crescita quantitativa. [...] Al limite, l'oggettività totale del tempo, come l'accumulazione totale, è l'impossibilità totale di scambiare simbolicamente – è la morte. Donde l'impasse assoluta dell'economia politica: essa vuole abolire la morte mediante l'accumulazione – ma il tempo stesso dell'accumulazione è quello della morte.⁹⁸

98 *Ibidem*, p. 161.

Pietro, inserito in questa visione del tempo, trascina il proprio sguardo verso il campanile e poi il cimitero e osserva come sia avvenuto un tentativo di espulsione della morte dalla vita dei residenti di Cortesforza: «Nei luoghi di Cortesforza la morte sembra un'anomalia abusiva», (p. 11). L'economia sottomette pertanto il corpo in una delle sue manifestazioni fondamentali a un tentativo di espulsione e di separazione dalla vita, come se vita e morte intrattenessero un rapporto puramente duale. Infatti, procedendo nella lettura di Baudrillard l'ossessione della morte e la sua volontà di abolirla diventano il movimento centrale della razionalità dell'economia politica a partire dalla solitudine che vive l'individuo di fronte all'equivalente generale nel sistema capitalistico. Ciò avviene, sempre secondo il filosofo francese, poiché l'equivalente generale è la morte. Quando la morte giunge è pertanto assunta come una perdita, quella concezione del tempo come infinita sommatoria viene interrotta e quanto accumulato perso inevitabilmente.

È quanto accade nel racconto *Essere sul punto*, dove la morte di un militare italiano e del suo cane durante una missione all'estero viene fatta oggetto nel quotidiano letto dal protagonista di un'analisi economica circa le spese di addestramento del cane, mentre grafici e tabelle ne accompagnano l'articolo. La voce narrante suggerisce che il problema non è l'abitudine della morte ma, come permette appunto di intuire la proposta di grafici e tabella, la sua esorcizzazione, il tentativo di ricondurre lo scandalo della perdita irreversibile all'interno di un calcolo, di una rassicurante quantificazione. I corpi esplosi del militare e del suo cane, già descritti in quanto sommatoria di parti, diventano quindi superficie calcolabile: «i muscoli sminuzzati del soldato, ghiandole, ventricoli, una valvola mitrale, parti di arterie e giugulari [...] I costi del cane e del suo addestramento completano la notizia [...] immagini d'archivio, grafici, disegni» (pp. 61-62).

Tuttavia, come precedentemente annunciato, nella raccolta di Falco non è soltanto la morte ad essere sottomessa alla logica economica ma lo è anche la nascita. Continuando difatti la lettura di *Essere sul punto*, è possibile osservare il rapporto stringente che lega la dimensione lavorativa e il desiderio di procreazione. La moglie senza nome del protagonista del racconto inizia a desiderare la presenza di un figlio allorché le sue aspirazioni lavorative cominciano ad essere frustrate: «Da qualche mese vuole un figlio. Prima, quando lavoravano nella stessa azienda, non ci aveva mai pensato. Poi ha cambiato lavoro, ma ha avuto solo problemi nella nuova azienda» (p. 64). Il figlio diviene quindi lo

strumento per una possibile interruzione della vita lavorativa, o meglio della sospensione dell'angoscia lavorativa: «anche perché se fosse incinta starebbe a casa dal primo giorno utile, sospenderebbe le angosce lavorative per un paio di anni, in attesa di risolverle al rientro» (p. 64). Sebbene si possano rinvenire quindi delle possibilità liberatorie nella procreazione, un'evasione dalla struttura aziendale che regola ogni aspetto della vita, non bisogna tuttavia sottovalutare come il desiderio di maternità nasca proprio all'interno di questa costrizione, non a partire da una scelta indipendente.

Tale sottomissione della procreazione e quindi anche dei rapporti sessuali ed affettivi ad un principio regolatore economico, viene descritto con lucidità in *Alba*. Il racconto ruota attorno al consolidarsi e frantumarsi di una coppia: dall'acquisto della *villetta* nell'hinterland milanese, al desiderio di un figlio, al suo concepimento e nascita e infine alla separazione dei coniugi. Il racconto è caratterizzato da una narrazione in terza persona, dalla mancanza di nomi propri e dall'utilizzo del pronome personale soggetto alla terza persona e da un lessico che presenta numerose incursioni provenienti dal campo dell'edilizia. Tali elementi sono volti a creare un'atmosfera particolarmente algida e impersonale. I due passaggi fondamentali che marcano il racconto sono l'acquisto della villetta presso la *Residenza Aurora* di Cortesforza, che segna il consolidarsi della coppia e la nascita del figlio, nascita che provoca il progressivo sfaldarsi del rapporto coniugale sino alla separazione.

Si provvederà qui ad analizzare la descrizione della percezione del rapporto sessuale e affettivo della coppia e il momento dell'annuncio della nascita del figlio al marito durante una sua trasferta di lavoro a Roma. Il primo passaggio si apre subito dopo la sottoscrizione del rogito nel quale la coppia si impegna al pagamento di un mutuo ventennale per il pagamento della villetta a Cortesforza, a seguito della firma il marito ha un fugace momento di lucidità, un'incursione del *reale* nello scorrere della *realtà*⁹⁹:

99 Nel distinguere reale e realtà, seguiamo la riflessione di Žižek. Žižek, in *Benvenuti nel deserto del reale*, partendo dalle riflessioni di Lacan, analizzando il crollo del WTC opera una distinzione tra *Reale* e *realtà*. Il filosofo individua nel concetto di *Realtà* lo scorrere della nostra quotidianità, peraltro nell'epoca della virtualizzazione, «strutturata e sostenuta dalla fantasia» (p. 21), mentre osserva lacanianamente in quello di *Reale* ciò che si costituisce come traumatico ed eccedente sicché «l'autenticità risiede nell'atto della trasgressione violenta» (p. 11) rappresentata dal *Reale*. Esso lascia quindi disvelare la «cosa in sé», ovvero ciò che sfugge all'uomo e che si costituisce come l'essenza dell'oggetto: «proprio perché è Reale, cioè per via del suo carattere traumatico/ eccessivo, siamo incapaci di integrarlo in (ciò che sperimentiamo come) la nostra realtà, e siamo quindi obbligati a percepirlo come un'apparizione angosciante, come un incubo» (p. 23). A partire da tale fisionomia del *Reale*, Žižek ribalta il concetto di *effet du réel* di Barthes: il *Reale* infatti per «poter essere sopportato – dev'essere percepito come uno spettro irreali simile a un incubo», quindi *l'effetto del Reale* diviene il

Dopo la firma del contratto, di ritorno dalla banca, in macchina, lui ripensava a vent'anni prima, se sono ancora vive persone importanti della sua vita (p. 100).

Per un breve momento egli riesce ad estraniarsi dall'immagine della vita offertagli dalla costruzione economica in cui si trova, basata quindi su una gioia acquisita a seguito di un sacrificio economico e materiale prolungato. L'incantesimo per un breve istante si infrange e la vita esonda con i suoi imperativi. Il breve passaggio, oltre che rinviare ad una possibilità di salvezza, se non altro intellettuale dei personaggi, ci informa anche riguardo alla visione della vita dei personaggi del racconto. Una concezione ascetica della vita, che potremmo considerare simile a quella proposta da Marx. Scrive infatti il filosofo nei *Manoscritti economico-filosofici del 1844*:

L'economia, nonostante il suo aspetto mondano e voluttuario, è una scienza realmente morale, la più morale delle scienze, perché ha come suo dogma la rinuncia a se stessi, la rinuncia alla vita e a tutti i bisogni umani. Quanto meno mangi, bevi, compri libri, vai a teatro, al ballo, in osteria, pensi, ami, fai teorie, canti, dipingi, verseggi, ecc. tanto più *risparmi*, tanto più *grande* diventa il tuo tesoro, che né i tarli né la polvere possono consumare, il tuo *capitale*. Quanto meno tu *sei*, quanto meno realizzi la tua vita, tanto più *hai*; quanto più grande è la tua vita *alienata*, tanto più accumuli del tuo essere estraniato. Tutto ciò che l'economia ti porta via di vita e di umanità, te lo restituisce in *denaro* e *ricchezza*. E tutto ciò che tu non puoi, può il tuo denaro. Esso può mangiare, bere, andare al ballo, a teatro, se la intende con l'arte, con la cultura, con le curiosità storiche, col potere politico, può viaggiare; può insomma impadronirsi per te di tutto quanto; può tutto comprare: esso è il vero e proprio potere. Ma pur essendo tutto questo, non è *in grado* di produrre null'altro che se stesso, né di comprare nulla fuor che se stesso, perché tutto il resto è ormai suo schiavo. E se io ho il padrone ho anche il suo servo, e non ho bisogno del suo servo. Così tutte le passioni

suo opposto, ovvero *l'effet de l'irréel*. Cfr. Slavoj Žižek, *Benvenuti nel deserto del reale*, Meltemi, Roma, 2003, pp. 11-37.

e tutte le attività devono ridursi all'*avidità di denaro*. Chi lavora può aver soltanto quanto basta per voler vivere; e può voler vivere soltanto per avere.¹⁰⁰

Tale concezione dell'esistenza è quindi motore della struttura economica nella quale sono inseriti i personaggi. Tuttavia, rispetto alle teorizzazioni del filosofo tedesco, essa mostra una differenza profonda: se nella prospettiva industriale di Marx la rinuncia alla vita si operava attraverso l'accumulo ascetico di materia e capitale, in Falco è il sacrificio continuo del capitale e delle possibilità materiali dell'individuo lo strumento attraverso il quale si realizza la privazione della vita.

Proprio all'interno di questa logica si muove anche la percezione della coppia rispetto al rapporto sessuale e affettivo. Tale rapporto si riduce alla promessa di una futura procreazione, di un futuro appagamento affettivo simile in tutto a quello proposto dall'economia finanziaria («I loro rapporti sessuali sono legati a una futura gratificazione affettiva, una scommessa sul mondo simile ai *futures*», p. 101). Sono le possibilità offerte dal marito a determinare l'interesse della moglie, e non quanto viene proposto nel tempo presente, in questo modo la procreazione di un figlio esula dalla struttura industriale. Nel testo ciò viene descritto con piena evidenza:

i loro rapporti non appartengono nemmeno all'industria, molte coppie in procinto di fare un figlio usano espressioni come «il prossimo anno mettiamo in cantiere un figlio» (p. 101).

I coniugi vedono i propri desideri di procreazione a lungo frustrati e l'incapacità di procreare diventa un «insuccesso», spostando ancora una volta il campo lessicale su quello economico e in particolare lavorativo. Tale legame sembra stringersi ulteriormente al momento dell'annuncio dell'inizio della gravidanza e al momento della nascita del figlio. Entrambi gli annunci della moglie al marito, descritti in rapida successione attraverso un netto salto temporale, avvengono mentre questi si trova occupato in mansioni lavorative.

100 Karl Marx, *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, in *Marx Engels Opere Complete*, Editori Riuniti, Roma, 1980, vol. III, 1976, pp. 336-337, cit. in Umberto Galimberti, *Il corpo*, Feltrinelli, Milano, 2002, pp. 105-106.

Quando viene annunciato al marito il risultato positivo al test di gravidanza, egli è assorto, confuso e distratto, le parole della moglie si sfaldano all'interno delle sue occupazioni lavorative («Lei urla di gioia, lui guarda la griglia di nomi, cognomi, codici, non sa cosa dire, chiede solo, sei sicura», p. 106). Questo integrarsi dei due piani si rende maggiormente evidente alla comunicazione della nascita del bambino. Il marito non è presente al momento del parto poiché ha dovuto partecipare ad una riunione a Roma, la nascita è avvenuta in anticipo di due settimane (interrompendo la pianificazione a cui era stata sottomessa sin dai tentativi di concepimento e aprendo spazio all'imprevisto). Gli impegni lavorativi e il parto prematuro si muovono quindi parallelamente seguendo un crinale instabile: da un lato le necessità lavorative, dovute alla situazione economica precaria dei coniugi («Lui e lei sono in una condizione lavorativa tale per cui un deciso spostamento li fa appartenere alla scia del benessere, ma una piccola variazione può farli precipitare nella povertà», 106), allontanano il marito da Cortesforza¹⁰¹; dall'altro il parto avviene prima del previsto, seguendo la condizione insicura della vita. La scena prosegue ripercorrendo le medesime modalità della precedente, di fronte all'agitazione e all'euforia della moglie, il marito è apatico e ancora una volta «non sa cosa dire» (p. 106).

Il paragrafo si conclude proponendo un ricompattamento delle due tensioni che lo attraversano (il lavoro; la nascita e la vita), segno ancora una volta che esse sembrano correre nella medesima direzione. Il protagonista riparte da Roma accompagnato dalle congratulazioni per l'avvenuta promozione e per la nascita del primogenito, i due avvenimenti sono posti quindi sullo stesso piano. In entrambi i passaggi è possibile osservare due elementi importanti: lo scorrere sullo stesso piano, in maniera parallela, della gravidanza, della nascita del figlio e delle occupazioni lavorative (le due comunicazioni della moglie si dissolvono nel flusso di pensieri e gesti del marito occupato prima dal lavoro in ufficio e poi dalla conferenza a Roma); l'ottundimento del marito provocato dall'assorbimento sia dal lavoro che crea una disconnessione con gli avvenimenti, sia dall'esaurimento delle aspettative, dallo sciogliersi della tensione nel riuscito investimento e dalla temporanea privazione di orizzonte futuro a cui sottomettere la propria esistenza presente.

101 Interessante segnalare che non si tratta dell'unico parto in assenza del padre, impegnato da un'occupazione lavorativa fuori città. In *La gente è più forte di tutti* leggiamo: «Paolo è nato quando i genitori avevano trentanove anni. Il padre era a Torino per una riunione di lavoro», p. 92. A seguito di questa affermazione si apre la digressione sulla vita lavorativa del padre analizzata poco sopra.

Se l'imperativo economico ha relegato il rapporto sessuale e affettivo a una dimensione incolore e sbiadita, dove la corporalità diventa funzionale a un obiettivo, tuttavia è possibile integrare tale lettura con un'ulteriore analisi proposta da Baudrillard a proposito dell'espulsione del *thanatos* dalla società¹⁰². La riflessione del filosofo francese, oltre a rivelarsi coerente con quanto espresso al principio di questo paragrafo (il tentativo di espulsione della morte dall'universo di Cortesforza), aiuta ad allargare lo sguardo per osservare da una prospettiva più globale la raccolta di Falco. Baudrillard sostiene che l'espulsione di *thanatos* dalla società, quindi la riduzione della sessualità alla vita (in Falco la finalizzazione della sessualità alla procreazione), ha contribuito ad opacizzare il rapporto sessuale. L'ambivalenza di cui esso godeva contribuiva a creare un movimento tra attrazione e fuga, mentre la diminuzione unidimensionale lo ha privato di tale dinamismo. I racconti di Falco sembrano effettivamente essere percorsi da uno sguardo algido, disumanizzante, in cui corpo e organicità vengono funzionalizzati (ad esempio, ricordiamo che in *Onde a bassa frequenza* le parti del corpo di Pietro si fanno codice cifrato volto a comprendere gli avvenimenti della giornata lavorativa). Cionondimeno, come è stato suggerito succintamente (la rapida epifania del marito in *Alba* dopo la firma del rogo; il parto prematuro della moglie), il corpo pare opporre una resistenza a questa sua riduzione e trovare dei margini per poter esondare.

1.3.2. *Il Corpo abnorme e l'osceno: la rivolta del corpo*

Consideriamo ora questa prerogativa di resistenza. In *Modernità liquida*, Bauman riflette sul rapporto mutato tra corpo e struttura sociale a partire dalla postmodernità. Secondo il sociologo, rispetto alla modernità solida, le istituzioni sociali sono divenute nel corso degli ultimi decenni più effimere del «corpo e dei suoi soddisfacimenti». Bauman indica nello sgretolarsi della funzione dello Stato di garante di certezze e sicurezze e nell'allungarsi esponenziale della durata della vita, il rilievo preso dal corpo:

102 In particolare, cfr. Jean Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, cit., p. 139.

La probabilità che ciò che incontreremo domani sarà il nostro corpo immerso in una famiglia, una classe, un quartiere e un luogo di lavoro completamente diverso è oggi giorno molto più alta e dunque una scommessa più sicura.¹⁰³

In questo modo il corpo è divenuto l'ultimo baluardo di difesa di «lungadurata» e Bauman descrive questo ruolo nei termini di *frontiera*: il confine tra il corpo e il mondo esterno è divenuto la zona da vigilare che riflette il ruolo assunto dalla comunità: l'alterità deve essere espulsa, la comunità deve vegliare a mantenere sicuro lo spazio in cui si trova, anche a costo di una rinuncia importante alla propria libertà. Il corpo e la comunità si presentano come le due superfici da sorvegliare in un mondo dove le certezze fornite dalle istituzioni si sono vaporizzate. Il mondo descritto da Falco rappresenta questa condizione e pertanto un attrito continuo si produce tra la comunità protetta di Cortesforza, il desiderio conformista dei suoi personaggi e le loro promesse spesso disattese: matrimoni che si sfaldano e repentini cambiamenti economici. Le vite di chi abita il comune dell'hinterland milanese restano costantemente precarie malgrado l'apparente sicurezza degli spazi lottizzati all'interno dei quali essi si muovono.

Lui e lei sono in una condizione lavorativa tale per cui un deciso spostamento li fa appartenere alla scia del benessere, ma una piccola variazione può farli precipitare nella povertà. Quasi tutti gli abitanti di Cortesforza e soprattutto i nuovi residenti sono nelle stesse condizioni, il mondo intero – quello che trova sensato fare venti chilometri in macchina per comprare sei bottiglie di acqua minerale gassata – è nelle stesse condizioni (p. 106).

Nei racconti di Falco, la conflittualità che si crea tra comunità e mondo esterno e la precarietà esistenziale a cui sono obbligati i personaggi si riflette anche sul rapporto tra soggettività e mondo esterno. Quest'ultima frizione si sviluppa e prende concretezza materica su quella linea di confine tra corpo e mondo evidenziata da Bauman.

103 Zygmunt Bauman, *Modernità liquida*, Laterza, Bari, 2011, p. 214.

Ci proponiamo di osservare qui le modalità attraverso le quali avviene questo processo, analizzando quattro dei nove racconti della raccolta (*Un altro ancora*, *L'ubicazione del bene*, *La gente è più forte di tutti*, *Le parole degli altri*). Sarà possibile rilevare inoltre come la conflittualità posta in luce dall'autore si sviluppi fondamentalmente sulla presenza di un corpo abnorme e sulla malattia mentale: l'abnormità e l'irregolarità permettono così un'esonazione, un taglio sulla membrana che separa l'io dal mondo. La lingua piana e grigia di Falco, le descrizioni distaccate e anaffettive, non impediscano una rappresentazione del corpo e degli stati corporali che evoca descrizioni espressive e il grottesco, dove l'olfatto – come spesso accade anche nei testi di Vasta e Lagioia¹⁰⁴ – diviene in alcune occasioni un elemento cognitivo privilegiato. All'interno della superficie levigata dei racconti tali descrizioni corporali assumono una valenza perturbante in grado di creare una crisi nel tessuto della narrazione e nella vita quotidiana di Cortesforza: il corpo si fa strumento di conoscenza.

Il percorso scelto attraverso i quattro racconti vuole seguire uno schema evolutivo capace di accompagnarci ad una possibile, seppur parziale, proposta di risoluzione del conflitto tra interno ed esterno. Il primo racconto preso in esame, *Un altro ancora*, si

¹⁰⁴ Ne *Il tempo materiale* sono insistiti i richiami all'olfatto. Per esempio, per Nimbo l'odore è spesso materia: l'odore di Corrado percepito attraverso lo schermo televisivo è l'odore "italiano e domenicale [...] quello che si genera sotto i vestiti indossati dal mattino presto". L'olfatto riveste quindi un importante ruolo conoscitivo: nel finale del romanzo, quando Nimbo scopre finalmente una possibilità di conoscenza corporale di Wimbow, ne percepisce infine anche l'odore. Non a caso, nel romanzo di Vasta il lemma «odore» ricorre ben quarantanove volte. In *La ferocia* di Lagioia esso appare più raramente ma con grande forza espressionista nel tentativo di rimandare spesso ad una natura corrotta o comunque sotterranea; si riportano pertanto alcune occorrenze: «Dal profumo di gelsomino aveva estratto un particola di piombo stretta in un'eco di lacca e di polistirolo. Parrucchiere, negozio di elettrodomestici. L'odore della città arrivava fino a qui» (p. 182); «Ma avere di fronte la propria sorella minore consapevoli che aveva appena finito di scopare, e per di più sapendo che lei sapeva che tu ne eri al corrente (avendo fatto di tutto perché potessi vederlo), questo tramutava una vaga seduzione intellettuale in un piacere da putrefazione, un piacere da soffocamento, poiché lo stesso corpo che si abbandonava tra le lenzuola e dopo discettava al tuo cospetto di esami universitari e lutti da rielaborare era come se si stesse ancora dimenando, come ti molestasse (ti obbligasse, cioè, a immaginare il proprio sesso fingendo di non lasciarti immaginare niente, poiché eri tu, adesso, costretto a fare la somma tra il momento in cui aveva lasciato che capissi cosa stava succedendo e quello attuale), in modo che arrivassi a sentirne perfino l'odore (benché nessun odore così potente da diventare percepibile fosse prodotto da quel corpo), ne ritrovassi i movimenti, le contrazioni, piegato ai suoi voleri» (p. 220); «Una ragazza di neanche trent'anni. Benché l'abitudine al potere alimentasse l'illusione sul fascino della maturità, a Buffante non sfuggiva cosa volesse dire sentire su di sé l'odore di un anziano che tra dieci anni avrebbe potuto essere tranquillamente morto secondo le leggi di natura» (p. 275); «Tornava infine verso la villa, pronta a salutare i genitori, montare in macchina e raggiungere Alberto. Pensava per un attimo ai suoi amanti, vaghe sponde di un gioco sul cui preciso funzionamento non sapeva più di quanto le suggeriva l'istinto. Si muoveva in un mare di nebbia, confidava nel fatto che andare avanti era la cosa giusta. Benché la nebbia si infittisse, e il terreno sotto i piedi diventasse freddo e umido. Odore di palude e foglie putrefatte prima che le acque facessero sentire la loro presenza, cingendole la vita, gonfiandole il vestito come un paracadute» (p. 311).

costituisce come un testo diviso in due parti ben distinte e non comunicanti tra loro sotto il profilo narrativo: una prima parte principalmente saggistica, dove la voce narrante riflette sul rapporto tra immagini, tempo ed esperienza; una seconda parte tutta narrativa che descrive la relazione tra una coppia di sposi e il fotografo del loro matrimonio. Sin dall'apertura, il racconto lascia ampio spazio alle riflessioni sul rapporto tra lo sguardo e l'esperienza e sul peso dell'immagine. L'occhio si posa sull'oculare del cannocchiale a gettoni e nell'arco di tre minuti, un lasso di tempo che richiama ancora una volta l'efficienza aziendale («tre minuti, in molti processi produttivi, è ciò che distingue una cosa buona, utile, che ha senso, da una cosa cattiva, inutile, priva di senso», p. 117), è costretto ad inglobare il territorio, lo sguardo deve farsi «produttivo». Tuttavia, l'osservazione del paesaggio attraverso un cannocchiale, l'inquadratura ingrandita delle sue porzioni, non contribuisce a rintracciare un senso celato: i tre minuti si concludono, il gettone cade nella pancia del cannocchiale e il soggetto rimane esattamente uguale a prima («il territorio assoggettato si contrae dentro lo sguardo, l'usura di noi stessi, di ogni istante che ricade più stravolto dentro di noi», p. 118).

Queste riflessioni inquadrano il racconto che vede una coppia di sposi, Monica e Michele, ingaggiare un fotografo per il matrimonio e, a seguito del violento temporale sopraggiunto durante il giorno delle nozze che interrompe il servizio fotografico, perdere ogni contatto con il fotografo e non ricevere l'album delle nozze. Il racconto ruota quindi attorno all'importanza dell'immagine in quanto custode della memoria, frammento di un tempo condensato e protetto. Tuttavia, nel sovraffollamento di immagini dell'era digitale, esse assumono «la stessa consistenza di una grandinata osservata da dietro i vetri» e non è pertanto un caso che le cinquanta fotografie del «giorno indimenticabile» si perdano nel flusso dei dieci miliardi di foto scattate ogni anno nel mondo. Il sogno di criogenizzazione del mondo, della sua archiviazione totale concorre a costruire, riprendendo le parole di Baudrillard, una «memoria artificiale, densa e inestricabile» in grado di seppellirci «vivi all'interno»¹⁰⁵. Infatti, così come le foto vengono perdute assieme alle tracce del fotografo, anche i corpi degli sposi assistono ad una scomparsa: i due personaggi si muovono nel testo come due manichini, solo le acconciature, gli abiti e un vago accenno all'abbronzatura definiscono la loro fisionomia, se la pelle di Monica appare è solo per un brevissimo istante. Le descrizioni avvengono per rapide zumate:

105 Jean Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, cit., p. 176.

le gambe scoperte della donna – gambe ricoperte da calze bianche in nuance chiare d'avorio che accentuano la pelle più vicina (pp. 120-121).

La loro pelle è abbronzata ma non tanto [...] Monica indossa lo stesso completo intimo delle nozze [...] Monica inclina la testa per mettere un paio di orecchini di perle, infila i guanti bianchi [...] Poi Monica mette il velo, le cade sulle spalle [...]

Michele indossa un abito nero monopetto, senza spacchi e con tasche a filetto, in tessuto pettinato, dal taschino della giacca sbuca un fazzoletto uguale alla cravatta (pp. 124-125).

La cura del dettaglio nella descrizione degli abiti crea un forte contrasto con la scomparsa totale dei dettagli fisici e corporei. Solo in un'occasione l'aspetto fisico esegue una rapida incursione nel tessuto del racconto, creando una sorta di escoriazione. La segnalazione del dettaglio fisico avviene a partire dal riconoscimento di un'alterità, di un errore sulla superficie liscia delle cose. L'incontro con l'elemento corporeo avviene durante il primo colloquio con il fotografo presso il suo studio. Il fotografo viene introdotto dalla descrizione del suo abbigliamento che appare desueto e segnala quindi sin da subito una differenza:

Il fotografo indossava un giubbotto sportivo senza maniche, con otto tasche dove, anni prima, sarebbe stato comodo infilare rullini, taccuini, pacchetti di sigarette (p. 122).

Tuttavia, la descrizione dell'abbigliamento si impasta successivamente con i dettagli fisici, come se l'occhio di Monica mettesse a fuoco per istanti successivi l'aspetto del fotografo. Lo sguardo inquadra prima la camicia a scacchi rossi e blu per poi seguire la linea del collo che appare grosso e successivamente si dirige verso la testa rotonda che si incastra con difficoltà nel cappellino, anche questo desueto poiché sponsorizzato da

un'azienda di pellicole ormai in fallimento. Nel corso del colloquio, l'attenzione di Monica cade infine sulle dita «grassocce» del fotografo che sembrano invalidare definitivamente il suo ruolo e la sua credibilità. Difatti, secondo la sposa i fotografi sono «uomini snelli, sportivi, dalle dita affusolate che scattano fotografie come suonassero un pianoforte» (p. 123). Il corpo del fotografo, oltre a presentarsi come un'insostenibile differenza, segnala altresì la possibilità che si tratti di un impostore («più simile a un idraulico che compila il modulo di revisione annuale della caldaia», p. 123). La diffidenza non è tuttavia il solo sentimento provato dalla coppia, l'abnormità del corpo del fotografo provoca anche una reazione di disgusto («Cosa gli dicevo? Mi fai schifo?», p. 126) e quel corpo sembra giustificare la scomparsa del fotografo dopo il matrimonio, l'inaffidabilità e la scarsa professionalità.

In *Un altro ancora*, la corporalità deforme si fa veicolo dell'imprevisto, la superficie levigata dell'esistenza della coppia viene corrugata. Tale capacità insita nell'elemento naturale che sfugge alla pianificazione viene ulteriormente confermata dall'improvviso temporale che irrompe durante il giorno delle nozze, il giorno di uno degli eventi che più si piega alla volontà programmatrice. Il temporale non si limita unicamente a sconvolgere i piani e a originare la serie di eventi che condurrà i due sposi a non ottenere le foto delle nozze, esso è in grado di creare le condizioni affinché la tenerezza e una pallida sensualità riescano a farsi spazio nel racconto. Una volta sopraggiunta la pioggia, proprio durante il servizio fotografico, Michele trascina con sé Monica, ne afferra la mano, ne percepisce l'umido del sudore che si mescola alla pioggia, sente la consistenza della fede nuziale mentre Monica si lascia andare a dei rumorosi sorrisi. Nella fase finale della corsa, quando Michele si stacca da Monica, si intravede quindi il dettaglio delle calze color perla della sposa e la pelle delle sue gambe. Il corpo e l'imprevisto naturale, la carica biologica, si rendono quindi capaci di creare delle biforcazioni nel racconto, di creare delle piccole scosse che forniscono la possibilità, in senso positivo e negativo, all'umano di riemergere.

La corporalità, l'elemento naturale, biologico, in grado di creare una ferita nella membrana che divide interno ed esterno (soggettività e mondo esterno, comunità protetta ed alterità), assume maggiore consistenza nel racconto *L'ubicazione del bene*. Tutto il racconto ruota attorno a una dialettica interno/esterno dove l'interno si caratterizza come una dimensione rassicurante e l'esterno come fonte di inquietudine; la tensione che provoca il ruotare di questi due elementi crea un'atmosfera elettrica e ansiosa che viene

fatta esplodere al termine del racconto. L'elemento che permette tale esplosione è la rivelazione dell'orrore che si cela all'interno di Cortesforza, orrore incarnato dalla signora Giovanna. Nell'universo chiuso, conosciuto e familiare di Cortesforza abita infatti anche Giovanna, il cui corpo abnorme è percepito come un'oscenità:

i capelli color cenere, senza taglio, unti e appiccicati al cranio, si allungano aderenti fino alle tempie. Giovanna cammina spesso scalza sul marciapiede davanti casa [...]. I piedi sporchi mal custoditi dai sandali mezzi sfasciati, le parole impastate dalla saliva depositati agli angoli della bocca (p. 40).

La presenza di Giovanna a Cortesforza si manifesta quando mette in forno ancora vivo il proprio cane Scotty, provocando così un odore disgustoso che avvolge tutto il quartiere e richiama l'attenzione dei vicini e della polizia; descrive così la scena il protagonista del racconto:

due sabati fa ho sentito un odore all'improvviso un odore fetido. Pensavo fosse un nuovo fertilizzante [...] si è alzato un putrido vento leggero [...] l'aria è diventata nauseabonda, come se nel 10/b si concentrasse il nucleo di morte a Cortesforza (p. 39).

L'olfatto ci conduce pertanto alla visione insopportabile del corpo di Giovanna e ci rivela il suo crimine ripugnante: la sua dimora è il *nucleo di morte* del quartiere, *il Reale* che fuoriesce a Cortesforza. Una pista di presagi, disseminati nel racconto, aveva preannunciato tale orrore: si pensi alla scena della cena di famiglia, in cui la larva viola ha intaccato il corpo sano del cavolfiore¹⁰⁶ o agli insistiti richiami alle facoltà cognitive dell'olfatto. Seguendo tale pista di indizi possiamo rinvenire nel racconto, prima dell'odore proveniente dalla casa di Giovanna che rappresenta la conflagrazione finale, tre altri

¹⁰⁶ In questa scena va rilevata la presenza del bestiario. Si noterà qui rapidamente come la coccinella nel testo di Lagioia e la larva viola in questo Falco fungano da elementi perturbatori, interruzioni del flusso della normalità. Ribadendo una volta di più la capacità dirompente dell'elemento biologico.

riferimenti all'odorato come strumento cognitivo in grado di porre in crisi il rapporto di separazione tra interno ed esterno. Incontriamo innanzitutto il profumo alla fragola sintetica dell'auto del protagonista del racconto: a seguito di una lite familiare si chiude in auto e il profumo che vi trova provoca una sensazione di anestetizzazione («mi sentivo un mutilato alla fragola», p. 23) e pertanto di protezione dalle contraddizioni e dai conflitti della propria vita. Cionondimeno, se la percezione di sospensione e anestetizzazione sembra provocare una sensazione piacevole nel soggetto, essa si pone altresì in dialogo con la relazione matrimoniale mutilata e narcotizzata («Alessandra dormiva sul divano [...] Da quanto tempo non ci baciavamo?», p. 23).

Continuando sul nostro tracciato di segnali, qualche pagina dopo assistiamo ad una scena molto simile: l'odore degli interni del nuovo monovolume del vicino Gianni provoca nell'io della voce narrante una sensazione di stordimento («Dentro il monovolume c'era una battaglia di odori [...] sono uscito dal monovolume stordito dal profumo», p. 26) che sembra ancora una volta metterlo al riparo dal mondo esterno provocando un effetto narcotizzante («l'aria dentro era fresca, sembrava impossibile che fuori potesse esserci un problema», p. 27). Tuttavia questa serie di odori in grado di fornire requie e protezione viene interrotta da un primo odore sgradevole. Una domenica pomeriggio l'io narrante, la moglie Alessandra, i loro figli e la famiglia di Gianni si stanno dirigendo allo zoo safari con il monovolume e, nella calma annoiata delle code di auto e delle stazioni di servizio, un Tir parcheggia vicino al monovolume. Il Tir trasporta un carico di animali, agnelli e tori, e porta con sé un odore disgustoso di urina e feci che si insinua nel monovolume trovando una falla nel finestrino abbassato di Gianni. Il camion e il suo carico di odori giungono a turbare la quiete quasi come un fantasma, un'irruzione improvvisa («il camion sembrava arrivato da solo», p. 30) e provocano una sensazione di inquietudine nelle due famiglie all'interno del monovolume («Amore andiamo via [...] i camion non dovrebbero circolare la domenica», p. 30). La reciproca autonomia di interno/esterno viene pertanto turbata per la prima volta e l'odore sgradevole giunto dall'esterno si fa fautore di questo turbamento preannunciando il tragico epilogo e la rivelazione finale.

Corpo e olfatto si impastano nel racconto e l'olfatto si fa pista da seguire per giungere al corpo mostruoso che si cela al cuore della storia e di Cortesforza e che pone definitivamente in crisi il rapporto interno/esterno. Cortesforza e le sue bifamiliari non sono al riparo dall'oscuro e dalla vita nel suo aspetto caotico e incontrollabile, esse sono solo in apparenza condannate a rimanere all'esterno della nuova aerea residenziale.

Un altro ancora porta in scena il corpo eccessivo e la possibilità da parte dell'elemento naturale di infondere un rilassamento nei soggetti, una liberazione dalla programmazione. *L'ubicazione del bene* accompagna questa corporalità eccessiva alla malattia mentale e a un fattore naturale perturbante, capace di introdurre attraverso i vetri del nuovo monovolume il disgusto e il timore.

Con il terzo racconto, *La gente è più forte di tutti*, proseguiamo lungo il filo conduttore della malattia mentale e della separazione tra interno ed esterno (il suburbio apparentemente uniformizzato e protetto di Cortesforza e il mondo dei matti del manicomio; il raziocinio e l'equilibrio dei genitori del protagonista e la malattia del figlio). Il racconto si apre con la descrizione del ricovero attraverso TSO di Paolo, un quarantaduenne residente a Cortesforza presso l'abitazione dei genitori ottantenni. Successivamente esso prosegue presentando l'alternarsi di scene provenienti dal centro psichiatrico e di rapide descrizioni della vita di Paolo al di fuori del centro, un'attenzione particolare viene data all'episodio dell'acquisto di un boa e alla cura dell'animale. I genitori di Paolo sono residenti di lungo corso a Cortesforza e si tratta della prima e unica famiglia di residenti storici di Cortesforza a essere descritta nell'opera di Falco. L'abitazione è stata acquistata quarantasei anni prima e si trova ora inglobata nel reticolo di abitazioni di più recente costruzione. Come era stato possibile osservare già nel precedente sottocapitolo, la famiglia di Paolo, in particolare il padre, rappresenta quel mondo alla frontiera tra il mondo antico della modernità solida e novecentesca e il nuovo mondo sorto a partire dagli anni Settanta: «Per molto tempo è stato troppo giovane per la pensione e troppo anziano per il suo lavoro, e quando usciva di casa al mattino, circondato dall'aroma del dopobarba, faceva compassione come un comico anziano» (p. 93). Tutto ruota intorno alla coesistenza di passato e futuro nel presente, alla possibilità di trovare i segni del passato e del futuro nel tempo presente ma anche alla possibilità di stroncare sul nascere quel futuro (l'uovo, il pulcino congelato). Pertanto, il padre di Paolo, che vive costantemente a cavallo di due epoche restando perennemente escluso da entrambe, si configura come un'anomalia sebbene riesca suo malgrado ad approfittare dei privilegi lavorativi del tempo passato.

In ragione della malattia mentale, anche Paolo sembra inserirsi in un solco dove la sua vita appare come un errore, un possibile aborto mai avvenuto. Il corpo di Paolo si trova quindi al limite e in quanto corpo e mente al limite viene pertanto rinchiuso in un centro psichiatrico. In questo quadro, il trattamento della corporalità avviene sotto tre direttrici: il corpo integrato dei genitori di Paolo; il corpo mutilato di coloro che vengono

espulsi dai luoghi protetti; il corpo impermeabile di Paolo. Il corpo integrato dei genitori di Paolo si presenta innestato nel tessuto della nuova Cortesforza come un elemento antico e desueto, ma allo stesso tempo organico e coerente, proprio come appare la loro abitazione nell'area del comune dell'hinterland milanese («edificata al termine di una via chiusa, è stata risucchiata da altre abitazioni», p. 83). Tanto che le parti del loro corpo si innestano senza soluzione di continuità nell'arredamento dell'automobile, come dei corpi bionici («Paolo ha fissato le nuche, prolungamenti meccanici dell'automobile, parti assemblate con immutata fiducia nel corso dei decenni», p. 84), e allo stesso tempo i due genitori appaiono come due entità fuse tra loro («ma lui non li considera vecchi e a volte nemmeno genitori, quasi un'unica entità di centosessanta anni, i due che stanno di là», p. 83). Integrati e portatori di quel modello sociale che doveva e dovrebbe continuare a sostenere il tessuto sociale («costruite per confermare l'imperturbabilità della famiglia davanti a qualsiasi tipo di evento», p. 84).

La ferocia che si esercita silenziosamente sui corpi viene svelata senza censure da un ospite in TSV presso il centro psichiatrico in cui si trova Paolo. La violenza costantemente censurata – come negli altri racconti che compongono *L'ubicazione del bene* – viene appunto confessata in un luogo ancora una volta esterno alla comunità di Cortesforza e da un corpo altro ed espulso, quello di un malato mentale. Si tratta di un ex infermiere, ormai in cura psichiatrica e compagno di stanza di Paolo, che racconta a Paolo la sua esperienza lavorativa precedente all'internamento.

Il racconto si concentra sui feriti e i morti nel tragitto da casa al posto di lavoro, quella che viene descritta è la ferocia silenziosa dell'economia sui corpi, i corpi sono smembrati, strutture disarticolate e incoerenti. L'organicità e la coerente fusione subita dai genitori di Paolo è qui invece ridotta alla totale destrutturazione sino all'invalidità fisica permanente o alla morte:

Io ho fatto l'infermiere in questo ospedale, arrivavano spaccati a metà o a pezzetti in ortopedia e in traumatologia, per la furia di andare a lavorare o di tornare a casa [...] Io parlavo di politraumi, distretti multipli, drenaggi endotoracici, fonti di sanguinamento, stabilizzazione di fratture, loro morivano o restavano storpi (p. 91).

Nel racconto dell'infermiere, la strada si costituisce come terra di mezzo dove si compiono la brutalità e l'efferatezza, il luogo selvaggio posto tra i due mondi "interni" protetti: la casa e il lavoro dove invece la barbarie è controllata e sottoposta a regole. Tuttavia, come espresso dall'immagine descritta dal compagno di stanza di Paolo, la casa è solo in apparenza il luogo protetto per eccellenza, esso infatti è velato da un'aura ambigua e disturbante:

Cosa fanno le bambole quando restano a casa da sole? [...] Le bambole aspettano che tu rientri il prima possibile. Non attendono altro. Pregano che tu possa ritornare a casa, sano e salvo, dal tuo lavoro, dal tuo amore (p. 92).

L'immagine delle bambole distende un'ombra perturbante, nel senso freudiano di *Unheimliche*, sul focolare domestico, richiamando la scenografia di un film dell'orrore o di una produzione cinematografica di serie b. Infatti, durante il dialogo allucinato tra i due internati, alla domanda «cosa fanno le bambole quando restano a casa da sole?», Paolo non si esime dal rispondere «si toccano», infrangendo con violenza il gioco di chiaroscuri messo in scena dall'ex infermiere e portando allo scoperto l'ambivalenza della figura delle bambole: immobile raffigurazione della calma e dell'innocenza domestica e conturbante idolo.

La corporalità espressa da Paolo si gioca tutta su un rapporto disfunzionale tra interno ed esterno dove quel dialogo assume connotati parossistici. La patologia psichica che lo affligge si esprime difatti anche attraverso un'importante difficoltà da parte del suo corpo di introdurre elementi esterni, egli infatti soffre di una forma acuta di anginofobia. Il corpo di Paolo, così come la sua psiche, rifiuta l'alterità instaurando con essa un rapporto di disconoscimento e impermeabilità, anzi l'altro viene addirittura inteso come corpo tossico e la difesa alzata ha la consistenza di una ferrea barricata volta a proteggerlo dall'assedio del mondo.

In questo senso si rivelano altamente simbolici due episodi della vita di Paolo: la visione del film classico del cinema erotico giapponese *Ecco l'impero dei sensi* di Nagisa Oshima e l'acquisto di un boa presso un negozio di animali. La scena del film di Oshima presente nel racconto riguarda l'introduzione dell'uovo sodo nell'apparato genitale di Sada

e la successiva ingestione dell'uovo da parte del suo amante Kichizo. Se la scena ci rimanda facilmente all'atto della fecondazione e ancora una volta a quel tempo denso dove passato, presente e futuro convivono, essa rinvia anche alla celebre frase di Sada «bisogna mettere l'amore anche nel mangiare», sollevando la possibilità di una risoluzione del rapporto disfunzionale con l'alterità vissuto da Paolo. Peraltro, la sentenza di Sada sembra porsi anche come baricentro tra l'impermeabilità all'altro del corpo di Paolo e la fusione panica sino al logico nichilismo dei corpi dei due amanti (che appunto rapiti dalla reciproca carica erotica dimenticano di nutrirsi sino all'omicidio di Kichizo per mano di Sada durante un rapporto erotico). La citazione del film di Oshima da un lato pare indicare una possibile risoluzione del dialogo tra interno ed esterno, dall'altro sembra fungere da monito rispetto ai pericoli insiti nell'assolutizzazione di tale soluzione (il nichilismo e il cannibalismo dell'altro).

Il secondo episodio di rilievo della vita di Paolo (l'acquisto del boa) sembra trovare le proprie radici proprio in queste riflessioni. Sotto un certo punto di vista, l'acquisto del rettile pare rispondere alla necessità della cura dell'altro, tuttavia risulta probabilmente sintomatico che la scelta ricada su un animale che inghiotte l'alterità nella sua interezza. Per giunta, il rettile inghiotte il principio stesso dell'altro, la sua possibilità di futuro («ha infilato il pulcino di un giorno congelato dentro il microonde [...] per permettere la circolazione del calore attorno al cuore morto, al nucleo originario del giorno», p. 90). Anche l'animale, come Sada, sembra suggerire una possibile via di fuga nel rapporto con l'altro di Paolo: inghiottire l'esterno in modo acefalo, un'accettazione senza mediazioni. Tuttavia, tale soluzione non è evidentemente percorribile e in chiusura di racconto si apre timidamente una possibile ricongiunzione tra interno ed esterno: la parola sembra rappresentare questa possibilità, ricominciare a nominare il mondo e attribuire un nome alle cose.

Paolo solleva la porticina dell'insettivoro, i raggi entrano nel deposito di plastica, poi abbassa la testa per sbirciare dentro, la inclina e asseconda il getto di luce sul raccolto della notte laboriosa, zanzare, piccole farfalle, insetti ignoti ai quali adesso crede di assegnare un nome (p. 96).

La possibilità di ricostruire il mondo attraverso la parola e di poter procedere ad una riappropriazione viene tuttavia esaurita dal ricovero presso il centro psichiatrico dove la parola si sfalda e si scioglie:

Paolo non riesce a pronunciare parole come lacci o caviglie o cuoio o buoi che, con una morsa sulla lingua, trascinano aratri nel cuore assetato della terra secca (p. 94).

Il corpo di Paolo, il suo rapporto disfunzionale con il mondo esterno, la frontiera del corpo ossessivamente ed eccessivamente protetta e difesa pongono pertanto in luce le contraddizioni della relazione tra comunità e mondo esterno e tra soggettività e mondo esterno. L'impermeabilità a cui comunità e soggettività vorrebbero riuscire a sottoporsi allo scopo di sottrarsi alle minacce dell'altro mostrano in Paolo l'avvitamento nichilista. Il recupero della parola viene introdotto come una possibile pista per uscire dall'accerchiamento, tale opportunità viene sviluppata nel racconto che chiude la raccolta e che ci appresteremo ora ad analizzare, *Le parole degli altri*.

Il racconto conclusivo sfrutta una geometria simile a *L'ubicazione del bene*: Cortesforza funziona come un luogo protetto ma che ospita sotto il silenzio malcelato, i pettegolezzi e le maldicenze, un orrore al proprio centro, tollerato e costantemente sorvegliato. Inoltre, come ne *L'ubicazione del bene*, oltre a questo punto focale posto proprio al centro della comunità, un luogo magnetico e inguardabile, incontriamo anche un protagonista che vive in un territorio critico e al margine tra interno ed esterno. Il racconto è narrato in prima persona dal protagonista, un uomo celibe di trentanove anni che abita in un monocale a Cortesforza tra la famiglia Ciniglia, impresari edili, e il signor Morlacchi, un settantenne vedovo. In ragione della loro condizione, entrambi soli e privi di animali domestici, sia il protagonista che il signor Morlacchi vivono a Cortesforza in parte come delle anomalie che devono confinarsi entro certi confini («In questo luogo, per persone come me e il signor Morlacchi è impensabile camminare, qui passeggiano i pensionati con i cani», p. 135). In particolare, il protagonista abita una zona al limite, un territorio di frontiera dentro la medesima Cortesforza, un'estraneità controllata:

Un uomo di trentanove anni non può camminare da solo in un luogo come questo, attirerebbe subito sospetti, un uomo di trentanove anni non può sedersi in un parchetto dove giocano i bambini, dove le madri discutono di asili, divise, quaderni, grembiuli, vacanze, pediatri, metri quadrati, rate, rotture delle acque, cesarei; un uomo di trentanove anni – senza figli – è un corpo estraneo, nonostante legga il quotidiano in ogni sua parte. In un parchetto come questo, un uomo di trentanove anni – con un libro in mano – è considerato un maniaco (p. 135).

Nell'universo di Cortesforza, fatto di una moltitudine di solitudini, tra il protagonista del racconto e il signor Morlacchi inizia un timido e sonnolento rapporto mediato dai vetri dell'abitacolo dell'automobile:

Il signor Morlacchi è l'unico vicino di casa che saluto da quella volta che, assorto, gli ho dato la precedenza allo stop davanti all'edicola, benché potessi passare prima io (p. 134).

Una relazione a tal punto separata che non permette nemmeno di conoscere il nome e il cognome del proprio vicino, pertanto solo un fattore esterno e casuale renderà possibile il contatto: il postino consegna erroneamente una lettera del signor Morlacchi al protagonista del racconto che si vede quindi obbligato a cercare il corretto destinatario. Tuttavia, un sentimento di inquietudine lo avvolge, dalla casa del signor Morlacchi si levano spesso delle grida simili a quelle di un malato mentale che potrebbero essere quelle di un possibile figlio affetto da importanti disturbi mentali. Dopo essere stati informati dell'orrore che si nasconde presso l'abitazione di Morlacchi, veniamo messi a conoscenza delle cause che hanno provocato la morte della signora Morlacchi ovvero un cancro.

La voce narrante del protagonista apre quindi una digressione riguardo alle concause biologiche che conducono alla degenerazione del tumore, l'inizio della malattia viene descritto come un «golpe cellulare», un misterioso inizio a cui la scienza non riesce a fornire risposte, qualcosa che sfugge ad ogni possibile controllo per cui le diagnosi dei medici sono «precoci» ma allo stesso tempo già «tardive». Un'insidia che si infiltra

all'interno del tessuto controllato, un progressivo sgretolamento dall'interno di quel territorio protetto che vuole essere il corpo. La parentesi si conclude con la descrizione del funerale della signora Morlacchi. L'evento si svolge tre giorni dopo il trasloco del protagonista a Cortesforza e nel tentativo di mascherarne la drammaticità, esso prende i connotati di un evento sportivo comunale.

Le due descrizioni, quella delle grida provenienti dall'abitazione del signor Morlacchi e quella della morte della moglie con le conseguenti angosciose considerazioni riguardo alla malattia, si pongono pertanto in maniera simmetrica rispetto ai due luoghi interni su cui si deve esercitare una protezione e un controllo (la comunità e il corpo). L'erosione dall'interno appare pertanto un processo inevitabile alla quale sembra impossibile porvi un rimedio. Tale processo è stato posto in evidenza anche in una recensione di Maddalena Graziano:

Nel riverbero compatto del *plexiglas* ci sono ancora dei punti deboli, le fessure attraverso cui riescono a penetrare gli insetti e gli animali, ma anche il presentimento del cancro o un temporale. Questo filo rosso che attraversa tutti i racconti sembra portarne allo scoperto la parte sotterranea, l'inquietudine non detta: la materia cieca e consumata che si contrappone alla nitidezza degli oggetti alienati, il brulichio dei «vivi che finiscono». Si tratta forse del presentimento dell'unico tempo ancora possibile, quello *organico*, della pura durata animale e della distruzione a venire.¹⁰⁷

Ciononostante, il protagonista decide ugualmente di recarsi presso l'abitazione del signor Morlacchi sebbene il proposito resti quello di mantenersi ad una debita distanza e di non varcare la soglia di casa. Peraltro, le iniziali impressioni che seguono il primo contatto ravvicinato con il vicino rispondono ancora una volta a quella logica di rifiuto dell'altro proprio a partire dal corpo («La nuca del signor Morlacchi vista da vicino sembra più anziana, nonostante la guarnizione della tuta sportiva» (p. 136). Malgrado le iniziali

107 Maddalena Graziano, *Giorgio Falco – L'ubicazione del bene*, in *Allegoria* 62, anno XXII, terza serie, luglio-dicembre 2010, Palumbo, Palermo. Disponibile anche online: <https://www.allegoriaonline.it/index.php/i-numeri-precedenti/allegoria-n62/63-tremila-battute/6223/387-giorgio-falco-qlubicazione-del-beneq> [ultimo accesso il 07/10/2021].

resistenze il protagonista accetta di entrare nell'abitazione del vicino che per sdebitarsi lo invita a prendere un amaro sebbene il timore sempre più concreto e angoscioso di incontrare il presunto figlio malato mentale lo accompagni. Il panico delinea un'immagine precisa e raccapricciante, quella di un corpo molle e privo di coscienza, lo sguardo vuoto e impenetrabile, un corpo roso dalla malattia e celato nel salotto di casa:

il figlio del signor Morlacchi può essere sdraiato sul divano, la testa reclinata sul lato destro, lo sguardo fisso verso la ragnatela del soffitto (p. 136).

Il dialogo che si sviluppa tra i due all'interno dell'abitazione vede il signor Morlacchi decostruire i rituali del tempo libero dei pensionati così come l'ideologia del lavoro. Dopo la lunga carrellata di personaggi scissi e nevrotici che costellano tutta la raccolta di Falco, l'analisi del settantenne si costituisce inoltre come uno degli esempi di maggiore lucidità ed equilibrio. Le sue parole, attraverso lo stile grigio e asettico dell'autore, lasciano intravedere una serena e malinconica accettazione e allo stesso tempo un consistente residuo di difesa dell'umanità. Le sagre estive lasciano tutti depressi, gli anziani che ballano il liscio si sentono ancora più anziani, i cabarettisti non fanno davvero ridere, i fuochi d'artificio finali velano i volti di malinconia, le gite organizzate per pensionati offrono scarti di cibo per pranzo e souvenir dozzinali. Mentre il lavoro di custode presso l'università gli era risultato gradevole: poco faticoso e con lunghi lassi di tempo libero, l'unico intralcio era rappresentato dai colleghi che non gradivano che leggesse durante i momenti privi di incombenze. Successivamente, i due si dirigono nel giardino dell'abitazione del signor Morlacchi da dove il protagonista può osservare la propria abitazione e assaporare lo straniamento provocato dall'osservazione della propria vita da una posizione esterna. Gli annoiati discorsi di circostanza e la malinconia vengono improvvisamente infranti dalle grida del presunto figlio del signor Morlacchi. Il protagonista del racconto chiede quindi al vicino se le grida appartengano al figlio. Morlacchi nel rispondere negativamente alla domanda lascia intravedere una nota di delusione, come se la domanda del vicino nascondesse una valutazione sociale («ah, ma allora lei è come gli altri», p. 139).

I due si dirigono quindi verso la stanza da dove provengono le grida, l'autore indugia nella descrizione dell'aspetto fisico della *creatura* prima di rivelare che si tratta di un pappagallo. In questo modo egli crea un effetto di sospensione che concede all'immaginazione del lettore di costruire la fisionomia di un essere mostruoso costretto all'interno di una gabbia («Nell'angolo destro della stanza, accovacciata all'interno della struttura metallica, la creatura. Alta on più di quaranta centimetri, gli occhi fissi verso le mani del signor Morlacchi», p. 139). Il signor Morlacchi racconta al vicino del ritrovamento del pappagallo e delle sue abitudini, del proprio rammarico per l'incapacità dell'animale di imparare nuove parole a causa dell'età avanzata. Dopo aver ascoltato, il protagonista decide di accomiarsi, tuttavia, ormai all'uscio della casa, la sua partenza viene interrotta dal pappagallo che ha abbandonato la gabbia e si è diretto verso il salotto. L'arrivo dell'animale, oltre a fornire l'impressione di una sospensione temporale, si accompagna ad una descrizione che lascia trasparire ancora una volta un certo disgusto verso l'elemento corporale («ha un passo militare stanco»; «agita le ali, svolazza come una gallina»; «lo spostamento d'aria sa di sgabuzzino», p. 141). Cionondimeno l'entrata in scena del pappagallo che interrompe la partenza del protagonista offre l'occasione per dischiudere una finestra, aprire ad un'esile ma concreta possibilità di ricostituzione delle relazioni tra esseri umani, di sgretolamento della membrana che divide interno ed esterno concedendo così la nascita di un rapporto osmotico. Tale opportunità si presenta a partire dal linguaggio, dalla parola: «Avanti, mi aiuti a insegnargli qualcosa, dica qualcosa, una parola» (p. 141).

Se nel romanzo di Vasta avevamo assistito ad una sorta di palingenesi linguistica che potremmo definire come una critica all'eccesso di linguaggio che devitalizza l'esistenza e alla necessità di ritornare ad un linguaggio prelogico, al fonema libero, al balbettio primordiale che permette la destrutturazione della gabbia che racchiude il mondo in vista di una possibile progressiva e lenta ristrutturazione, nella raccolta di racconti di Falco si verifica un processo simile senza tuttavia il percorso palingenetico. La parola infantile, l'imparare nuovamente a parlare, descrivono la capacità di un sovvertimento della struttura sociale e la nascita di un nuovo rapporto tra gli uomini. La chiusura della raccolta ci concede di immaginare il protagonista del racconto vincere il proprio disgusto verso il pappagallo, accettare la proposta di Morlacchi di trattenersi per insegnare nuove parole all'animale e così ricominciare a nominare il mondo.

Come nel testo di Vasta, questa possibilità si viene a creare a partire da una corporalità dirompente, che eccede: il corpo dell'animale, l'immaginario corpo abnorme e mentalmente del presunto figlio di Morlacchi.

1.4. Il corpo ambiguo: *Sirene*

Sirene (2007) è il romanzo di esordio della scrittrice romana Laura Pugno. Il romanzo descrive un mondo distopico dove lo strato dell'ozono si è notevolmente ridotto rendendo impossibile per l'uomo l'esposizione alla luce del sole, obbligandolo così alla costruzione di città sottomarine, come Underwater. Underwater si trova nella Nuova Baja California (NuBaCa), area governata dalla yakuza così come lo sono altre zone del mondo. Moltitudini di disperati premono alle porte dei territori protetti come la NuBaCa e sono costretti alla vita in campi profughi. In questo contesto disperato, una nuova specie di mammiferi fa la sua apparizione nel mondo, le sirene.

Samuel, il protagonista del romanzo, si occupa di sorvegliare una vasca in cui la yakuza alleva le sirene. Queste vengono infatti impiegate come prostitute nei bordelli oppure macellate e la loro carne viene servita nei ristoranti. A seguito della morte della sua fidanzata Sadako, Samuel si immerge in una delle vasche da allevamento e consuma un rapporto sessuale con una sirena la quale darà alla luce la prima sirena mezzoumana, Mia. L'evento non sfuggirà alla yakuza che perseguiterà Samuel: ormai già ammalato del terribile cancro nero provocato dai raggi solari, verrà obbligato ad insegnare a parlare alla sirena. Samuel però decide di fuggire e di sottrarre Mia alla yakuza. In un gesto di estremo sacrificio finale nel quale perderà la vita, egli libererà infatti Mia nell'oceano aperto, e Mia darà alla luce un'altra sirena, figlia di Samuel, e quindi per tre quarti umana.

Sirene si costituisce come un romanzo atipico nel panorama letterario italiano, sia per la scelta del genere che sotto il profilo stilistico-formale. In questo romanzo Laura Pugno sceglie infatti di affrontare alcune problematiche sociali fondamentali del nostro presente (la catastrofe ambientale; il rapporto tra uomo e natura; lo spazio della donna nella società; l'immigrazione; l'esercizio del potere sui corpi; la violenza sulla donna) attraverso il filtro della distopia. La sua scelta si costituisce pertanto in controtendenza rispetto alla tradizione italiana, dove il genere fantascientifico è spesso iscritto dalla critica nel grande filone della narrativa d'intrattenimento.

Il romanzo, come pone in evidenza Lagioia, evita sia «la retorica consolatoria» sia le «rassicuranti manichee distopie degli epigoni di Orwell»¹⁰⁸. Per giunta, oltre ad operare una mescolazione con linguaggi maggiormente legati alla cultura *pop*, come il manga¹⁰⁹ giapponese, il romanzo si pone in dialogo con la tradizione letteraria italiana, in particolare con il Volponi del *Pianeta irritabile*¹¹⁰. Infatti, come nel romanzo di Volponi ci troviamo di fronte ad un mondo post apocalittico, dove l'uomo sembra destinato all'estinzione mentre una natura rinnovata quanto profondamente stravolta sembra avviarsi a prendere il controllo sul pianeta. Posto ormai in minoranza, l'uomo può sperare solo in un rapporto mutato tra uomo e natura per salvaguardare la possibilità della sopravvivenza di un residuo di umanità nel mondo. Sebbene in *Sirene* si assista ad un tentativo da parte di Samuel di umanizzare le nuove creature marine è *l'inselvaticarsi* del mondo a prendere sempre più spazio, mentre invece ne *Il pianeta irritabile* osserviamo una progressiva «iniziazione del nano all'animalità»¹¹¹. I due tracciati si sviluppano pertanto percorrendo la medesima strada su due direzioni opposte ma concorrono entrambi a quella rinnovata relazione tra umano e natura e permanenza di un'umanità residuale dopo un disastro di cui solo l'uomo ne è artefice e colpevole.

Sotto il profilo linguistico, l'intera narrazione procede servendosi di uno stile disadorno: ad una sintassi piana si accompagna una lingua scarna dove non viene concesso spazio né al *pathos*, né ad uno sguardo voyeuristico a cui ci si potrebbe facilmente abbandonare nelle descrizioni dei passaggi maggiormente violenti. Uno stile glaciale e

108 Nicola Lagioia, *Il disincanto delle sirene di Underwater. Il romanzo sensuale della Pugno per resistere al buco dell'ozono letterario*, in «Il Riformista», 23 giugno 2007.

109 La critica ha evidenziato il legame con il manga giapponese, in particolare con la *Saga delle sirene* di Rumiko Takahashi, mentre Brioni e Comberciati hanno individuato un richiamo al manga *Akira* di Katsuhiro Otomo (cfr. Simone Brioni, Daniele Comberciati, *Ideologia e rappresentazione, percorsi attraverso la fantascienza italiana*, Mimesis, Milano, 2020, p. 180). Tuttavia è importante anche riportare le parole della scrittrice che ridimensiona e contestualizza il ruolo avuto dal manga giapponese: «In realtà, l'influenza del manga in 'Sirene' è molto meno forte, ai miei occhi, di quanto la critica non abbia finora sostenuto. Il riferimento alla saga di Rumiko Takahashi riguarda un elemento preciso del romanzo, 'il mangiare carne di sirena'. Mi sembrava giusto citare la fonte. Poi certo, va detto che 'Sirene' è ambientato in un 'mondo nuovo' che mescola la California e il Giappone: e un'ambientazione ha il dovere di essere credibile», Laura Pugno citata in Graziano Graziani, *Il canto apocalittico delle sirene. Intervista a Laura Pugno*, in *Stati di eccezione*, 24 novembre 2007, <https://grazianograziani.wordpress.com/2007/11/24/il-canto-apocalittico-delle-sirene-intervista-a-laura-pugno/> [ultimo accesso 07/10/2021].

110 Paolo Volponi, *Il pianeta irritabile*, Einaudi, Torino, 1978.

111 Ritengo importante sottolineare come anche Volponi, per sua stessa ammissione, si sia servito di strumenti espressivi propri del fumetto ne *Il pianeta irritabile*. Sul punto, cfr. Emanuele Zinato in *Figure animali della narrativa italiana del secondo Novecento: Sciascia, Primo Levi, Calvino, Volponi, Morante*, in *Per Romano Luperini*, a cura di P. Cataldi, Palumbo, Palermo, 2010.

anaffettivo nel quale si inseriscono numerosi vocaboli provenienti dal lessico scientifico: albinismo, dismorfismo sessuale, fototipo, ibridate, insonorizzate, membrane nittitanti, narcosi, neoprene, osmosi, smegma, suboceanici, come osserva anche Luigi Matt¹¹². Inoltre, il linguaggio tecnico si serve anche di numerose parole anglofone che, come fa notare Tiziano Scarpa, assumono la valenza di reperti-feticcio fantascientifici, mentre la lingua di *Sirene*, seppure sobria ed essenziale, non perde di eleganza e si mostra «cristallina e sensuale»:

La lingua si limita a inseguire con precisione i fenomeni, ma essendo questi fenomeni *mirabilia*, ecco che anche i sintagmi diventano mirabolanti. Ne cito soltanto uno: "smegma madreperlaceo". Come si vede, uno dei termini più sgradevoli della lingua medica viene riscattato da un aggettivo preziosistico¹¹³.

In introduzione, si era posto in evidenza come lo studioso Gianluigi Simonetti sottolineasse una certa rapidità nella sintassi della recente narrativa italiana e una propensione alla paratassi nonché ad una lingua piuttosto spoglia. In questo senso *Sirene* sembra adeguarsi a una tendenza comune del romanzo italiano. Osserviamo però che la freddezza della lingua, l'evitare ogni descrizione ossessiva del dettaglio scabroso permettono piuttosto di analizzare la strategia letteraria dell'autrice sulla base delle analisi di Giglioli esposte nell'introduzione a questo lavoro¹¹⁴. Così correttamente analizza Luigi Matt:

Contrariamente ad una modalità molto in voga già nello scorso decennio nella rappresentazione del male, la scrittura di Pugno è costitutivamente refrattaria

112 Luigi Matt, *Una gelida distopia: le Sirene di Laura Pugno*, in *Treccani Magazine*, 26 settembre 2019, in https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/percorsi/percorsi_126.html [ultimo accesso 07/10/2021].

113 Tiziano Scarpa, *Sirene*, in *Il primo amore*, 23 maggio 2007, <https://www.ilprimoamore.com/blogNEW/blogDATA/spip.php?article1367> [ultimo accesso il 07/10/2021].

114 Daniele Giglioli, *Senza Trauma. Scritture dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Quodlibet, Macerata, 2011.

all'enfasi: è proprio grazie alla rinuncia a qualsiasi tipo di sottolineatura che ogni singola mostruosità – parlando per così dire da sé – colpisce con più forza il lettore.¹¹⁵

Servendosi quindi sia di un genere che di una modalità descrittiva atipici nel panorama letterario italiano, l'intera favola nera posiziona le proprie problematiche all'interno dei campi dell'*ambiguità* e del *perturbante*. Modalità rappresentative peraltro rivendicate e descritte dalla scrittrice. Nel saggio *In territorio selvaggio*¹¹⁶, dove l'autrice espone le proprie teorie poetiche, affiorano infatti tre concetti che dominano la produzione letteraria di Laura Pugno: il corpo, il giardino e il bosco. In questi spazi si gioca il rapporto tra natura e cultura, tra spazio addomesticato e selvaggio, tra conforto e conoscenza. Il confine, la membrana che separa queste aree è tuttavia fluida e indefinita, tende a spostarsi a seconda delle situazioni e delle decisioni del soggetto e l'esistenza di un campo è strettamente legata a quella dell'altro. Corpo e mente coincidono, secondo la scrittrice, e il corpo è il primo spazio del selvaggio che portiamo con noi, nonché *il perturbante* freudianamente inteso:

Il dubbio se qualcosa sia vivo, veramente vivo, anche noi, che improvvisamente affiora, il corpo che non ti è più celato.

Il perturbante siamo noi stessi, l'estremo esterno portato dentro, la sensazione di separazione che non è reale. L'onda del mare e il mare.¹¹⁷

Allo stesso modo, il limite tra bosco (inteso come spazio selvaggio e di conoscenza) e giardino (inteso come spazio addomesticato e di conforto) risulta essere inesistente e strettamente soggettivo:

115 Luigi Matt, *Una gelida distopia: le Sirene di Laura Pugno*, cit.

116 Laura Pugno, *In territorio selvaggio*, Nottetempo, Roma, 2018.

117 Laura Pugno, *In territorio selvaggio*, Nottetempo, Roma, 2018, p. 77.

Il selvaggio – lo sanno tutti – è infinito, nel senso di sconfinato. Non ha confini, o meglio noi non li conosciamo [...] In realtà quei confini – anche qui lo sanno tutti – li conosciamo benissimo, solo non desideriamo conoscerli.

Il selvaggio è deciso da noi, non esiste in natura, si crea nel momento in cui chiudiamo la porta di casa, definiamo un dentro e un fuori, e anche se non c'è una casa [...] questo non cambia.¹¹⁸

Tali considerazioni, oltre a porre in evidenza come *il corpo* rappresenti un elemento cardine della poetica di Laura Pugno, ci forniscono altresì anche il campo concettuale all'interno del quale operare la nostra analisi della dimensione corporale in *Sirene*. Per effettuare tale studio si sono individuate tre linee di forza maggiori che attraversano in questo senso il romanzo: la compenetrazione tra corpo e mente; la pelle intesa come spazio di confine tra mondo e soggetto; la stretta relazione tra cannibalismo e rinascita. Indagheremo pertanto questi aspetti dedicando a ciascuno un paragrafo. Ci serviremo a più riprese delle dichiarazioni di poetica fornite da Pugno nel suo saggio *In territorio selvaggio* per osservare tali concetti. Si precisa che tale opera, pubblicata nel 2018, rispondendo alle esigenze di fluidità e compenetrazione esposte nella propria teoria poetica, si mostra come un'opera ibrida dove flusso di coscienza, riflessioni sulla propria produzione letteraria (in poesia e in prosa) e apporti filosofici si fondono tra loro¹¹⁹.

1.4.1. La mente è vapore che si alza da una ciotola di riso

In questo paragrafo si indagherà il rapporto che intrattengono mente e corpo nel romanzo di Pugno, l'osservazione della loro relazione ci permetterà di comprendere successivamente la modalità con cui si configura il legame tra corpo e mondo. Per osservare il rapporto tra mente e corpo sarà utile partire dalle riflessioni dell'autrice stessa, per poi osservare le forme nelle quali si declinano all'interno del romanzo.

In *Territorio selvaggio*, Laura Pugno sostiene che corpo e mente si costituiscano come due entità unite che concorrono simultaneamente al processo conoscitivo del soggetto. Tuttavia, la mente definendo secondo una determinante culturale dove porre il

118 *Ibidem*, p. 37.

119 Nell'introduzione al presente lavoro erano state riportate le riflessioni di Cortellessa riguardo ai caratteri «sfilacciati, instabili, *fuzzy*» della recente produzione letteraria italiana, l'impianto dell'opera di Pugno nonché le teorie esposte sembrano rappresentare con molta coerenza tale esigenza.

confine che ci separa dal *selvaggio*, dal luogo esterno, riduce il corpo ad un'entità separata. Ovvero al luogo del selvaggio a noi più prossimo:

Cosa sappiamo del corpo?

Che è il primo luogo del selvaggio. L'irriducibile. Può essere domato, addomesticato?

(Non rispondere).¹²⁰

Eppure, la stessa Pugno afferma: «Il selvaggio è deciso da noi, non esiste in natura»¹²¹. In *Sirene*, sotto l'effetto degli stravolgimenti provocati dall'uomo, il mondo *inselvaticisce*, ciononostante Laura Pugno ci suggerisce, in *Territorio selvaggio*, che «il corpo viene prima, [che] il corpo è la stessa cosa delle mente, anche se la mente non lo sa»¹²². Infatti, la natura selvaggia che si allarga nel romanzo la vediamo muoversi prima di tutto nel corpo; questo avviene non solo in *Sirene* ma anche in altre opere dell'autrice.

Scrivo Pugno al proposito:

Eppure, per te, tutta questa natura selvaggia deriva dal corpo. Il cancro nero che divora la popolazione di Underwater in *Sirene*, in una terra devastata dal suo stesso Sole; la misteriosa malattia della pelle di Eva in *Quando verrai* – fonte del suo potere di leggere la morte futura delle persone con cui entra in contatto – che risuona misteriosamente con un paesaggio italiano alterato, corroso da acidi, in cui la laguna brucia; il dono, controllabile solo a fatica, della telepatia, proibito nel mondo di Matias e Nord, ne *La caccia*; la malattia e la morte comune, cancro, aneurisma, che riunisce i fedeli della Casa di Miriam negli immaginari quanto veri boschi ai confini tra Italia e Francia.¹²³

120 Laura Pugno, *In territorio selvaggio*, Nottetempo, Roma, 2018, p. 20.

121 *Ibidem*, p. 37.

122 *Ibidem*, p. 70.

123 *Ibidem*, p. 69.

In questo senso il corpo e la mente concorrono al medesimo processo conoscitivo del mondo, corpo e mente risultano pertanto essere il medesimo oggetto. Tale coincidenza viene descritta da Pugno riguardo all'esperienza della lettura, dove il romanzo è luogo del selvaggio per il lettore e quindi strumento di conoscenza:

Mentre leggono, i corpi sono mente, eppure quella mente è anche il collo o le spalle che si indolenziscono, il senso di inquietudine o di eccitazione o di ansia, la proiezione in avanti, il sonno che alla fine prevale o la necessità di andare, il devi scendere. Il mondo esterno che diviene il mondo interno.¹²⁴

Tuttavia, l'osmosi, la coincidenza prevista dalla poetica di Laura Pugno non si limita a mente e corpo ma si allarga in questo senso anche al mondo. Se come si è letto poc'anzi, il corpo risulta essere il primo luogo in cui l'azione del mondo si imprime, la distanza da percorrere per affermare una coincidenza tra mente, corpo e mondo si fa molto ridotta. In chiusura di *In territorio selvaggio*, possiamo leggere: «Siamo tornati a Eraclito; a Schrödinger e agli altri. La mente, il corpo, il mondo coincidono»¹²⁵.

Assumendo tale prospettiva, dove il corpo risulta essere il primo luogo in cui si imprime l'azione dell'alterità e quindi del mondo, permettendo al soggetto di farne conoscenza, in un processo che vede pertanto corpo, mente e mondo uniti, possiamo procedere all'analisi del rapporto tra questi tre oggetti in *Sirene*.

Nel romanzo *Sirene* il rapporto tra mente, corpo e mondo sembra potersi racchiudere all'interno di due enunciati, messi doppiamente in evidenza dall'autrice, tramite l'uso del corsivo e tramite ripetizioni:

La mente è vapore che si alza da una ciotola di riso (p. 64, p. 128, p. 133).

124 *Ibidem*, p. 81.

125 *Ibidem*, p. 102.

La mente è una rete di canali con l'acqua dell'oceano (p. 64 e p. 70)¹²⁶

Il primo è un prestito dalla cultura giapponese e viene ripetuto tre volte nel corso del romanzo, il secondo è espresso in due occasioni da Hassan, un amico di Samuel. Il primo rinvia direttamente al rapporto tra mente e corpo, il secondo richiama la specularità tra mondo e mente, in quanto territori contemporaneamente selvaggi e sottoposti a controllo. La prima espressione rimanda all'ideogramma *ki* 氣 della scrittura *kanji*. Tale ideogramma raffigura infatti il vapore del riso che sale dalla ciotola mentre si trova in cottura. Questa immagine sembra inglobare interamente la relazione tra mente e corpo che sottende il romanzo nonché fungere da motore dello sviluppo narrativo. Risulta quindi possibile osservare come le cinque occorrenze si presentino in concomitanza con dei momenti di svolta del romanzo: la descrizione dal trauma fondativo dell'esistenza di Samuel, la descrizione della morte di Sadako, gli istanti precedenti al sacrificio di Samuel e la rappresentazione della fine dell'umanità.

Il primo di questi eventi si presta a descrivere in maniera decisamente icastica il rapporto tra mente e corpo, interagendo con particolare efficacia con l'enunciato posto in evidenza e creando un dialogo con i tre accadimenti successivi. All'età di cinque anni Samuel assiste in maniera indiretta all'uxoricidio della madre da parte del padre e al suo successivo suicidio. Il padre, killer inattivo della yakuza, dopo aver chiuso nella cameretta Samuel, massacra la moglie e si spara in bocca. La yakuza, giunta presso l'abitazione prima della polizia, sottopone Samuel al *memory cleansing*, ovvero la cancellazione della memoria, e lo sottrae alla visione dei corpi: quest'ultimo ricordo sarebbe stato infatti impossibile da eliminare. In questo modo la yakuza potrà disporre di Samuel come agente in futuro, il ricordo traumatizzante avrebbe potuto renderlo un pessimo killer. L'operazione di cancellazione della memoria funziona perfettamente e, come avviene in questo processo, l'ultimo ricordo felice di Samuel acquista intensità, pertanto il ricordo della prima visione delle sirene osservate al Museo di Nuove Scienze Naturali aumenta di forza. Nella mente di Samuel si costituiscono come «magnifiche bestie», «inodori» con le

126 Laura Pugno, *Sirene*, Marsilio, Padova, 2017 In corsivo nel testo. D'ora in poi, le citazioni tratte da *Sirene* saranno indicate col solo numero di pagina tra parentesi nel testo.

«labbra verdi coperte di rossetto» e «la massa muscolare dei capelli intrecciata di fiori» (p. 21).

In questo passaggio è possibile osservare alcuni elementi fondamentali che descrivono l'intelaiatura di tutto il romanzo, primo fra tutti il rapporto tra corpo e mente. Il corpo sembra segnare in maniera indelebile la mente sottolineando quell'unità già posta in evidenza *In territorio selvaggio* nonché dall'enunciato – *La mente è vapore che si alza da una ciotola di riso* – più volte ripetuto nel romanzo. Infatti, la cancellazione del ricordo sarebbe potuta avvenire unicamente in assenza della visione dei corpi, inoltre la memoria avrebbe dovuto essere eliminata rapidamente altrimenti i ricordi si sarebbero impressi «sulla superficie del cervello rigandola come vetro» (p. 19), sottolineando così ancora una volta il rapporto fisico che si instaura tra pensiero e superficie organica.

Effettivamente, questo primo processo di *memory cleansing* viene comparato al secondo tentativo, quello successivo alla morte di Sadako, il quale si rivelerà fallimentare, con la conseguenza che Samuel verrà destituito del suo ruolo di agente della yakuza e assegnato alla sorveglianza delle vasche di allevamento delle sirene. Il fallimento è probabilmente dovuto al costituirsi per Samuel di Sadako come di «un arto fantasma», la ragazza è «parte del suo corpo», inoltre «l'agonia di Sadako era stata troppo lenta e gli aveva massacrato la mente a poco a poco» (p. 19). Tuttavia, la descrizione dei due processi di cancellazione della memoria e dei due eventi traumatici maggiori della vita di Samuel si costituiscono anche come i due eventi che condurranno Samuel ad accoppiarsi con una sirena e contribuire alla creazione di una nuova specie. Infatti, se il primo processo di cancellazione della memoria avvenuto con successo accentua il ricordo della visita delle sirene al museo, il secondo fallimentare processo di cancellazione conduce Samuel ad accoppiarsi con una sirena («Se Sadako fosse stata ancora viva [...] lui non avrebbe mai montato una sirena», p. 99). In questo movimento il corpo e il suo rapporto con la mente, acquisisce un valore particolarmente importante fungendo pressoché da motore degli eventi creando una struttura speculare nel distribuirsi di questi: sono i corpi *in absentia* dei genitori che permettono la riuscita del *memory cleansing*, sono i corpi delle sirene al museo che acquisiscono intensità; è il corpo *in presentia* di Sadako che rende fallimentare il secondo tentativo di *memory cleansing* e infine sono i corpi vivi delle sirene nelle vasche che permetteranno a Samuel di compiere il destino a cui si è votato.

Anche la ripetizione dell'enunciato analizzato nei quattro luoghi cardine del romanzo pare in questo modo voler puntellare lo sviluppo narrativo al fine di fornire una

sorta di geometria sottesa agli eventi: dal trauma fondativo sino alla descrizione dell'estinzione della specie umana e la possibilità di una nuova specie capace di superare l'umanità. Tuttavia, se il corpo appare come una forza capace di attraversare e incidere in profondità sul succedersi degli eventi, non bisogna sottovalutare come esso mantenga un rapporto problematico con la mente, richiamando ancora una volta quella relazione tra selvaggio e spazio controllato. Se il *memory cleansing* cerca di imporsi come un tentativo di controllo, talvolta riuscito, è il corpo a metterne in discussione l'efficacia, così come è il corpo a costituirsi come ultimo ricordo capace di incidere sui successivi eventi. In questo senso in *Sirene* il corpo si costituisce come il primo luogo del selvaggio per la mente dove questa viene descritta proprio come una «rete di canali con l'acqua dell'oceano dentro», dove l'oceano indica quello spazio selvaggio che nel romanzo è continuamente sottoposto ad un tentativo di dominio. Il rapporto corpo-mente e spazio selvaggio-spazio controllato si muovono quindi in modo del tutto speculare dove in entrambi i casi è sempre possibile osservare un'irriducibilità dell'elemento corporale e selvaggio rispetto alla volontà di controllo, leggiamo infatti nel romanzo:

Tutto stava ritornando selvaggio. Underwater, i Territori, l'oceano. Le sirene smetteranno di vivere in fondo al mare e si succederanno sulla Terra. Non le abbiamo addomesticate, non ancora. Le teniamo prigioniere, mangiamo la loro carne. Ma non siamo riusciti ad addomesticarle (p. 19)

La problematicità del rapporto tra corpo e mente, incontrollabile / controllabile, si esprime in maniera piuttosto efficace anche nella descrizione degli effetti del canto ultrasonico delle sirene, non udibile dagli esseri umani ma unicamente dalle altre specie animali. Il canto delle sirene pare capace di impossessarsi delle facoltà mentali di chi lo ascolta e di sottometerne il corpo, come avviene per l'appunto al mezzo lupo del collega di Samuel presso le vasche di allevamento per sirene:

il mezzo lupo di Jack ringhiava e sbavava. A volte sembrava che cercasse di dominare un nemico invisibile, altre volte si rovesciava sul dorso mostrando il ventre dorato, come se si sottomettesse a qualcuno più forte di lui (p. 24).

Cionondimeno, la forza del canto si configura come un dominio prima di tutto del corpo che si innesta poi sulle facoltà mentali dell'animale. Esso agisce sull'istinto dell'animale e lo conduce sino alla morte: attirato da una sirena verso una vasca verrà infatti affogato da questa. Pertanto, il canto ultrasonico non è riconducibile ad una logica razionale di dominio, esso porta dentro di sé l'elemento ferino e incontrollato che segue l'istinto dell'estro delle sirene. È interessante sottolineare come la stessa Laura Pugno nel saggio *In territorio selvaggio* descriva la capacità di esercitare un controllo sulle menti come un processo che si articola prima di tutto a partire dai corpi («Ogni vero potere, anche quello sulle menti, passa dai corpi¹²⁷»). Allo stesso modo, la parola di Mia, la sirena mezzo umana, nel finale del romanzo sembra richiamare ancora una volta la logica animale del verso. La forza della corporalità, del selvaggio, si gioca pertanto sull'ambiguità e il rapporto problematico e osmotico con la mente. Se la parola di Mia, in quanto appresa dagli uomini, prelude ad una speranza di rinascita di una vita dotata di coscienza, essa tuttavia rimane ancora verso animale e la mente della sirena mezzo umana è *una tabula rasa*, non ancora *vapore che si alza da una ciotola di riso*.

1.4.2. La pelle: il territorio di confine

Nel precedente paragrafo si è indagato il rapporto tra mente e corpo, tra territorio controllato e territorio selvaggio, si è pertanto posto in evidenza come corpo e mente si costituiscano come un'unità dove il corpo rappresenta la superficie più prossima del selvaggio per il soggetto. Il rapporto tra queste due entità si gioca all'interno di uno spazio ambiguo e osmotico dove l'equilibrio pare sempre precario e dove il corpo appare spesso volte come l'elemento capace di innescare mutamenti e infrangere gli argini posti dalla mente. Tale precarietà viene descritta peraltro in maniera efficace in apertura del romanzo.

Samuel si sta occupando di mescolare le acque controllate delle vasche con l'acqua dell'oceano e l'operazione viene così presentata:

127 Laura Pugno, *In territorio selvaggio*, cit., p. 107

L'acqua dell'oceano entrava con un risucchio e un gorgoglio. La griglia di filtraggio ne regolava la potenza, permettendo un'osmosi dolce e controllata tra mare esterno e mare interno, ma se Samuel avesse commesso un errore, se son avesse fatto incastrare perfettamente la griglia nel quadro a cerniera, la furia dell'acqua avrebbe spazzato via tutto (p. 9).

L'elemento selvaggio e lo spazio controllato, quello che Pugno descrive con il termine di *giardino* nel suo saggio¹²⁸, si compenetrano appunto in maniera instabile e pericolosa e l'elemento selvaggio è sempre suscettibile di sovvertire in maniera violenta gli equilibri. In questo secondo paragrafo si vuole indagare la configurazione della frontiera che separa il soggetto dal mondo, il *territorio selvaggio* dal *giardino*. In *Sirene* tale frontiera è rappresentata in maniera piuttosto incisiva dalla pelle. Essa assume infatti nel romanzo il ruolo di una superficie metaforizzante¹²⁹ e su di essa si coagulano componenti simboliche.

Questa funzione non si limita ad essere presente unicamente in *Sirene* ma si incontra anche nel romanzo successivo di Pugno, *Quando verrai*¹³⁰, contribuendo così ad accentuarne il valore. Inoltre, in entrambe le opere la pelle si fa portatrice delle stigmate del territorio, ne rappresenta in maniera speculare la devastazione avvenuta ad opera dell'essere umano: in *Sirene* incontriamo un mondo distopico dove la distruzione dell'ozono provoca il cancro nero della pelle causato dai raggi solari; in *Quando verrai* la laguna di Venezia sconvolta dall'azione dell'uomo si rispecchia nella misteriosa malattia della pelle di Eva (origine peraltro del suo potere sovranaturale, ovvero predire la morte delle persone dopo il solo contatto cutaneo).

128 «(Sono in grado di conoscere il mio corpo, con la mia mente? Le due cose sono una). Tra bosco – il luogo del selvaggio per eccellenza – e giardino. Chiediamo ai nostri romanzi di essere solo giardini? Tagliamo fuori, facciamo editing di tutto ciò che è bosco, perdersi, fare esperienza? [...] Il giardino è il luogo del conforto? E il conforto, può aprirsi al dubbio, o è solo calore? Da cosa deriva questo bisogno, ed è più forte oggi? Esiste un'esperienza del giardino che abbia in sé il bosco? Che comprenda il bosco, che ci riporti al bosco?», Laura Pugno, *In territorio selvaggio*, cit., pp. 16-17.

129 Come indicato in introduzione, tale ruolo viene posto in evidenza da Tirinanzi De Medici. Il critico sottolinea come nella recente narrativa italiana il corpo si faccia superficie metaforizzante dove si addensano elementi simbolici; cfr. Carlo Tirinanzi De Medici, *Il romanzo italiano contemporaneo*, cit..

130 Laura Pugno, *Quando verrai*, Minimum Fax, Milano, 2009.

Come pone in evidenza Serena Fusco, la pelle si costituisce anche come quello spazio sul quale agiscono pure le conquiste tecnologiche o le involuzioni della civiltà:

La pelle è indubbiamente uno dei temi ricorrenti della modernità. In una pluralità di testi e altri materiali culturali, la pelle viene trasformata in un tropo attraverso cui raccontare le conquiste scientifiche e tecnologiche del mondo moderno, come le macchine, la medicina, le esplorazioni geografiche, e per esplorare come queste conquiste si accompagnano, di fatto, a una consapevolezza della vulnerabilità dell'essere umano e della sua esposizione a meccanismi violenti di varia scala, come la tortura, le imprese coloniali, il razzismo scientifico, i totalitarismi, le guerre. [...] la pelle emerge come uno dei luoghi del rapporto tra il sé e gli altri, ma anche come il rapporto tra il soggetto e ciò che fa parte del suo orizzonte materiale di azione e di possibilità.¹³¹

I mondi descritti da Pugno si presentano come degli spazi pre-apocalittici o post-apocalittici e in effetti le manifestazioni che aggrediscono la pelle hanno i connotati della malattia e della violenza. In questo modo essa rispecchia proprio quel mondo che sta estromettendo l'uomo e in cui la tecnologia (*Sirene*) non è più in grado di proteggerlo. In virtù di tali condizioni, la pelle, il confine tra il soggetto e il mondo, si costituisce quindi come una frontiera fragile che necessita una sorveglianza costante, come una sorta di territorio da difendere.

Al fine di inquadrare più chiaramente, nei romanzi di Pugno, le caratteristiche che descrivono la pelle in quanto prima superficie del corpo, si ritiene utile riprendere alcune riflessioni di Bauman e di Merleau-Ponty. Se Bauman ci permette di chiarire le dinamiche sociali che sottendono al rapporto corpo-pelle-mondo, Merleau-Ponty descrive il profilo fenomenologico di tale rapporto. Come si è visto nel capitolo dedicato a *L'ubicazione del bene* di Giorgio Falco, Bauman sostiene in *Modernità liquida* che di fronte alla precarizzazione delle istituzioni e degli affetti, il corpo diviene «l'ultimo rifugio e santuario di continuità e durata» e per questo motivo «il confine tra il corpo e il mondo

131 Serena Fusco, *Confini porosi. Pelle e rappresentazione in quattro narrazioni della modernità*, Scripta edizioni, Verona, 2018, pp. 9-10.

esterno è una delle frontiere odierne maggiormente vigilate» e «le superfici corporee (i punti di contatto) sono oggi i principali focolai di terrore e ansia generati dalla consapevolezza della mortalità, nonché forse gli unici (eccezion fatta, forse per la “comunità”))»¹³². Tali considerazioni ridivengono utili anche per osservare l'opera di Laura Pugno, difatti nei suoi due romanzi poc'anzi citati ci troviamo di fronte a dei mondi al collasso dove appunto il corpo e prima di tutto la pelle in quanto sua prima difesa diventano lo spazio maggiormente minacciato e per questo sorvegliato.

Per quanto concerne l'aspetto fenomenologico, Merleau-Ponty ne *Il visibile e l'invisibile*, mentre descrive la relazione che si instaura tra corpo e mondo attraverso la vista e il tatto, segnala come attraverso queste due facoltà le cose entrino nel corpo, nel «suo recinto», e siano «in lui»¹³³. Ciò avviene poiché il corpo «si vale del suo essere come di un mezzo per partecipare al loro, perché ognuno dei due esseri è archetipo per l'altro, perché il corpo appartiene all'ordine delle cose come il mondo è carne universale»¹³⁴. Le analisi del filosofo francese interagiscono di fatto in modo proficuo con le riflessioni della scrittrice, la quale scrive:

Mentre leggono, i corpi sono mente, eppure quella mente è anche il collo o le spalle che si indolenziscono, il senso di inquietudine o di eccitazione o di ansia, la proiezione in avanti, il sonno che alla fine prevale o la necessità di andare, il devi scendere. Il mondo esterno che diviene mondo interno.¹³⁵

Avvalendoci delle teorie di Bauman e di Merleau-Ponty e facendole dialogare con la produzione narrativa di Pugno è possibile pertanto osservare come da un lato la pelle, in quanto prima barriera difensiva del corpo, risponda ad una necessità storico-sociale di autoconservazione, dall'altro come la pelle, in quanto prima superficie del corpo a contatto con il mondo, non possa per sua stessa natura non confrontarsi in un rapporto con il mondo che si vuole poroso e permeabile.

132 Zygmunt Bauman, *Modernità liquida*, cit., pp. 214-216

133 Maurice Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p.163.

134 *Ibidem*.

135 Laura Pugno, *In territorio selvaggio*, cit., p. 81

Osserviamo ora come tali caratteristiche si declinino in *Sirene*. In questo romanzo, la pelle si costituisce prima di tutto come una fragile barriera da difendere dalla malattia che ha colpito l'umanità, ovvero il cancro nero. Nel romanzo i raggi solari, a causa di una estrema riduzione dello strato di ozono presente nell'atmosfera, provocano una mortale malattia della pelle che si trasmette peraltro anche attraverso il contatto. L'epidemia agisce sul tessuto sociale in due modi. Da un lato, marca una sempre più netta distinzione sociale: i capi della yakuza vivono in costose abitazioni sottomarine, la popolazione normale vive nei vecchi edifici terrestri della città di Underwater proteggendosi con l'utilizzo di mute e creme solari, le popolazioni escluse da Underwater (città recintata e presidiata) non beneficiano di alcuna forma di protezione e sono destinate a scomparire. Dall'altro, l'epidemia contribuisce ad aumentare l'isolamento sociale e la diffidenza: i luoghi di lavoro organizzano controlli medici per isolare i dipendenti malati mentre moltitudini di disperati premono alle porte di Underwater e vengono internati in aree di detenzione al fine di prevenire eventuali contagi e indicare un possibile capro espiatorio così da mantenere unita e sorvegliata la popolazione di Underwater. Intanto le persone muoiono lungo le strade e vengono successivamente ammassate in aree recintate lungo la spiaggia.

Sotto il profilo epidemiologico, la malattia agisce in due fasi. In un primo momento aggredisce la pelle scurendola, in un secondo momento l'epidermide annerita cade e lascia spazio al *derma bianco*. Una nuova pelle, infantile, che lascia sperare in una repentina guarigione ma che in realtà prelude unicamente alla fase finale della malattia che precede la morte. Per una parte della popolazione, la malattia non si presenta unicamente come «una proliferazione impazzita di cellule» ma anche come una sorta di «giudizio divino» per ciò che gli uomini hanno fatto subire alle sirene (p. 10). Inoltre, la malattia rispecchia la distruzione del mondo in corso, la pelle diviene una sorta di carta geografica sulla quale si imprimono le medesime connotazioni del territorio.

Indaghiamo dapprima la relazione che si instaura tra protezione del corpo, quindi sorveglianza del suo primo confine, e difesa del territorio e della comunità, riattivando in questo modo le riflessioni di Bauman. Successivamente osserveremo il ruolo assunto dalla pelle nel romanzo proprio a partire dal suo rapporto con il mondo e il territorio, ciò ci metterà in dialogo con le osservazioni di Merleau-Ponty circa il rapporto poroso che si instaura tra soggetto e mondo. Le due prospettive di indagine, tuttavia, non si costituiscono come disgiunte: se corpo e mondo si trovano come vedremo in due contenitori comunicanti, allo stesso tempo tale permeabilità si costituisce anche come una

costruzione storico-sociale, dove la difesa del corpo si specchia nella difesa di una comunità minacciata.

La precarietà, il crollo delle istituzioni e il destino votato all'estinzione della specie disegnano un mondo umano instabile e terrificante dove il controllo e la sorveglianza sono divenuti gli unici strumenti per governare e contenere la popolazione. Torme di moribondi fanno razzia delle ville poste ai limiti della NuBaCa, blackout elettrici improvvisi e la strage di medici e scienziati descrivono un mondo dove la tecnologia e la scienza sono destinati a scomparire mentre i circuiti di pagamento elettronici in avaria marcano la fine del sistema economico finanziario. In questo contesto, la città di Underwater è costellata di recinzioni che servono a contenere i cadaveri nelle spiagge, a chiudere i ghetti di disperati che premono per entrare nella NuBaCa così come i ghetti di coloro che sono già stati contagiati e che vengono pertanto isolati dalla comunità (solo la popolazione più ricca può sperare in un isolamento in ospedale). In un mondo sul baratro, dove i pilastri che lo sorreggevano (sicurezza, sapere tecnico-scientifico e finanza) sono ormai macerie, il contenimento e la separazione funzionano pertanto anche come strumento di dominio sugli abitanti di Underwater:

Col cancro nero, la città era circondata da campi di quarantena. Non erano i fuoriusciti dai territori esterni a portare con sé l'epidemia, ma le autorità sapevano che un capro espiatorio serve sempre (p. 18).

Di fronte alla minaccia della malattia, a un mondo che si sta sgretolando, il soggetto instaura un rapporto di protezione e cura del proprio corpo e del corpo delle persone a cui è legato. In tale relazione, la pelle diviene spesso volte proprio quella prima frontiera sulla quale esercitare la cura e difesa. Difatti, è possibile osservare come già a partire dalla yakuza, che ricopre un ruolo essenzialmente antagonista, vi sia un'attenzione particolare verso il corpo: l'organizzazione offre a Sadako l'autopsia, proprio in virtù del rispetto e della cura verso i propri affiliati; si attiene alla volontà delle proprie vittime riguardo alla gestione del corpo dopo averle assassinate (il corpo di Hassan, un amico di Samuel, viene abbandonato nell'oceano aperto); disegna sul corpo di Sadako i kanji rendendolo un'opera d'arte. Proprio la pelle di Sadako diviene il primo territorio sul quale

si manifestano l'attenzione e la cura. La sua pelle viene descritta in maniera accurata, sia per sottolinearne la bellezza, sia per delinearne con precisione il progressivo deteriorarsi a seguito della malattia. Sadako con i suoi tatuaggi viene paragonata a un'opera d'arte, la ragazza aveva cura dei kanji che le erano stati disegnati sul corpo da un anziano yakuza che l'aveva posseduta, li rinnovava nelle acque dell'oceano affinché non scolorissero. Anche Samuel la aiuta a prendersi cura dei kanji e una volta comparso il derma bianco si occupa di ridisegnarli sulla nuova pelle. Non solo, la pelle di Sadako viene paragonata alla carta di riso, agli spiriti soprannaturali («Lei era carta di riso, *kami*», p. 90).

L'infuriare della malattia viene descritto con maggiore precisione proprio nel suo abbattersi su questa pelle perfetta e gli incubi che assediano i sogni di Samuel mettono in scena proprio l'orrore del deteriorarsi della pelle di Sadako. La malattia ricopre di chiazze nere la pelle di Sadako, successivamente l'epidermide si stacca a brandelli per lasciare affiorare il *derma bianco*, una nuova pelle apparentemente perfetta ma che prelude alla morte ormai imminente. Anche il bianco degli occhi si fa più intenso sfumandosi di un'ombra dorata che anticipa l'incombente cecità. Negli incubi di Samuel, Sadako si appoggiava al suo corpo e durante un gelido bacio il corpo della ragazza perdeva sempre più consistenza decomponendosi su quello di Samuel. L'unica cosa che rimaneva della ragazza al termine dell'incubo erano le sue labbra bianche e esangui.

La cura per la pelle, come si diceva, è una pratica reciproca tra i soggetti e infatti Samuel oltre a prendersi cura dei kanji di Sadako decide di occuparsi anche della pelle di Mia, la figlia mezzo umana e mezzo sirena. Egli, oltre al tentativo di insegnarle a parlare, mostra il proprio interesse verso Mia anche tatuandole i medesimi kanji presenti sul corpo di Sadako. La pelle di Mia, come quella di Sadako, viene paragonata alla carta di riso, a un'opera d'arte («Lei è carta di riso. Lei è una tela», p. 90). Nel gesto di Samuel vi è inoltre la volontà di far rivivere Sadako in Mia, di riprodurla sul corpo immune della malattia di Mia. Osserviamo che, oltre all'esasperata attenzione verso il corpo e in particolare la pelle, si assiste anche ad una rinuncia totale verso tale cura che coincide con un desiderio di annichilimento. Una parte della popolazione ha infatti deciso di abbandonare ogni difesa e continua a vivere come se l'epidemia non esistesse, tra questi individui vi è anche Samuel che dopo la morte di Sadako ha tagliato i dreadlock che gli proteggevano il cranio. E Samuel ricerca la morte lungo tutto il romanzo e desidera ricreare sul proprio corpo quanto accaduto a Sadako in una sorta di macabra identificazione:

Avrebbe voluto guardarsi in uno specchio, vedersi diventare simile a Sadako, com'era stata negli ultimi giorni, osservare su ogni centimetro di pelle la mutazione del suo corpo (p. 121).

La protezione e la cura della pelle e quindi del corpo coincide pertanto con un attaccamento all'esistenza mentre la sua rinuncia si fa funzionale ad un desiderio di abbandono e di morte. Tuttavia, la difesa della pelle si fa anche speculare alla conformazione della città dove recinti, bunker, campi di contenimento ne costituiscono la fisionomia. Pelle e territorio sembrano pertanto intrattenere un rapporto permeabile e osmotico. Infatti l'epidermide aggredita dalla degenerazione cellulare si fa mappa del mondo. Leggiamo nel romanzo:

Adesso, le cose erano cambiate. La mappa della città era piena di deserto, una pelle di leopardo coperta di chiazze nere. Le aree sequestrate. Gli ospedali. I campi di detenzione temporanea, che durava fino al momento della morte (p. 19)

La pelle di Sadako si era coperta di chiazze nere, le cadeva di dosso, si era squamata come le scaglie di un serpente fino a strati profondissimi. Un altro dei fenomeni tipici del nuovo cancro, a cui i medici, inizialmente, avevano fatto fatica a credere. Sadako aveva perso tutti i tatuaggi, gli ideogrammi che le coprivano interamente il corpo tranne il viso (p. 28).

Le corrispondenze tra i due passaggi sono particolarmente marcate. Soffermandoci unicamente sul profilo stilistico è possibile notare come la scrittrice si serva della medesima espressione per descrivere le aree abbandonate di Underwater e le aree della cute colpite dalla malattia («coperta di chiazze nere»). Inoltre, sia il tessuto urbano che quello epitaliale vengono comparati al manto o alla pelle di un animale: la città è pelle di leopardo mentre la pelle di Sadako si squama come le scaglie di un serpente. In questo modo il rimando tra la progressiva distruzione del territorio e la graduale degenerazione cellulare si fa estremamente diretto. Per giunta, nelle ultime pagine del romanzo, il parallelismo si fa ancora più stringente, difatti anche l'epidermide malata viene comparata

alle chiazze della pelle di un leopardo («La pelle si copriva di macchie nere, chiazze mortali di leopardo, nèi mai visti prima che nel giro di una notte coprivano un braccio, o mezza gamba», p. 122). Sotto l'aspetto più strettamente contenutistico è possibile osservare come la comparsa delle chiazze nere segni in entrambi i casi un altrettanto graduale impoverimento: così come la città perde le proprie aree verdi e i propri servizi in favore di una morte progressiva, allo stesso modo il corpo di Sadako perde i propri elementi decorativi, i kanji che vi sono tatuati.

La corrispondenza tra il declino della città e la malattia della pelle non si circoscrive unicamente a questi due estratti. All'inizio del quarto capitolo, Samuel sta rientrando alla propria vecchia abitazione dopo la giornata passata all'allevamento di sirene e la voce narrante fornisce al lettore alcune informazioni circa l'aspetto della città prima dell'arrivo dell'epidemia. La metropoli di Underwater doveva estendersi di fronte all'oceano occupando più spazio possibile, così come l'appartamento di Samuel, situato presso le aree di più recente costruzione, era stato progettato per accogliere il maggior quantitativo di luce solare possibile. La breve rappresentazione della fisionomia architettonica della città si perde immediatamente nei ricordi di Sadako prima della malattia. La ragazza si occupava di coltivare le piante nel terrazzo dell'appartamento e queste crescevano floride. Il richiamo alla città prima dell'epidemia e a Sadako prima del cancro nero saldati assieme nel medesimo flusso di ricordi e senza soluzione di continuità, sembrano evocare un destino collettivo e personale comune dove la malattia modificando città e corpo conduce entrambe le entità ad un progressivo abbandono delle proprie funzioni. Se la città si svuota e si desertifica, le piante di Sadako appassiscono e muoiono.

Tale corrispondenza prosegue anche nel settimo capitolo. Samuel si aggira per le strade della città alla ricerca di un vestito da sirena per Sadako già ammalata, gli esercizi commerciali di Underwater sono ormai falliti o in fase di fallimento, i sistemi informatici che regolano i pagamenti elettronici sono fuori uso e i commercianti attendono la fine in una sonnolenza narcotizzata:

Quasi tutti i negozi di Underwater erano chiusi o in rovina, con gli scaffali privi di merce. [...] Il circuito delle carte di credito era andato in tilt, come tante altre cose sotto il sole nero. Nei rari negozi aperti, i venditori stavano seduti per terra, le

gambe incrociate, a fumare sigarette di marijuana. Non ti serve più niente, quando arriva la fine del mondo (p. 47).

L'immagine descritta si fa speculare all'attesa di Samuel mentre Sadako deve infilarsi il vestito da sirena che lui le ha regalato. Samuel, proprio come i venditori in attesa della fine, attendono assopiti di fronte ai propri negozi la fine, aspetta Sadako mentre sta per compiere uno dei suoi ultimi gesti:

Samuel aveva raccolto il costume ed era uscito dalla stanza-acquario di Sadako. Aveva acceso una sigaretta di marijuana e aveva aspettato. Sapeva cosa avrebbe fatto Sadako (p. 47).

I richiami, tuttavia, non si esauriscono unicamente nei gesti rituali che i venditori e Samuel mettono in pratica nell'attesa dell'evento inevitabile ma si ritrovano anche nella natura progressiva di tale fine. La città, inondata dalla luce del nuovo sole, sarebbe infatti morta per un graduale svuotamento delle proprie risorse alimentari mentre la pelle di Sadako, deteriorata da quello stesso sole, sarebbe caduta lentamente assieme ai brandelli del costume da sirena.

Nel giro di qualche anno le riserve di viveri che avevano permesso a Underwater di sopravvivere sarebbero finite. Se non di cancro, la città sarebbe morta di carestia (p. 47).

Quando il costume da sirena era ormai ridotto a uno straccio Samuel aveva costretto Sadako, con delicatezza, a toglierlo. [...] Sotto, il derma era mangiato dal cancro nero, la malattia era ormai in fase avanzata. Brandelli di pelle erano venuti via insieme alla stoffa (p. 48).

Attraversando questi brani, la città e la pelle contagiata seguono quindi un percorso simile, come se il sole provocasse ai due spazi la medesima malattia che si presenta in maniera simmetrica, come se il territorio e la pelle divenissero l'uno lo specchio dell'altro. Il rimando tra la città e la pelle si manifesta anche nelle differenti fasi che costituiscono l'avvicinarsi della fine. Underwater e la sua costa, luoghi un tempo incantevoli, nel loro crollo inesorabile sotto la nuova luce solare, nel loro farsi territori sempre più abbandonati e svuotati, superficie cauterizzata dal sole, svelano un nuovo splendore disumano e feroce:

Un tempo, la costa della NuBaCa era stata luogo meraviglioso per gli esseri umani. Adesso emanava una bellezza ancora maggiore, più antica e atroce, era un mondo a sé stante, splendido e inospitale. La luna era l'unica luce naturale ancora sopportabile (p. 82).

Se lo spazio urbano martoriato assiste nel proprio inselvaticarsi e farsi terribile per gli umani ad un rinnovato splendore come a preludere ad una nuova vita, la pelle dei malati di cancro nero vive due fasi diverse della malattia: in un primo momento le macchie nere si estendono su tutta la superficie determinando lo staccarsi progressivo della cute, in un secondo momento appare un nuovo derma bianco e infantile che all'inizio dell'epidemia lasciava i malati sperare in una guarigione. Entrambi i processi sanciscono quindi una nuova bellezza che cancella le tracce del passato ma che esclude interamente l'uomo, rinnovando così, una volta ancora, la reciprocità che si instaura tra lo sconvolgimento dello spazio umanizzato (quindi la città) e il tessuto epitaliale.

Ciò significa che mondo di *Sirene* non sembra avviarsi a una definitiva scomparsa: la razza umana pare indirizzata verso la propria estinzione, tuttavia il pianeta Terra è destinato a sopravvivere in forme diverse. Il mondo di *Sirene* si fa disumano, decreta l'impossibilità per l'uomo di abitarlo ma lascia spazio ad altre forme di vita: le piante crescono più rigogliose sotto il nuovo sole (p. 27), le sirene sono immuni dal cancro nero e grazie all'incrocio con la razza umana sembrano destinate ad un'evoluzione.

L'idea di un modello di mondo che termina senza però decretare il termine definitivo delle cose, incontra perfettamente le dichiarazioni dell'autrice:

Io non credo alla fine di tutto, mi è sempre sembrato un concetto antistorico, anche se stessimo parlando della fine della specie umana mi sembrerebbe comunque un discorso antistorico, se non altro nei termini della storia naturale del magnifico pianeta Terra. Sempre in *In territorio selvaggio* scrivo che in linea generale, le teorie sulla fine dell'arte e della letteratura, e sulla fine della storia, le ho sempre trovate irritanti. Posso credere, e certamente credo, alla fine di qualcosa, perché tutto ha una fine.¹³⁶

Il processo che determina l'evolversi della malattia, sia essa quella della metropoli, o in maniera più ampia quella dello spazio antropizzato, o quella che affligge il corpo umano, si inseriscono pertanto all'interno della medesima cornice di pensiero che sottende all'intera opera. Morte e rigenerazione attraversano l'intero romanzo dove la rinascita non è strettamente legata alla sopravvivenza della razza umana ma si inserisce in una visione bene più ampia che è quella del pianeta Terra e delle altre specie che lo abitano. Le azioni stesse di Samuel coincidono con questo movimento di morte e rinascita: dopo la perdita di Sadako, egli non fa che cercare la morte ma allo stesso tempo è spinto da una volontà che lo trascende ad accoppiarsi con una sirena e creare così una nuova vita che vada oltre l'uomo. Ciò si innesta in quel disegno più largo che proprio in virtù di un'inesistenza della fine totale delle cose, come si era potuto osservare nel paragrafo precedente, vede una parte dell'uomo destinata a sopravvivere nel mondo di *Sirene*. Tale sopravvivenza si fa a partire di un ricominciamento ancora ferino della parola. In questo senso il romanzo di Pugno si accosta a *Il tempo materiale* di Vasta e *L'ubicazione del bene* di Falco: il ricominciare del linguaggio a partire da una corporalità eccedente sembra essere la chiave per una rinascita.

136 Giuseppe Zucco, *In territorio selvaggio: un'intervista a Laura Pugno*, in *Minima&Moralia*, 9 gennaio 2019, <https://www.minimaetmoralia.it/wp/interviste/territorio-selvaggio-unintervista-laura-pugno/> [ultimo accesso il 07/10/2021].

Riflessioni conclusive

Come si è potuto osservare, le quattro opere analizzate dedicano al corpo un ruolo significativo che si articola in tre aspetti ricorrenti: il rapporto tra corporalità e sviluppo narrativo; la relazione tra corpo e linguaggio; il nesso tra corpo e dinamiche sociali che regolano il nostro presente.

Per quanto riguarda il rapporto tra corporalità e sviluppo narrativo si è visto come il corpo incida profondamente su quest'ultimo. Ne *Il tempo materiale*, la scoperta della dimensione corporale da parte di Nimbo conduce il ragazzo a tradire i compagni del NOI, interrompendone i crimini e obbligandoli a rinunciare al rapimento di Wimbrow. Ne *La ferocia*, invece, il corpo di Clara si fa veicolo dell'inchiesta di Michele: è grazie al suo corpo che il giovane ripercorre le trame degli illeciti dell'impresa del padre e giunge a denunciarli sovvertendo interamente gli equilibri della famiglia e dei rapporti di potere nella regione. Passando a *L'ubicazione del bene*, abbiamo notato come i corpi mostruosi descritti da Falco incrinino le certezze precarie dei personaggi dei racconti, attraversino la narrazione come un vettore facendo talvolta esplodere gli assetti della situazione iniziale o suggeriscano un possibile cambiamento: il corpo repellente del fotografo preannuncerà le aspettative disattese riguardo alla riuscita del matrimonio (le foto non verranno mai consegnate); il corpo mostruoso della signora Giovanna, ignorato e sorvegliato dalla comunità, metterà nel forno il cane ancora vivo richiamando l'attenzione dell'intero vicinato nonché delle forze dell'ordine; il corpo impermeabile di Paolo ci trascinerà dentro l'istituto psichiatrico disarticolando l'apparente organicità alla comunità delle vite dei genitori; il corpo inquietante del figlio immaginario del signor Morlacchi si farà tuttavia veicolo di una possibile amicizia con il vicino di casa. Infine, in *Sirene* è proprio il corpo assente di Sadako a spingere Samuel ad accoppiarsi con una sirena permettendo alla narrazione di svilupparsi e condurci a quello che sarà il cardine del romanzo, ovvero il concepimento di Mia e la nascita di una nuova specie animale.

Venendo al secondo aspetto rilevato all'interno della tematica del corpo, ossia il collegamento tra corpo e linguaggio, è possibile notare come il corpo si faccia tracciato da seguire per giungere alla possibilità di una comunicazione tra i personaggi e tra questi e il mondo. Ciò avviene all'interno di universi che in apparenza vedono i propri soggetti preclusi da tale possibilità: il mondo chiuso e stretto nello sterile linguaggio ideologico dei

tre ragazzi de *Il tempo materiale*; l'isolamento comunicativo nel quale è costretto Michele rispetto alla sua famiglia e al mondo; l'universo atomizzato e fatto di relazioni sociali afasiche di Cortesforza; la solitudine di Samuel dopo la morte delle uniche persone a lui vicine (i genitori, il collega Jack e in particolare Sadako). Più precisamente, nel romanzo di Vasta il corpo di Wimbow e l'amore provato per lei da Nimbo, oltre a portare al sovvertimento dei piani del gruppo, conduce il preadolescente alla scoperta di una conoscenza fisica dell'esistenza e quindi al bisogno di una rifondazione del linguaggio a partire da una sua palingenesi. Nell'opera di Lagioia, il rapporto tra Michele e Clara si instaura a partire da una componente corporale e affettiva dalla quale si costruisce anche una comunicazione tra i due fratelli. Sarà la scomparsa della prima a decretare lentamente lo sparire anche della seconda; tale sparizione implicherà per Clara il risucchio nella sua parabola nichilista e per Michele il riemergere della schizofrenia. Ne *L'ubicazione del bene*, la ricostruzione dei rapporti sociali viene suggerita attraverso il corpo che si fa veicolo per giungere ad un nuovo linguaggio: è il corpo respingente del pappagallo che si fa da tramite per la costruzione di un legame tra il signor Morlacchi e il vicino di casa, e a partire dalla sua presenza nasce la volontà di insegnare all'animale nuove parole, di ricominciare a nominare il mondo. Nell'opera di Pugno, la volontà, sia di Samuel che della Yakuza, si concentra tutta sull'apprendimento del linguaggio degli uomini a Mia, la sirena mezzaumana, questo nella speranza di un permanere della specie umana anche al di là della propria estinzione.

Inoltre, in Vasta, Falco e Pugno l'importanza del linguaggio a partire dalla fisicità si presenta interamente come una palingenesi linguistica che si configura talvolta come un riapprodo ad un linguaggio prelogico (Nimbo riparte addirittura dal pianto dopo la saturazione linguistica), talvolta come il ritorno al linguaggio infantile (l'apprendimento di parole di uso comune al pappagallo o del nome del padre alla sirena Mia). Tale centralità del linguaggio, in particolare della necessità di un linguaggio nuovo, può essere interpretata come una ricerca da parte degli autori di una nuova parola letteraria capace di superare gli ormai usurati tentativi del postmoderno. Nel postmoderno si era infatti cercato di oltrepassare tale saturazione attraverso l'ironia e un citazionismo capace di liberare lo scrittore dall'imbarazzo dell'eterna ripetizione del passato senza tuttavia perderne la

memoria¹³⁷. Tale atteggiamento si è poi declinato nel corso degli anni Novanta nel riutilizzo da parte dei Cannibali degli slogan e del linguaggio degli spot pubblicitari o più in generale dei mass-media. Come abbiamo enunciato anche in apertura di questo lavoro, ricordando che, per esempio, uno studioso come Cortellessa denuncia un'esplosione delle forme letterarie nella recente narrativa (esplosione che auspica sia il segnale dell'inizio di una nuova fase per il romanzo italiano), l'attenzione verso una palingenesi linguistica da parte degli autori analizzati potrebbe essere il sintomo di tale esigenza.

Peraltro, almeno nelle dichiarazioni di Vasta presenti in *Spaesamento*, il confronto con il linguaggio si configura anche come lo strumento attraverso il quale incontrare il mondo e comprendere gli ingranaggi che regolano il nostro presente. Leggiamo infatti in chiusura del breve pamphlet:

Mi siedo sul pavimento, prendo in mano qualche pezzo e cerco di decifrarlo. [...] Lo esamino da tutte le parti e provo a intaccarlo col cacciavite: anche questo è impenetrabile. E del resto un libretto delle istruzioni so che non c'è, non c'è nessun palinsesto, eppure continuo a frugare tra il rame la plastica e la bachelite sperimentando innesti, combinazioni potenziali tra le parti, lavorando di pinza e di martello e ancora setacciando frammenti, ma so che quello che cerco è la metamorfosi della malinconia in una rabbia lucida e onesta, in una rabbia da rialfabetizzare nutrendola di parole critiche e precise – e allora prendo dal pavimento un pezzo e provo a collegarlo a un altro e a un altro ancora perché mi serve una rabbia che separi e leghi, una rabbia che mi faccia comprendere che Palermo è collegata all'Italia che è collegata all'Europa che è collegata all'Occidente, l'Occidente al mondo, e che questo spazio in fuga è mescolato a un tempo centrifugo e tutto dà

137 A questo riguardo si rinvia alle *Postille a «Il nome della Rosa»* (in *Alfabeta*, giugno 1983, 49, dal 1984 in appendice all'edizione tascabile de *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 1984, p. 529) dove Umberto Eco sostiene che l'esaurimento del linguaggio possa essere superato attraverso la citazione e il riuso esplicito del passato («La risposta postmoderna al moderno consiste nel riconoscere che il passato, visto che non può essere distrutto, perché la sua distruzione porta al silenzio, deve essere rivisitato: con ironia, in modo non innocente. Penso all'atteggiamento postmoderno come a quello di chi ami una donna, molto colta, e che sappia che non può dirle "Ti amo disperatamente", perché lui sa che lei sa (e che lei sa che lui sa) che queste frasi le ha già scritte Liala. Tuttavia c'è una soluzione. Potrà dire: "Come direbbe Liala, ti amo disperatamente". A questo punto, avendo evitata la falsa innocenza, avendo detto chiaramente che non si può più parlare in modo innocente, costui avrà però detto alla donna ciò che voleva dirle: che la ama, ma che la ama in un'epoca di innocenza perduta. Se la donna sta al gioco, avrà ricevuto una dichiarazione d'amore, ugualmente. Nessuno dei due interlocutori si sentirà innocente, entrambi avranno accettato la sfida del passato, del già detto che non si può eliminare, entrambi giocheranno coscientemente e con piacere al gioco dell'ironia»).

sempre forma all'umano e l'Italia adesso è una forma dell'umano, una sua declinazione tragica, e noi siamo qui, nella materia, nella matrice, a cercare ancora un modo.¹³⁸

Gli ingranaggi sparpagliati del nostro presente, privi di un «libretto delle istruzioni», per essere riassemblati, trovano l'autore pervaso da una triste impotenza afasica. Tuttavia, una volta che essa viene trasformata in «rabbia lucida» e rialfabetizzata, per riprendere il termine di Vasta, ovvero una volta ristrutturato il magma all'interno di un nuovo dire, quella rabbia organizzata e dotata di linguaggio si rende capace di rimettere assieme i frammenti sparsi del nostro mondo. Questa possibilità permette all'autore di giungere a una visione globale del presente capace di collegare in maniera organica spazio e tempo, nonché di percepire la *materia* nella quale siamo inseriti. In definitiva, Vasta unisce quelle componenti viste sino ad ora (distruzione, nuovo linguaggio e materia) e le congiunge a un altro elemento: l'interesse per il nostro mondo e il nostro tempo.

La riflessione di Vasta potrebbe giungerci in aiuto per leggere, oltre che *Il tempo materiale*, anche le altre opere presenti nel nostro *corpus*. Difatti, in tutte le opere analizzate la componente corporale attira appunto un terzo elemento, ovvero quello del confronto con le dinamiche sociali. Ne *Il tempo materiale*, Vasta si serve del corpo per muovere la propria critica al linguaggio ideologico degli Settanta (quello delle Br e di alcuni dei gruppi politici della fine di quel decennio ma anche quello della Dc¹³⁹): si è visto come il corpo dopo essere stato ingabbiato dal linguaggio (l'alfamuto), una volta liberatosi, permetta appunto una riscoperta della conoscenza fisica del mondo. Lagioia e Falco si concentrano sul rapporto tra economia e corporalità dove i due elementi instaurano tra loro un rapporto problematico e irrisolto: l'economia schiaccia e annienta i corpi e i loro imperativi (dai quartieri inquinati e insalubri di Taranto sino

138 Giorgio Vasta, *Spaesamento*, Editori Laterza, Bari, 2010, pp. 117-118.

139 La questione del linguaggio e della sua ossificazione non ha interessato unicamente le BR e alcuni gruppi della sinistra radicale sul finire degli anni Settanta, ma anche la dirigenza della DC. Si ricorda a tale riguardo l'articolo di Pasolini, *Il vuoto del potere*, apparso sul *Corriere della Sera* il primo febbraio 1975: lo scrittore accusa i dirigenti della DC e in particolare Aldo Moro di utilizzare un linguaggio oscuro e incomprensibile che si fa strumento del mantenimento del loro potere. La critica che Vasta muove al linguaggio non si limita pertanto unicamente a quello del gruppo terroristico, ma abbraccia il *contagio* linguistico che avvolge l'intero paese, come esplicitato ne *Il tempo materiale* (p. 74). Leggiamo inoltre nello stesso romanzo: «Il loro linguaggio, osservandolo da vicinissimo, coincide. Lo Stato brigatista. La statalizzazione delle Br» (p. 150).

all'atomizzazione sonnolenta ma ugualmente feroce dell'*hinterland* milanese dove la logica aziendale sembra governare ogni aspetto della vita), allo stesso tempo il corpo mostra la propria irriducibilità e sovverte il piano economico (dal sacrificio di Clara, alla malattia di Vittorio, passando per l'ostinazione del corpo di Michele sino alla corporeità abnorme dei personaggi dei racconti di Falco, capaci di mostrare le contraddizioni del modello aziendale). Infine, in Pugno, il corpo assume su di sé la distruzione dell'ambiente operata dall'uomo, si fa mappa e primo luogo su cui si imprimono i sintomi della devastazione del mondo. Non solo, sul corpo si concentrano anche gli abusi di coloro che vengono sfruttati. I corpi delle sirene in cattività e rinchiusi nei bordelli richiamano in una chiave distopica alcuni orrori del nostro tempo: le tante donne immigrate in Europa e costrette alla prostituzione, ma anche più in generale la reificazione e la mercificazione subita dal corpo femminile. O ancora i corpi dei boscimani che costretti a subire esperimenti scientifici volti a vincere l'epidemia che affligge il mondo di *Sirene* rievocano lo sfruttamento a cui è stata sottoposta la popolazione africana nel corso dei secoli¹⁴⁰.

La seconda parte di questo lavoro vuole partire proprio da questo desiderio di confronto con la realtà che sembra attraversare gli autori presi in esame. Lo scopo sarà quello di verificare se vi sia stato un ritorno all'impegno, da intendersi come interesse per le problematiche e i conflitti che animano il nostro presente o recente passato, e quali siano le forme che questo rinnovato impegno ha assunto.

140 A proposito delle capacità prefigurative della letteratura, potremmo menzionare, tra le tante, le dichiarazioni di Jean-Paul Mira, primario dell'ospedale Cochin di Parigi, riguardo alla possibilità di utilizzare la popolazione africana per sperimentare i vaccini contro il Covid-19 (Anais Ginori, *Coronavirus, proposta shock di alcuni medici francesi: «Sperimentare vaccino in Africa»*, in *La Repubblica*, 7 aprile 2020).

II. Nuove forme di impegno?

Premessa

Ci proponiamo di osservare ora le modalità attraverso le quali vi è stato un ritorno alla realtà da parte degli autori sinora esaminati e in quale maniera esso si sia legato ad un ritorno dell'impegno. A tale scopo, abbiamo individuato due aree tematiche maggiori all'interno delle loro opere: il diffuso interesse verso gli anni Settanta e Ottanta; l'attenzione nei riguardi del paesaggio e delle sue mutazioni. Il primo capitolo si occuperà di osservare il primo campo tematico posto in rilievo attraversando *Il tempo materiale* di Vasta e *Riportando tutto a casa* di Lagioia¹⁴¹. Il secondo capitolo indagherà la rappresentazione del paesaggio in *Quando verrai* di Pugno¹⁴² e *L'ubicazione del bene* di Falco.

Se nella prima parte abbiamo avuto modo di esaminare le opere di Vasta a Falco, né *Riportando tutto a casa* e né *Quando verrai* sono state oggetto di analisi. Le presentiamo qui brevemente. *Riportando tutto a casa*, terza opera di Lagioia, può essere letto come un romanzo generazionale di formazione poiché segue le vicende di un gruppo di amici adolescenti nella Bari degli anni Ottanta; i personaggi principali sono Giovanni, Vittorio e Rachele, rispettivamente gli amici e la fidanzata del protagonista. La narrazione in prima persona e la forte identificazione tra autore e protagonista, connotano quest'opera all'interno del campo dell'autofiction. *Quando verrai* è secondo romanzo di Laura Pugno, una sorta di favola nera ambientata in un'immaginaria zona lagunare. Si racconta la storia di Eva, una ragazzina affetta da una strana malattia della pelle, obbligata prima a subire le violenze di Stasi (il compagno della madre) e poi a fuggire nel tentativo comprendere la natura della sua malattia e di trovare un modo per convivervi.

Nel primo capitolo di questa seconda parte, le due opere che verranno analizzate si sono concentrate rispettivamente l'una sulla lotta armata portata avanti dalle Brigate Rosse, in particolare sull'immaginario che ha circondato il rapimento Moro¹⁴³, l'altra sulla rappresentazione degli anni Ottanta e dei mutamenti sociali che hanno attraversato il paese. Notiamo subito che, se lo studio della rappresentazione della lotta armata nella

141 Laura Pugno, *Quando verrai*, Minimum Fax, Roma, 2009.

142 Nicola Lagioia, *Riportando tutto a casa*, Einaudi, Torino, 2009.

143 Raffaele Donnarumma, *Giorgio Vasta – "Il tempo materiale"*, in *Allegoria 60*, cit.

narrativa italiana ha avuto un'ampia fortuna critica, per quanto riguarda l'opera di Vasta si è qui deciso di non focalizzare l'attenzione su questo fenomeno ma piuttosto di allargare il campo di osservazione: intercettare quelle tensioni generali che attraversano l'opera e che vogliono costituirsi come la raffigurazione dei mutamenti in atto nel paese in grado di porsi in dialogo con il nostro presente. Si sono quindi individuate due macroaree tematiche in grado di scandagliare le opere permettendoci di mantenere un punto di osservazione comune, e allo stesso tempo capaci di instaurare una conversazione tra il passato e il presente del paese. Le due macroaree scelte sono la rappresentazione dell'immaginario televisivo e il rapporto generazionale, con una particolare attenzione per la relazione tra padri e figli.

Per quanto riguarda il secondo capitolo, le due opere prese in esame sono radicalmente diverse sotto il profilo del genere: *L'ubicazione del bene*, come si è visto, è una raccolta di racconti; *Quando verrai* è una favola ambientata in un'epoca indefinita che tuttavia possiamo riconoscere come il nostro presente. Per studiare queste due opere, si è scelto di osservare la rappresentazione del paesaggio. Tale tematica ha assunto notevole importanza per numerosi autori della stessa generazione di quelli le cui opere sono prese in esame nella nostra tesi¹⁴⁴, e quindi si costituisce come una sensibilità diffusa nel panorama letterario degli anni Duemila. In coerenza con gli obiettivi della nostra ricerca, questa chiave di lettura ci permetterà di indagare le specificità della narrativa italiana degli anni Duemila in autori che non hanno vissuto in prima persona il mutamento avvenuto tra gli anni Sessanta e Settanta. Inoltre, la raffigurazione del paesaggio rimarca una forte attenzione nei riguardi delle problematiche del nostro presente (la questione ambientale, la cementificazione, la vivibilità delle città) ed è pertanto adatta ad esplorare alcune delle forme attraverso le quali si è manifestato un ritorno all'impegno. Infine, nelle due opere in oggetto si è individuata una comune modalità nella rappresentazione il paesaggio che pone al centro i cronotopi della strada e dell'automobile: saranno le principali lenti osservative di cui si servirà la nostra analisi.

144 Franco Tomasi, *Immagini della megalopoli padana ne L'ubicazione del bene di Giorgio Falco*, cit., p. 92.

1. Un passato che ritorna: anni '70-'80

Premessa

Nell'analizzare la produzione letteraria italiana che si usa denominare narrativa degli anni Zero, la critica ha portato un'attenzione particolare verso gli anni Settanta e Ottanta, concentrandosi in particolare sul nodo che unisce i due decenni, ovvero la fase finale degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta¹⁴⁵. Prima di entrare nello specifico letterario, si provvederà a riassumere brevemente il contesto politico, sociale ed economico che ha caratterizzato l'Italia di quel periodo.

Politicamente, socialmente ed economicamente, il periodo a cavallo tra questi due decenni ha effettivamente rappresentato un momento di svolta fondamentale¹⁴⁶. Per quanto riguarda l'aspetto politico, se fino al 1973 vi era stata una fase espansiva delle lotte sociali e politiche che aveva coinciso sia con un ampliamento dei diritti e un miglioramento delle condizioni di vita, sia con un allargamento della partecipazione politica, a partire da quel momento si è assistito ad un progressivo esacerbarsi del conflitto e della violenza che ha corrisposto ad un lento ma graduale venir meno della partecipazione attiva delle masse alla vita politica. All'interno di questo processo, dei gruppi che si rivendicavano d'avanguardia assunsero una posizione sempre più isolata rispetto al tessuto sociale, la violenza di piazza e della repressione dello Stato si fecero più esacerbate, esplose la lotta armata che culminò con il sequestro Moro ed entrò contemporaneamente, a partire da quel momento, in una fase di rapido declino. Sul finire degli anni Settanta si affacciarono una miriade di sigle combattenti, via via più isolate dalla società, che vollero imporre con la violenza il loro dominio privato sul movimento;

145 Carlo Tirinanzi De Medici, *Il romanzo italiano contemporaneo*, cit., p. 215.

146 Scrive Guido Crainz: «Nel processo conflittuale che contribuisce di volta in volta a definire l'identità di un paese – nel nostro caso, a “fare gli italiani” – l'esito degli anni settanta e i processi degli anni ottanta hanno lasciato segni non superficiali: segni destinati a condizionare anche il decennio successivo.» in Guido Crainz, *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni Ottanta*, Donzelli editore, Roma, 2005, p. 604.

ciò avvenne mentre i gruppi della sinistra extraparlamentare si rinchiudevano sempre più nel dogmatismo¹⁴⁷.

La fine degli anni Settanta segna pertanto quel processo di progressivo riflusso nel privato che marcherà tutti gli anni Ottanta. Emblematica risulta essere un'indagine del 1978 di Revelli e Mantelli sugli operai della Fiat, dalla quale emerge come un'intera classe sociale avesse perso i propri codici e linguaggi¹⁴⁸. Infine, complice sia la crisi politica della fine degli anni Settanta sia un processo politico di respiro internazionale (Reagan alla Casa Bianca e Thatcher a Downing Street), si impone a partire dai primi anni Ottanta la figura del politico decisionista incarnata perfettamente dal craxismo (Craxi giunge alla segreteria del PSI nel 1981).

Sotto il profilo sociale è possibile osservare un rapido mutamento delle abitudini degli italiani, in concomitanza con una profonda rivoluzione mass mediatica. Infatti, nel corso degli anni Settanta cominciano ad apparire le prime reti televisivi commerciali, le quali per imporsi sul mercato importano telefilm e format statunitensi. Inoltre, nel 1976 si assiste alla liberalizzazione della pubblicità con la fine del monopolio della Sipra (la quale esercitava anche un controllo morale e di costume¹⁴⁹) e si osserva il nascere degli spot pubblicitari. Tali mutamenti concorrono a modificare fortemente il rapporto tra televisione e realtà, la televisione si «trasforma in una narrazione della realtà, del presente e del futuro»¹⁵⁰. Non solo, muta anche la percezione del tempo: il mercato impone una maggiore rapidità mentre l'alfabetizzazione sensoriale modellata dai nuovi media crea un uomo portato ad esperire un tempo più contratto.

147 Cfr. Giovanni De Luna, *Le ragioni di un decennio*, Feltrinelli, Milano, 2009, pp. 105-113.

148 Risulta interessante riportare il passaggio presente nel saggio di De Luna riguardante l'inchiesta di Revelli e Mantelli che intercetta peraltro l'atmosfera presente in Italia nei giorni che seguirono il rapimento Moro: «Significativo, in questo senso, fu un libro intervista di Marco Revelli e Bruno Mantelli sugli operai della Fiat che raccoglieva una serie di interviste realizzate "a caldo", davanti ai cancelli degli stabilimenti di Mirafiori, nei giorni drammatici del rapimento Moro [...]. I silenzi e le reticenze che si rincorrono in quelle testimonianze appaiono oggi come i detriti individuali di quella che era stata la "centralità operaia". Sembrava come se in quei giorni un'intera classe avesse smarrito i propri codici linguistici, le proprie tradizioni culturali, i propri riferimenti politici: davanti ai microfoni degli intervistatori, la maggioranza tirava dritto lasciandosi alle spalle brandelli di frasi fatte ("non sono un politicante, sono un lavoratore", "non ho niente da dire, chiedi ai delegati"), di discorsi smozzicati; i nuovi assunti facevano affermazioni del tipo: "io non penso, a me non è dato pensare, se scoprono che penso mi fanno fuori". Agli occhi di Revelli e Mantelli si materializzò il simbolo di una mutazione antropologica che aveva investito la classe operaia, il nuovo assunto "Giò": "Guardami bene, le scarpe da discoteca, la camicia da estremista, l'orecchino da omosessuale, i capelli lunghi da teppista; niente che ricordi l'operaio perché io voglio che se qualcuno entra in reparto e mi vede, capisca subito che non sono come gli altri. » in *Ibidem*, pp. 130-131.

149 Marco Gervasoni, *Storia dell'Italia degli anni Ottanta*, Marsilio, Padova, 2010, p. 84.

150 Marco Gervasoni, *Storia dell'Italia degli anni Ottanta*, Marsilio, Padova, 2010, p. 87.

Questi fattori contribuiscono fortemente a condurre l'Italia nella società dello spettacolo e a farla entrare pienamente nella postmodernità, provocando un cambiamento anche nell'immagine della classe dirigente e nel suo rapportarsi con la popolazione, cosicché gli uomini politici divengono sempre più televisivi. Nel mentre, la famiglia si fa più «snella ed elastica»: i matrimoni si dimezzano, il numero di figli si riduce, la famiglia si fa «mobile» e «edonistica» con un conseguente aumento dei fenomeni di isolamento e solitudine. Per finire, sotto il profilo economico, superata la crisi energetica del 1973, l'economia italiana riprende quella fase espansiva iniziata negli anni Sessanta a cui si somma un processo di modifica profonda degli assetti industriali: la fine della grande impresa e l'inizio del decentramento della produzione.

Tali mutamenti concorrono ad alterare grandemente la composizione sociale, si assiste infatti sia ad una frammentazione della comunità operaia, sia ad una sua progressiva riduzione e all'aumento significativo delle classi medie¹⁵¹. Questo si accompagna all'esplosione dei consumi iniziata nel corso degli anni Sessanta che, come segnala Gervasoni, contribuisce fin dall'inizio all'affermarsi dell'individualismo. Un fenomeno, quello dell'aumento dei consumi, che negli anni Settanta si espande e porta al principio del decennio successivo al suo diffondersi in tutti i gruppi sociali e in tutte le aree geografiche, contribuendo a modificare le abitudini della popolazione. Il consumo diviene infatti uno dei fondamenti dell'agire sociale e si assiste all'exploit delle spese familiari, in questo contesto è ancora una volta la televisione a giocare un ruolo di primo piano. Essa diviene infatti il motore di tutti gli altri consumi, diffondendosi ben oltre il 90% nella popolazione italiana¹⁵².

Il periodo a cavallo tra gli anni Settanta e Ottanta rappresenta pertanto uno snodo fondamentale che ha innestato una serie di processi di cui viviamo ancora le conseguenze e che la recente letteratura ha tentato di indagare. Cecilia Ghidotti, in un articolo dedicato agli scrittori Vasta, Lagioia e Ballestra, indica proprio in questa frattura storica e nei processi di culto nostalgico per il passato, l'affiorare di un ampio interesse letterario verso questo periodo storico:

151 Giovanni De Luna, *Le ragioni di un decennio*, Feltrinelli, Milano, 2009, pp. 128-139.

152 Giovanni Ciofalo, *Infiniti anni Ottanta*, Mondadori, Milano, 2011, pp. 13-24.

Fase in cui si sono dispiegate dinamiche politiche, sociali, economiche e culturali che avrebbero influenzato la vita del paese nel corso degli anni successivi; periodo di una lunga e profonda frattura, momento conclusivo del processo di mutazione antropologica che avrebbe consegnato l'Italia – lo statuto morale del paese – ad uno stato di irreparabile decadenza [...] Sopravvive in parallelo anche un culto nostalgico rivolto agli anni ottanta, declinato in chiave di rimpianto per un'epoca che appare più semplice e innocente della contemporaneità. Degli anni Ottanta vengono rimpianti mode, film, telefilm, determinati prodotti, secondo un modello che, nell'età della globalizzazione, lega ormai indissolubilmente la nostalgia personale all'esperienza del consumo collettivo [...] Anche in letteratura è possibile trovare tracce questo processo dal momento che la narrativa italiana degli ultimi quindici-vent'anni vive di un rapporto strettissimo con il passato recente, in particolare con il periodo in cui scrittori come Vasta, Lagioia e Ballestra collocano la propria formazione.¹⁵³

Tuttavia, se gli anni Ottanta sono stati oggetto di indagine da parte della narrativa recente (*Dies Irae* di Giuseppe Genna, 2006; *I giorni della rotonda* di Silvia Ballestra, 2009; *Riportando tutto a casa* di Nicola Lagioia, 2009; *Condominio Oltremare* di Giorgio Falco, 2014), l'interesse letterario si è rivolto in particolare al terrorismo; di conseguenza, la produzione letteraria avente per tema la lotta armata è stata particolarmente prolifica (senza la volontà di creare una panoramica esaustiva si citano qui alcuni esempi più significativi: *Catrame* di Giuseppe Genna, 1999; *Tristano muore* di Antonio Tabucchi, 2004; *Il passato davanti a noi* di Bruno Arpaia, 2006; *Prima esecuzione* di Domenico Starnone, 2007; *Il brigatista* di Antonio Iovane, 2019; *La città sommersa* di Marta Barone, 2020). L'attenzione verso la lotta armata è sorta nel corso degli anni Novanta, spinta principalmente da tre fattori: l'avvio della memorialistica degli ex-terroristi; il dibattito sull'indulto; la distanza temporale accumulatasi con l'epoca dei fatti.

Occorre sottolineare che nel corso di questo decennio il romanzo a sfondo terrorista è rimasto circoscritto soprattutto all'ambito del noir¹⁵⁴, mentre nel corso degli anni Zero si è assistito ad un'ulteriore svolta: da un lato è possibile osservare una vera e

153 Cecilia Ghidotti, *Nel cosciente disincanto*, in *Poetiche*, n. 2-3, 2013, pp. 210-211

154 Gabriele Vitello, *L'album di famiglia: gli anni di piombo nella narrativa italiana*, Transeuropa edizioni, Ancona, 2014, p. 27.

propria esplosione di romanzi che trattano il tema del terrorismo¹⁵⁵, dall'altro la tematica del terrorismo si è smarcata dal noir e il suo revival ha coinvolto tutti gli ambiti dell'immaginario artistico¹⁵⁶. Come ha indicato Gabriele Vitello, le ragioni di questo accresciuto interesse vanno individuate nel riaffacciarsi del terrorismo internazionale (l'attentato alle Torri Gemelle), nel ripresentarsi della violenza e della repressione politica (il G8 di Genova) e nella recrudescenza del terrorismo brigatista (le Nuove Brigate Rosse)¹⁵⁷.

Malgrado la vastissima produzione letteraria, la critica ha rilevato come la letteratura sulla lotta armata non sia stata in grado di fornire il romanzo definitivo su tale periodo storico¹⁵⁸ e come si sia scontrata con motivi ricorrenti che hanno spesso concorso a ridurre la complessità dell'argomento scelto all'interno dei recinti della semplificazione e della banalizzazione. Non a caso, le due chiavi rappresentative più diffuse sono il complotto e il romanzo generazionale e familiare. Come segnala Donnarumma, la prima tende ad unificare nello stesso schema interpretativo le stragi di Stato e la lotta armata,

155 Gianluigi Simonetti, *Nostalgia dell'azione. La fortuna della lotta armata nella narrativa italiana degli anni Zero/ 2*, in *Allegoria 64*, anno XXIII, terza serie, luglio-dicembre, Palumbo editore, Palermo, 2011, <https://www.allegoriaonline.it/index.php/i-numeri-precedenti/allegoria-n64/73-il-tema/6417/619-nostalgia-dell'azione-la-fortuna-della-lotta-armata-nella-narrativa-italiana-degli-anni-zero-47186563> [ultimo accesso 13/10/2021].

156 Gabriele Vitello, cit., p. 30.

157 *Ibidem*, pp. 30-31.

158 «Dall'inizio degli anni Duemila, e con particolare intensità a partire dal 2002 (l'anno dell'assassinio di D'Antona), i libri sull'argomento diventano una valanga, anche limitandosi alle sole opere di fiction. Si tratta non tanto di identificare, in questo corpus così vasto, un capolavoro, che probabilmente non c'è, quanto di chiedersi cosa significa questo improvviso interesse, a quali fattori si lega, e cosa ci dice, in generale, della situazione attuale della nostra narrativa»; Gianluigi Simonetti, *Nostalgia dell'azione. La fortuna della lotta armata nella narrativa italiana degli anni Zero/ 2*, in *Allegoria 64*, anno XXIII, terza serie, luglio-dicembre, Palumbo editore, Palermo, 2011. Secondo Donnarumma, invece, molti romanzi falliscono poiché tentano una ricostruzione storica che vuole raccontare «come davvero sono andate le cose», e falliscono a causa della «confusione fra mitologie dell'immaginario e cronaca; lo spaccio della falsa coscienza per consapevolezza aperta; la sostituzione di schemi astratti e generalizzanti a una complessità di esperienze ed eventi che li eccedono, e che sono cancellati nella loro individualità»; tuttavia il critico riconosce che alla letteratura possiamo chiedere di «raccontarci il senso dei destini individuali nel loro difficile rapporto con i destini collettivi, le contraddizioni e i conflitti della storia, la nostra difficoltà di comprendere quello che è stato, e sfugge a una piena razionalizzazione. Ciò a cui la letteratura può servire è più aprire le ferite, che illudersi di sanarle»; Raffaele Donnarumma, *Storia, immaginario, letteratura: il terrorismo nella narrativa italiana (1969-2010)*, in *Per Romano Luperini*, a cura di Pietro Cataldi, Palumbo, Palermo, 2010, p. 344. L'interesse verso le opere sul terrorismo risiede quindi secondo Donnarumma nel loro dare «corpo a fantasmi dell'immaginario che deformano la storia sino a falsarla, o a seppellire sotto le proprie figure una lettera troppo perturbante» (citato in Gabriele Vitello, *L'album di famiglia: gli anni di piombo nella narrativa italiana*, cit., p. 10). Vitello precisa: «La libertà romanzesca è stata sacrificata al credito offerto agli stereotipi più banali (il terrorismo come odio privato, follia, anarchia, rivolta contro l'ipocrisia borghese) e dal peso di giudizi moralistici, lasciando sfuggire così un'occasione importante per rilanciare la funzione civile della letteratura»; Gabriele Vitello, *L'album di famiglia: gli anni di piombo nella narrativa italiana*, cit., p. 38.

relegando quest'ultima ad un ruolo funzionale alla strategia stragista dello Stato¹⁵⁹. La seconda modalità rappresentativa, considerata da Marianna Comitangelo addirittura come il fulcro delle narrazioni letterarie e storiografiche sul terrorismo di fine anni '70¹⁶⁰, si configura in tre possibili varianti: il conflitto tra padri e figli; il terrorista come genitore che si sforza di razionalizzare agli occhi del figlio un'esperienza fallita; il confronto tra fratelli, coniugi o amanti¹⁶¹. In questo modo il terrorismo viene rinchiuso all'interno degli schemi del mito (Edipo, Medea, Antigone, Eros e Thanatos) oppure viene ridotto ad una mera questione familiare.

A partire dal quadro generale delineato e passando al corpus scelto, si è osservato che le opere selezionate nel nostro lavoro si caratterizzano per una certa peculiarità rispetto al panorama descritto, per tale motivo un loro studio si rivela particolarmente interessante. Prima di tutto, in *Riportando tutto a casa* assistiamo ad un leggero spostamento dell'asse cronologico rispetto alla maggioranza della produzione letteraria: l'opera si concentra sulla parte centrale degli anni Ottanta (1984-1988), evitando in questo modo di raccontare la lotta armata per descrivere le macerie lasciate dal decennio appena terminato. In questo modo il romanzo di Lagioia osserva l'affermarsi di alcune delle tendenze che stavano covando nel corso degli anni Settanta (la rivoluzione mass mediatica, il progressivo ripiegamento nel privato; la diffusione sempre più importante delle droghe pesanti, in particolare l'eroina).

Per quanto riguarda *Il tempo materiale*, la narrazione del mutamento avvenuto a cavallo tra anni Settanta e Ottanta si gioca ancora una volta all'interno del racconto della lotta armata, tuttavia il romanzo di Vasta riesce ad evitare le due principali chiavi rappresentative poc'anzi descritte: il complotto; il conflitto generazionale o coniugale. Infatti, per quanto riguarda la seconda costante, Vasta non si limita ad eludere il carattere problematico di questa rappresentazione attraverso una sua semplice eliminazione, egli riesce a far scivolare il conflitto su un piano temporale e sociale (l'Italia arcaica, cattolica e laboriosa e la nuova Italia feroce e aggressiva sognata dai tre giovani terroristi). L'autore costruisce quindi delle figure genitoriali inconsistenti, incapaci di creare una reale

159 Raffaele Donnarumma, *Storia, immaginario, letteratura: il terrorismo nella narrativa italiana (1969-2010)*, in *Per Romano Luperini*, cit., pp. 338-339.

160 Marianna Comitangelo, *Rendere concreto l'invisibile. Sul tempo materiale di Giorgio Vasta*, https://www.academia.edu/10030468/Rendere_concreto_linvisibile_Sul_Tempo_materiale_di_Giorgio_Vasta [ultimo accesso il 07/10/2021].

161 Raffaele Donnarumma, *Storia, immaginario, letteratura: il terrorismo nella narrativa italiana (1969-2010)*, cit., pp. 438-465.

conflittualità con i figli, al contrario le figure dei figli risultano estremamente presenti e impegnate in uno scontro a senso unico con l'autorità.

Inoltre, il corpus presenta un ulteriore motivo di interesse: all'eterogeneità formale e stilistica dei testi, si accompagna una sostanziale complementarità tematica perché *Il tempo materiale* si costituisce come un romanzo allucinato che pesca il proprio materiale nell'onirismo dell'immaginario collettivo, mentre *Riportando tutto a casa* segue la classica impostazione del romanzo di formazione e si presenta come un'opera di autofiction. A fronte di una così profonda differenza stilistica e formale, le due opere mostrano una certa complementarità sotto il profilo tematico, come se la seconda proseguisse l'affresco iniziato dalla prima. Infatti, il romanzo di Vasta delinea delle tendenze presenti nella società italiana che si svilupperanno pienamente nel decennio successivo (invasione dell'immaginario mass-mediatico, evaporazione delle figure genitoriali, diffondersi di un modello sociale maggiormente aggressivo e individualista) e che vengono descritte nella loro fase matura nel romanzo di Lagioia.

Inoltre, come avremo modo di osservare, le due opere effettuano un ritorno al passato che si rivolge principalmente al presente: l'indagine operata non perde mai di vista il nostro tempo e si propone di comprenderne le radici. Infine, riprendendo quanto affermato nella parte introduttiva di questo lavoro, per ragioni anagrafiche, Lagioia e Vasta hanno vissuto il mutamento da una prospettiva interna: nascono già in seno al cambiamento avvenuto a cavallo di quei decenni e vi ritornano con le loro opere con l'obbiettivo di cogliere quegli elementi che hanno poi caratterizzato il nostro presente. Il loro rapporto con il passato è pertanto mediato da una prospettiva singolare che viene utilizzata anche nei romanzi, lo sguardo straniante dei bambini-terroristi di Vasta e quello acerbo ed emotivo degli adolescenti di Lagioia.

In questo capitolo ci occuperemo di approfondire tali considerazioni con l'intento di osservare come si sviluppi nel corpus scelto il rapporto con la realtà e con il ritorno dell'impegno. Per farlo si sono rinvenuti due nuclei tematici particolarmente interessanti e coerenti con quanto sino ad ora enunciato, sia sotto il profilo storico che sotto quello più strettamente letterario: la rappresentazione dei mass media, parte fondamentale di quella rivoluzione dei costumi e dell'immaginario avvenuta tra gli anni Settanta e Ottanta; la descrizione del rapporto generazionale (con una particolare attenzione al rapporto padri/figli).

1.1. *Immaginario televisivo*

Si sono rinvenuti tre campi di osservazione comuni inerenti alla presenza mass mediatica nei due romanzi: la televisione e il cinema, la musica, il fumetto e le riviste¹⁶². Per quanto riguarda il romanzo di Vasta è presente anche la fotografia, nello specifico il richiamo alla famosa Polaroid scattata dai brigatisti ad Aldo Moro e ampiamente diffusa dai mass media. Tuttavia, la rappresentazione dello schermo televisivo, oltre ad occupare uno spazio rimarchevole nelle due opere (gli altri campi appaiono in maniera puntuale), concentra su di sé uno spettro di problematiche che riguardano il rapporto con i cambiamenti sociali che attraversano il paese, oggetto nei due romanzi un'ampia riflessione. Analizzeremo pertanto questo solo campo ponendo in dialogo le opere e privilegiando una prospettiva comparativa che sia in grado di cogliere le affinità e le divergenze.

La presenza della televisione nei romanzi di Vasta e Lagioia assume fondamentalmente due funzioni: si fa uno degli strumenti privilegiati per muovere una critica alla società italiana del periodo a cavallo tra anni Settanta e Ottanta; scandisce il tempo storico che sottende alla narrazione. Avremo cura di proporre la nostra analisi mostrando come i diversi piani (strumento per fornire le coordinate storiche;

¹⁶² Si segnala brevemente che il fumetto e la musica assumono nei romanzi due ruoli differenti e ricoprono due campi diversi dell'immaginario. In *Riportando tutto a casa*, musica e fumetto, ma anche le riviste, svolgono un compito formativo per il soggetto e al contempo distintivo rispetto alla cultura di massa: «Da "Tintin" ero passato a "Frigidaire" e "Mucchio Selvaggio". Ero riuscito a procurarmi una copia francese di "Métal Hurlant". Poi i romanzi. Le avventure di Jim Hawking e Long John Silver avevano ceduto il passo ai roveli di Marlow che risaliva il fiume Congo» (p. 23). Per quanto riguarda il campo musicale, vi sono insistiti riferimenti alla scena new wave (*Talking Heads*, p. 142; *Diaframma*, p. 152 e p. 230; *The Cure*, p. 168). Essa incarna una scelta di consumo culturale distintivo rispetto alla produzione più commerciale e allo stesso tempo assume una valenza identificativa («Dal piano di sotto arrivava a tutto volume ciò che nei nostri cuori aveva sostituito già da un pezzo le variopinte scenografie del Club Tropicana coi grigi scenari cittadini popolati da fidanzate in coma e irreparabile senso di perdita sotto i lampioni accesi, che tutti insieme prendevano il nome di new wave, e che avevamo fatto nostri sovrapponendo ai cieli di Manchester quelli di Bari», p. 149). Non solo, si fa anche rappresentazione metaforica del consumo di eroina attraverso i versi della canzone *Bela Lugosi dead* dei *Bauhaus* (p. 193) che, al pari del video di *Thriller* di Michael Jackson (p. 103), prefigura macabramente l'orda di tossicodipendenti che invaderà le strade delle città d'Italia (descritti nel romanzo appunto come zombi, p. 168). Ne *Il tempo materiale*, sia il fumetto che la canzone si connotano unicamente in senso deteriore; sul fumetto, si legga per esempio: «Il giornalino si rivela un deprecabile meraviglioso sottoprodotto del porno a fumetti mio contemporaneo: due vignette a tavola, quattro in totale sulla doppia tavola, come nei *Diabolik* o in *Kriminal*. Quando con Scarmiglia e Bocca raggiungo i nostri pornonidi cittadini, trovo sempre, insieme ai giornali con le foto anche quelli a fumetti. Ci sono *Jacula*, *Cosmine*, *Lucifera* e *Jolanka*. Meno belli di quelli con i corpi veri ma più arbitrari nell'immaginazione, più eversivi, perché i corpi disegnati possono fare tutto» (p. 38); rispetto alla canzone, leggiamo: «Le posture le prendiamo da qui, dico. Dai cantanti. Dalle pubblicità. Anche dagli attori. E dalla televisione e dal cinema. E lo facciamo per vendetta: perché appropriandoci di Celentano che in *Yuppi Du* fa il falco trasformiamo la miseria in utilità» (p. 113). Ne *Il tempo materiale* canzone e fumetto rispondono quindi a quella logica di rifunzionalizzazione della cultura di massa osservata nella prima parte di questo lavoro.

rappresentazione della politica; rappresentazione dell'immaginario) non si pongano in un reale rapporto gerarchico ma coesistano e vengano descritti su un piano orizzontale. In questo modo le due opere lasciano già intravedere quella critica alla società dello spettacolo mossa dai due autori, dove questa si configura come un sistema nel quale i piani gerarchici e le distinzioni tra i diversi ambiti vengono meno. Difatti, nei due romanzi, storia, politica e cultura pop convivono su un medesimo livello conducendo ogni evento alla sua spettacolarizzazione, anche quando, come si avrà modo di osservare, esso rientri nel campo del tragico. Tenendo presente questo elemento comune che struttura in senso ampio la descrizione dell'immaginario televisivo, nello studio qui proposto osserveremo le diverse modalità raffigurative e gli esiti critici particolari a cui giungono i due autori.

All'interno dei due testi si sono pertanto individuate quattro aree micro-tematiche condivise che inquadrano la rappresentazione dell'immaginario televisivo: il rapporto tra televisione e realtà e quindi la nascita del *reality*; lo strumento televisivo come attore e allo stesso tempo sismografo del mutamento sociale; la descrizione della tragedia attraverso lo schermo televisivo; la televisione come esperienza ipnotica e onirica.

1.1.1. Televisione e realtà

Nei due romanzi esaminati il rapporto tra televisione e realtà è indagato sotto due profili diversi. Nel romanzo di Vasta, ci si concentra sulla capacità del mezzo televisivo di farsi strumento capace di plasmare la realtà e non più unicamente sua rappresentazione. In quello di Lagioia viene indagato in termini saggistici il reality, la riproduzione priva di censure della realtà e al contempo la sua spettacolarizzazione. Ne *Il tempo materiale* osserviamo i tre preadolescenti ripetere con fedeltà ossessiva i movimenti e le pose dei personaggi televisivi e sportivi, una imitazione delle gesta che nasce da una volontà di sottomissione dei corpi alla struttura e alla disciplina, come abbiamo analizzato in precedenza, senza considerare l'aspetto meramente imitativo del mezzo televisivo che invece qui ci interessa. I preadolescenti di Vasta ricostruiscono di fatto un gruppo terroristico svuotato dall'ideologia, un'architettura che si vuole perfetta ma priva di un reale contenuto e lo fanno seguendo le immagini trasmesse alla televisione (un palinsesto che va dalle ricerche del corpo di Aldo Moro presso il lago di Gradoli, alle foto segnaletiche dei brigatisti, sino alle Polaroid dei sequestrati), percorrendo un processo di duplicazione acefala.

Quello che viene proposto è un tentativo di riflettersi nello schermo televisivo, o meglio lo schermo televisivo si fa specchio creando una progressiva identificazione tra spettatore e spettacolo. Ne è una dimostrazione la continua presenza nel romanzo di elementi provenienti dalla cultura popolare (Sandra Mondaini, Raimondo Vianello, Corrado, Rino Gaetano, Celentano) e di episodi riguardanti l'attualità storica e politica del paese (il rogo di Acca Larentia, le ricerche del corpo di Moro nel lago di Gradoli). Di questo palinsesto i protagonisti non si limitano ad osservare lo schermo che ne produce la narrazione ma ne riproducono i movimenti (le pose dell'alfamuto) e gli avvenimenti (dal rogo provocato a scuola, che richiama quello di Acca Larentia, sino al rapimento del compagno di classe Morana, che rievoca quello di Aldo Moro).

Per questa ragione, è possibile leggere nel romanzo un chiaro riferimento alla percezione del medium televisivo in quanto superficie riflettente in grado non solo riprodurre la realtà ma anche di crearla, in un rapporto osmotico nel quale i due lati dello specchio rischiano di combaciare pericolosamente¹⁶³:

Spenso il televisore, resto davanti allo schermo nero. Sento un fruscio, in piedi accanto a me c'è il Cotone. Con gli occhi storditi dal sonno guarda lo schermo, poi me, poi di nuovo lo schermo, poi si avvicina e ci poggia sopra un orecchio, lo guarda di nuovo, lo annusa, di nuovo l'orecchio sul vetro, di nuovo un annusare concentrato. Poi fa un passo indietro e si riallinea a me: restiamo a fissarci nel televisore spento, le nostre sagome grigionere incavate nel riflesso.¹⁶⁴

Nel passo riportato, oltre a quanto già evidenziato, vi sono altri due elementi di interesse. Il primo riguarda la partecipazione alla scena di Cotone, fratello minore di Nimbo e personaggio che nel romanzo non solo non ricopre alcun ruolo nelle azioni terroristiche ma ne è addirittura ignaro. Per di più, Cotone è il motore della breve scena riportata: si avvicina al televisore in una sorta di trance, lo ausculta e lo annusa per poi

¹⁶³ A questo proposito, risulta interessante ricordare i boss camorristi descritti da Roberto Saviano in *Gomorra*, i quali arredano le loro ville come Antonio Montana di *Scarface* o si vestono come i protagonisti di *Matrix*. Nel romanzo di Saviano diviene evidente come non sia più soltanto il mezzo cinematografico o televisivo ad ispirarsi alla realtà ma la realtà a plasmarsi sul suo immaginario.

¹⁶⁴ Giorgio Vasta, *Il tempo materiale*, Minimum fax, Milano, 2012, p. 138. D'ora in poi, le citazioni tratte da *Il tempo materiale* saranno indicate dal solo numero di pagina tra parentesi nel testo.

rimanere con il fratello maggiore a specchiarsi nello schermo spento. Lo schermo, in quanto lastra su cui riflettersi e sulla quale operare un ribaltamento dove spettacolo e spettatore si scambiano reciprocamente i ruoli, si dimostra pertanto capace di esercitare questa funzione su uno spettro ampio di società. Infatti, la presenza del Cotone esclude definitivamente la possibilità che unicamente il piccolo gruppo terrorista ne risulti vittima.

Il secondo dettaglio sul quale soffermarsi riguarda l'*annusare* lo schermo televisivo. A più riprese torna nel romanzo il tentativo di sentire l'odore dei personaggi presenti nello schermo televisivo (quello di «drogherie» e «intingoli» di Enzo Liberti, p. 43; l'odore di «appretto», «dopobarba» e «dignità» di Gianni Agus, p. 43; l'odore «italiano», «domenicale» e «pomeridiano» di Corrado, p. 224), anche qui Cotone tenta di sentire l'odore che proviene dallo schermo. L'odore (oltre alla consistenza materiale) è un elemento percettivo chiaramente escluso dal mezzo televisivo: il suo apparire a più riprese e con intensità, lascia presagire come quella ricerca di scambio integrale con quanto offerto dall'immagine sia un'esigenza forte e pressante per i personaggi del romanzo. *Il tempo materiale* cerca quindi di cogliere il rapporto che si instaura tra televisione e realtà, immaginario e realtà, concentrandosi su un dominio prima di tutto percettivo che coinvolge una deformazione sensoriale del mondo. L'immagine televisiva, ammaliante e ipnotica, tende a creare una distorsione nella quale la distinzione tra soggetto e immaginario si fa estremamente fragile, compromettendone il rapporto con la realtà. Non solo, *Il tempo materiale* riflette sullo scorcio finale degli anni Settanta e intravede in questa breve parentesi temporale l'esistenza *in nuce* di ciò che diverrà evidente ad anni Ottanta inoltrati ovvero che «il pubblico dello spettacolo [...] per la prima volta» capisce di essere «lui il vero spettacolo»¹⁶⁵.

Lagioia propone un'operazione differente che si concentra sulla violenza del *reality* televisivo e decide di fornirne delle risposte e delle interpretazioni critiche che richiamano la scrittura saggistica. L'autore si concentra in particolare sulla strage di Heysel¹⁶⁶ che occupa nel romanzo un ampio passaggio. Lagioia inserisce tale evento all'interno di una contestualizzazione storica della televisione italiana, l'autore infatti ci informa che il primo

165 Andrea Cortellessa, *Anni Ottanta ideali eterni*, in *Le parole e le cose*, 10 ottobre 2016, <https://www.leparoleelecose.it/?p=24640> [ultimo accesso 12/10/2021].

166 Poco prima dell'inizio della finale di Champions League del 29 maggio 1985, i tifosi del Liverpool invasero la curva z, dedicata ai tifosi juventini, provocando tra quest'ultimi 39 morti e 600 feriti.

«reality dell'orrore» (p. 64) era già avvenuto nel 1980 con l'episodio di Vermicino¹⁶⁷, successivamente ci segnala il carattere innovativo dei fatti avvenuti durante la finale di Champions League: ciò che va in scena è la morte in diretta e la sua spettacolarizzazione grazie al mezzo televisivo. Rispetto a Vermicino non si tratta più soltanto di una lugubre diretta televisiva, a Heysel morte e spettacolo si fondono in un unico prodotto («la prima notte in cui la morte e lo spettacolo salirono i gradini di una scala planetaria tenendosi per mano», p. 66).

Ciò che viene registrato dall'autore è pertanto il carattere innovativo dell'accaduto, la frattura che si viene a creare tra il prima e il dopo i fatti di Heysel. Non solo, l'avvenimento provoca un collasso tra pubblico e privato che riprende pertanto la critica operata da Vasta, poiché porta allo sguardo dello spettatore ciò che normalmente si tende a censurare («Eravamo in una dimensione nuova... come se il mondo esterno e la nostra intimità stessero schiantando, con il rischio di diventare un tutt'uno¹⁶⁸»). Inoltre, il mescolarsi di morte e spettacolo subisce un'accelerazione: la morte si confonde con l'esibizione calcistica, la quale porta gli spettatori a dimenticare rapidamente lo sconcerto iniziale («Quando si allontanò dallo schermo, aveva sulla faccia un'espressione vuota. Lo stesso sguardo si impossessò degli altri. Non fu semplicemente una doccia fredda, non fu l'interruzione di una festa», p. 64; «Mia madre e la moglie di Palmieri rimasero a occhi sgranati per circa un quarto d'ora», p. 65). Difatti il goal di Platini è accolto da un'esultanza collettiva arcaica e primordiale:

Le loro bocche emisero un suono incomprensibile, una specie di barrito che non si capiva bene cosa fosse – se gioia, rivincita, spavento, amor per l'osceno – e, dalle finestre aperte, lo stesso identico barrito iniziò a salire a ondate verso le nostre orecchie: Wroom... wroom... wroooooom...

Loro erano gli hooligan, la feccia d'Europa [...] Ma noi? Cosa eravamo noi? Che cos'era questo strano urlo che ci usciva dalla gola, così primitivo eppure così raffinatamente ambiguo? Wroom... wroom... wroooooom... [...] e in questo grido

167 Andrea Cortellessa sottolinea come l'episodio di Vermicino venga considerato come la matrice della «spettacolarizzazione scandalistica delle emozioni» ricordando che l'accaduto è stato messo in scena da Antonio Moresco, Giuseppe Genna e addirittura Walter Veltroni; Andrea Cortellessa, *Anni Ottanta ideali eterni*, cit.

168 Nicola Lagioia, *Riportando tutto a casa*, Einaudi, Torino, 2011, p. 64. D'ora in poi, le citazioni tratte da *Riportando tutto a casa* saranno indicate dal solo numero di pagina tra parentesi nel testo.

che non aveva nulla di veramente ragionevole ma realizzava l'aspirazione potentemente *disastrosamente* umana di fabbricarsi una cattiva coscienza, sentii per la prima volta un lampante inaggirabile senso di appartenenza al mio paese (pp. 66-67).

Secondo Cortellessa, Lagioia individua pertanto in questa tragedia il compimento di quel processo descritto da Guy Debord nei *Commentari* del 1988¹⁶⁹: l'integrazione diffusa dello spettacolo nella realtà, l'impossibilità da parte del pubblico di sottrarsi. A partire da tali evidenze, Lagioia provvede ad intercettare nell'epilogo del romanzo le conseguenze di tale rivoluzione televisiva. Nel finale di *Riportando tutto a casa* l'autore descrive un immaginario gioco a premi chiamato *Tutta la verità* dove il concorrente, sottoposto alla prova del poligrafo, deve raccontare la verità riguardo a vicende private della propria esistenza per poter vincere il premio finale. Nel romanzo si fa la descrizione di un partecipante costretto ad ammettere di aver avuto una relazione omosessuale, la rivelazione provoca la separazione in diretta con la fidanzata che rinuncia al matrimonio.

Lagioia ci pone di fronte alla realizzazione finale del format del *reality* come lo abbiamo conosciuto nel corso degli anni Duemila. Tuttavia, la trasmissione immaginata nel romanzo conduce al suo parossismo quella contraddizione tra modernità e arcaismo, quella regressione nell'indistinto prodotta dalla televisione e osservata poc'anzi nella descrizione della tragedia di Heysel, facendo in questo modo esplodere le contraddizioni che si sottendono al reality. Infatti, lo spettacolo figurato dall'autore riproduce lo schema della gogna: l'imputato oltraggiato e il pubblico che esulta davanti alla sua umiliazione («Una macchina scandagliava le profondità di un essere umano disintegrando il suo diritto di mentire, saldando tecnologicamente tutto questo all'antico teatro della gogna», p. 310).

A tale proposito, risulta pertanto interessante riportare la riflessione di Donnarumma rispetto al coro descritto da Lagioia a seguito del goal Platini. L'osservazione del critico permette infatti di inquadrare perfettamente la rappresentazione del mezzo televisivo proposta dallo scrittore e di osservare come la trasmissione *Tutta la*

169 «La vera invenzione degli Ottanta è questa fusione di propaganda («Propaganda Due», si ricorderà, significa l'acronimo P2), sensazionalismo e culto dell'individuo. Detto in una parola: *spettacolo*. Nell'accezione associata al politico già nel '67 dal Guy Debord della *Società dello spettacolo*, appunto, e che fa nascere quello che Anna Tonelli ha chiamato *Stato spettacolo*. Vale la pena ricordare – lo fa Crainz – che tanto Margaret Thatcher nel '79 che François Mitterrand nell'81 si affidano, per le rispettive campagne elettorali, a pubblicitari come Charles e Maurice Saatchi e Jacques Séguéla»; Andrea Cortellessa, *Anni Ottanta ideali eterni*, cit.

verità non sia altro che il logico proseguimento di quanto iniziato durante la finale di Champions League tra Juventus e Liverpool del 1982:

Il luogo comune secondo cui il calcio rappresenterebbe uno dei pochi veri elementi di unità nazionale e la televisione l'agente di quella coesione viene qui confermato e smentito. «L'urlo che ci aveva uniti davanti al televisore» rivela che nessuno di noi è davvero sé stesso: non i genitori, non il figlio, non gli italiani in genere. La televisione non produce l'unità dello stato moderno, ma una regressione primordiale nell'indistinto: un'orda che si sente solidale anzitutto perché, in essa, ciascuno smarrisce i confini del proprio io. Ancora una volta, dunque, la tv è l'arcaico, anziché la modernizzazione (o il postmoderno) [...] Lo spettacolo televisivo ha la potenza dei traumi: segna il profondo, ma scivola via dalla memoria¹⁷⁰.

Il romanzo di Lagioia suscita due ulteriori riflessioni. La scena della rivelazione dei segreti del concorrente televisivo che illuminano il passato della vita coniugale, ponendone in evidenza la loro menzogna, rievoca la menzogna vissuta dai personaggi del romanzo negli ultimi vent'anni della loro vita («quel gioco a premi riassumeva con traslata fedeltà gli ultimi vent'anni della nostra vita», p. 310). Ovvero, il grande sogno degli anni Ottanta si è rivelato una fragile architettura destinata a sbriciolarsi sotto la crisi economica e gli effetti nefasti dell'eroina, mentre la società pacificata immaginata dopo il crollo del muro di Berlino si è dimostrata nel romanzo solo un sogno inconsistente. La seconda riflessione, come ha osservato anche Donnarumma, è che la critica al reality comporta un nuovo rapporto tra finzione e verità, letteratura e mass media. Se il reality è ossessionato dell'imperativo della verità, la letteratura può riprendersi il proprio spazio e la propria specificità all'interno del campo della finzione proprio nella rinuncia al voler dire *tutta la verità*. Il romanzo di Lagioia, in questo modo, ripropone quella discussione che ha interessato la letteratura attorno alle narrazioni documentarie e realiste, cercando così uno spazio di fuga. Scrive Donnarumma:

170 Raffaele Donnarumma, *Schermi. Narrativa italiana di oggi e televisione*, in *Negli archivi e per le strade, il ritorno alla realtà nella narrativa di inizio millennio*, a cura di Luca Somigli, Aracne Editrice, Roma, 2013, pp. 95-96.

A Lagioia torna qui utile prendere alla lettera la coazione alla sincerità del reality, lasciando cadere il problema della confusione fra verità e simulazione; in questo modo, lo spazio della letteratura diventa quello della finzione, o, almeno, della fuga dall'obbligo a dir(si) tutta la verità – e infatti, nelle ultime pagine il narratore non intende scoprire cosa sia accaduto a Rachele, la sua fidanzata di un tempo e personaggio centrale del racconto. Questa scelta è un portato sia della discussione che si è svolta negli ultimi anni sulle narrazioni documentarie e sul realismo; sia della polarizzazione che su quel dibattito ha indotto la televisione, la cui programmazione è sempre più stretta fra le opposte categorie di *fiction* e *non fiction*. È anzi questo forse il principale effetto di riassetto del campo letterario prodotto dalla tv degli anni del reality¹⁷¹.

Seguendo la riflessione del critico, viene posto in luce come la rivoluzione del reality registrata da *Riportando tutto a casa* abbia avuto delle ripercussioni profonde sul romanzo stesso: l'autore è costretto ad osservarne le conseguenze non solo sul piano sociale ma anche sulla fisionomia della propria opera artistica che si vede obbligata a porsi come un'alterità rispetto alla narrazione televisiva e mass mediatica, così da poter sottolineare la propria irriducibilità e quindi salvare se stessa. La letteratura può anche censurare, mascherare ciò che allo sguardo può risultare intollerabile¹⁷².

171 *Ibidem*, pp. 97-98.

172 Rispetto alla necessità da parte della letteratura di saper censurare alcuni contenuti, di eludere o circondare ciò che è osceno, riuscendo comunque a veicolare ciò che consegue da quell'irraccontabile, ritengo interessante riportare una riflessione di Paolo Cognetti circa la scrittura di Salinger. Secondo lo scrittore milanese, la grandezza di Salinger, e più in generale della letteratura, risiederebbe proprio in questa capacità di nascondere l'osceno allo sguardo, pur sapendo mantenere nel testo l'ombra di quell'inservibile, permettendo così ai lettori di percepirne la portata e la presenza. Spiega Cognetti: «C'è stato un episodio cruciale nella vita di Salinger che spesso leggendo *Il giovane Holden* non viene citato, non viene ricordato. Lui a ventidue, ventitré anni fu chiamato per andare alle armi e partecipare alla Seconda guerra mondiale [...] e fu assunto dal controspionaggio per interrogare i prigionieri di guerra tedeschi e fu tra i primi ad entrare nei campi di concentramento; insomma, vide tutto il peggio che la Seconda guerra mondiale poteva offrire a un ragazzo. [...] Questo centro nero della sua vita ritorna [...] in particolare in un paio di racconti che fanno parte de *I nove racconti*. Mi riferisco *A un giorno perfetto per i pesci banana* e *Per Esmé, con amore e squallore*. Questo secondo in particolare è il mio preferito ed è un racconto diviso in due [...]: in una prima metà un soldato americano è a Londra per fare un corso di addestramento e, gironzolando la sera prima di imbarcarsi, incontra questa ragazzina inglese, nobile, che fa parte di un coro di voci bianche [...]. Poi c'è una strana cesura nel racconto, uno spazio bianco che lo divide in due, e nella seconda parte questo soldato è di stanza in Germania dopo la fine della guerra ed è un uomo completamente distrutto, noi non sappiamo perché [...]. Fino a quando non riceve una lettera di Esmé che vuole avere notizie di lui. La cosa bella, particolare, per me scrittore,

Scrive infatti Lagioia, in una delle scene conclusive del romanzo:

Non provavo il piacere dell'enigmista che risolve la sua piccola sciarada perché la semplice presenza di Giuseppe, seduto lì al mio fianco, suggeriva che la ricostruzione materiale di una vecchia storia è sempre insufficiente arrogante incompleta, e non è niente... niente rispetto al gesto di stendere – su ciò che non si sa, su quello che si crede di sapere – il velo di un'indulgenza che ha superato persino l'attrito necessario a perdonare (p. 323)

1.2.1. La televisione, sismografo e attore del mutamento sociale

Attraverso l'analisi del rapporto tra televisione e reality è stato possibile osservare come sia Vasta che Lagioia percepiscano nei loro romanzi l'accelerazione avvenuta nel processo di fagocitazione da parte dello spettacolo della realtà tra il finire degli anni '70 e l'inizio degli anni '80. Tuttavia, i due romanzi si spingono a segnalare un mutamento più ampio di cui la televisione si fa sismografo.

Ne *Il tempo materiale* l'immaginario dello schermo televisivo si contrappone al paese reale in un processo che pare richiamare quello della rimozione. La ferocia che sta attraversando il paese viene infatti continuamente soffocata dallo schermo televisivo: esso la lascia intravedere attraverso la cronaca e poi la disinnesca nello spettacolo. In *Riportando tutto a casa* la mutazione avvenuta a partire dalla fine degli anni Settanta viene descritta nella sua matura esplosione. In Vasta è possibile osservare nella dimensione televisiva il rapporto che si instaura tra l'Italia arcaica e quella moderna, o meglio, quella che si avvia a divenire postmoderna; in Lagioia la televisione si fa allegoria

fondamentale di questo racconto è quello spazio bianco che sta in mezzo alle due metà. C'è qualcosa che non si può raccontare e che è l'anima del racconto, noi nemmeno sappiamo che cosa abbia visto davvero Salinger in guerra, lui non ne parlava, non si sa se abbia scritto qualcosa di più dettagliato. Però, è come se lo scrittore in quel momento dicesse “esiste l'indicibile, esiste l'oscuro, forse non voglio dirlo, forse non riesco a dirlo, però riesco a dire che cos'era la mia vita prima e che cosa è diventata dopo”. In un racconto di una decina di pagine c'è tutto questo. Per me il miracolo di un grande racconto può stare in quella riga bianca che è un'omissione»; cfr. l'emissione *J.D. Salinger con Paolo Cognetti e Matteo Colombo*, trasmessa da Rai Cultura, il 21 ottobre 2015, <https://www.raicultura.it/letteratura/articoli/2018/12/JDSalinger-con-Paolo-Cognetti-e-Matteo-Colombo-57e4012c-4afc-4ee7-97cb-d7dd9df48cad.html>, trascrizione dall'audio nostra [ultimo accesso 10/10/2021].

degli anni Ottanta e allo stesso tempo strumento per indagare il rapporto con i decenni precedenti.

Nel romanzo di Vasta quella che viene descritta è ancora una televisione arcaica, la tv pubblica dei programmi Rai e dei varietà televisivi prima dell'arrivo delle reti Fininvest. Traspare un'Italia ecclesiastica, delle piccole classi medie laboriose; la televisione rinvia quindi un'immagine stereotipata dell'Italia moderata e onesta del dopo guerra. Questa operazione si compie attraverso la descrizione allucinata dei programmi di Sandra Mondaini e Raimondo Vianello, Corrado e dell'*Almanacco del giorno dopo*. Coerentemente con la poetica del romanzo, l'attenzione di Vasta si concentra in particolare sui corpi e, come si è visto poc'anzi, soprattutto sull'odore dei corpi: i corpi dei presentatori televisivi e delle figure che accompagnano sul chromakey la conduzione di Paola Perissi dell'*Almanacco*. Gli odori dei corpi dei presentatori televisivi rinviano ad un mondo «mansueto», «onesto», «casto», «dignitoso» (p. 43), ad un'Italia «integra» e «domenicale» (p. 224). Ciononostante, la rappresentazione del paese attraverso lo schermo televisivo non si riduce all'utilizzo del materiale corporale, infatti le cartoline de *L'intervallo* si impegnano a richiamare l'immagine di un'Italia rurale, premoderna, pittoresca e gioiosamente analfabeta: il paese antecedente alla mutazione antropologica definita da Pasolini. Le facciate dei borghi raffigurati ne *L'intervallo* si fanno protesi di «neri interni piccolo-borghesi» (p. 137). Le immagini dell'*Almanacco* richiamano invece un'Italia ancora più arcaica, quella inquisitoria e severa del Seicento, tanto che il televisore si trasforma in un oggetto della meccanica primordiale: un sistema di ingranaggi di legno composti da ghiera, rotelle dentate, forcelle. Difronte alle immagini che sfilano alle spalle dell'austera conduttrice anche il pensiero ritorna ad essere magico e allucinato («le percezioni diventano visioni, i presentimenti incubi», p. 230), al punto da distorcere anche la percezione delle forme dei giocattoli del fratello e condurle alle fattezze di demoni infernali («un gatto nerastro rovinato, un uccello con una zampa senza artiglio, una donna grassa con un grembiule e la faccia da formica, una testa di cavallo con un occhio rosso, e poi un insetto bruno con sei zampe sottili e lo stiletto», p. 230).

La televisione si fa pertanto portatrice di un immaginario italiano antecedente agli anni Settanta, nel tentativo di rappresentare con ostinazione un'Italia arcaica e perbene non segnata dal conflitto sociale e politico, non inserita nel solco violento del mutamento antropologico che condurrà il paese agli anni Ottanta. Quella che viene mostrata è quindi l'Italia che non vuole assumersi la colpa della tragedia, la colpa di cui invece Nimbo e i

suoi compagni hanno deciso di farsi carico («Fino a un anno fa c'era anche *Carosello*, la radiografia della gioia. È rimasto *l'Intervallo*, la giostra lenta dell'oblio, un presepe fabbricato dalla televisione», p. 12). Cionondimeno, le immagini mostruose dell'*Almanacco* sembrano proprio rinviare al lato oscuro della nazione facendo da contraltare alla prima rappresentazione edulcorata: l'Italia della repressione, della persecuzione e del conflitto violento, quella della religiosità lugubre dove al centro «c'è il diavolo al lavoro» e il suono che si diffonde nelle strade è quello «del carillon del maligno» (p. 230).

L'operazione compiuta da Lagioia si distingue nettamente rispetto a quella dell'autore palermitano, perché se *Il tempo materiale* la televisione si costituisce come stridente e antiquato palinsesto, in *Riportando tutto a casa* la televisione accompagna, asseconda e si specchia con il paese mentre l'autore si ostina a comprenderne il linguaggio abbandonandosi a passaggi saggistici. Nel romanzo dello scrittore pugliese l'analisi del rapporto tra televisione e società si articola su due piani: l'osservazione dei nuovi programmi televisivi delle reti Fininvest e la capacità dell'immaginario televisivo, o più in generale di quello mediatico, di guidare i comportamenti del paese. Lagioia individua nel Decreto Berlusconi del 1984 la svolta finale della rivoluzione televisiva iniziata intorno alla seconda metà degli anni Settanta («Perché poi arrivava la fine della giornata, le sere di quel 1984, e insieme con la sera scendeva su di noi un velo, un bagliore azzurro, a metterci d'accordo, a fare giustizia...», p. 25). La liberalizzazione delle frequenze del gruppo Fininvest su tutto il territorio nazionale grazie ai decreti varati dal governo Craxi I, viene osservata come il calarsi ogni sera di una luce azzurrognola sui volti di milioni di italiani. Il bagliore del televisore si distende sul paese appianandone conflitti e divergenze, una democrazia televisiva che porta a definitivo compimento quanto Pasolini annunciava agli inizi degli anni Settanta:

Per mezzo della televisione, il Centro ha assimilato a sé l'intero paese, che era così storicamente differenziato e ricco di culture originali. Ha cominciato un'opera di omologazione distruttrice di ogni autenticità e concretezza¹⁷³.

173 Pier Paolo Pasolini, *Scritti corsari*, Garzanti editore, Milano, 1975, p. 32

È stata la propaganda televisiva del nuovo tipo di vita «edonistica» che ha determinato il trionfo del «no» al referendum [*referendum sul divorzio, 1974*]. Non c'è niente infatti di meno idealistico e religioso del mondo televisivo. È vero che in tutti questi anni la censura televisiva è stata vaticana. Solo che però il Vaticano non ha capito che cosa doveva censurare. Doveva censurare per esempio «Carosello», perché è in «Carosello», onnipotente, che esplode in tutto il suo nitore, la sua assolutezza, la sua perentorietà, il nuovo tipo di vita che gli italiani «devono vivere». ¹⁷⁴

Lagioia sembra dialogare con le riflessioni di Pasolini, osservando un paese in cui le «culture particolari (contadine, sottoproletarie, operaie)» ¹⁷⁵ e le altre classi sociali hanno trovato nel televisore un rito comune e una coesione culturale, sebbene questa sia deteriorata. Leggiamo infatti nel romanzo:

Ridevo io, seduto tra le plastiche lugubri di una sala da pranzo non ancora del tutto fuori dagli anni Settanta, e rideva mio padre, rideva mia madre dando le spalle alla cucina con una pentola fumante tra le mani, e superando le strade, i ponti, le piazze vuote della domenica sera, a molte case di distanza ridevano i grossisti e gli impiegati e gli studenti e i disoccupati... E nei paesi della provincia barese, così diversi dai paesi delle province lombarde ma accomunati dal prodigio di un cavetto bianco infilato in una presa Uhf, ridevano anche quelle come Annina. E la prima figlia mongoloide di Annina rideva, la seconda figlia mongoloide dei Annina rideva, la terza pure, la quarta idem... (p. 28)

Se Pasolini identificava direttamente nella pubblicità e nel consumo la propaganda televisiva capace di uniformare il paese attorno al «nuovo tipo di vita “edonistico”» ¹⁷⁶ e consigliava al Vaticano di censurare il *Carosello*, nel romanzo di Lagioia si osserva la forza omologatrice del mezzo televisivo in una trasmissione di spettacolo (*Drive in*). *Drive*

174 *Ibidem*, p. 73

175 *Ibidem*, p. 31

176 *Ibidem*, p. 73

in, programma di culto degli anni Ottanta è considerato specchio e motore dell'immaginario e dei costumi di quel decennio. Nel romanzo, la trasmissione di Antonio Ricci diviene simbolo dello stravolgimento degli ideali degli anni Sessanta, il situazionismo contestatario del Sessantotto si rivolge in demenzialità, mentre gli sketch comici prendono la consistenza temporale e linguistica della pubblicità («sketch veloci il doppio, il triplo rispetto a quelli del passato e presentati soprattutto come se fossero spot pubblicitari», p. 27). *Drive in* viene osservato in quanto livellatore a ribasso della società italiana dove la logica del consumo si impadronisce interamente anche dell'intrattenimento.

La risata dissacrante, caustica e iconoclasta della contestazione viene fagocitata dalla logica del consumismo e strumentalizzata ai fini dell'audience televisivo, lasciandosi così degradare. Ciò accade poiché quel modello di contestazione era stata sospinta proprio dalla liberazione dei consumi:

E il suo autore, Antonio Ricci, uno che durante il Maggio francese aveva avuto diciott'anni, e aveva naturalmente manifestato e ciclostilato e cineforumizzato e solidarizzato con il lancio delle uova alle prime della Scala... il suo programma degli anni Ottanta non il tradimento della sua vita precedente, semmai al contrario la sua realizzazione più profonda – così come ci si era avvolti nel vento caldo della contestazione, adesso si tendevano le vele per sfruttare il vento gelido, che di quel vento caldo era stato il mandante, il vero soffio d'alimento (p. 27).

Lagioia, in questo modo, riprende il filo del discorso pasoliniano e si pone in dialogo con quanto descritto in *Vasta*. Infatti, se la pubblicità è stato il primo motore della mutazione incominciata sul finire gli anni Sessanta, ora è possibile osservare come il sistema comunicativo da essa adottato abbia dilagato, allo stesso modo in cui sono dilagati edonismo e consumo¹⁷⁷.

¹⁷⁷ Circa il rapporto tra contestazione e nuovi linguaggi televisivi, in particolare quelli delle reti Fininvest, riteniamo interessante riportare una riflessione di uno dei protagonisti di quel periodo. Nel volume *L'orda d'oro 1968-1977* a cura di Nanni Balestrini e Primo Moroni è riportato un intervento di Toni Negri che scrive: «Il problema delle lotte contro lo sfruttamento è oggi quello della lotta contro l'esproprio della comunicazione e l'organizzazione capitalista dell'informazione. Ora, nel '77, nel

Riguardo al perfetto impasto di pubblicità e spettacolo costituito da *Drive in*, risultano interessanti alcune rapide riflessioni di Beniamino Placido apparse già nel 1985:

Senonché "Drive in" di domenica sera (fra parentesi, una delle migliori edizioni che mi sia capitato di vedere) si era aperto con un eloquente "numero" del capocomico Gianfranco D' Angelo (con lui ci sono Enrico Beruschi e Lory Del Santo) contro la pubblicità: "che non è l'anima del commercio, è il commercio dell'anima". Senonché, nelle stesse sostanziose interruzioni pubblicitarie che dovrebbero interrompere il programma si ritrovano a volte gli stessi attori del programma (per intenderci: come se una trasmissione di Pippo Baudo venisse interrotta da uno spot pubblicitario in cui c'è Pippo Baudo; come se una trasmissione di Mike Bongiorno venisse interrotta da uno spot pubblicitario recitato da Mike Bongiorno, ecc.). Senonché, alcune delle stesse scenette comiche di "Drive in" cominciano in modo innocente - come i vecchi Caroselli - e si risolvono alla fine in una pubblicità esplicita, dichiarata: di una certa automobile, o di una certa carne in scatola.¹⁷⁸

La logica del *Carosello*, quella che secondo Pasolini il Vaticano avrebbe dovuto prodigarsi a censurare, si accelera e si costituisce come uno spettacolo ininterrotto composto di sketch che assomigliano o diventano rapidamente spot, inframmezzati da pause pubblicitarie in cui appaiono i medesimi comici della trasmissione. *Riportando tutto a casa* registra quindi l'accelerazione avvenuta nel corso dei primi anni Ottanta rispetto al mondo televisivo ancora rudimentale descritto da Vasta. *Il tempo materiale* delinea infatti

movimento la sensibilità a questa tematica c'era ed era anche molto sviluppata: ma anche in questo caso in maniera ambigua. In realtà abbiamo confuso la democratizzazione della comunicazione con vaghe pretese di libertà (ben concrete solo dal punto di vista capitalistico), la riappropriazione dell'informazione con la sua modernizzazione. Ci siamo mossi secondo una teoria dei due tempi – prima la liberalizzazione, poi la democratizzazione – che era certamente più lontana ed estranea ai comportamenti dell'autonomia. Sicché ci siamo fatti giocare completamente, siamo diventati la causa della liberalizzazione dell'etere, i produttori, quindi, delle forme più scandalose di esproprio del sapere e di inculcamento delle teorie di regime. Siamo stati noi nel '77 ad aver determinato Berlusconi, questa è la realtà. Non abbiamo fatto fino in fondo nel '77 una battaglia per la riappropriazione pubblica di base dell'informazione.» in Nanni Balestrini, Primo Moroni, *L'orda d'oro 1968-1977. La grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale*, Feltrinelli, Milano, 2019, pp. 636-637.

178 Beniamino Placido, *Drive in fa ridere sotto la linea gotica?*, in *La Repubblica*, 12 giugno 1985, <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1985/06/12/drive-in-fa-ridere-sotto-la-linea.html?ref=search> [ultimo accesso 07/10/2021].

una televisione rivolta a mostrare un'Italia arcaica, concentrata a dare spazio all'immagine di un paese oramai pressoché inesistente. Lagioia, proprio come Vasta, descrive i balletti e le battute ma questi non odorano più di un'Italia «integrata» e «domenicale» né tanto meno di «incenso», «sacrestia» e «turibolo» (p. 137). Quanto sinora enunciato mostra un immaginario televisivo in grado di riflettere i desideri del paese e i suoi cambiamenti e allo stesso tempo uno strumento capace di accompagnare tale mutamento. Facoltà quest'ultima confermata anche dallo storico Guido Crainz che individua, a partire anche dal cambiamento sovvenuto tra gli anni Settanta e Ottanta all'interno del campo dei mezzi di comunicazione, una modificazione delle abitudini degli italiani. Lo storico tocca in particolare proprio quel nodo tra trasformazione dei consumi e irruzione delle reti commerciali, ovvero quel medesimo nucleo problematico sollevato anche da Pasolini e descritto da Lagioia nel suo romanzo:

La corsa ai consumi assume di nuovo i ritmi degli anni sessanta: accentuando il valore di *status symbol* di essi, dilatando il peso e il ruolo della “dimensione simbolica del benessere, con i suoi idoli e le sue icone”. Molte inchieste segnalano che alla fine del decennio il 70% degli italiani sembra rincorrere soprattutto un “consumo vistoso da inseguimento di status”: per essi, cioè, i consumi sono largamente diventati “un modo per innalzarsi al di sopra del proprio gruppo di appartenenza”. È un fenomeno accentuato dal peso crescente dei messaggi pubblicitari e dai modelli che essi propongono: veicolo importante di questo dilagare è il prepotente affermarsi – proprio in questo periodo delle televisioni commerciali.¹⁷⁹

La nuova esplosione dei consumi e il mutato rapporto tra prodotti e spettacolo si costituiscono pertanto come due aspetti cardini del decennio descritto da Lagioia. Come avremo modo di approfondire successivamente, questi avranno delle conseguenze profonde anche sul rapporto tra padri e figli e sulla configurazione del nucleo familiare.

179 Guido Crainz, *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni ottanta*, cit., p. 592.

1.2.3. *La televisione e la tragedia*

Nei due romanzi lo schermo televisivo si fa anche strumento atto a scandire lo scorrere del tempo storico e lo fa seguendo le tragedie che attraversano il tempo della narrazione. Da un punto di vista generale, tale funzione della televisione si costituisce come una sorta di bussola temporale per il lettore e lo rende capace di inserire il racconto all'interno di una serie di coordinate precise (si noti che nel romanzo di Vasta la funzione "bussola" resta circoscritta a due soli eventi), mentre sotto un profilo più particolare essa assume per i protagonisti dei romanzi dei compiti differenti. Nell'universo di Vasta la televisione si fa strumento per riflettere sulla condizione sociale e politica dell'Italia, in quello di Lagioia è connotata dalla sua spettacolarizzazione, subendo pertanto il medesimo processo osservato nella descrizione della strage di Heysel, e si costituisce inoltre in quanto coordinata capace di saldare vita privata e storia collettiva. In secondo luogo, in Vasta sarà possibile notare un atteggiamento imitativo da parte dei protagonisti del romanzo rispetto alla storia (come abbiamo evidenziato nel paragrafo in cui si indagava l'immaginario calcistico) mentre in Lagioia la postura è tutta passiva.

Il tempo materiale si apre con la descrizione della strage di Acca Larentia (l'omicidio di tre neofascisti del Movimento Sociale Italiano), più precisamente con la descrizione delle scene del telegiornale che inquadrano il luogo del delitto e il corpo di uno dei ragazzi neofascisti uccisi coperto dal lenzuolo bianco, scene che si innestano senza soluzione di continuità nelle immagini dell'*Intervallo* Rai, sottolineando ancora una volta la capacità del mezzo televisivo di impastare piani e domini tra loro profondamente diversi (patchwork che troverà appunto in *Drive in* la propria forma compiuta). La descrizione delle immagini del telegiornale sfrutta una sintassi franta che rievoca la rapidità del susseguirsi dei fotogrammi televisivi, il contesto e le ragioni non vengono nemmeno evocati e tutto si riduce all'azione, lasciando il lettore ricercare il quadro d'insieme nei propri ricordi della cronaca italiana:

Parlano di Roma. Di un agguato, ieri, in via Acca Larentia. Degli spari. Ci sono due morti, un poliziotto ha ferito una persona. Si vede un corpo coperto da un lenzuolo bianco. Le facce dei morti sono giovani e biancastre, i lineamenti sono ghirigori sulla luce (p. 12).

Come suggerito da Matteo Martelli¹⁸⁰, si tratta di un marcatore temporale esplicito ma difficilmente accessibile perché l'attenzione non si concentra sull'evento ma sulle immagini che contribuiscono a costruire la narrazione di Nimbo e innescano quel processo che lo condurrà assieme ai compagni a creare un nucleo terrorista. L'evento di Acca Larentia risulta germinale sia per il processo di indottrinamento di Nimbo e compagni che per la loro scelta di costituire un nucleo terrorista. Infatti, è attorno ai fotogrammi televisivi che il protagonista costruisce il proprio impianto ideologico ed è attraverso di questi che viene veicolata una narrazione di quanto sta avvenendo nella città di Roma. Inoltre, le immagini di Acca Larentia sembrano fungere da cupa premonizione di quanto accadrà durante i mesi primaverili: il corpo del missino avvolto nel lenzuolo richiama i corpi della scorta di Aldo Moro («si vede un corpo coperto con un lenzuolo bianco», p. 12; «I morti coperti con i lenzuoli bianchi», p. 45). Scrive ancora Martelli:

è possibile notare come Nimbo ne sfrutti le potenzialità, da un lato per segnalare al lettore delle tracce materiali e dall'altro per spostare queste ultime dalla loro percezione consueta attraverso la continua proiezione verso un personale piano ermeneutico e ideologico. In questo caso, la segnalazione di un'immaginaria Roma città dei morti risulta essere un polo d'attrazione per quanto là sta avvenendo: meglio ancora (la citazione è di gennaio) per quanto là sta per avvenire, senza necessità di comunicare effettivamente la ragione di tale scelta. Quest'ultima, difatti, si esplicherà solamente nel momento in cui Nimbo realizzerà il desiderio di vedere Roma, di partecipare alla città dei morti, in Marzo¹⁸¹.

La riflessione che viene portata sulla condizione storica e sociale del paese si fa pertanto attraverso un accatastarsi di immagini estratte dalla cronaca ed isolate. Vasta evita quindi la componente saggistica e le immagini divengono referenti sui quali il gruppo di terroristi preadolescenti costruiscono la loro ideologia facendo emergere le ferite e le tensioni che attraversano il paese. Inoltre, affiora quella componente imitativa

180 Matteo Martelli, *Memorie sensibili di fronte alla storia: i bambini ideologici di Giorgio Vasta*, in *Le nuove forme dell'impegno letterario in Italia*, a cura di Federica Lorenzi e Lia Perrone, Giorgio Pozzi editore, Ravenna, 2015, p. 102.

181 *Ibidem*, p. 103.

da parte dei personaggi che, come vedremo, si differenzia fortemente dal carattere passivo dell'osservazione degli eventi tragici da parte dei personaggi di Lagioia.

Quanto emerso nel brano relativo ai fatti di Acca Larentia è rinvenibile anche negli altri due eventi di cronaca descritti nel romanzo (il rapimento Moro e le ricerche del corpo nel lago di Gradoli), i quali si presentano nella medesima modalità di raffigurazione. Il rapimento di Aldo Moro è trattato in poche e rapide battute mentre quello del ritrovamento del corpo in via Caetani è censurato, la morte viene solo annunciata. Tuttavia, le immagini del rapimento hanno una ricaduta immediata e corporale su Nimbo:

In questi giorni vedo in televisione le immagini di via Fani – i morti coperti con i lenzuoli bianchi, i commissari con i pantaloni larghi alla caviglia, i carabinieri con l'uniforme scura e il lampo abbagliante della bandoliera di traverso che camminano tra i bossoli o inginocchiati a disegnare i perimetri col gesso – e ho un prurito che mi mangia la pelle e una cosa nella pancia che mulina e raschia, un presentimento a gorghi che mi si apre sul petto e sul palmo delle mani (pp. 45-46).

Il medium televisivo esercita un'azione sul protagonista che si esprime prima di tutto a livello corporale, sebbene non vi sia riducibile: si tratta infatti di una manifestazione epidermica e interiore che risponde ad un'ansia di agire. Di conseguenza, se le immagini di Acca Larentia condurranno al viaggio a Roma, alla scoperta della città dei morti e della violenza, i fotogrammi che ritraggono quanto resta del rapimento di Aldo Moro spingeranno i tre ragazzi al rapimento del compagno di classe Morana. Tuttavia, per giungere al concepimento del rapimento di Morana e il suo conseguente omicidio, manca ancora un tassello nella costruzione ideologica del gruppo, quest'ultima tessera sarà posata dopo le immagini delle ricerche del corpo di Moro presso il lago di Gradoli.

Anche in questo caso la descrizione degli avvenimenti si fa per rapidi fotogrammi privi di un continuum narrativo, immagini isolate, continui cambi di focalizzazione inframmezzati dal nero dei cambi di scena:

Adesso in televisione ci sono le dichiarazioni. Cossiga, Zaccagnini, Fanfani. Parlano del comunicato numero sette. [...]

In televisione altre dichiarazioni, di nuovo le immagini del ghiaccio, poi un discorso su via Gradoli, su una scopa, sull'acqua. [...]

Torno a sedermi. In televisione ancora il lago e gli elicotteri (p. 61).

Sia la scoperta del covo delle Brigate Rosse in via Gradoli a Roma che le ricerche del corpo di Moro nella località di Gradoli presso il lago ghiacciato della Duchessa sono rappresentate da immagini rapide e decontestualizzate che riattivano nel palinsesto di ricordi televisivi del lettore il contesto generale degli eventi. La rievocazione del lago della Duchessa e delle ricerche vengono ridotte a tre referenti: «ghiaccio», «lago» e «elicotteri». La scoperta del covo in via Gradoli¹⁸² viene limitata alla «scopa» e «l'acqua», i due oggetti che provocarono l'infiltrazione d'acqua nel condominio e quindi il ritrovamento di una delle basi delle Brigate Rosse a Roma. Tuttavia, a partire da questi pochi rimandi lessicali, Nimbo muove la propria riflessione sul ruolo simbolico ricoperto da Moro: durante un'allucinazione avuta dal giovane protagonista, il corpo dello statista si ritrova nel piatto di minestra del protagonista. A conferma della propria natura di vittima sacrificale:

Tutta Italia cerca Aldo Moro e Aldo Moro giace sul fondo del mio piatto, il suo corpicino come un bruco scuro, di quelli che in estate vedo avvolgersi al rallentatore sui rami verdi sottili come tendini oscillanti allungati fuori dai cespugli della casa al mare, un lepidottero malinconico, larvale, vestito di nero e spettinato. [...] Aldo Moro intirizzito, le braccia piegate strette contro i fianchi, la testa chiusa tra le spalle, le ginocchia contro il petto, l'onorevole esibito, ostentato, innalzato nella sua culla di acciaio inox e offerto a nutrimento scarificale, a ostia da prendere in bocca e ingoiare senza pensiero, tutta l'Italia e tutti gli italiani, mangiare il presidente della Democrazia Cristiana, fare la comunione, non masticare, deglutire, sentire dentro il sapore di quaresima e di grano, di medicina, e poi guardarsi negli occhi e trovarli luminosi e senza angosce, gli sguardi pieni compatti e onorevoli degli italiani (p. 62).

182 Il covo di via Gradoli venne scoperto il 18 aprile 1978 dai pompieri a seguito di una segnalazione di un'infiltrazione d'acqua da parte dei condomini. Il pompiere che entrò per primo nel covo trovò il telefono della doccia aperto con un gettito direzionato su una scopa posta di traverso di modo che l'acqua potesse penetrare in una frattura presente sul muro.

In un interessante recente saggio, Cecilia Ghidotti mostra come Aldo Moro abbia assunto i connotati della vittima inerme, innocente e innalzata sull'altare sacrificale di un'intera nazione¹⁸³, rilevando anche come tale lettura del caso Moro sia accostabile a quella che ne fa Sciascia ne *L'affaire Moro*: Moro diviene la rappresentazione del salvatore dello Stato poiché permette un'unione sulla linea della fermezza di gran parte delle forze parlamentari.

Non solo, Moro diviene anche immagine traumatica non eliminabile nell'oblio dell'inconscio, perciò l'unica azione che Nimbo può compiere è quella di inghiottirlo:

non precipita, e allora di colpo mi sollevo, porto il piatto alla bocca, bevo, ingoio il liquido gelato e il molle e il duro, tutto l'elenco delle consistenze. Poso il piatto vuoto sulla tovaglia. Sulle labbra sento un giallino sgranato che all'aria diventa subito secco, un senso di fatica. Aldo Moro è perduto nel lago, nel piatto, nella gola. È il perforatore del mondo, il bucatore. Io sono il foro (pp. 62-63).

Seguendo l'interpretazione di Ghidotti è possibile osservare come proprio a partire dall'ingestione di Moro, quindi dalle riflessioni sorte a partire dalle immagini del lago della Duchessa, venga concepito il sequestro di Morana:

Nell'economia interna del romanzo il sequestro di Morana si potrebbe spiegare come una conseguenza dell'ingestione del corpo-Moro da parte di Nimbo. [...] si può ipotizzare che Nimbo, inghiottendo Moro, si assuma anche il compito di arrestare il processo metabolico della grande macchina italiana, ostacolando la

183 Cecilia Ghidotti, «Giace sul fondo del mio piatto». *Deformazioni e riuso di Aldo Moro ne «Il tempo materiale» di Giorgio Vasta*, in *Il caso Moro: memorie e narrazioni*, a cura di Leonardo Casalino, Andrea Cedola, Ugo Perolino, Transeuropa, Massa, 2016, p. 193. Si precisa che Cecilia Ghidotti giunge a tale conclusione a partire dalle considerazioni di Leonardo Sciascia presenti ne *L'affaire Moro*. Secondo tale lettura, Moro assumerebbe perfettamente il ruolo di salvatore dello Stato perché la sua figura obbligherebbe ad un'inverosimile unione tutte le forze parlamentari. Cfr., Leonardo Sciascia, *L'affaire Moro*, Sellerio, Palermo, 1978.

redenzione attraverso la ricerca di una nuova vittima che, a differenza dello statista, non ha nessuna responsabilità e il cui sacrificio è completamente inutile.¹⁸⁴

Difatti, se il passaggio sulle ricerche presso il lago della Duchessa chiude il capitolo, quello successivo si apre immediatamente con delle riflessioni di Nimbo circa il compagno di classe Morana che lo accostano alla figura di Moro, all'immagine della vittima perfetta:

Perché nel sistema di immaginazione della classe Morana sembrava destinato a diventare la vittima orribile e il capro espiatorio, quello sul quale si concentra tutto il male compiuto senza cattiveria, senza malizia, il male che viene fuori per nervosismo e perché si deve, un po', fare del male (p. 65).

L'elaborazione teorica per designare il nuovo perseguitato parte quindi dalle immagini televisive e segue un percorso imitativo che trova nel rapimento, nella tortura e nell'omicidio di Morana il punto finale della parabola terrorista dei tre ragazzi. Il rapporto tra la tragedia annunciata attraverso lo schermo televisivo e i protagonisti del romanzo è quindi attivo, crea una risposta e un'ansia partecipativa allo *spettacolo* mediale che parte prima di tutto da una pulsione istintuale e corporale prima di farsi riflessione e poi azione.

La relazione che incontriamo in *Riportando tutto a casa* assume invece i caratteri dell'osservazione passiva, dove i personaggi sembrano coinvolti nel fiume della storia unicamente come spettatori, una partecipazione talvolta addirittura distratta dove il destino individuale si salda a quello collettivo senza che l'individuo possa prendervi parte.

In *Riportando tutto a casa* vi è la descrizione di tre eventi traumatici maggiori. Il primo tratta la tragedia di Heysel, già ampiamente analizzata poc'anzi, il secondo l'esplosione dello Shuttle Challenger il 28 gennaio 1986 e infine il terzo riguarda la catastrofe di Chernobyl del 26 aprile 1986. Nella parte centrale del romanzo vi è un passaggio nel quale due di questi episodi vengono riuniti assieme all'incidente di

¹⁸⁴ *Ibidem*, p. 197.

Villeneuve, andando a creare una sorta di compendio allegorico del decennio. Fatta eccezione per gli avvenimenti di Heysel che si trovano inseriti in una lunga riflessione che conduce il protagonista ad una progressiva presa di coscienza che lo allontana dalla percezione comune di quei fatti, l'esplosione del Challenger e la catastrofe di Chernobyl si innestano nel continuum narrativo in maniera del tutto episodica e partecipano alla costruzione di una memoria del tutto privata.

Inoltre, entrambi gli episodi si legano a due momenti diversi della relazione sentimentale del protagonista con Rachele, personaggio centrale nel romanzo. L'esplosione del Challenger si inserisce in maniera rapida e improvvisa durante il primo incontro tra i due personaggi. Questi si trovano ad una festa privata a casa di Rachele, stanno servendo alcolici ai primi invitati durante quel momento di calma che precede l'inizio delle feste, il protagonista sta analizzando i comportamenti di Rachele, fantasticando sul suo carattere e sul significato dei suoi gesti. L'intera scena è pertanto racchiusa in una dimensione strettamente privata quando irrompono attraverso lo schermo televisivo le immagini dello shuttle esploso. I ragazzi restano per qualche istante attoniti davanti al telegiornale, Rachele stringe il braccio del protagonista ma la tensione provocata dalla scena si allenta rapidamente, quando il flusso dei commenti del giornalista viene interrotto da due eventi: prima dal giudizio di Giovanni, che toglie solennità alla scena e coglie il legame profondo tra la tragedia spettacolarizzata e la rappresentazione artefatta del mondo cinematografico («Puah! È molto meglio il cinema», p. 147), e poi dal suono del citofono che spinge Rachele ad abbandonare il protagonista.

La partenza della ragazza alimenta la parabola introspettiva del personaggio principale che giunge a sperare in una catastrofe ben peggiore per poter avvicinare a sé Rachele con maggiore intensità. Sebbene Rachele ritorni e cerchi un contatto fisico e comunicativo con il protagonista nel tentativo di rievocare la tragedia alla quale hanno appena assistito, anche quest'ultimo episodio si rinchiude all'interno della dinamica seduttiva privata mentre la storia viene ancora una volta ricondotta ad un flusso che trascende i destini personali e li trascina con sé, senza che questi riescano a mantenere una posizione attiva:

Invece, in un batter d'occhio, mi si sedette ancora accanto. Poggiò la testa sopra la mia spalla e disse indicando la tv: «Cosa succede adesso?» Ma era una

domanda pretestuosa, la vedeva benissimo la pubblicità progresso contro l'Aids. *Le pacchie dell'amore libero sono finite* - sembrava suggerire l'infinita cupezza del ministero della Sanità – *questo è il momento dei penitenti e degli zombi che marciano sulle città guidati da una messa da requiem...* In casa iniziava a esserci un po' di movimento. «Dài, smettiamola di stare qui impalati», disse Rachele. E poi sorrise, ma la sua faccia non era più quella di prima: «Aiutami a scegliere un vestito per stasera» (p. 147).

Nel passo riportato è possibile notare come l'interazione tra i personaggi sia circoscrivibile ad una dimensione tutta privata. L'interesse di Rachele per ciò che sta avvenendo si lega al processo conoscitivo tra i due personaggi mentre la storia, nella fattispecie la tragedia dell'Aids evocata dalla pubblicità progresso, aleggia nell'aria come un fantasma mortifero che ingloba le vite dei due ragazzi. Inoltre, richiamando ancora una volta quel legame ormai inscindibile tra spettacolo e realtà, la descrizione del flusso della storia proposta dal protagonista rievoca l'immaginario cinematografico apocalittico dei bmovie dell'orrore o il videoclip di *Thriller* di Micheal Jackson che servirà successivamente come raffigurazione esplicita del consumo sempre più ampio di eroina, dove la marcia degli zombi del videoclip diventa allegoria della diffusione sempre maggiore di tossicodipendenti (p. 103). Il passaggio si chiude rapidamente, Rachele sposta immediatamente l'attenzione sulla festa e la storia esce di scena, la richiesta di spiegazioni della ragazza rimane pertanto «pretestuosa».

Qualcosa di analogo accade anche al termine del quattordicesimo capitolo, quando i personaggi del romanzo si trovano costretti a confrontarsi con il disastro di Chernobyl avvenuto qualche mese dopo l'esplosione dello shuttle. Il protagonista e Rachele, dopo aver vagato senza meta in motorino lungo le aree periferiche di Bari durante un pomeriggio di aprile, rientrano a casa e assistono agli aggiornamenti televisivi riguardo all'esplosione del reattore nucleare della centrale di Chernobyl. Il passaggio utilizza il tempo del passato dell'indeterminatezza, ovvero l'imperfetto, abbandonando lo scorrere degli eventi su uno sfondo opaco dove tutto sembra ripetersi e non trovare una conclusione. La notizia di Chernobyl irrompe nel testo come un elemento caratterizzante una quotidianità ripetitiva e sonnolenta: la descrizione dell'esplosione è censurata e ciò che

resta è il reiterarsi del bollettino quotidiano che informa sugli sviluppi della catastrofe ambientale.

Poi tornavamo a casa e la tv diceva: «La nube tossica si sta spostando verso i paesi dell'Europa occidentale. Nelle zone limitrofe al luogo del disastro, si stima che le radiazioni superino di cinquemila volte il valore massimo riportato dagli strumenti di misurazione attualmente disponibili (p. 208).

Anche in questo passaggio del romanzo, la storia fa il suo ingresso congiungendosi ad una dimensione tutta privata. Il protagonista sta riflettendo sulle ragioni che lo legano a Rachele, descrive le loro fughe dal centro di Bari alla ricerca di un esotismo deteriore e di una verità che si può trovare unicamente nelle periferie della città, e solo successivamente fa la sua comparsa senza soluzione di continuità la storia collettiva e la nube tossica che sta per invadere anche l'Europa occidentale. Inoltre, il saldarsi dei due momenti richiama ancora una volta quella incapacità dei personaggi di opporsi o incidere sul procedere della storia: la nube radioattiva insegue i personaggi del romanzo anche alle periferie di Bari, non basta il disagio provato verso la società per opporre una resistenza.

Osserviamo che questo capitolo si chiude appunto con un breve accenno al disastro avvenuto in Ucraina, e che quello immediatamente successivo si apre con un tentativo di riflessione più ampio riguardo a quanto avvenuto e alle conseguenze psicologiche sulla popolazione. Se gli adolescenti vivono l'evento con l'atteggiamento passivo di chi assiste al primo manifestarsi di un'apocalisse già annunciata, gli adulti sembrano subire delle ripercussioni significative e le reazioni risultano essere collettive: supermercati presi d'assalto, divieto in ambito domestico di consumare alcuni alimenti. Cionondimeno, la risposta all'evento, osservato dall'occidente unicamente attraverso il mezzo televisivo, viene rapidamente ricondotta alla dimensione privata: sono le nevrosi della madre del protagonista ad essere descritte e riportate prontamente a delle ragioni personali che esulano dal dramma collettivo. Ciò avviene mentre il padre sfrutta economicamente a proprio vantaggio la situazione finanziando la costruzione di palazzine dotate di rifugio antiatomico.

La storia quindi, tramite lo schermo televisivo, attraversa le vite dei personaggi ma non si salda al loro vivere collettivo e si riduce ad un catalogo di immagini che servono a connotare il decennio in corso e a fungere da ancore per ricordare episodi privati. Nonostante ciò, nel romanzo di Lagioia, i morti di Heysel, i rottami dello Shuttle e quelli della Ferrari di Villeneuve mescolati agli oggetti usati del consumo, divengono l'allegoria di quell'onda che travolgerà il decennio e condurrà al susseguirsi di crisi che caratterizzeranno quelli successivi. La morte e la tragedia agli albori della loro ostentazione in diretta televisiva divengono la cupa premonizione di quella storia che si appresta effettivamente a trascinare con sé l'occidente ma di cui ancora nessuno ne ha il sentore:

l'insegna Budweiser continuava a spegnere e riaccendere le nostre facce dandoci un'illusione di esclusività, come fossimo gli unici al mondo a poter commentare il fatto che pioveva sui palazzi e pioveva sulle auto parcheggiate, pioveva sui manifesti pubblicitari Big Bubble e tutti erano corsi a rifugiarsi nei propri appartamenti un attimo prima che le acque sfondassero la porta di casa trascinando con sé tonnellate di barattoli di carne in scatola seguiti dai frammenti dello Shuttle, della Ferrari distrutta di Gilles Villeneuve, dai tifosi della Juve schiacciati nella curva Z... così il cadavere degli anni Ottanta avrebbe sommerso le case di un intero continente mentre gli anni Ottanta erano solo al loro apice, il che non doveva sembrare strano visto che si trattava di un decennio assassinato a pochi istanti dalla nascita, e anche se nessuno era davvero annegato, anche se a nessuno era davvero stato torto un singolo capello e si trovavano in fondo tutti là, seduti a guardare una puntata de *Il mio amico Arnold* in un rassicurante tepore di merenda pomeridiana, io e la ragazza eravamo i soli a poter parlare di alluvioni e di annegati, come se la situazione ci mettesse già con mezzo passo nel futuro (p. 174).

In questo passaggio è possibile osservare come la lettura della storia si riduca ad un palinsesto di immagini televisive, fotogrammi un po' sgranati che costituiscono una memoria collettiva e che divengono lo strumento per fornire uno spessore e una consistenza al tempo. Un decennio fatto di un accumularsi silenzioso di detriti televisivi (lo Shuttle, la Ferrari, la curva Z) che saranno pronti a trasformarsi in slavina: la Prima guerra del Golfo, Mani Pulite, il G8 del 2001, il crollo delle Torri Gemelle, i nuovi

conflitti in Medio Oriente e il susseguirsi di crisi finanziarie tra il 2007 e il 2013. Il sopore e il sogno ad occhi aperti degli anni Ottanta si riducono anch'essi ad un rito televisivo (la merenda pomeridiana consumata guardando *Il mio amico Arnold*), sigillando in questo modo l'intera ricostruzione del decennio all'interno dello schermo televisivo.

Sebbene in questo passaggio vi sia un tentativo di saldare destino individuale e collettivo attraverso l'immaginario televisivo, creando una sorta di comunione davanti allo schermo televisivo capace di farsi portatore del significato di un decennio tramite una serie di immagini rapidamente riconoscibili da parte del lettore, anche qui si presentano le medesime costanti osservate per i brani analizzati in precedenza. Innanzitutto, la digressione si inserisce su uno sfondo narrativo concentrato sulla vita privata dei personaggi (la relazione sentimentale tra Giulia e Vincenzo) e si conclude molto rapidamente sfumando senza interruzioni nel dominio privato. Assistiamo pertanto al medesimo procedimento osservato in occasione della descrizione dell'esplosione dello shuttle e del disastro di Chernobyl: uno sfondo tutto privato sul quale si introduce un evento storico ma che viene rapidamente trascinato via e si dissolve nuovamente sul fondale della narrazione. Non solo, la storia si riconferma essere una sorta di Leviatano che travolge i destini privati e l'unica postura possibile è quella passiva (la merenda davanti a *Il mio amico Arnold*).

Le due costanti osservate sono state rilevate anche da Donnarumma, il quale riguardo al rapporto tra privato e collettivo, scrive:

La coincidenza fra individuo e storia che la televisione produce ha forma di una collisione catastrofica: è un pericolo di cancellazione, non una garanzia di senso. Alla fine, nonostante tutti gli sforzi di leggere i destini individuali dentro i destini collettivi, ciò che *Riportando tutto a casa* racconta è l'irriducibilità degli uni agli altri.¹⁸⁵

Il critico, a sostegno della propria analisi, prende in esame un ulteriore passaggio del romanzo nel quale il protagonista, allo scopo di indagare sul suo passato, incontra

185 Raffaele Donnarumma, *Schermi. Narrativa italiana di oggi e televisione*, in *Negli archivi e per le strade. Il ritorno alla realtà nella narrativa di inizio millennio*, a cura di Luca Somigli, cit., p. 96.

Donatella, un'altra ragazza che aveva avuto una relazione con Vincenzo. Durante il racconto della ragazza appare con una certa incongruenza l'episodio del giovane tedesco atterrato nel 1987 con un Chessna privato sulla Piazza Rossa.

La prima volta che sono andata a letto con Vincenzo è stato nella primavera del 1987, a meno di un anno dalla sera in cui fui praticamente obbligata a diventare la ragazza di Giuseppe. Me lo ricordo, che era primavera, - continuò, - perché proprio in quei giorni il mondo andò in subbuglio per via del ragazzino che era atterrato sulla Piazza Rossa. Ti ricordi che storia pazzesca? (p. 179)

Donnarumma rileva la disomogeneità tra le due parti che compongono il resoconto e commenta in questi termini:

La citazione di quell'episodio, a cui la televisione e i media in genere avevano dato largo spazio, è in fondo superflua. Che relazione di senso c'è, infatti, fra la vicenda di amori e tradimenti degli adolescenti baresi, e il ragazzo tedesco? Nessun'altra, se non appunto lo scollamento tra le figure principali del romanzo e il fondale storico sul quale poggiano, ma al quale forse non appartengono sino in fondo.¹⁸⁶

Il critico si sofferma in seguito anche sul rapporto tra la storia e la sua rappresentazione televisiva, nonché sul rapporto tra storia e individui:

Lo storicismo televisivo è proprio questo: lo sforzo disperato di dirci che, per citare il titolo di un programma fortunato, “la Storia siamo noi”, e l'ipostasi della Storia come Leviatano che ci ignora, ci travolge, ci seppellisce. Da una parte, come scrive Lagioia, c'è «la Storia che avanza come una corazzata su cui le unghie dei singoli lasciano un segno sempre più debole, poi invisibile del tutto»; dall'altra, «le

186 *Ibidem*.

vite degli uomini di cui nessuno sa niente». La conciliazione è in fondo impossibile, o forzata, o solo superficiale: lo storicismo – quello che il romanzo cerca di mettere in piedi, e quello cui la televisione dà l'ultimo approdo volgarizzato e svelato – è sempre fasullo.¹⁸⁷

Da quanto sinora riportato, emerge come la televisione si configuri spesso come un brusio sul fondo delle vite dei personaggi nelle quali la storia fatica a guadagnare spessore e autonomia, trovandosi ridotta nel migliore dei casi ad un accatastarsi di immagini mediatiche che si fanno tetra premonizione del futuro. Emerge con prepotenza anche la capacità dello schermo televisivo di trasfigurare gli eventi, amalgamarli alla memoria privata, posizzarli nel campo di un indistinto dove memoria personale e collettiva si mescolano. Tale processo di indefinitezza di cui si fa portatrice la televisione trova una propria espressione anche nella sua funzione ipnotica o la sua capacità di confondersi e penetrare nella dimensione onirica.

1.1.4. *Televisione: ipnosi e derealizzazione*

Nelle due opere vi sono complessivamente due passaggi che segnalano con maggiore forza la funzione ipnotica e derealizzante del mezzo televisivo. Nel romanzo di Vasta la incontriamo pressoché in apertura: Nimbo sta osservando lo spazio antistante il proprio appartamento, un sole sterile e arido convive in cielo con la luna e il buio incipiente, l'asfalto è fatto di crepe, macchie d'olio e segni di pneumatici mentre la vegetazione risulta povera e fragile. Il passaggio prosegue con il ricordo di una scena fortemente violenta e allucinata avvenuta il giorno precedente: un ragazzino, dopo che gli sono state rifiutate monetine di elemosina da parte di un automobilista, ha azzannato lo pneumatico dell'auto e poi il volto dell'uomo. La rappresentazione apocalittica viene interrotta e giustapposta alla sigla dell'*Intervallo* della Rai proveniente dal soggiorno che si interpone tra la violenza della scena appena descritta e la successiva cronaca della strage di Acca Larentia, andando così a sottolineare quello scollamento tra rappresentazione televisiva e paese reale descritta poco sopra.

187 Raffaele Donnarumma, *Schermi. Narrativa italiana di oggi e televisione*, in *Negli archivi e per le strade. Il ritorno alla realtà nella narrativa di inizio millennio*, a cura di Luca Somigli, cit., p. 97.

Su quest'ultimo aspetto ci siamo soffermati in precedenza, risulta ora interessante osservare come l'*Intervallo* svolga anche una funzione ipnotica sul soggetto: il suono della sigla distoglie immediatamente Nimbo dalle proprie riflessioni, il quale, come preso da un incanto, si dirige verso il soggiorno («Appena sento la musica d'arpa arrivare dal soggiorno torno dentro e vado a guardare l'*Intervallo*. Che dovrebbe essere una pausa, la topa tra i programmi. Ma per me è l'ipnosi», p. 11). Nimbo non risponde ad una volontà, disprezza l'*Intervallo* che per lui non è altro che «la giostra lenta dell'oblio, un presepe fabbricato dalla televisione» (p. 12). Il programma che non dovrebbe essere altro che una «una pausa, la topa tra i programmi» rivela in realtà una carica magnetica sul soggetto che rimane ammaliato dallo scorrere delle immagini da cartolina dell'Italia accompagnate dalla sinfonia di arpe; pertanto, la carica critica di Nimbo si depotenzia e sfuma davanti allo schermo.

La forza persuasiva e magnetizzante della televisione sul soggetto critico del romanzo si rivela anche in *Riportando tutto a casa* di Lagioia. Nel passaggio che ci apprestiamo ad analizzare, in cui le immagini e le informazioni del televisore penetrano nel dormiveglia del protagonista, essa prende i tratti dell'onirismo:

Quella sera, tornato a casa, mi addormentai guardando il telegiornale. L'Unione Sovietica si ritirava dall'Afghanistan e il presidente Gorbačëv si preparava a uno storico incontro col Segretario di Stato Vaticano. Un portavoce della Casa Bianca confessava l'impossibilità di realizzare lo Scudo stellare mentre uno sciopero nei cantieri navali di Danzica metteva in crisi il Partito comunista polacco. Il papa salmodiava: «I bambini che hanno visto la guerra | sono l'unica speranza per la pace». Madonna dichiarava: «Non potrò essere felice fino a quando non diventerò famosa come Dio».

Al mattino, mi risvegliai con la sensazione che il mondo avesse sognato molto più intensamente di me – più intensa e più veloce, una bianca corrente elettrica doppiava tutti i meridiani terrestri per miliardi di volte in una sola notte (p. 273).

Questa scena si inserisce all'interno di una fase di imminente radicale cambiamento, sia per le vite dei personaggi del romanzo sia sotto il profilo storico collettivo: Japigia sta per essere invasa da una partita di eroina di bassa qualità, allo scopo

di causare la morte per overdose di un maggior numero di tossicodipendenti e provocare un ricambio dei vertici della criminalità organizzata; allo stesso tempo, gli equilibri tra i due blocchi (Nato e Patto di Varsavia) stanno subendo un rivolgimento definitivo che vedrà il dissolversi dell'Unione Sovietica. Inoltre, in maniera analoga a quanto succede ne *Il tempo materiale*, anche qui il brano si inserisce immediatamente dopo la presenza di una situazione di violenza.

Nel paragrafo nel quale si innesta l'estratto riportato vengono descritte due scene di violenza riferibili al cambiamento in atto a Japigia. Il primo episodio vede il protagonista e Rachele assistere al pestaggio in pieno giorno di un tossicodipendente da parte di un gruppo di criminali, un evento che segna la prima incrinatura nel rapporto sentimentale tra i due giovani. La seconda vicenda si svolge ugualmente a Japigia: il protagonista del romanzo si trova presso l'abitazione di Sandro Petruzzelli, spacciatore e tossicodipendente che rifornisce di eroina gli altri giovani del quartiere e offre loro ospitalità. Un giovane tossicodipendente in forte crisi di astinenza tenta di fare irruzione nell'appartamento per ottenere dell'eroina. Petruzzelli lo allontana con un calcio, e il giovane, una volta ritrovatosi solo nella tromba delle scale della palazzina, viene picchiato e scaraventato giù dalle scale.

Lo schermo televisivo si inserisce nel testo immediatamente dopo la descrizione di quest'ultima scena e lo fa introducendosi in un'atmosfera onirica. Il protagonista, una volta acceso il telegiornale, cade immediatamente nel sonno e la rapida successione di immagini e informazioni dal carattere rivoluzionario che viene proposta prende i contorni del sogno. Da un lato, osserviamo pertanto il protagonista abbandonare le proprie difese davanti allo schermo televisivo: la fuga a Japigia, alla ricerca di una verità introvabile nel centro di Bari, si conclude sul divano di casa cullato dalla voce e dalle immagini del telegiornale. Dall'altro lato, la carica fortemente rivoluzionaria delle informazioni viene attenuata e sfuma inserendosi in una dimensione irreal e visionaria, al punto che al risveglio del protagonista le informazioni recepite vengono catalogate come un sogno fatto dal mondo. Come per *Il tempo materiale*, dove l'Italia dell'*Intervallo* assume i contorni di un paese irreal e fuori dal tempo, allo stesso modo per *Riportando tutto a casa*, il televisore trasfigura i contorni della realtà e li disinnescava coinvolgendo in questo processo anche il protagonista.

1.2 Il rapporto generazionale

Il tempo materiale e *Riportando tutto a casa* tratteggiano un conflitto generazionale che si colloca in particolare sul confronto tra padri e figli. La rappresentazione che ne viene fatta assume caratteristiche peculiari rispetto ad una larga parte della narrativa riguardante i decenni Settanta e Ottanta. Nel romanzo di Vasta, il rapporto tra padri e figli si basa sull'inconsistenza delle figure genitoriali; pertanto, la lotta dei figli si gioca su un terreno dove non vi è alcuna resistenza: la battaglia muove a senso unico e senza una reale opposizione scardinando così la struttura classica del conflitto edipico. Inoltre, si assiste ad un ribaltamento dei ruoli ovvero, se nella rappresentazione classica della lotta armata i padri sono i terroristi che tentano di giustificare le proprie scelte di fronte ai figli, nel romanzo di Vasta sono i figli che intraprendono la strada del terrorismo e lo fanno con il preciso intento di assumersi la responsabilità delle colpe del paese senza alcuna volontà giustificatoria.

Scrive al proposito Simonetti:

è forse il solo a risolvere in modo brillante l'opposizione tra genitori e figli nel racconto della lotta armata. Ci riesce scegliendo una formula antirealistica, che ammutolisce i padri, trasforma i terroristi in ragazzini, rovescia gli schemi abusati delle giustificazioni e delle abiure.¹⁸⁸

In *Riportando tutto a casa* il conflitto generazionale si inserisce all'interno del mutamento economico avvenuto nel corso degli anni Ottanta sottraendosi completamente al racconto della lotta armata e dei movimenti politici che ha segnato larga parte dell'indagine narrativa del recente passato del paese. Inoltre, tale conflitto elude anch'esso le strutture di quello edipico sviluppandosi su delle direttrici differenti che vedono prima i padri fagocitare i figli e poi evaporare. Ci occuperemo ora di ripercorrere all'interno dei

188 Gianluigi Simonetti, *Nostalgia dell'azione. La fortuna della lotta armata nella narrativa italiana degli anni Zero/ 2*, in *Allegoria* 64, anno XXIII, terza serie, luglio-dicembre, Palumbo editore, Palermo, 2011, p. 120, <https://www.allegoriaonline.it/index.php/i-numeri-precedenti/allegoria-n64/73-il-tema/6417/619-nostalgia-dellazione-la-fortuna-della-lotta-armata-nella-narrativa-italiana-degli-anni-zero-47186563> [ultimo accesso 13/10/2021].

romanzi quanto sino ad ora enunciato avendo cura di porre in rilievo le affinità e le differenze tra le due opere. Dopo averle successivamente analizzate, ci proponiamo di fornire un'interpretazione complessiva del rapporto generazionale nei due romanzi e di inserirla all'interno dei mutamenti socioeconomici che hanno agito a cavallo tra gli anni Settanta e Ottanta.

1.2.1. Padri inconsistenti e figli sterili

Ne *Il tempo materiale* le figure genitoriali risultano evanescenti ed è possibile osservare come il rapporto tra genitori e figli soffra innanzitutto di un problema di incomunicabilità dove entrambi gli attori paiono impermeabili all'altro. Inoltre, le figure parentali si fanno portatrici di una valenza simbolica che riflette il loro ruolo storico agli occhi dei figli. Quest'ultimo elemento si rivelerà particolarmente interessante per porre in dialogo il romanzo di Vasta con quello di Lagioia. In maniera generale, sotto il profilo comunicativo, possiamo rilevare come lo Spago e la Pietra (rispettivamente, la madre e il padre di Nimbo) appaiono lungo tutto il romanzo affetti da disturbi comunicativi: questi si manifestano attraverso la difficoltà nella lettura («Solo che legge male, con un'attenzione sommessata e la voce sbilanciata che si spalanca nelle vocali», p. 14) e una più generale incapacità ad interagire con Nimbo.

Nel relazionarsi con Nimbo i genitori si rivelano costantemente inadeguati, tale inadeguatezza si palesa con maggiore evidenza quando, di fronte alle manifestazioni di violenza, si ritrovano afasici. Vi sono in particolare due episodi che pongono in evidenza tale costante:

Quando lo Spago scende con la pentola per dare da mangiare ai gatti vado con lei [...] lo storpio naturale è morto, resta morto, e adesso tutto se lo mangia [...] Poi non penso più a niente, mi salgono le lacrime, me le mangio nella contrazione dei muscoli facciali. Lo Spago mi mette una mano sulla testa, piano. Restiamo così per un pezzo, lo storpio morto, la mano dello Spago sul mio cranio. Poi mi dice: Vai a casa, io vengo tra poco (p. 86).

Esco dalla cabina. Il Cotone fa delle cose con la sabbia bagnata; lo Spago, più in là, legge sotto l'ombrellone. La raggiungo, mi ci metto di fronte, la fisso e sfrego le

dita, do un calcio all'indietro, faccio dei rintocchi con la testa; poi di nuovo: sfrego le dita, do il calcio all'indietro, rintocchi. Lo Spago chiude il libro. Più che preoccupata è in imbarazzo, non sa cosa dire alla gente intorno. E io mi incaponisco: sfrego le dita mentre do il calcio all'indietro rintoccando con la testa. Lo Spago si alza in piedi, mi viene incontro, non so se arrabbiata o per fermarmi, ma io voglio continuare e quando do il calcio all'indietro lo do così forte che sento male alla gamba, ho i polpastrelli indolenziti, la testa che mi si sta staccando dal collo, perdo l'equilibrio e cado con il petto sulla sabbia, davanti allo Spago. Mi sporco la faccia, giro la testa e la fisso da sotto insù.

Io odio tu, io odio tu, io odio tu, dico con tutta la rabbia che posso. Poi mi rialzo e mi allontano spazzandomi via la sabbia dalla bocca (p. 139).

La prima scena, la morte del gatto, si situa a seguito di due avvenimenti di rilievo. Innanzitutto, il battesimo terrorista dei tre preadolescenti: Scarmiglia il leader del gruppo ha infatti ordinato ai compagni di lotta di scegliere un nome di battaglia, segnando così anche formalmente la nascita del gruppo terrorista. Al battesimo si susseguono le ultime notizie riguardo il destino di Aldo Moro: è l'otto maggio 1978 e i notiziari radio informano che del presidente della DC non vi sono più notizie, come sappiamo l'indomani ne verrà ritrovato il corpo in via Caetani. Il cadavere del gatto, chiamato da Nimbo «storpio naturale», rievoca sin dal nome il medesimo destino di Morana e Moro: quello di essere vittime naturali, i corpi sui quali si concentra «il male compiuto senza cattiveria, senza malizia, il male che viene fuori per nervosismo e perché si deve, un po', fare del male» (p. 65). La morte del felino, sia perché essa si situa in una posizione di vicinanza cronologica al ritrovamento del cadavere in via Caetani sia perché l'animale e Moro si costituiscono in quanto vittime innate, richiama pertanto come un sinistro presagio l'omicidio dello statista.

Dunque, la postura afasica dello Spago si trasferisce di riflesso anche su un piano storico: la madre risulta inadeguata a presentare una spiegazione della violenza politica che sta attraversando il paese. L'Italia si presenta come un paese dove «i padri trattengono il fiato» e dove i figli sono destinati a rimanere senza una guida; e appunto, proprio come suggerisce Nimbo, «se tutti trattengono il fiato la bolla di sapone lentamente plana e scoppia» (p. 86).

Tale incapacità comunicativa si rende ancora più evidente nel secondo estratto riportato. Nimbo tenta una comunicazione con la famiglia attraverso l'alfamuto, i

movimenti del giovane, già irruenti, si fanno via via più aggressivi in presenza dell'inazione da parte della madre che si limita a provare imbarazzo. Il tentativo comunicativo si risolve nella fuga di Nimbo e nella sua ripetuta dichiarazione di odio nei confronti della madre, la quale si limita ad avvicinarsi muta al figlio senza che questi riesca a comprendere se sia mossa dalla rabbia o dal desiderio di fermare i gesti del figlio. Il linguaggio adottato da Nimbo, quindi dai figli, risulta incomprensibile ai genitori, i quali rimangono afasici: un muro di incomunicabilità si alza riducendo le figure parentali a immagini bidimensionali.

L'incomunicabilità si accompagna inoltre all'inermità delle reazioni dei genitori. L'episodio che fornisce in maniera chiara la fisionomia della loro azione sui figli si presenta a seguito dell'arresto di Nimbo per furto. La Pietra e lo Spago, di fronte alle spiegazioni dei carabinieri, sono ammutoliti, incapaci di reazioni e lo sgomento lascia rapidamente posto al disorientamento («Sono spaventati, non capiscono. Gli viene spiegato tutto, si scusano, non sanno cosa dire», p. 170). Nimbo riconosce pienamente la gravità dei propri gesti e attende una punizione esemplare, desidera che la colpa venga riconosciuta e vuole farsene pienamente portatore («Del resto non ho fatto una cosa da poco, che con un rimprovero e una punizione si risolve», p. 171), ma tutto si risolverà in poco più di un rimprovero: in auto sulla strada verso casa il padre manifesta la propria rabbia, e giunti a casa i genitori proseguono la repressione. Nulla di più. Nimbo viene congedato senza alcuna conseguenza, ma anche senza dialogo, spiegazione, consapevolezza.

Agli occhi di Nimbo la situazione prende la fisionomia di un processo dove ancora una volta la componente religiosa e neotestamentaria fornisce le linee di forza della scena: lo Spago e la Pietra costituiscono il «sinedrio», mentre Nimbo oscilla in maniera schizofrenica tra l'incarnare l'immagine di Caifa e l'incarnare quella Gesù, dall'accusatore al capro espiatorio che deve farsi portatore di tutte le colpe degli uomini («Mi processano. Io assumo la forma di Cristo, quella di Caifa, di nuovo di Cristo e poi di Caifa», p. 170). L'accusa muove contro i genitori, contro uno dei simboli dell'Italia arcaica e democristiana, mentre l'assunzione della colpa coincide con il farsi carico di quel contagio che sta attraversando il paese (l'exasperazione linguistica e la violenza crescente). La famiglia ne *Il tempo materiale* è parte costituente dell'Italia insipida, democristiana e votata all'inazione che i figli vogliono demolire.

Nel corso del romanzo tale legame viene posto in evidenza in maniera chiara: la Pietra e lo Spago vengono direttamente collegati all'Italia ancora profondamente cattolica, una società rigida e ripiegata nelle proprie tradizioni che precede l'inizio della mutazione antropologica cominciata sul finire degli anni Sessanta. Ne è un esempio il seguente passo, in cui la televisione diffonde un'immagine della vecchia attrice Tina Pica:

Tina Pica, dunque, è perfetta. È Sandro Pertini donna. La stessa voce, lo stesso temperamento rude e sanguigno. Quando però mi avvicino allo schermo e la annuso, avvolta nel suo sciallino traforato, sento un odore di incenso vecchio che arriva prima alle narici e poi alla gola. La sacrestia. Il turibolo. L'atmosfera tabernacolare. È un odore che nonostante l'assuefazione – è l'odore di Palermo e dell'Italia – ancora mi sconvolge. È anacronistico. Mi spalanca davanti neri interni piccolo-borghesi, rurali, vischiosi, un'estensione delle cartoline che passano in processione all'*Intervallo*. Una massa infinita di scialli, di centrini, gli ornamenti di vetro opaco, gli specchi d'armadio chiazzati. I bicchieri di cucina sui quali, come in un incubo traslucido, si riconoscono i sedimenti di saliva, strato su strato. So che se annusassi profondamente la pelle della Pietra e dello Spago sentirei questo odore. Annusando la mia, di pelle – la piega del braccio, il dorso della mano – mi vengono le lacrime agli occhi (pp. 137-138).

La famiglia si lega irrimediabilmente all'Italia rappresentata dall'*Intervallo* della Rai andando così a costituire un insieme coerente con l'immaginario televisivo e la rappresentazione della classe politica. Nimbo e i suoi compagni desiderano scompaginare tale modello attraverso un uso della violenza privo di ambiguità e di finalità, una crudeltà gratuita e disinteressata. Quello che proviene da Nimbo è quindi un odore acre e pungente che si contrappone a quello degli incensi agitati nelle chiese della penisola. Il piccolo gruppo terrorista desidera un affrancamento totale da quel mondo, vuole essere già adulto e farsi entità separata e indipendente. La sigla di *Buonasera con...* composta da Renato Rascel si presta ad esemplificare, volgarizzandone il contenuto, le istanze portate avanti dai tre preadolescenti:

Le strofe solidamente qualunquiste, il dialogo tra generazioni risolto in battutina, e poi il ritornello: «Noi siamo piccoli ma cresceremo e allora virgola ce la vedremo, chiusa parentesi, riporto sei, noi siamo piccoli ma dateci del lei». La versione becera e sincera della nostra identità. Noi vogliamo che il mondo ci dia del lei, che ci percepisca e rispetti, ma siamo impantanati in un'origine scolastica, puzziamo di quell'acqua terribile che agonizza nelle acquasantiere delle chiese, di tabelline imparate a memoria, di qualche rima incatenata, di segni della croce frettolosi e di eroismi isterici. Stiamo nella voce di Renato Rascel e ci impregniamo del suo dolore. Siamo sebacei (p. 76).

L'estratto qui riportato pone altresì in evidenza come la volontà di emancipazione trovi il proprio spazio all'interno di una dimensione tutta personale, non vi è alcuna rivendicazione politica e collettiva. Vi è principalmente la volontà di eliminare un vecchio mondo percepito come stantio e polveroso. Pertanto, sebbene Nimbo, prima di ammettere di dividerne il contenuto, si premuri di definire la sigla di Rascel qualunquista e banalizzante, essa non fa che mettere in rilievo la natura profonda della ricerca dei tre giovani. Gli obiettivi del gruppo terrorista sono già chiusi all'interno di un orizzonte individuale ed egocentrato, la prerogativa fondamentale è l'affermazione di sé stessi e la propria legittimazione attraverso la lotta. Tale caratteristica è segnalata anche da Simone Giorgio, il quale osserva che

i tre intraprendono la lotta proprio per la necessità di essere legittimati: a loro non interessano tanto le questioni politiche implicite nella vicenda brigatista, quanto la volontà di sovversione e legittimazione che le Br mostrano, nella quale i tre ragazzini si identificano.¹⁸⁹

L'immaginario televisivo si fa ottimo interprete delle istanze dei ragazzini, segnalando in questo modo una coincidenza tra le prerogative della nuova Italia e quelle

189 Simone Giorgio, *La lingua e la colpa. «Il tempo materiale» di Giorgio Vasta*, in *PENS Poesia contemporanea e nuove scritture*, 30 novembre 2016, <https://www.centropens.eu/archivio/item/15-la-lingua-e-la-colpa-il-tempo-materiale-di-giorgio-vasta> [ultimo accesso 11/10/2021].

dei preadolescenti, ma anche la vicinanza delle modalità espressive delle Br a quelle del sistema mass mediatico. Tuttavia, la volontà di rivalse sociale non riesce a rendersi fertile: la lotta e la violenza dei tre giovani non sono in grado di generare la vita, la separazione dal mondo antico non genera figli. Nimbo e i compagni vogliono affermare la propria alterità rispetto ai padri, ma si rivelano incapaci di generare la vita e un nuovo modello sociale.

La sterilità del gruppo e di Nimbo trova una spiegazione nel dialogo tra il piccione preistorico e il protagonista. Si tratta di un dialogo immaginario con l'animale, nel quale Nimbo afferma di volere un figlio; l'interlocutore però ribadisce come il pensiero dei tre giovani si limiti alla dissoluzione, la costruzione di forme che non fanno altro che cristallizzare la realtà e renderla sterile.

Voglio un figlio.

Hai undici anni.

Non lo ascolto. La sua sembra un'obiezione logica ma non è la logica. Non è logica.

Voglio un figlio, dico ancora.

Nimbo, tu non puoi avere figli. Lo desideri ma non puoi averne.

Perché?

Te l'ho detto: perché la tua immaginazione genera solo lotta e disfacimento. E perché un figlio è il pericolo.

Un pericolo?

Il pericolo, Nimbo. L'infezione che non sapresti sostenere.

[...] Tu non sai percepire ciò che è fertile, dice, e che ciò che è fertile è una responsabilità. Passi il tempo costruendo forme storte, alfabeti posticci, pensando alle parole (p. 154).

Il gruppo terrorista, si è visto, decide di ingabbiare il mondo all'interno di strutture immutabili dove il caso e l'imprevisto vogliono essere aboliti. Il figlio nascerebbe pertanto dall'imprevedibile, ovvero dalla riscoperta da parte di Nimbo della dimensione organica e corporale del mondo, quella scoperta che lo condurrà al termine del romanzo a tradire i compagni. L'ultimo capitolo del romanzo evoca in effetti la possibilità di una nuova vita e

si conclude con immagini cosmogoniche. Cionondimeno, la fertilità, il divenire incessante della materia e la creazione sono menzionati in quanto nuova capacità immaginativa da parte di Nimbo e non in quanto realizzazione concreta.

Osserviamo allora che una tale conclusione permette di affermare che il romanzo di Vasta lasci aperta una possibile strada da percorrere per superare il conflitto generazionale e fornire una via di fuga all'impasse: il protagonista del romanzo intravede il sentiero da seguire e ne immagina le conseguenze. In questo senso, *Il tempo materiale* si dimostra in grado di superare le figure usurate dello scontro familiare utilizzate in chiave allegorica in un'ampia produzione letteraria (Edipo, Medea, Antigone, Eros e Thanatos). Solo in apparenza il conflitto padri-figli presente nel romanzo potrebbe essere ricondotto al modello edipico, perché tale modello risulta in realtà evitato: i padri si rivelano figure inabili a comunicare, bidimensionali e rappresentative di un'Italia arcaica e superata, incapace di fornire risposte ai figli, mentre questi ultimi tentano l'emancipazione nella ferocia e nell'assunzione delle colpe dei padri senza il filtro dell'ipocrisia.

In virtù dell'inconsistenza delle figure parentali, lo scontro si dimostra pertanto impossibile, mentre il trasferimento della colpa dai padri ai figli avviene in quanto cosciente accettazione e ricerca da parte di quest'ultimi. Anche i figli, tuttavia, si dimostrano sterili e impossibilitati ad incarnare un nuovo modello, la conclusione del romanzo indica unicamente la potenzialità del sapere evitare i due vicoli ciechi: il paese immobile e arcaico dei padri, la nuova ferocia dei figli che si esaurisce in una lotta sterile.

L'inadeguatezza dell'interpretazione in chiave edipica della lotta armata nel romanzo italiano è stata rilevata dal critico Vitello, di cui riportiamo alcune riflessioni che ci permettono di evidenziare da un lato l'insufficienza di tale modello e di porre in risalto dall'altro la peculiarità dell'opera di Vasta:

Quest'ultima [*l'interpretazione in chiave edipica*] andava bene per interpretare le opere di autori modernisti come Kafka, Pirandello, Tozzi o Svevo. Infatti, potremmo dire che quella modernista è una letteratura edipica. [...]

Nella letteratura modernista, quindi, il tema del conflitto edipico tra padre e figlio è sempre presente sia come contenuto sia come forma del contenuto. Così non è nei romanzi presi in esame (ma il discorso riguarda gran parte delle opere del secondo Novecento). La crisi della figura paterna nel dopoguerra ha comportato un vero e

proprio esaurimento del modello narrativo di tipo edipico. L'opposizione tra padre e figlio non dà più luogo ad un conflitto. Quest'ultimo sopravvive tutt'al più come un tema, ma non funge più da forma narrativa: la ribellione dei figli contro i padri ha pertanto un carattere meramente fantasmatico. Il padre non esercita una funzione autoritaria e castrante, ma è al contrario una figura debole, fragile e segnata da una colpa storica.¹⁹⁰

È vero che molta produzione narrativa italiana, dagli anni '70 ai nostri giorni, ha tentato di interpretare la lotta armata attraverso il modello edipico (citiamo almeno *Caro Michele*, Natalia Ginzburg, 1973; *Alonso e i visionari*, Anna Maria Ortese, 1996; *Lo spasimo di Palermo*, Vincenzo Consolo, 1998; *Tristano muore*, Antonio Tabucchi, 2004; *Anatomia della battaglia*, Giacomo Sartori, 2005), mentre invece *Il tempo materiale*, pur ripartendo in parte da tale archetipo, ne ha posto in evidenza i limiti e l'esaurimento.

1.2.2. Fagocitazione, evaporazione e dissipazione

In maniera analoga, *Riportando tutto a casa* si avvale anch'esso in apparenza dell'archetipo edipico per descrivere il conflitto generazionale, ma in realtà, come il romanzo di Vasta, ne denuncia al contempo l'insufficienza. Ne *Il tempo materiale*, i figli si proponevano di imporre un nuovo paradigma per il modello italiano, ovvero la frattura con l'Italia arcaica e immobile in favore di una maggiore aggressività; nel romanzo di Lagioia tale azione viene trasferita sui padri i quali inseguono il mito del rampantismo e della spregiudicatezza degli anni Ottanta. In virtù di tale realizzazione, i padri renderanno i figli vittime a parte piena, anche se è possibile osservare come tale architettura venga in realtà rinnovata e in parte svuotata secondo quelle modalità individuate poc'anzi: fagocitazione dei figli e successiva evaporazione dei padri.

A differenza de *Il tempo materiale*, *Riportando tutto a casa*, in quanto romanzo familiare, costruisce gran parte della propria narrazione attorno al conflitto tra le figure parentali (in particolare i padri) e i figli. Per tale motivo saremo condotti ad affrontare tale tematica nel romanzo dedicandole uno spazio più ampio rispetto a *Il tempo materiale*.

190 Gabriele Vitello, *L'album di famiglia: gli anni di piombo nella narrativa italiana*, cit., pp. 91-92.

La struttura fondamentale binaria che caratterizza lo scontro generazionale, risulta articolata in tre fasi che solo in apparenza ricalcano il modello classico del conflitto edipico: in un primo momento i padri fanno ricadere interamente le loro colpe sui figli; successivamente è possibile assistere alla ribellione e quindi alla sottrazione dei figli dal dominio dei padri; infine osserviamo la sconfitta e la scomparsa dei padri, senza che tuttavia i figli siano stati in grado di colmarne il vuoto. Tale conflitto trova le proprie radici principalmente nella spinta all'accumulo di beni materiali da parte dei padri che, pienamente emancipati dall'Italia arcaica, si proiettano verso il moderno neocapitalismo e fanno dell'aggressività la loro cifra comportamentale, senza l'ipocrisia che ammantava ancora il paese descritto da Vasta («Avevo iniziato le elementari in un periodo – probabilmente l'ultimo in Italia – durante il quale la brama di successo veniva ancora coraggiosamente rivestita da un unguento di grossolana ipocrisia. Ma nel frattempo era accaduto qualcosa», p. 31).

Sotto il profilo più strettamente cronologico, i tre momenti del conflitto si articolano su altrettante fasi della vita dei protagonisti del romanzo: la preadolescenza (capitoli 1-3), l'adolescenza (capitoli 3-14) e l'età adulta (epilogo). Nella prima parte del romanzo, il padre del protagonista, in una maniera fino ad un certo livello inconscia, proietta sul figlio le proprie ambizioni di arricchimento e di evoluzione professionale. Queste si sviluppano su due aspetti: la scelta della scuola superiore, il servirsi in maniera strumentale del figlio per saldare le proprie relazioni professionali. Il figlio diventa pertanto uno spazio di investimento, la superficie sulla quale si distendono le brame dei genitori, senza che questi riescano a coglierne la natura profonda, la quale risponde ad un pervasivo mutamento sociale che sta attraversando l'intero Occidente:

Per questo adesso [*i genitori*] non sembravano difendere le proprie posizioni né tantomeno le mie, ma quelle di un discorso che ci sovrastava, una fragorosa onnipresente entità camaleontica che per nascondere le proprie scaglie da rettile aveva bisogno di viaggiare sui continui qui pro quo degli esseri umani, sfruttava rancori e incomprensioni personali perché il proprio fine ultimo – la semplice, totale scomparsa nel suo stomaco per chi vi si accostava – fosse confuso con un grandioso approdo proveniente dal futuro. E nel passaggio dal fuori al dentro (dalle fauci spalancate del Grande Rettile Contemporaneo alla profonda debolezza di carni e nervi e iridi venuti alla luce negli anni Quaranta) qualcosa di determinante nelle menti di mio padre e di

mia madre si oscurava, realizzando al contrario l'intelligenza – luminosa, coerente, spietata – di *qualcos'altro* (p. 34).

Il tentativo di indirizzare il figlio verso una scolarizzazione che possa costituirsi come la porta d'ingresso nella classe dirigente si rivela un fallimento poiché le contingenze economiche obbligheranno la famiglia a scegliere un liceo scientifico di periferia; tuttavia, l'utilizzo strumentale del figlio per tessere la rete di legami economici e lavorativi trova nel romanzo la propria realizzazione. Pertanto, per comprendere questa prima fase della narrazione, si rivela interessante attraversare l'amicizia architettata dal padre tra il figlio e Daniele Di Liso. Nell'economia del romanzo questa si costituisce come l'elemento centrale nel quale si addensano i desideri paterni e contemporaneamente si fa più accesa la volontà emancipatoria del figlio. In questa fase assistiamo al nascere del rapporto professionale tra il padre del protagonista, promettente imprenditore, e Pasquale Di Liso, il direttore di banca che si occupa di fornirgli i finanziamenti necessari all'avvio dell'impresa.

La relazione tra i due uomini coinvolge rapidamente anche i rispettivi figli preadolescenti che si vedono obbligati ad instaurare un rapporto di amicizia funzionale alla buona riuscita degli interessi paterni. Percorrendo l'amicizia tra il giovane protagonista e Daniele Di Liso, il figlio di Pasquale, è possibile osservare come i due preadolescenti assumano una postura progressivamente differente rispetto ai padri sino all'inevitabile punto di rottura e termine del loro rapporto. I due giovani esperiscono una condizione familiare radicalmente differente: Daniele, a seguito del divorzio dei genitori, vive da solo con il padre mentre la madre, omosessuale, convive con un'altra donna; il protagonista, figlio unico, presenta una composizione familiare estremamente comune, vive infatti con i due genitori. All'interno dell'amicizia tra il protagonista e Daniele, si inserisce rapidamente una terza figura: Mimmo Pavone, un ragazzino tredicenne i cui genitori si trovano in un centro di recupero per alcolizzati e le cui condizioni economiche risultano estremamente precarie. In ragione dell'atipicità della propria condizione, Daniele subisce da parte del padre un ricatto sociale ed economico. Il padre, in cambio dell'obbedienza incondizionata e dei lavori domestici, si assume la responsabilità dell'affidamento del figlio permettendogli di beneficiare di una condizione economica più vantaggiosa rispetto a quella che avrebbe potuto offrire la madre, nonché di una situazione familiare che lo metta al riparo dal giudizio sociale. Pasquale, osservando una gerarchia

familiare di matrice patriarcale, ha sostituito alla figura della moglie quella di Daniele («Gli rinfacciò senza pietà la sua condizione di ospite: se non voleva trasferirsi da sua madre nella Terra del Degrado, disse, allora doveva rendersi utile con le faccende domestiche – *fare aderire la propria sagoma al fantasma di sua madre*, pensai agghiacciato»¹⁹¹), mentre quest'ultimo è condotto ad instaurare con il padre un rapporto prima di tutto economico.

La relazione padre-figlio si basa pertanto su un rapporto di dominio dove il padre pretende una sottomissione totale, a fronte di tale assoggettamento non vi è l'autorevolezza della figura paterna: l'intero rapporto si esaurisce nella subordinazione e l'umiliazione, la relazione di dominio patriarcale non prevede alcun paternalismo ma si consuma nel sadismo. Difatti, nell'unico episodio in cui Pasquale vuole trasmettere un insegnamento ai tre giovani lo fa assumendo ancora una volta un atteggiamento volto ad avvilitare i propri interlocutori e in particolare il figlio. La volontà di infondere una conoscenza anche degradata e deteriore è totalmente assoggettata al desiderio sadico di umiliare i tre giovani, essa si costituisce quindi in quanto pretesto per soddisfare quest'ultimo obiettivo. La vicenda in questione vede il direttore di banca, alterato dall'alcol, impartire una lezione di educazione sessuale avvilita e triviale, nella quale si manifesta tutta la sua misoginia. L'episodio segna la rottura definitiva dell'amicizia tra il protagonista e Daniele e vi si condensa in via definitiva la differente postura rispetto all'autorità parentale.

Il protagonista del romanzo ha infatti già intrapreso un percorso di confusa messa in discussione delle figure genitoriali, vi sono in particolare due episodi che conducono ad una distinzione netta con Daniele. Inizialmente osserviamo la prima timida critica all'autorità paterna e la presa di posizione in difesa della madre. L'attacco verbale giunge come l'eruzione di una materia che era stata preparata per molto tempo e cerca una complicità con la madre, della quale inizierà a dubitare di lì a poco.

Fu allora che presi la parola. Il cuore accelerò di colpo, qualcosa di covato molto a lungo iniziò a premere per venire allo scoperto. Allentai i pugni sulla tavola, mi rivolsi confidenzialmente solo a lei, e dissi con disprezzo: «Lascialo andare, è solo un poveraccio. È meglio quando a casa ci siamo io e te soli» (p. 20).

191 Nicola Lagioia, *Riportando tutto a casa*, cit., p. 48. Corsivo nel testo.

La seconda vicenda si gioca all'interno di una dimensione onirica e tocca l'inconscio profondo del protagonista, si tratta dell'incubo giunto durante la prima notte trascorsa presso l'abitazione dei Di Liso. L'incubo rivela il rapporto claustrofobico con la figura paterna, la volontà da parte del padre di creare una sovrapposizione con il figlio nel tentativo di farne parte integrante dei risultati del proprio successo. Allo stesso tempo, la visione delinea un futuro solo in apparenza radioso poiché costellato in realtà da foschi presagi:

Chiusi occhi e riaprii gli occhi. Mi girai tra le coperte e mi trovai a tu per tu con il corpo addormentato di mio padre. Chiesi: «Che ci fai ancora qui?» Papà si stiracchiò, fece uno sbadiglio: «Vedi che avevo ragione?», disse. Così ci alzammo dal letto sentendo sotto i piedi la consistenza dell'erba bagnata, e poi guardammo il sole sorgere dietro la collina dove eravamo esiliati da sempre. Iniziammo a camminare mano nella mano sulla pendice punteggiata da pochi anemoni, sovrastati da un astro di rovente e interminabile consanguineità che diventava sempre più caldo, insopportabile... (p. 40).

Se Daniele prova vergogna della madre e si sottomette senza indugi al padre, al contrario il protagonista tenta prima una complicità con la figura materna e successivamente inizia a percepire la necessità di un allontanamento da entrambe le figure genitoriali, in particolare da quella del padre. Di quest'ultima viene infatti percepito il peso del desiderio accumulatorio di beni materiali, quegli stessi beni dai quali invece Daniele si è lasciato sommergere e che vengono utilizzati dal padre in funzione ricattatoria (mentre la camera del protagonista inizia a riempirsi di prodotti culturali alternativi, quella di Daniele è invasa da videogiochi e giochi da tavolo). Il percorso intrapreso conduce il protagonista allo scontro verbale con Pasquale, mentre questi è occupato a proferire un monologo misogino; il conflitto è mosso dal desiderio di liberare sé stesso e l'amico. Tuttavia, il tentativo conduce al termine dell'amicizia con Daniele, il quale infatti prende le difese del padre e se ne assume le colpe. Inoltre, la frequentazione della famiglia Di Liso, in

particolare di Pasquale che rappresenta l'exasperazione asfittica del mondo del padre, contribuisce alla costruzione di una confusa coscienza di alterità rispetto al modello dei padri e al riconoscimento di un disagio personale di tipo esistenziale provocato da tale modello:

Perché noi tre – pensai nella piccola bolla di silenzio che si andava dilatando nel soggiorno – avevamo un'idea del sesso tutta nostra e lontana, *opposta* rispetto a quella di Di Liso. Non odiavamo le donne. Non odiavamo le nostre madri e le compagne di classe e le ragazze che sognavamo di baciare (p. 63).

Difatti, sarà proprio a partire dalla percezione di tale diversità che cova nel periodo dell'amicizia con Daniele che prende avvio la seconda fase del romanzo e l'avvicinamento a Vincenzo Lombardi e Giuseppe Rubino, i due compagni di scuola con i quali avverrà l'esplorazione del mondo antitetico a quello delle famiglie: la realtà di Japigia e dell'eroina.

Abbiamo affermato che nella prima fase del romanzo i padri fanno ricadere le proprie colpe sui figli; alla luce di quanto osservato, si rivela necessario ora precisare come tale processo coincida in larga parte con le conseguenze della volontà di accumulo materiale ed economico da parte dei padri (come si è visto anche i figli subiscono un utilizzo strumentale in questo senso). Di conseguenza, sarà possibile notare come la sensazione di alterità che attraversa il protagonista e i suoi amici conduca ad una volontà dissipatoria di tale accumulazione e allo stesso tempo ad una conflittualità aperta con la famiglia, nella misura in cui il benessere dei genitori sembra ribaltarsi nei figli in una forma di disagio crescente. I figli rappresentano pertanto il negativo dell'immagine della famiglia capace di rivelarne le tensioni soggiacenti («I nostri genitori brillavano in un fuoco bianco di benessere. Noi invece ci sentivamo di merda», p. 244).

Nella seconda fase del romanzo vi sono tre personaggi che giocano un ruolo di rilievo all'interno della narrazione e nella formazione del protagonista: Vincenzo e Giuseppe, i due compagni di classe e amici del personaggio principale, e Rachele, la prima fidanzata. Incontriamo altre due figure che pur non rivestendo una funzione di primo piano, incidono sugli altri personaggi e sullo sviluppo narrativo con particolare forza: Rocco Splendore, il primo rapporto sentimentale di Rachele, e Sandro Petruzzelli,

proprietario dell'appartamento usato come covo dagli eroinomani di Japigia. Ci proponiamo di attraversare questa seconda parte del romanzo con l'obbiettivo di osservare le risposte fornite dai diversi personaggi e le condizioni familiari nelle quali si trovano inseriti. Ci concentreremo sui personaggi principali del romanzo (il protagonista, Giuseppe e Vincenzo), segnalando come tale geometria relazionale sostenga in maniera generale i rapporti familiari generazionali del romanzo; a questo proposito, la figura di Rocco Splendore, personaggio minore nell'economia del romanzo, rappresenta un ottimo esempio¹⁹².

Addentrandoci quindi nel romanzo, possiamo notare come la dissipazione messa in pratica dagli adolescenti segua un tracciato mortifero che trova in Vincenzo e Giuseppe i due diversi poli. La descrizione dei due ragazzi fatta dal protagonista in occasione del loro primo incontro avvenuto durante il primo giorno di Liceo scientifico nel settembre del 1985, pone immediatamente in evidenza tale differenza.

L'istintiva attrazione che provai guardandolo la prima volta dipendeva dal fatto che la sua non era un'obesità da resa ma una deformazione da dispetto, da malaugurio. Lo guardai più attentamente.

Faceva pensare a un adolescente incastrato da anni in un pranzo domenicale, gli interminabili pranzi domenicali del Sud Italia [...] Obeso ma vittorioso, perché dava l'impressione di chi ha ceduto alla violenza soltanto per restituirla: *D'accordo... - poteva essere stato il suo ragionamento, - volete che continui a ingozzarmi e lo farò. Portatemi le lasagne. Portatemi i fegatini e i dolci non le mandorle. Li mangerò e continuerò a mangiarli, ma non mi fermerò al momento giusto. Devasterò i depositi di merendine, diventerò qualcosa di cui perfino voi sarete costretti ad avere paura: il Biafra si ridurrà a un deserto di ossa sotto il sole...*

192 Rocco, figlio tossicodipendente di un imprenditore, per mezzo dell'uso dell'eroina ha intrapreso il percorso materiale e simbolico di distruzione del nucleo familiare ed economico. Inoltre, ha svelato a Rachele, la fidanzata del protagonista, quanto si cela dietro le apparenze della sua famiglia innescando anche nella ragazza il medesimo processo che coinvolge gli altri personaggi. Le ha svelato che suo padre, colonnello dell'esercito, gestisce gli appalti per le forniture alimentari della caserma e in cambio di favori personali sceglie le aziende vincitrici. Per di più, è rimasto fedele agli ideali fascisti e la scelta dei nomi dei figli ne è la dimostrazione (Romano e Rachele sono rispettivamente il figlio primogenito e la moglie di Mussolini).

[...] L'inconfondibile segno di una strafottenza: ecco cosa aveva negli occhi¹⁹³.

Attraverso l'estratto riportato è possibile rilevare come Giuseppe Rubino sia affetto da una bulimia che prende la fisionomia di una rivolta contro il consumo e l'accumulazione di beni materiali. Infatti, il giovane porta agli estremi la parabola del consumo mostrandone la natura profonda, ovvero da un lato la sua essenza violenta e dall'altro la lugubre spirale della coazione a ripetere. Sono la paura e la devastazione i risultati dell'azione di Giuseppe. Inoltre, Giuseppe non si limita al consumo ma desidera impossessarsi dello spazio che lo circonda attraverso i propri beni materiali. L'accumulo diventa disprezzo del collettivo e volontà di controllo della superficie.

Emergono così ancora una volta le forze che sottendono al consumo, vale a dire la dominazione e lo sfruttamento del territorio:

Giuseppe si era già fatto spazio dimostrando la sua totale mancanza di rispetto per i beni di uso comune. La superficie in truciolo era irreversibilmente occupata per quattro quinti dalle sue penne, dalle sue gomme profumate, dal suo walkman... E il suo compagno di banco, Emilio Giannelli, non propriamente un inetto, si era visto sottrarre spazio minuto dopo minuto (p. 73).

La dispersione dell'accumulazione messa in atto da Giuseppe si configura pertanto come un'accelerazione del consumo che ne fa virare al nero i colori sino a mostrare le contraddizioni del modello economico e familiare nel quale i giovani protagonisti sono inseriti.

Vincenzo Lombardi mette in atto una strategia radicalmente differente: vuole creare un vuoto attorno alla propria figura, rendersi impenetrabile e allo stesso tempo affermare con forza la propria individualità:

193 Nicola Lagioia, *Riportando tutto a casa*, cit., pp. 70-71. Corsivo nel testo.

Alzò la mano una frazione di secondo prima che la professoressa potesse dire: «Lombardi Vincenzo». Ma quella mano, quel gesto... lì c'era tutto. [...]

Vincenzo Lombardi alzò la mano per stabilire: *Io. Sono. Qui.* [...]

La figura era snella e asciutta, senza residui flaccidumi da lattante. [...] Non appena si alzò in piedi, fu impossibile trascurare il vistoso fazzoletto nero che aveva legato intorno al braccio. Di che scherzo si trattava? [...] Ma la faccia... era quella la vera provocazione: la smorfia di freddo biasimo con cui disse «presente» sembrava auspicare la disintegrazione di tutti noi (p. 72).

Pertanto, se Giuseppe controlla lo spazio occupandolo sino alla saturazione e allo sfinimento, Vincenzo esercita il proprio controllo creando un confine preciso tra sé e il mondo sino a generare nell'altro una percezione di disparità e inferiorità. L'attitudine di Vincenzo rispetto al compagno di banco risulta quindi speculare e opposta a quella di Giuseppe:

Vincenzo Lombardi sembrava avere il gotico nel sangue. L'umiliazione del compagno di banco passò per panorami differenti. [...] La strategia poteva dirsi opposta rispetto a quella di Giuseppe. Vincenzo non sconfinò nello spazio del compagno. Se è per questo non lo degnò di uno sguardo. La sua pretesa di essere l'unica creatura degna di non soccombere alla vergogna della creazione, messa a confronto con la fragilità di Pugliesi, fece in modo che una diga venisse sollevata nel centro esatto del banco che dividevano [...] Se anche adesso Vincenzo gli avesse ceduto tutto il banco sarebbe stato un gesto che non cambiava niente, tanto erano definiti (una volta e per sempre) i rapporti di dominio (p. 73-74).

È fondamentale rilevare come l'atteggiamento di Vincenzo abbia per obiettivo la vendetta sul padre: il suo percorso risulta volto a creare un soggetto impenetrabile le cui azioni sono mosse dall'ansia di rivalsa. Infatti, l'esigenza di Vincenzo è quella di sottrarsi al padre, configurarsi come un'alterità talmente radicale da renderlo nemico e quindi minaccia per il genitore. Cionondimeno, il suo agire non si esaurisce in questa necessità. Attraverso il proprio distacco glaciale sembra voler avvicinarsi alla dimensione

oltretombale nella quale si trova la madre¹⁹⁴ così da poter esibire continuamente al padre lo scandalo della sua scomparsa, il fazzoletto nero è solo l'orpello estetico che segnala l'oscenità dell'accaduto. Tale ricerca si palesa durante uno dei primi vagabondaggi di Vincenzo lungo le strade del quartiere Japigia, ciò avviene subito dopo essere stato aggredito e derubato da due ragazzi:

È allora che sente *la cosa*. Grazie a questo paesaggio impossibile, forse grazie anche a un'umiliazione così rapida e in fin dei conti così onesta e circolare, viene invaso da un'enormità imprevista – gli sembra che sua madre possa essere ovunque: un caldo diluvio universale che, evaporato dalle terre, è infine scomparso anche dal cielo lasciando sia al cielo che alla terra un'impronta disseccata alla quale bastano solo un po' di solitudine e uno spavento per sciogliersi in un ricordo vivo. Riprende a camminare (p. 116).

In maniera analoga a quanto accade ai protagonisti de *La ferocia*, Vincenzo desidera porsi in un territorio al limite tra quello dei vivi e quello dei morti e Japigia si costituisce per lui come lo spazio ideale per effettuare tale ricerca («*Ecco, pensa Vincenzo, questo paesaggio desolato gli assomiglia*», p. 115).

Giuseppe mantiene quindi un atteggiamento regressivo nel suo contrapporsi all'autorità, ovvero insiste su una fagocitazione puerile e ferina della realtà, come fosse rimasto freudianamente intrappolato nella fase orale; Vincenzo, invece, desidera conoscere il mondo adulto, porsi al medesimo livello per smascherarlo e vendicarsi contro il padre. Difatti, Vincenzo è l'unico personaggio che giunge a conoscenza della rete di illeciti che legano suo padre alla famiglia malavitosa dei Terlizzi e a quella dei Rubino, nella speranza di poter utilizzare tali informazioni per poter affrontare il padre sullo stesso piano.

Il protagonista del romanzo assume una postura diversa rispetto ai due amici nei confronti dell'autorità familiare: egli si rivolta contro tale modello attraverso un

194 Vincenzo, nel suo tentativo di raggiungere un luogo di confine tra vita e morte, pare costituirsi come un precursore di Clara e Michele del romanzo *La ferocia*. La ricerca della violenza e le peregrinazioni solitarie, come strumento per raggiungere tale luogo al limine tra le due dimensioni, rievocano ulteriormente tale somiglianza.

progressivo allontanamento e tradimento delle ambizioni familiari. Tale tradimento si sviluppa nei due ambiti che, come si è visto, sono considerati i cardini della formazione del figlio e della possibilità per la famiglia di avanzare nella scala sociale: quello scolastico e quello delle pubbliche relazioni: il protagonista si applica nell'inottemperanza del raggiungimento di buoni risultati scolastici, malgrado la propensione allo studio («Il conclave del Cesare Baronio aveva deciso di farmi superare l'anno con la media matematica del sei e qualcosa», p. 225; «né papà e mamma controllarono la cassetta della posta con tanta tempestività da impedirmi di intercettare la solitaria minuta in carta bollata con cui il Cesare Baronio lamentò la mia improvvisa latitanza dalle strutture scolastiche», p. 260), e allo stesso tempo rinuncia a creare una rete di relazioni sociali all'interno della Bari della buona borghesia che possa beneficiare all'impresa del padre.

Le frequentazioni più strette del personaggio principale coinvolgono quasi esclusivamente i figli della classe abbiente barese (la fidanzata Rachele è la figlia di un ufficiale dell'esercito, la famiglia Rubino possiede un'importante impresa edile, Vincenzo è il figlio di Mario Lombardi, influente avvocato capace di aprire le porte alla società dell'alta borghesia pugliese) ma la relazione che si instaura esula completamente dagli interessi economici della famiglia. Il protagonista prima tiene nascosto al padre che Vincenzo è il figlio di Mario Lombardi, successivamente si rifiuta di fare da tramite al padre per conoscere l'avvocato Lombardi, creando così una cesura definitiva con la propria preadolescenza e i ricatti morali che lo avevano condotto a frequentare Daniele Di Liso. Non solo, l'allontanamento dalla Bari della buona società, quella con cui il liceo scientifico Cesare Baronio avrebbe dovuto creare un contatto, conduce alla scoperta e alla frequentazione del quartiere Japigia e della miseria sociale che lo abita.

L'avvicinamento al quartiere popolare a sud-est di Bari accomuna tutti e tre i giovani ed è la figura di Vincenzo a condurre in quel luogo il gruppo di amici. Japigia rappresenta al contempo l'uscita dal recinto del paradiso consumista dei quartieri rispettabili di Bari e la porta d'ingresso ad una sorta di oltretomba urbano, un *upside down* del mondo nel quale hanno vissuto sino a quel momento i giovani protagonisti del romanzo.

A tale riguardo, emblematica risulta essere la descrizione del superamento da parte del gruppetto di amici della linea di confine che divide Bari dal quartiere popolare:

Fu come attraversare un varco aperto tra due mondi. [...] I grandi palazzi popolari iniziarono allora a comparire a ridosso di carreggiate sempre più larghe e silenziose mentre il cielo di settembre, completamente sgombro sopra le nostre teste, intratteneva con la linea d'orizzonte una sfida degna di due numi. A quel punto, la sensazione di essere a migliaia di chilometri da casa si era già impossessata di noi (p. 249).

Inoltre, il vasto quartiere popolare si fa anche territorio del disvelamento dei conflitti che si giocano sulla superficie di Bari: lo spaccio di eroina, controllato dal gruppo malavitoso avente per capo i fratelli Terlizzi (i medesimi che si servono del lavoro giudiziario dell'avvocato Lombardi, il padre di Vincenzo, e che controllano tutte le attività economiche di Bari, compresa quella dei genitori di Giuseppe) è una delle maggiori risorse dell'economia sommersa barese e ha la propria piazza d'affari a Japigia; allo stesso tempo è sempre a Japigia che si consuma l'atto finale del potere dei fratelli Terlizzi e la fine del loro impero.

Il protagonista è accompagnato in questo viaggio infernale dalla fidanzata Rachele; a Japigia scoprono il degrado dell'eroina e si muovono per mesi sul crinale instabile della possibile tossicodipendenza, dalla quale si salvano grazie al residuale istinto di sopravvivenza che ancora li accompagna («senza domandarmi se ci fosse un motivo che spingeva invece me e Rachele a fumare la roba senza iniettarcela in vena – una voglia di sopravvivere malgrado tutto, mi dico adesso, un inconfessato desiderio di fare ritorno verso quel mondo che tanto ci sforzavamo di detestare», p. 266).

Vincenzo intraprende una relazione sentimentale con una vedova più matura di lui che incarna nel ribaltamento rappresentato da Japigia quella madre che avrebbe dovuto sopravvivere al padre. In tale relazione, ambisce a ricoprire il vuoto lasciato da un'autorità paterna che ha abdicato ai propri doveri matrimoniali e al proprio ruolo sociale, inseguendo, nella relazione con una studentessa ventenne, il sogno di una giovinezza permanente.

Giuseppe invece crolla nella dipendenza da eroina, proseguendo quell'estremismo del consumo cominciato sin da bambino, spingendo tale tracciato al suo limite ultimo: l'ansia di divorare anche sé stessi. Come se quanto fatto negli anni precedenti fosse stato soltanto un percorso preparatorio indirizzato alla realizzazione del proprio annichilimento

(«La luce sotto cui mi era apparso la prima volta tra i banchi di scuola adesso risplendeva in una gradazione ideale, convertendo le sue imprese precedenti in un lungo esercizio preparatorio rispetto a un'esperienza che consentiva di provare sollievo dall'intero processo vitale», p. 265). Infatti, l'eroina giunge a rappresentare il punto di arrivo finale dell'accelerazione del consumismo vissuta sin dai primi anni Ottanta e diligentemente assecondata da Giuseppe. Di fronte ad essa ogni altro prodotto si mostra inferiore in virtù della sua capacità di mercificare l'acquirente stesso:

La dipendenza assoluta... I dischi e gli abiti di marca e le auto sportive e le campagne pubblicitarie a cui l'anima di un intero decennio si era entusiasticamente già venduta, si ponevano con l'eroina in un rapporto di discepolo a maestro. Perché, di quali esperti di marketing ha mai bisogno l'eroina? Di che miglioramento del prodotto? Di che packaging? Se si trattava del prodotto definitivo, l'irrevocabile determinazione a vivere un vuoto e una perdita (non acquistare una merce, ma vendersi completamente a essa) consentì ai ragazzi come Giuseppe di entrare nel ventre della balena della loro epoca (p. 266).

Durante questa fase, dove il consumo di stupefacenti inizia a farsi massiccio tra i giovani, le figure genitoriali diventano sempre più inconsistenti. Anche i personaggi minori del racconto presentano la medesima condizione dei protagonisti, andando così a sottolinearne il carattere pervasivo: i genitori di Luca Giovanizzo sono costantemente assenti permettendo così al figlio di organizzare numerose feste presso la loro abitazione («I genitori di Luca Giovanizzo erano quel tipo di genitori che non ci sono mai e non si capisce mai il perché: non lo sapevo allora, non lo so adesso, non lo saprò mai più, ma questa assenza indecifrata consentì al loro appartamento [...] di diventare uno dei più importanti snodi di transito», p. 193); quelli di Sandro Petruzzelli hanno perso ogni tipo di autorità sul figlio, consentendo di farne divenire l'appartamento uno dei covi dei tossicodipendenti di Japigia («Se pure da qualche parte esistevano ancora per lui un padre e una madre, non ne subiva più il ricatto», p. 253).

Ritornando ai tre personaggi principali del romanzo, possiamo innanzitutto rilevare come i genitori del protagonista, una volta iniziato il liceo, rinuncino rapidamente al loro controllo sul figlio. L'ultima scena che li ritrae tentare di incidere sulla sua educazione,

seppure con fiacchezza, riguarda il primo giorno di scuola, dove a seguito della rissa con Giovanni e Vincenzo, rimproverano il figlio e cercano delle spiegazioni. Tuttavia, il padre non appena viene a conoscenza della presenza di Vincenzo nella rissa abbandona immediatamente il tentativo educativo e si interessa unicamente all'importante frequentazione del figlio. Inoltre, nei mesi successivi, il padre attraversa una depressione nervosa provocata dall'improvviso e inaspettato successo economico, fatto che segna il totale esaurimento dell'interesse nei riguardi dell'educazione del figlio. Anche una volta tornato in salute rimarrà completamente assorbito dalla propria attività, trascurando completamente la vita del figlio. Sebbene il termine della malattia depressiva coincida con l'inizio dell'esplorazione di Japigia, l'unica ossessione che continua ad interessarlo riguarda le frequentazioni del figlio.

Frequentazioni che invece vengono utilizzate da quest'ultimo in maniera strumentale per ribaltare i rapporti con il padre:

Ricordo invece quali scuse avevo bisogno di inventare io. Nessuna. Trascorrevi almeno venti notti al mese fuori casa e non mi fu mai chiesto di rendere conto delle continue assenze. [...]

L'involontario responsabile di questa impunità fu Vincenzo. Era lui il mio salvacondotto universale. A papà bastava ricordarsi che eravamo amici per presumere di sapere con chi passavo il tempo libero, dal momento che lui trascorrevi il proprio con l'avvocato Lombardi (p. 260).

Un'indifferenza ancora più marcata è riscontrabile nei genitori di Giuseppe, già criticati all'inizio della seconda parte del romanzo dalla madre del protagonista che rappresenta nel proprio giudizio il coro dei genitori del Cesare Baronio. La famiglia Rubino asseconda con un permissivismo cieco i desideri materiali di Giuseppe: se la famiglia del protagonista tenta di approfittare delle conoscenze del figlio per migliorare le proprie condizioni economiche, i Rubino ricoprono in maniera acritica Giuseppe del surplus di denaro accumulato, creando in questo modo l'origine della bulimia del figlio e della sua estremizzazione nella dipendenza da eroina.

Malgrado le differenti modalità con le quali la famiglia del protagonista e la famiglia Rubino si relazionano con i figli, esse sono riconducibili ad una medesima

tendenza generale che affonda le proprie radici nell'eccessiva attenzione all'arricchimento economico, e quindi alla mancata partecipazione alla formazione e alla vita dei figli:

A parte queste sviste, papà e mamma non associarono una sola volta le mie occhiaie a qualcosa che non fosse il sonno agitato degli adolescenti. E non lo fecero mamma e papà Rubino rispetto a Giuseppe, che con le droghe ci stava andando pesante molto più di me. Ma in quest'ultimo caso si trattava di una donna che in dieci anni di carte di credito bruciate contro tutte le bande magnetiche degli esercizi cittadini non aveva mai intuito di non essere la vera proprietaria dei suoi soldi, e di un uomo a quale la luttuosa scomparsa dello Sghigno aveva rosicchiato ultimamente altri cinque punti percentuali. Difficile pensare ad altro in questa situazione (p. 264).

Riguardo a Vincenzo, la relazione con il padre è caratterizzata da una maggiore complessità, il ragazzo infatti si allontana dalla figura paterna e cerca nel ribaltamento rappresentato da Japigia di scovare una verità che gli permetta di ricattarlo. Il padre permette al figlio di prendere le distanze e non esercita alcuna intromissione nelle sue attività, né cerca di creare un legame affettivo. Tuttavia, Mario Lombardi, oltre a preservare la lontananza creata, instaura al contempo un controllo a distanza: lo Sghigno, un piccolo criminale al servizio dell'avvocato Lombardi e dei fratelli Terlizzi, ha il compito di pedinare e controllare le attività di Vincenzo. La scelta di Mario Lombardi si dimostrerà vincente nel conflitto con il figlio, perché permette al padre di ritrovarsi in una posizione di costante vantaggio che gli permetterà di disarmare il figlio nella parte conclusiva della narrazione. Giunti alla stretta finale del racconto, quando il muro di Berlino è sul punto crollare e la rete di poteri e interessi politico-economici decide che i fratelli Terlizzi non sono più utili al mantenimento del controllo su Bari, viene introdotta a Japigia una partita di eroina di scarsa qualità con l'obbiettivo di provocare un'ondata di overdosi così da attirare l'attenzione di forze dell'ordine e magistratura e portare all'arresto dei Terlizzi. In tale occasione, l'avvocato Lombardi, con un colpo di scena, sconsiglia al figlio di fare uso di eroina per qualche settimana. Vincenzo si ritrova pertanto a subire uno scaccomatto da parte del padre: dopo aver cercato per mesi lungo le strade di Japigia i segreti legati alle attività del padre, questi gli rivela sia di essere a conoscenza dei luoghi

in cui trascorre il suo tempo sia di non avere la necessità di mantenere nascosta la propria rete di frequentazioni con la malavita locale.

In quel momento, la costruzione del sé fatta dal ragazzo si incrina: il tentativo di rapportarsi da pari a pari con il padre viene ridimensionato e Vincenzo viene ricondotto nello spazio della propria età anagrafica. Da quel momento, gli eventi iniziano a precipitare fino alla svolta definitiva che coinvolge i tre amici.

Giuseppe, permettendo al gruppo di amici tossicodipendenti di Japigia di derubare la villa dei genitori, imprime un cambiamento decisivo alle sorti della fortuna di famiglia creando i presupposti per la sua totale dilapidazione. L'evento si avvolge di un'aura catartica: l'accumulo frenetico dei padri viene dissolto nell'acquisto di eroina da parte dei figli spingendo così al limite quella parabola nichilista che accomuna i figli degli anni Ottanta. Quello che viene eseguito risulta essere una sorta di Potlâch moderno dove i beni, anziché essere accumulati, vengono dilapidati invertendo in questo modo la direzione dell'attività dei padri e delle logiche che sottendono alle leggi di mercato. La decisione di Giuseppe si rivela avvolta da un tragico tempismo: la famiglia Rubino considera responsabili del furto i fratelli Terlizzi, interpreta quindi la rapina come una provocazione e decide, di conseguenza, di derubare una sala giochi gestita direttamente dai Terlizzi. Il gesto rivela tutta la propria inutilità poiché alla violenza dei Rubino viene risposto con altrettanta brutalità (il magazzino dell'impresa di famiglia, la Eurogarden, viene distrutto); inoltre, i fratelli Terlizzi vengono arrestati di lì a poco dalla polizia per le vicende legate al quartiere Japigia, sottolineando una volta di più l'inutilità del gesto dei Rubino.

Contemporaneamente, l'eroina di scarsa qualità annunciata da Mario Lombardi giunge a Japigia provocando, lo stesso giorno della distruzione del magazzino della Eurogarden, l'overdose di Giuseppe che viene fortuitamente salvato in ospedale. Il percorso della famiglia Rubino giunge così al proprio pieno compimento: la ricchezza economica è consumata e per Giuseppe comincerà l'alternarsi di periodi di disintossicazione e tossicodipendenza.

Per quanto riguarda il protagonista, il precipitare degli eventi provoca due conseguenze fondamentali: la prima interessa la vita coniugale dei suoi genitori, la seconda il suo rapporto con Japigia e Rachele. Difatti, l'entrata dei genitori, grazie a Mario Lombardi, nell'alta borghesia barese segna l'inizio di una crisi matrimoniale irreparabile. Alimentata dall'ansia crescente provocata dallo spalancarsi di nuove possibilità, sia grazie al rinnovato benessere economico che alla scoperta di nuove potenzialità sociali, si genera

un'inquietudine che conduce allo sfaldarsi del rapporto matrimoniale e che coinvolge in particolare la madre del protagonista.

Due episodi in particolare manifestano tale tensione che inizia a erodere la relazione. Il primo si verifica a ridosso della catastrofe di Chernobyl, in concomitanza con l'accelerare del successo economico della famiglia, dove assistiamo al nascere di un turbamento che inizia a farsi spazio nella madre e che viene dirottato nella preoccupazione dovuta all'esplosione del reattore nucleare:

Ancora non capivo che gli adulti, quando hanno i nervi a fior di pelle per problemi all'apparenza incomprensibili, significa spesso che sono preoccupati da qualche cosa di diverso e comprensibilissimo. E dunque, cosa preoccupava realmente mia madre? Erano stati i troppi cambiamenti dell'ultimo periodo? L'impetuosità della nostra scalata era forse circondata da qualcosa di oscuro, vago e minaccioso quanto le radiazioni di Černobyl? Probabilmente mia madre, poco incline a formulare una spiegazione per una serie di nuove inquietudini che cominciavano a rosicchiare la sua vita, preferiva trovarle nel Grande Niente venuto dall'Est (p. 210).

Tale inquietudine inizia a prendere forma nell'episodio successivo, la discussione intorno al design della casa rivela la percezione di inadeguatezza della coppia rispetto all'ideale estetico presente nell'alta società, il tentativo di allontanarsi dall'immagine di arricchiti. Non solo, tale sensazione sembra accennare anche al presentimento che esista un'altra vita che possa essere percorsa, capace di fornire nuovi stimoli:

Nonostante li guardassi attraverso la mia bruciacchiata ostilità (cui si sovrapponeva lo specchio deformante dello sballo del giorno prima), riuscivo a cogliere in mia madre un'inquietudine elettricamente adagiata sotto ciascuna delle sue parole, come se eccitarsi intorno a tutti questi cambiamenti fosse una tattica per non saggiare a fondo la materia di cui erano fatti (p 262).

La tensione si scioglie la medesima sera della rivelazione di Mario Lombardi al figlio. Alla festa tramutata in incontro per coppie di scambisti a cui sono stati invitati i genitori del protagonista, la madre viene invasa dalla sensazione di aver sciupato la propria esistenza a fronte delle possibilità che ora le si manifestano. È come se il benessere avesse allargato lo spettro delle possibilità portando alla consunzione anche le relazioni sentimentali, indicando l'eventualità di scelte materiali potenzialmente infinite. Così, anche i rapporti umani si rivelano virtualmente intercambiabili e illimitati, una sorta di consumismo delle alternative familiari:

Ma a un certo punto la mano era lì, e l'uomo ce la tenne per tutto il tempo necessario. Mia madre non si spostò né protestò né fece altro, a parte aspettare che lo sconosciuto smettesse di palparla. [...] Allora si impadronì di lei una banale sensazione di bellezza sprecata, di tempo sprecato, più banalmente ancora di vita sprecata, e suo marito era lontano, era dall'altra parte dello yacht, e se – tra i tanti possibili – devo scegliere il momento in cui decise di lasciare mio padre, allora è proprio questo (pp. 293-294).

Al contempo, il figlio sta per giungere al confronto finale con la realtà di Japigia. Da alcune settimane, nel quartiere, il grado di violenza ha cominciato a farsi più inteso, sicché il protagonista inizia a percepire che sta per avvenire un cambiamento radicale in grado di coinvolgere i destini collettivi come quelli individuali (i tracolli economici e familiari e la fine del blocco sovietico). Vi sono due episodi che si susseguono a stretto giro e che marcano l'inizio di tale mutamento. Durante la primavera del 1988, il protagonista e Rachele assistono prima al pestaggio di un ragazzo lungo le strade del quartiere. La violenza della scena spezza ineluttabilmente la fragile bellezza dell'inizio di primavera e palesa la menzogna che si cela dietro la ricerca di un'altra verità dentro i confini di Japigia:

Nei primi giorni di aprile, quando già Donatella non era più dei nostri, a un paio di settimane dal breve periodo durante il quale il silenzio di Japigia venne rotto dalle sirene delle automobili, io e Rachele assistemmo alla prima scena di violenza

della nostra vita. Eravamo scesi a comprare le sigarette e stavamo tornando verso casa di Santo. Rachele aveva ripreso a indossare i suoi vestiti di cotone e adesso era una vivida testimonianza di bellezza pomeridiana che avanzava nel deserto di via Gentile. Sentimmo un urlo (pp. 271-272).

La calma di Japigia e la bellezza di Rachele nel sole primaverile sono interrotte dal grido del ragazzo in fuga dai picchiatori che preannuncia cupamente il suono delle sirene delle ambulanze che si occuperanno di salvare i tossicodipendenti durante l'ondata di overdosi che coinvolgerà il quartiere.

Il secondo episodio avviene due giorni dopo, i due giovani assistono al pestaggio di un tossicodipendente all'interno della palazzina nella quale abita Santo Petruzzelli. Come già osservato nel paragrafo precedente, alla scena segue una serie di immagini televisive che preludono al crollo dell'Unione Sovietica e al rivolgimento storico che cambierà completamente gli assetti mondiali. Questi due eventi preludono quindi all'atto finale che chiuderà definitivamente gli anni Ottanta del protagonista e porrà a termine l'esperienza di Japigia.

Durante un caldo pomeriggio primaverile nell'appartamento di Santo Petruzzelli, dopo che il protagonista e Rachele sono caduti nel sonno al termine di un amplesso, Marco Corallo (uno dei più giovani frequentatori dell'appartamento di Petruzzelli) viene trovato morto a causa di un'overdose di eroina. Sconvolti, il protagonista e Rachele abbandonano l'appartamento, in un tramonto di una spaventosa bellezza («un grandioso tramonto esplodeva continuamente sopra le nostre teste e sopra i tetti della città», p. 303) e fuggono di corsa verso la collina artificiale che marca il confine di Japigia e allegoricamente anche la fine di una fase della loro vita, nonché di una fase storica. Giunti alla sommità della collina, Rachele, bella e spettrale, pone il protagonista di fronte all'evidenza che un periodo si è definitivamente concluso e che la fuga a Japigia non si è rivelata altro che una menzogna. La figura in controluce di Rachele e il suo interrogativo insistente («Ma non capisci?», p. 303) introducono e accompagnano un ampio periodo sintattico di oltre due pagine nel quale si susseguono le immagini della fine dell'Unione Sovietica, di popolazioni che migrano in massa verso l'Occidente, delle atrocità avvenute nei Balcani. Quel tempo sul quale i padri avevano basato la propria ricchezza e il proprio benessere è quindi concluso e ciò che ne rimane sembra avere la consistenza di brillanti

macerie. Difatti, i sogni di libertà dell'Occidente e l'opulenza ancora solida della fine degli anni Ottanta si mescoleranno alle barbarie dei nuovi conflitti bellici e alle crisi economiche che investiranno nei decenni successivi il mondo occidentale: il tramonto, bello e spaventoso, così come «l'atroce bellezza» di Rachele ritta sulla collina, non fanno che richiamarne l'inganno di quel decennio attraverso la loro carica ossimorica.

Riprendendo quanto osservato nell'analisi della seconda fase del rapporto tra figli e genitori, e osservando ora gli eventi da una prospettiva più larga, è possibile constatare un progressivo e generale tracollo delle figure genitoriali. Queste allentano ulteriormente il loro controllo sui figli e si dimostrano incapaci di gestire la ricchezza accumulata così come la pressione sociale che questa implica (eccezion fatta per Mario Lombardi). Infatti, la famiglia Rubino reagisce in maniera brutale e irriflessiva provocando la propria fine e dimostrando la propria immaturità nel gestire il potere economico; ciò avviene nel medesimo momento in cui perde completamente il controllo su Giuseppe (il ragazzo rischia infatti di perdere la vita a seguito di un'overdose). Al contempo, la famiglia del protagonista si sfalda proprio mentre quest'ultimo giunge al capolinea della propria esperienza a Japigia: egli deve decidere in via definitiva tra il regno dei morti e quello dei vivi, il limbo tra queste due dimensioni risulta essere solo una temporanea e comoda scelta. Il protagonista deciderà di lasciare Japigia e tentare una propria via di uscita abbandonando anche Bari.

Alla luce anche delle vicende storiche citate poc'anzi, possiamo rilevare come i padri siano stati fagocitati da quella stessa ricchezza che si erano premurati di cavalcare e di alimentare, lasciando attorno a loro i resti di quel mondo. I padri sembrano pertanto incapaci di trasmettere un'eredità e un insegnamento ai figli e si rivelano incapaci anche di assumere una postura autoritaria. Come è stato possibile osservare, occupati dall'accumulazione di beni materiali, hanno abbandonato i figli all'indifferenza spingendo questi ultimi a cercare nella dissipazione uno strumento di ribellione, anche se alla fine la loro rivolta risulta inconsistente e priva di vie d'uscita.

Insomma, i padri risultano essere figure evanescenti, o come direbbe Zoja nel suo studio sulla scomparsa del padre, figure rarefatte¹⁹⁵. L'epilogo del romanzo non fa che confermare tale prospettiva fornendo un quadro generale nel quale i personaggi, a

195 Luigi Zoja, *Il gesto di Ettore. Preistoria, storia, attualità e scomparsa del padre*, Bollati Boringhieri, Torino, 2013. Si rimanda in particolare al capitolo *Il padre oggi*, nello specifico alla sezione *La rarefazione del padre*, pp. 240-259.

vent'anni dai fatti raccontati, i padri come i figli, continuano a muoversi in una dimensione di costante incertezza esistenziale e si mostrano in quanto figure travolte dalla storia.

La madre del protagonista appare come l'unico personaggio che è stato in grado di trovare un equilibrio, seppure all'interno di una dimensione di resistenza e accettazione («Nei momenti di sconforto si aggrappava a un senso della praticità duramente conquistato negli anni immediatamente successivi al suo divorzio. Era scesa da molto tempo a un dignitoso, intelligente se non addirittura saggio patto con la vita», p. 312), mentre gli altri personaggi sono attraversati da profonde inquietudini.

Il padre ormai settantenne, solo nella grande villa in cui sarebbe dovuto andare a vivere con la famiglia, sotto la calma malinconia che lo ammanta rimane pervaso dall'insoddisfazione, incapace di pervenire a trovare una forma e un significato alla propria esistenza una volta esaurita la febbrile corsa degli anni Ottanta :

E adesso, espulso da un turbine di adrenalina che oramai soffiava altrove, si ritrovava a settant'anni con il normale patrimonio di domande che prima o poi affliggono gli uomini: cosa ho fatto nel corso della vita, dove sono i miei affetti, esiste un senso per tutto questo. Le domande erano nuove e gigantesche, lui non era equipaggiato molto bene, e il tempo a disposizione rischiava di non essere abbastanza (pp. 313-314).

La famiglia Rubino non si è mai ripresa dal tracollo economico avvenuto nel 1988 e, di fronte agli sconvolgimenti provocati dalla situazione economica e dalla tossicodipendenza del figlio, il padre ha abdicato al proprio ruolo di guida nei confronti del figlio decidendo di salvare il proprio matrimonio e di abbandonare Giuseppe al proprio destino. La signora Rubino ha infatti subito un esaurimento nervoso a causa della distruzione della fortuna economica e il marito, Domenico Rubino, ha deciso di occuparsi di lei a discapito del figlio. Quest'ultimo, ormai malato di cirrosi epatica, abita nella villa sottoposta alla procedura di pignoramento da parte del fisco. La vecchia dimora familiare, invasa dalla vegetazione e in stato di abbandono, è divenuta il monumento definitivo al tracollo economico provocato da Giuseppe.

Per quanto riguarda Vincenzo, incontrato dal protagonista a Milano qualche mese prima del viaggio di ritorno a Bari, neppure lui si è dimostrato capace di vincere la battaglia con il padre o comunque di opporvi un modello alternativo. Sotto il profilo professionale, egli si pone in una posizione di totale continuità con la figura paterna, in quanto è a capo di un importante studio legale con sedi a Milano, Londra, New York, Hong Kong e Dubai. Un'impresa nata da quel mondo globalizzato al quale l'avvocato Mario Lombardi si accingeva a partecipare dopo aver abbandonato i fratelli Terlizzi. Solo la malattia del padre ha posto fine al loro conflitto, lasciando Vincenzo cosciente della propria sconfitta («quel suo *ma pensa...* così sgradevole e fulmineo, pronunciato mentre il vero Vincenzo riemergeva per un attimo, poteva essere interpretato come una beffarda ammissione di sconfitta, visto che solo i processi naturali di consunzione e malattia avevano messo fine a una vecchia battaglia», p. 318).

Infine, il protagonista, fuggito prima dai quartieri bene di Bari, poi da Japigia e infine dalla Puglia, vive un'esistenza in cui la fuga è divenuta la struttura portante e in cui gli affetti rimangono costantemente precari. A fronte di una condizione professionale soddisfacente e di una situazione economica dignitosa, la ricerca personale di una propria emancipazione dal padre o comunque dalla autorità parentali si rivela frustrata e votata alla nevrosi:

Una delle conseguenze di questo tipo di esistenza era che, ad esempio, era andata smarrita, ormai da tempo la linea di demarcazione tra lavoro e vita privata. [...] Un secondo effetto consisteva nell'aver chiaro – pressoché in tutte le occasioni – dove fosse di casa il buon senso, senza che questa lucidità mi dicesse tuttavia un bel niente a proposito di ciò che (in quelle stesse occasioni) fosse giusto o sbagliato fare. Il terzo effetto collaterale: ogni tanto, di prima mattina, venivo sopraffatto da brevi crisi di pianto. Quarto effetto: atterrato nell'aeroporto di una città lontana per motivi di lavoro prendevo il taxi e osservavo l'autista mentre guidava verso la destinazione. Infilavo la tessera magnetica nella feritoia verticale della mia camera d'albergo, entravo nella stanza e controllavo immediatamente il frigobar. Controllavo l'aria condizionata e la tv satellitare. Mi affacciavo alla finestra, osservavo l'architettura di un panorama sconosciuto, e avevo voglia di buttarmi di sotto (pp. 311-312).

Quella che viene descritta è una condizione priva di coordinate, costantemente minacciata da una depressione incipiente dove il tentativo di sopperire ai vuoti esistenziali attraverso i beni materiali, l'unico insegnamento che i padri sono stati in grado di trasmettere, si rivela fallimentare. Non solo, la fuga stessa si rivela un meccanismo incapace di fornire le risposte ricercate sin dall'adolescenza e allo stesso tempo risulta essere un dispositivo che il protagonista non riesce a superare. Come se la coazione a ripetere rappresentata dall'acquisto di beni materiali e dall'accumulo di ricchezza venisse trasferita nel movimento spaziale.

Il romanzo si conclude infatti con l'amara consapevolezza che l'accettazione di cui fa prova Giuseppe è la dimostrazione che malgrado tutto l'amico sia riuscito a fare i conti con il proprio passato, al contrario il protagonista è costretto ad una frustrante perenne fuga:

Eppure mi sentivo invaso da qualcosa da cui Giuseppe era riuscito a guarire. Domani, alla stessa ora, lui sarebbe stato ancora qui, - pensai, - mentre io avrei sostato davanti al tabellone luminoso di un aeroporto pieno di altri viaggiatori. [...] Non si perde quello che non si è mai avuto, non si ha quello che non si è mai perso. E mi sembrò impossibile – semplicemente – riuscire a ragionare su qualche cosa di diverso (p. 326).

I padri, o più in generale le figure genitoriali, si dimostrano nel romanzo di Lagioia incapaci di fornire un insegnamento ai figli, mentre questi ultimi intraprendono una rivolta priva di sbocchi, basata unicamente sul rifiuto. Una rivolta che ben presto inizia a divorare sé stessa. La possibile risposta finale al conflitto sembra essere l'accettazione della sconfitta di Giuseppe. L'inconsistenza della lotta trova una spiegazione nella capacità del modello economico e sociale dei padri di inglobare all'interno del successo economico qualunque spinta oppositiva. Ovvero, tale modello si rivela essere storicamente vincente e trova nel crollo del blocco sovietico una perfetta dimostrazione. Tale modello si rende capace altresì di piegare la rivolta dei figli costringendola all'interno di una logica consumista (l'eroina, l'arma di ribellione usata dai figli, non è altro che il prodotto finale per eccellenza della logica del consumo).

Il romanzo di Lagioia, al pari di quello di Vasta, evita pertanto lo schema del conflitto edipico classico: i padri sono figure inconsistenti, contro i quali i gesti di ribellione dei figli appaiono come uno sbracciarsi inutile nell'aria (proprio come i gesti rabbiosi di Nimbo rivolti contro la madre in spiaggia). Movimenti che restano incompresi e si rivelano autoreferenziali. Sia Vasta che Lagioia sono pertanto riusciti a sottrarsi ai più usurati modelli utilizzati dalla narrativa italiana per raffigurare lo scontro familiare (Edipo, Medea, Antigone, Eros e Thanatos).

1.2.3. Il breadwinner, Achille ed Ettore: una possibile chiave interpretativa

Per concludere l'analisi e introdurla in un quadro archetipico che sia in grado di fornire una maggiore consistenza alla specificità del modello di scontro rappresentato in chiave narrativa dai due scrittori, ritengo interessante riprendere alcune considerazioni di Gabriele Vitello¹⁹⁶ e, sulla loro scorta, esaminare come suddetto conflitto possa trovare una possibile chiave interpretativa nel pensiero di Zoja. Rispetto al rapporto tra padri e figli, il critico sostiene che il conflitto edipico sia una chiave di lettura ormai logora e indica nelle riflessioni di Luigi Zoja e Massimo Recalcati la possibilità di individuare dei nuovi quadri interpretativi, poiché entrambi gli psicoanalisti partono dal considerare la figura paterna in crisi.

Vitello fa notare che Zoja si allontana dalla figura edipica freudiana nella misura in cui non concepisce la figura del padre come una figura forte contro la quale il figlio si scaglia per giungere al parricidio, ovvero all'atto costitutivo della civiltà. Secondo Zoja, il padre si rivela essere una figura culturalmente costruita e costretta ad una permanente rivisitazione. Nel corso del Novecento, tale figura, costitutivamente già precaria, ha subito due importanti momenti di accelerazione del proprio declino: il nazifascismo ha visto i padri pubblici trascinare i figli nel disastro della Seconda guerra mondiale, mettendo così in discredito anche i padri privati; successivamente, i padri del dopoguerra, hanno incarnato il modello del *breadwinner*, dell'accumulatore di ricchezza che si occupa del sostentamento dell'intera famiglia, accogliendo così il cinismo del mercato capitalista. A partire dallo spunto fornitoci da Vitello, delinearemo quest'ultimo modello, per proporre una lettura del conflitto descritto nel paragrafo precedente sulla scorta del pensiero di Zoja.

196 Gabriele Vitello, *L'album di famiglia: gli anni di piombo nella narrativa italiana*, cit., p. 46.

Ne *Il gesto di Ettore* lo psicoanalista individua nel XIX secolo la nascita di una nuova figura paterna, quella del *breadwinner*: ovvero il padre che si allontana da casa per inseguire il successo economico e personale. Secondo Zoja, nel XX secolo vi è l'affermazione di tale figura: il compito finale del padre non è più quello di essere maestro di vita del figlio (insegnare le leggi della società e le modalità per non farsi schiacciare pur rimanendo comunque giusto) ma è quello di cacciatore. L'economia di mercato non ha fatto altro che consolidare tale paradigma. Il modello del *breadwinner* prevede un genitore che passa la maggior parte del suo tempo lontano dai figli senza provare sensi di colpa, il senso di colpa si rivolge unicamente alla perdita di guadagno. Pertanto, con il *breadwinner* l'identità del padre è sempre più dipendente dal successo lavorativo e in questo modo il successo oggettivo guadagna spazio su quello morale. In virtù della nuova morale economica, l'autorità e il rispetto dei figli gli sono dati dalla lotta con gli altri padri e continuamente minacciati da una rimessa in discussione, mentre in passato il padre maestro di valori non perdeva il rispetto dei figli poiché era Dio a conferirglielo. Il padre, pertanto, non è più guida spirituale e metafisica, tramite con il Dio padre, ma si riduce al ruolo di accumulatore materiale e all'accudimento della famiglia che si fa solo attraverso la materia. In questo modo, l'assenza dell'autorità del padre sconfinava nell'immagine archetipica del padre-assente mentre i figli ricercano l'identità perduta nel branco (difatti i giovani competono per la scelta delle donne mentre i padri per alimentare le donne già scelte e i figli che ne sono nati).

Delineato questo contesto generale, lo psicoanalista propone un'analisi del Sessantotto come rivolta dei figli contro i padri da intendersi come volontà dei primi di sottrarsi dal modello economico proposto dai secondi:

Da un punto di vista generazionale, le rivolte degli studenti americani ed europei sono state rivolte dell'orda dei figli contro l'autorità dei padri. Invece, dal punto di vista delle immagini archetipiche a cui si rifacevano, esse sono state soprattutto un tentativo di sottrarsi all'ideale della competizione economica come criterio dominante della società. Sono state, cioè, proprio un rifiuto del branco che non si rifà a un ordine superiore ma inventa di volta in volta la sua gerarchia attraverso la lotta. Quelle ribellioni contenevano la nostalgia di una società ancorata a un valore metafisico e si opponevano a quella contemporanea, in cui compito dei padri è essere lupi tra loro prima che padri. In questo senso, furono i figli - anche se

spesso in modo poco consapevole, volgare, violento - a opporsi all'appiattimento orizzontale che dilagava in America e in Europa.¹⁹⁷

Quello che i figli tentano di fare è opporsi alla riduzione della società ad un sistema di rapporti meramente economici e ad un modello che vede nell'accumulazione di beni e ricchezze l'unica chiave del successo. Tuttavia, la rivolta del Sessantotto non ha avuto i risvolti sperati, oltre al silenzio dei giovani delle generazioni successive si è assistito al nascere di una «società a sguardo orizzontale» dove la «sostituzione dei valori morali con quelli del successo oggettivamente misurabile, già praticata dai padri, si sono estese a loro»¹⁹⁸, ossia ai figli. Gli anni Ottanta, poi, hanno visto la definitiva affermazione del modello del breadwinner:

L'avvento di Reagan e Thatcher, seguito dal crollo del comunismo e dalla conversione alla competizione economica dell'Europa orientale, sono eventi psicologici oltreché politici, conferme globali che la missione dei padri sulla terra è quella di breadwinners. Il compito stesso degli stati è ormai ripetere l'impegno dei padri su più vasta scala, essere contenitori e arbitri degli infiniti padri in lotta.¹⁹⁹

Tornando ai romanzi di Vasta e Lagioia è possibile, pertanto, rilevare come le proposte interpretative di Luigi Zoja forniscano concetti utili a interpretare meglio la relazione padri-figli presente nelle opere dei due scrittori. Per quanto riguarda *Il tempo materiale*, la rivolta dei figli contro padri, oltre a giocare su un piano linguistico che ripercorrere tuttavia la medesima perversione del linguaggio operata dall'autorità, ovvero la Democrazia Cristiana (come osservato nella prima parte del nostro studio), si situa sia sulla contrapposizione tra materiale e spirituale che su quella padre-assente e branco. Rispetto al primo elemento, notiamo come di fronte ad un mondo dei padri composto da un palinsesto di prodotti di consumo, in cui il legame con il sacro è ridotto ad abitudine

197 Luigi Zoja, *Il gesto di Ettore. Preistoria, storia, attualità e scomparsa del padre*, Bollati Boringhieri, Torino, 2013, pp. 282-283.

198 *Ibidem*, p. 283

199 *Ibidem*.

sociale, residuo inattivo di un mondo arcaico («La Pietra ci legge la Bibbia da prima che imparassimo a leggere soli. Non lo fa per fede, neppure per integrazione del catechismo o per un generico rispetto del testo sacro. Lo fa per abitudine»²⁰⁰), il medesimo mondo uscito vittorioso dallo scontro del Sessantotto e che negli anni Settanta sta intraprendendo un percorso di consolidamento che vedrà negli anni Ottanta il proprio trionfo, il gruppo terroristico dei tre preadolescenti si costituisce, nel romanzo di Vasta, anche come una mistica.

Parliamo di mistica perché, come osservato, vi sono riferimenti al sacro e in particolare ad immagini bibliche che sorreggono l'impianto di pensiero di Nimbo e dei suoi compagni. A tale proposito, risulta interessante osservare come sia proprio durante la lettura annoiata della Bibbia da parte del padre che Nimbo «scomodo ma coerente» costruisce la propria «aureola atea» e concepisca il proprio nome di battaglia, la propria rinascita:

Così, quando la sera appoggio la nuca contro la parete, covo la mia aureola. Anzi, il mio nimbo. Perché *nimbato*, dicono le Scritture, è la parola che individua il santo aureolato. E *nimbo* - “nembo”, “piccola nuvola”, “cerchio di luce vaporosa” - è la parola che indica la mia naturale sovranaturale circonfusione²⁰¹.

Inoltre, allargando lo sguardo, è stato possibile notare nella prima parte di questo lavoro come il gruppo sia attraversato da una tensione verso un ideale di purezza che si renda capace di travalicare il limite umano nel tentativo di racchiudere tutto nella geometria perfetta del pensiero.

In relazione alla seconda contrapposizione (padre-assente/ branco), la volontà di esistere in quanto gruppo (sintomatica e rivelatoria risulta la scelta dell'acronimo NOI, in evidente contrapposizione ad un *voi* che non è altro che il mondo degli adulti, volgarmente rappresentato dalla canzone di Rascel) si costituisce a fronte di figure genitoriali appunto assenti e inconsistenti. Tale assenza nel romanzo di Vasta prende forma a partire dalla scelta dell'autore di costruire dei personaggi per lo più muti e privi di spessore, mentre i

200 Giorgio Vasta, *Il tempo materiale*, cit., p. 14.

201 *Ibidem*.

figli preadolescenti tentano di comportarsi e agire in quanto adulti. Tuttavia, il gruppo terrorista cade ben presto in una aporia e in una lotta priva di vie d'uscita: in apparenza esso vuole combattere l'Italia avvolta ormai solo per convenzione dal fumo del turibolo, affermando una nuova mistica basata sulla purezza del linguaggio, nei fatti esso desidera solo l'affermazione di sé stesso e la propria legittimazione, rievocando in questo modo il modello sociale che si viene ad imporre nel secondo dopoguerra secondo l'interpretazione di Zoja:

Nei tempi post-moderni, nel grande, civile e in fondo democratico Occidentale, si è ripetuto e moltiplicato per milioni di volte il più arcaico dei delitti: non quello di Caino su Abele – diversi eppure fratelli - ma quello ben più feroce di Achille su Ettore. All'assassinio di un fratello sopravvive l'altro fratello; a quello di Ettore, eroe paterno, sopravvive solo il maschio competitivo.²⁰²

Venendo a *Riportando tutto a casa*, la griglia concettuale proposta da Zoja si fa ancora più convincente poiché il romanzo tocca, senza ulteriori maschere, il nodo che unisce la società del benessere e la corsa all'accumulazione di ricchezze con il rapporto tra genitori e figli. Un nodo che nel romanzo di Vasta rimane sempre in trasparenza e non viene mai evocato direttamente. Ne *Il tempo materiale* è l'immaginario televisivo che si fa strumento capace di rilevare la differenza profonda che intercorre tra l'Italia precedente all'esplosione dei consumi e quella che si sta formando nella seconda metà degli anni Settanta. La cui ferocia, come si è visto, non è riducibile alla lotta politica ma lascia intravedere un'esigenza ben diversa: l'affermazione di un paese nuovo, svuotato dall'ipocrisia e in grado di assumersi pienamente la colpa. Nel romanzo di Lagioia, i padri incarnano a tutti gli effetti il modello del *breadwinner* e il contesto storico (i pieni anni Ottanta di Reagan e Thatcher) ne giustifica pienamente l'agire. Figli di un Sessantotto a cui non hanno nemmeno partecipato, essi sono perfettamente interni alla nuova morale economica.

202 Luigi Zoja, *Il gesto di Ettore. Preistoria, storia, attualità e scomparsa del padre*, cit., pp. 300-301.

Anche la figura della madre, storicamente intermedia tra il padre e il figlio nella gerarchia familiare arcaica, nella società pugliese degli anni Ottanta, oltre a ricercare la propria emancipazione e la propria affermazione (si veda la richiesta di divorzio da parte della madre del protagonista), non è più immune dall'ideale del successo²⁰³:

E tuttavia, con il trascorrere dei mesi, cominciai a diffidare anche di lei. [...] Mi bastava guardarli di sera mentre discutevano della Lancia Stratos di Palmieri: un acquisto che la mamma giudicava «una cafonata» per non lasciar intendere che se una simile automobile era alla portata di un rappresentante a noi sarebbe dovuta toccare come minimo uno Jaguar [...] li sentivo alzare la voce, e mi sembrava assurdo che due persone potessero usare tante scorciatoie per esprimere da fronti opposti gli stessi desideri²⁰⁴.

In questo scenario, come per *Il tempo materiale*, anche in *Riportando tutto a casa* il conflitto con i padri si gioca sui medesimi piani: materiale e spirituale, padre-assente e branco. Come abbiamo visto, il conflitto tra padri e figli si sviluppa in due momenti: l'accumulo di ricchezza dei padri e la dissipazione dei figli. La dissoluzione dei beni materiali risponde a quella ricerca di spiritualità che ha individuato Zoja parlando delle rivolte del Sessantotto.

Tuttavia, terminata ogni possibilità di mutamento sociale e giunti al trionfo del modello consumista occidentale, non resta altro che la parabola nichilista della distruzione che prende ben presto i connotati dell'autodistruzione attraverso il consumo di eroina. Tale conflitto tra materiale e spirituale, così come le fondamenta sulle quali si basa e trova la propria linfa la rivolta dei figli, appare con piena evidenza durante il furto presso la villa della famiglia Rubino:

203 «La madre era un tempo qualcosa di gerarchicamente intermedio tra il padre e i figli. Non poteva permettersi di giudicarlo e, nel caso, non applicava criteri di successo ma morali. Oggi, nella maggioranza delle famiglie americane, è diventata breadwinner a sua volta», Luigi Zoja, *Il gesto di Ettore. Preistoria, storia, attualità e scomparsa del padre*, Bollati Boringhieri, Torino, 2013, p. 297.

204 Nicola Lagioia, *Riportando tutto a casa*, cit., p. 23.

Quando Rachele mi passò un Patek Philippe che avrebbe potuto essere il pezzo forte di un'asta internazionale (e le mie dita sfiorarono le sue prima che l'orologio finisse nella busta dell'immondizia), non venni rincuorato per i grammi di roba che ne sarebbero venuti fuori quanto dalla sensazione che in ciascuno di quei furti ci fosse qualcosa di sacro, di purificatorio²⁰⁵.

Il furto prende infatti i connotati del sacro e della purificazione, nel paragrafo precedente lo si era infatti paragonato al Potl'ach, e in quest'ottica non risulta una selezione linguistica neutra quella di scegliere come contenitore per la refurtiva una busta dell'immondizia.

Per quanto riguarda il secondo piano, padre-assente e branco, si è evidenziato nella nostra analisi come le figure parentali siano concentrate sull'accumulo di ricchezze e non si occupino pienamente dell'educazione dei figli. Pertanto, anche nell'universo di Lagioia si attiva quel meccanismo di contrapposizione che vede i figli ricercare una propria identificazione all'interno del branco e nel romanzo non mancano i riferimenti espliciti a questa dicotomia. Innanzitutto, nell'accostare i figli tossicodipendenti ad una indistinta avanzata di zombi (*Riportando tutto a casa*, p. 103 e p. 168), successivamente nel considerare da parte del protagonista il proprio rapporto di coppia con Rachele come una scelta di campo rispetto al mondo dei padri (*ibidem*, p. 207 e p. 254).

Come nel romanzo di Vasta, tale conflitto tra padri e figli si risolve all'interno della medesima immagine dello scontro tra Achille ed Ettore evocata da Zoja. Infatti, nel finale del romanzo, i figli (ad unica eccezione di Giuseppe che rappresenta l'immagine di colui che si è sacrificato in un conflitto rivelatosi senza vie d'uscita), non sono stati in grado di proporre un modello alternativo a quello dei padri. Sia il protagonista che Vincenzo sono pienamente inseriti nelle logiche dell'economia della globalizzazione e ciascuno nel proprio campo è socialmente considerato un modello di successo, sebbene l'ombra di un passato di cui non riescono a liberarsi continui a minacciarli entrambi. Vincenzo ha incarnato perfettamente l'immagine del padre seguendo la medesima carriera e conducendo lo studio legale all'interno delle logiche della globalizzazione attraverso l'apertura di filiali in diversi paesi, al contempo la battaglia con il padre è stata vinta solo

205 *Ibidem*, 268.

per consunzione naturale. Fuggito da Bari, trascorre la propria esistenza viaggiando per lavoro, privato di affetti stabili e incline a manifestazioni depressive che, come si è visto, solo nell'ultima pagina del romanzo trovano in parte una spiegazione.

2. Osservare il presente: uno sguardo al paesaggio

Premessa

In questo capitolo si vogliono osservare le modalità rappresentative del paesaggio ne *L'ubicazione del bene* di Falco e in *Quando verrai* di Laura Pugno. Si è deciso di considerare tale tematica per due ragioni, la prima è strettamente legata alla ricerca che si vuole effettuare in questo lavoro: la rappresentazione del paesaggio si costituisce come una diffusa sensibilità tra i narratori degli anni Zero e, come vedremo, in particolare tra coloro che sono nati a partire dagli anni Sessanta²⁰⁶. In questo senso ci è sembrato rappresentasse una di quelle forme distintive della recente narrativa, peraltro particolarmente coerente con la scelta anagrafica effettuata per la definizione del corpus di autori. In secondo luogo, la raffigurazione del paesaggio è stata un filo conduttore forte che ha attraversato le arti nella cultura italiana a partire dal medioevo, inserendosi in questo modo all'interno di una larga e profonda tradizione letteraria e artistica nazionale, come osserva Niccolò Scaffai²⁰⁷. Per l'appunto, per ricostruire tale rilevanza ci saranno utili le riflessioni sviluppate da Scaffai in *Letteratura e ecologia* che provvederemo in un secondo momento a connettere con il panorama narrativo più recente.

Il critico mette in luce come l'Italia rappresenti uno degli esempi più significativi per illustrare il rapporto tra le forme letterarie e l'immaginario ecologico. Secondo Scaffai vi sono due aspetti da tenere in considerazione per inquadrare il rapporto tra creazione letteraria e paesaggio nella cultura italiana. In primo luogo, l'Italia ha vissuto nel corso del

206 Franco Tomasi, *Immagini della megalopoli padana ne L'ubicazione del bene di Giorgio Falco*, cit., p. 92.

207 Niccolò Scaffai, *Letteratura e ecologia: forme e temi di una relazione narrativa*, Carrocci, Roma, 2017, pp. 167-171.

Novecento uno sviluppo industriale particolarmente rapido se rapportato a quello di altri paesi e gli scrittori si sono rivelati molto attenti nel registrare le conseguenze che tale mutamento ha avuto sul territorio italiano. In secondo luogo, l'identità italiana si basa, secondo Scaffai, sulla lingua letteraria e sulla rappresentazione del paesaggio fornita dalle arti. Tale identità naturale si fonda pertanto su una mediazione culturale, sia perché le arti hanno contribuito in maniera forte alla sua raffigurazione, sia perché il territorio italiano è stato teatro di un'antichissima antropizzazione.

Restringendo la propria osservazione al campo letterario, Scaffai ritiene che questo abbia ottenuto due importanti risultati: l'aver fornito delle rappresentazioni ideali del paesaggio italiano andando così a contribuire alla costituzione di un immaginario; l'aver assunto un ruolo di difesa della tutela ambientale, concorrendo allo sviluppo di una coscienza ecologica. Emblematico risulta essere che le prime norme di tutela dell'ambiente siano state promulgate da Benedetto Croce durante il suo dicastero all'Istruzione. Il filosofo chiamò in causa proprio la letteratura a sigillo del valore dell'oggetto da tutelare²⁰⁸. Tuttavia, sino a questa altezza non si trattava di una preoccupazione circa il rischio ecologico, ci si riferiva piuttosto ad un più generico interesse per la conservazione del patrimonio italiano, in direzione di una costituzione di un'identità nazionale e di valori condivisi.

Una preoccupazione in questo senso si sviluppa in particolare a partire dalla seconda metà del Novecento e ci viene raccontata soprattutto dalla letteratura industriale che interessa, a titolo diverso, scrittori come Calvino, Pasolini, Ottieri, Volponi. Rispetto alla recente narrativa, Scaffai individua in numerosi autori una certa sensibilità rispetto alle problematiche legate al paesaggio italiano, i quali non si limitano ad esporre la propria idea di paesaggio ma si propongono anche di confrontarsi con problematiche sociali e storiche. All'interno di questo campo di impegno civile vengono individuati diversi narratori, tra loro anche molto distanti per stili e modalità raffigurative: Erri de Luca, Wu Ming, Cognetti, Arminio, Pellegrino, Pecoraro, Pugno, Doninelli e Arpaia.

208 «Soggette a speciale protezione le cose immobili la cui conservazione presenta un notevole interesse pubblico a causa della loro bellezza naturale o della loro particolare relazione con la storia civile e letteraria», così si esprime Croce in *Per la tutela delle bellezze naturali e degli immobili di particolare interesse storico*, citato da Niccolò Scaffai, *Letteratura e ecologia: forme e temi di una relazione narrativa*, cit., p. 168.

Che l'interesse verso il paesaggio coinvolga un ampio spettro di scrittori trova conferma nel libro intervista di Filippo La Porta²⁰⁹, sintomatico di tale diffusa sensibilità. La Porta, convinto della facoltà della letteratura di essere uno strumento di conoscenza e riconoscendo nella recente narrativa la capacità di raccontare le «complesse trasformazioni del nostro paese» nonché di intuirne «i momenti di svolta anche traumatici»²¹⁰, ha intervistato ventitré scrittori italiani interrogandoli sul loro rapporto con le città in cui vivono allo scopo di comprendere come questi autori percepiscano l'ambiente urbano e le contraddizioni che lo abitano. Scorrendo le indicazioni anagrafiche presenti nello studio di La Porta, è stato possibile rilevare come la maggior parte di questi scrittori sia nata a partire dagli anni Sessanta. Tale elemento risulta particolarmente interessante se confrontato con i propositi del nostro studio, ovvero ricercare all'interno di un gruppo di scrittori anagraficamente coeso (scrittori nati in seno alla mutazione sociale avvenuta tra gli anni Sessanta e Settanta) le risposte fornite alle problematiche del nostro presente.

Franco Tomasi, introducendo il proprio studio su *L'ubicazione del bene*, conferma tale diffuso interesse presso numerosi autori nati a partire dagli anni Sessanta, in particolare nei confronti del paesaggio urbano:

questi nuovi paesaggi urbani, in costante espansione anche in altre aree del continente europeo, sono stati riconosciuti da più osservatori come luoghi del disagio, della sospensione traumatica, sede di un vero e proprio spaesamento, e sono diventati negli ultimi anni sempre più frequentemente oggetto privilegiato delle narrazioni di scrittori italiani nati dopo il 1960.²¹¹

A questo riguardo, si rivela inoltre interessante segnalare come il mutamento urbanistico descritto dagli autori risulti essere coevo a quel generale mutamento avvenuto nella società italiana a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta²¹². Pertanto, gli autori che hanno scelto di confrontarsi con la rappresentazione del paesaggio si sono formati

209 Filippo La Porta, *Uno sguardo sulla città, gli scrittori italiani contemporanei e i loro luoghi*, Donzelli editore, Roma, 2010.

210 *Ibidem*, p. 9.

211 Tomasi, Franco, *Immagini della megalopoli padana ne L'ubicazione del bene di Giorgio Falco*, cit., p. 92.

212 Eugenio Turri, *La megalopoli padana*, Marsilio, Padova, 2001, p. 84 e p. 97.

all'interno di tale stravolgimento e non hanno vissuto quel mutamento in prima persona²¹³. Questo dato si dimostra interessante poiché ci permette di mantenere una certa coesione metodologica, da un lato con il primo capitolo di questa seconda parte, dove si era osservato lo sguardo di Vasta e Lagioia su un mondo in rivoluzione, quello a cavallo tra gli anni Settanta e Ottanta, del quale essi risultavano essere già i prodotti e non i personaggi attivi del cambiamento. Dall'altro lato con l'impianto generale del nostro lavoro, il quale si prefigge di osservare le risposte fornite dalla narrativa alle problematiche del nostro presente a partire dallo sguardo di autori che non avevano vissuto in prima persona la *mutazione antropologica*²¹⁴.

Infatti, il paesaggio urbano a cui si riferisce Tomasi è quello delle aree periurbane, dello *sprawl* urbano, ovvero l'ampia città diffusa che si è sviluppata in vaste zone del mondo a partire dal secondo dopo guerra. Il critico definisce in questi termini tale spazio:

Questa sorta di urbanizzazione continua, caratterizzata dalla pervasiva presenza dell'insediamento antropico, ha quindi generato un paesaggio patchwork nel quale da un lato sembrano essersi smarriti i legami con la memoria storica e, dall'altro, si è lasciato che fosse l'aggressiva anarchia costruttiva, dominata nella sua essenza da un principio di sfruttamento meramente economico e consumistico, a partorire un *genius loci* inquietante nella sua proteiforme e indistinguibile caoticità.²¹⁵

213 Esulando dal discorso letterario più stringente, si segnala che recentemente anche nel campo della graphic novel italiana vi è stato un interesse nei riguardi dello *sprawl* urbano con particolare attenzione a quello Veneto. Si possono citare a tale riguardo *Padovaland* (2020) di Miguel Vila e *Malibu* (2019) di Eliana Albertini, la prima racconta la provincia estesa attorno a Padova mentre la seconda si concentra sulla provincia rodigina che si snoda lungo la strada Romea. Entrambe nascono in gran parte da un interesse nei riguardi della conformazione del territorio di provincia e di come questo contribuisca alla fisionomia dei rapporti sociali. Sintomatico che il festival culturale *Irruzioni* (Padova, 2021) abbia dedicato una serata dal titolo *Divagazioni urbane* (18/09/21) durante la quale i due disegnatori hanno dovuto raccontare le loro opere attraverso lo sguardo diretto verso il territorio. Interessante rilevare, peraltro, un certo parallelismo con le opere scelte per la nostra analisi: se Falco si interessa all'hinterland milanese, come Vila a quello padovano, il paesaggio di Pugno richiama con forza quella provincia che si estende lungo la strada Romea, come in Albertini.

214 Cfr. Pier Paolo Pasolini, *Scritti corsari*, Garzanti editore, Milano, 1975, in particolare l'articolo intitolato *Studio sulla rivoluzione antropologica in Italia* e Pier Paolo Pasolini, *Lettere luterane: il progresso come falso progresso*, introduzione di Alfonso Berardinelli, Einaudi, Torino, 2013.

215 Franco Tomasi, *Immagini della megalopoli padana ne L'ubicazione del bene di Giorgio Falco*, cit., p. 92.

La riflessione di Tomasi ci avvicina allo specifico dell'analisi che si vuole effettuare. In questo capitolo si osserverà la rappresentazione del paesaggio peri-urbano²¹⁶ ne *L'ubicazione del bene* (come già rilevato, la raccolta di racconti è pienamente ambientata in tale modello urbano e sociale) e in *Quando verrai* di Laura Pugno, opera che trova il proprio sfondo tra un delta e una laguna violati da stazioni di servizio, strade, *mall* e industrie che rilasciano rifiuti tossici nelle acque. I paesaggi delle due opere risultano riconducibili ad un luogo geograficamente definito, ovvero quello che Turri ha descritto come la *megalopoli padana*: quell'area «con il suo apice occidentale a Torino ed aperta a est per formare i due lati di un triangolo isoscele verso l'Adriatico»²¹⁷.

Notiamo che, sebbene scelga di ambientare i propri racconti nell'immaginario comune di Cortesforza, Falco non rinuncia a definire con precisione le coordinate geografiche in cui questo luogo si situa. Al contrario, i luoghi descritti nella favola nera di Pugno presentano diverse analogie con quello spazio che si estende tra il delta del Po e la laguna veneziana: il parco naturale del delta; le sostanze tossiche rilasciate dalle aziende nelle acque tra delta e laguna; la strada statale che costeggia il mare, da dove si diparte il reticolato di strade secondarie e lungo la quale si incontrano stazioni di servizio e centri commerciali, che ricorda la Strada Statale 309 “Romea”, ovvero quel tracciato che collega Ravenna a Mestre e corre lungo la riviera adriatica. Infine, l'interesse di uno studio della rappresentazione dello spazio peri-urbano si dimostra ancor più stringente se confrontato all'intero corpus di autori scelti per il nostro lavoro. In *Riportando tutto a casa*, Lagioia ha descritto lo spazio periurbano di Bari anche allo scopo di fornire la portata dei mutamenti socioeconomici in atto nella Puglia degli anni Ottanta, dove il cemento e la proprietà privata stavano iniziando ad impossessarsi della campagna²¹⁸. Una descrizione del passaggio proveniente dal primo capitolo del romanzo risulta particolarmente esemplificativa di tale operazione.

216 Si tiene a precisare il concetto di spazio periurbano attraverso una definizione di Guido Martinotti citata in un studio di Francesco Indovina: «La diffusione dell'area peri-urbana è parte integrante della città contemporanea [...] il peri-urbano non è solo una porzione di città da saltare a piè pari, è anche il luogo della nuova redistribuzione sul territorio delle attività produttive, dei grandi insediamenti di servizio, aeroporti e *shopping center* in particolare modo, attorno ai quali si sta organizzando l'insieme delle attività urbane», cit. in Francesco Indovina, *Dalla città diffusa all'arcipelago metropolitano*, Franco Angeli editore, Milano, 2009, p. 137.

217 Eugenio Turri, *La megalopoli padana*, Marsilio, Padova, 2001, p. 46.

218 Giada Peterle, *Attraversamenti (peri)urbani: una lettura geocritica mobile di 'Riportando tutto a casa' di Nicola Lagioia e 'L'ubicazione del bene' di Giorgio Falco*, in *Semestrale di Studi e Ricerche di Geografia*, XXVIII (2), 2016, p. 95.

Uscimmo da Bari a bordo di questo Fiorino bianco il cui chilometraggio era stato azzerato un numero di volte sufficiente a coprire parecchi giri della linea equatoriale. Oltre i confini della città si aprivano scenari leonardeschi con l'aggiunta di metalli economici: campi di fango a bordo strada, cieli carichi di nubi e dappertutto muri sottili di lamiera che avanzavano di giorno in giorno per contenere l'espansione della proprietà privata²¹⁹.

Giorgio Vasta, sebbene abbia rivolto la propria attenzione oltreoceano, evadendo quindi dallo spazio peri-urbano italiano, ha svolto un'operazione in parte analoga nell'opera *Absolutely nothing*²²⁰. In questo libro, in cui si intrecciano documentarismo, fiction, scrittura saggistica e autobiografia, e in cui i testi di Vasta sono accompagnati dalle foto di Ramak Fazel, gli autori indagano gli spazi della marginalità, delle rovine e dell'abbandono negli Stati Uniti. Un paesaggio fatto di detriti antropici diffusi che sembrano prefigurare le rovine di un mondo che verrà. Luca Romano²²¹ non esita a porre pertanto in relazione la poetica di quest'opera con le seguenti riflessioni di Belpoliti tratte da *L'età dell'estremismo*:

Le rovine sarebbero un segno di vita, qualcosa che si oppone alla «fine della storia», che è il destino verso cui si avvia la «spettacolarizzazione del mondo». Nel futuro non vi saranno più rovine perché non vi sarà più il tempo di produrle. Per questo, continua Augé, «sono il culmine dell'arte nella misura in cui i molteplici passati ai quali esse si riferiscono in modo incompleto ne raddoppiano l'enigma esacerbandone la bellezza»²²².

219 Nicola Lagioia, *Riportando tutto a casa*, cit., p. 9.

220 Giorgio Vasta, Ramak Fazel, *Absolutely nothing. Storie e sparizioni nei deserti americani*, Qudolibet, Macerata, 2016.

221 Luca Romano, *Tra macerie e rovine: Absolutely nothing di Giorgio Vasta*, 2 marzo 2018, in *Minima&Moralia*, <https://www.minimaetmoralia.it/wp/approfondimenti/tra-macerie-e-rovine-absolutely-nothing-di-giorgio-vasta/> [ultimo accesso 12/10/2021]

222 Marco Belpoliti, *L'età dell'estremismo*, Guanda, Parma, 2014, citato in *Ibidem*.

Rivenendo al contesto italiano, il paesaggio periurbano, per di più proprio quello della *megalopoli padana*, diventa in *Sottofondo italiano* di Falco lo sfondo dal quale emerge la narrazione, tra pamphlet e autobiografia, delle trasformazioni del paese e in particolare delle dinamiche che coinvolgono il mondo del lavoro. Il paesaggio risulta essere talmente rilevante che la sua descrizione occupa l'incipit dell'opera e funge da elemento chiave capace di addensare su di sé i caratteri fondamentali di quel mutamento storico e sociale avvenuto intorno agli anni Ottanta:

Giocavamo nell'hinterland milanese, su terreni ritagliati tra capannoni, parcheggi di supermercati, fabbriche, ciminiere novecentesche, scritte rosse sui muri soppiantate da simboli neri, campanili di chiese in cemento armato edificate negli anni Sessanta, cascine e quanto restava dell'esperienza millenaria di irrigazione dei campi tramandata da monaci cistercensi del Diciottesimo secolo²²³

Giungendo infine a Laura Pugno si era già rilevato, in occasione dell'analisi circa il rapporto tra la progressiva degenerazione della pelle di Sadako e la graduale rovina di Underwater, come vi fosse un'attenzione da parte dell'autrice nei confronti delle aree in stato di abbandono che circondavano il centro della metropoli. Interesse che ritorna anche in *Quando verrai*. In *Sirene* viene infatti descritto lo *sprawl* delle zone residenziali ormai desolate e saccheggiate dalle torme di disperati che tentano di entrare nell'area protetta della città di Underwater. Come a sottolineare l'ineluttabilità della distruzione di tali aree ed escludere ogni possibilità di rigenerazione futura, l'autrice ci segnala che le luci che vi compaiono talvolta nel buio, non sono altro che il frutto del caso o di un vagabondo che cerca ristoro:

Una lingua ininterrotta di sabbia e conchiglie collegava la zona nord delle ville al centro costiero di Underwater. I ghetti a recinzione elettrica dei contagiati cominciavano solo dopo l'abitato, nella parte bassa della città, a sud del beach club. [...] A volte capitava che gli impianti elettrici delle ville abbandonate, anche se in

223 Giorgio Falco, *Sottofondo italiano*, Laterza, 2015, Roma, p. 5

teoria erano stati tutti scollegati per prevenire incendi, riprendessero vita, scintillassero per un attimo prima di spegnersi per sempre, o entrassero in intermittenza.

I vagabondi – o i proprietari – che rientravano abusivamente nelle ville riattivavano gli impianti, si diceva, e queste erano le conseguenze.²²⁴

Attraverso gli esempi riportati è possibile rilevare come l'attenzione verso le aree peri-urbane, i luoghi in rovina, quelle zone in cui i mutamenti sociali ed economici mostrano maggiormente la loro ferocia, rappresenti un interesse diffuso tra i nostri autori, traducendo una loro forte propensione all'osservazione delle problematiche che riguardano il tempo presente. Tale propensione all'indagine dello spazio peri-urbano, in particolare della città diffusa, può essere riconducibile alla rilevanza storica del fenomeno e alla peculiarità, anche nel panorama mondiale, del caso italiano.

Scrivo Peterle, partendo dalle riflessioni di Cosgrove:

Urban sprawl is considered one of the main influencing phenomena in contemporary urbanization, and the Italian diffused city has already been recognized as a perfect laboratory for investigating its mutable forms (Cosgrove). I suggest looking at the literary production of this urban area as a promising research space for both (re-)reading the diffused city as a literary second city of sorts (see Keunen, and the Introduction, in this volume) and describing the increased importance of literary second cities in contemporary Italian literature.²²⁵

224 Laura Pugno, *Sirene*, cit., pp. 82-84.

225 Giada Peterle, *Moving beyond Venice: Literary Landscapes of Movement in Northern Italy's "Diffused City"*, in *Literary second cities*, a cura di Jason Finch, Lieven Ameel e Marku Salmela, Palgrave Macmillan, Londra, 2017, p. 220. «Lo *spawl* urbano è considerato come uno dei fenomeni più influenti del panorama dell'urbanizzazione contemporanea, e la città diffusa italiana è già stata riconosciuta in quanto perfetto laboratorio di ricerca delle sue molteplici forme (Cosgrove). Suggestisco di osservare alla produzione letteraria riguardante quest'area urbana come ad un promettente spazio di ricerca sia per (ri)leggere la città diffusa come una seconda città letteraria (si veda Keunen nell'introduzione a questo volume) sia per descrivere l'accresciuta importanza delle seconde città letterarie nella letteratura italiana» [traduzione nostra].

Ci occuperemo di indagare i fenomeni enunciati concentrandoci ora su *L'ubicazione del bene* e *Quando verrai*. Si è deciso di effettuare tale ricerca utilizzando i cronotopi dell'automobile e della strada, in entrambe le opere essi assumono infatti una particolare rilevanza e ci permettono di costruire un terreno comune di confronto. Introduciamo la nostra analisi esponendo prima le ragioni che ci hanno spinto a scegliere queste due opere e successivamente le motivazioni storico-sociali e letterarie che ci hanno condotto ad utilizzare l'automobile e la strada come chiavi di lettura. In un secondo momento, si provvederà ad intercettare quei meccanismi di resistenza al proliferare del paesaggio antropico messi in pratica dagli autori.

2.1. Sprawl urbano e ambiente deturpato, una lettura attraverso i cronotopi della strada e dell'automobile: L'ubicazione del bene e Quando verrai

L'ubicazione del bene e *Quando verrai* descrivono il paesaggio della grande città diffusa, delle arterie stradali che attraversano il territorio accompagnate da centri commerciali, aree di servizio, capannoni e villette. All'interno di tale coesione geografica vi sono tuttavia delle interessanti differenze che forniscono una certa complementarità alle opere; proprio in virtù di questa coerenza e al contempo differenza si è deciso di selezionare queste due opere per la nostra analisi.

Il paesaggio descritto ne *L'ubicazione del bene* vede l'elemento antropico praticare un controllo sul dato naturale, questo viene irreggimentato dai lotti di bifamiliari e della direttrici che conducono a Milano. Si tratta di quel paesaggio in cui le aree agricole sono ormai divenute spazio interstiziale racchiuso nella rete di strade e superficie urbanizzata. Il paesaggio presente in *Quando verrai* è quello di un mondo che si sta inselvaticando, dove l'uomo ha stravolto la natura e tale alterazione sta, a poco a poco, rendendo invivibile il territorio per gli esseri umani. Come in *Sirene*, si preannuncia pertanto una progressiva estromissione dell'uomo dall'ambiente naturale: una parte irriducibile dell'elemento naturale resiste all'inquinamento antropico che invece sta espellendo quella parte di natura che non è in grado di adattarsi alle modificazioni (ovvero l'uomo)²²⁶.

226 Niccolò Scaffai descrive l'opposizione tra uomo e natura in senso antropofobico. Secondo questa prospettiva presente nel discorso ecologico contemporaneo, l'uomo non avrebbe alcun diritto di dominio sulla natura e dovrebbe soccombervi per permettere a quest'ultima di ritornare al proprio splendore

Nelle due opere è possibile osservare due aspetti del medesimo paesaggio (l'eccessivo controllo antropico; le conseguenze paradossalmente disumanizzanti di tale controllo). Al contempo è possibile rilevare due differenti sensibilità rispetto ai processi in corso: la percezione di un mondo giunto all'apice del proprio percorso e che si trova sul punto di crisi; il presentimento di un mondo che ha già cominciato la propria parabola discendente. Nella nostra analisi provvederemo ad indagare questi aspetti, e la rappresentazione di tale paesaggio sarà esaminata grazie ai cronotopi dell'automobile e delle arterie viarie²²⁷. Non ci interesseremo tanto agli oggetti quanto all'esperienza e alla percezione dello spazio che da essi ne deriva. Tale scelta è riconducibile a tre ragioni che esporremo seguendo una logica a centri concentrici. La prima si lega a dei motivi storici e strutturanti del modello di paesaggio indagato, la seconda alle capacità rivelatorie che tale chiave di lettura dimostra di possedere all'interno del panorama letterario, infine, la terza, riguarda più strettamente il contenuto dei testi analizzati.

Sotto il profilo più generale dei processi storici che hanno coinvolto la modificazione delle strutture urbane durante il secondo dopo guerra, è possibile indicare nella diffusione dei mezzi di trasporto motorizzati privati un elemento propulsore della nascita del fenomeno dello sprawl urbano. Scrive Turri:

Benché la tendenza delle città ad aprirsi e a connettersi tra loro sia cominciata già nell'Ottocento, con l'abbattimento delle mura che rinchiudevano i meravigliosi frutti storici da cui erano germinate, l'episodio a cui aveva fatto seguito la costruzione

originario. Il critico pone in luce i limiti di tale prospettiva: «quale sarebbe lo stato ideale della natura e quando sarebbe esistito? inoltre se «l'uomo è nemico dell'ambiente (di cui pure è parte), dunque se vuole salvaguardarlo, deve essere nemico di sé stesso, cioè in sostanza della natura che lo include»; Niccolò Scaffai, *Letteratura e ecologia: forme e temi di una relazione narrativa*, cit., p. 76. Quanto affiora nell'opera di Laura Pugno pone in evidenza in maniera paradossale come l'uomo, tramite la propria azione, stia operando in realtà proprio quella estromissione desiderata dalla corrente antropofobica.

²²⁷ Si rimanda alla definizione di Michail Bachtin: «Il processo, attraverso il quale la letteratura si è impadronita del tempo e dello spazio storici reali e dell'uomo storico reale che in essi si manifesta, ha avuto un decorso complicato e discontinuo. La letteratura si è impadronita dei singoli aspetti del tempo e dello spazio, accessibili in una determinata fase storica dello sviluppo dell'umanità, e ha formato nella sfera dei generi i corrispondenti metodi di riflessione ed elaborazione artistica degli aspetti di realtà padroneggiati. Chiameremo *cronotopo* (il che significa letteralmente "tempospazio") l'interconnessione sostanziale dei rapporti temporali e spaziali dei quali la letteratura si è impadronita artisticamente [...] a noi interessa che in questo termine sia espressa l'inscindibilità dello spazio e del tempo. Il cronotopo è da noi inteso come una categoria che riguarda la forma e il contenuto della letteratura»; Michail Bachtin, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino, 1997, p. 231. Nel nostro lavoro si desidera pertanto utilizzare *la strada e l'automobile* in quanto motivi in cui si addensano le peculiarità di un tempo (il nostro) e di uno spazio (quello della «megalopoli padana»).

della rete ferroviaria, il primo filo che le ha unite e ulteriormente aperte, è solo negli ultimi cinquant'anni, con la motorizzazione, che si è realizzata pienamente la formazione unitaria definibile come megalopoli, alla quale oggi dà nuovo nutrimento l'informatizzazione.²²⁸

Passando all'aspetto più strettamente letterario, la rappresentazione dell'automobile, e di conseguenza dello spazio nel quale essa si muove (la strada), si rivela una sorta di precipitato di contraddizioni e traumi che concernono la tarda modernità. Essa, infatti, si lega alla mutazione radicale della percezione spazio-temporale sopraggiunta a partire dall'Ottocento, al modificarsi della percezione della corporeità, ai problemi di matrice ambientale e infine alle più recenti contraddizioni che l'ipermodernità ha saputo far affiorare dalla postmodernità, in quanto si manifesta come «la risposta e in parte la conseguenza disforica al postmoderno, poiché esaltandone i colori finisce per virarli al nero»²²⁹.

Per l'appunto, riguardo al tema “automobilistico” in letteratura, Zinato segnala:

L'auto in letteratura non si configura solo come un “prodotto” o un'invenzione, né come mera mitologia o esperienza di viaggio. Viene viceversa sottoposta a procedure di straniamento, rivelandosi per il lettore non *cosa* abituale o inerte ma “oggetto per eccellenza” capace di riassumere – ad un tempo – funzionalità e proiezione fantasmatica. In letteratura, l'auto diviene figura totale ed enigmatica, *sistema* di percezione e appropriazione dello spazio, calco negativo della morfologia umana, protesi corporea a cui sono simbolicamente legate le grandi trasformazioni della natura in artificio [...] Nei testi letterari della contemporaneità, questo oggetto e questo spazio sono insomma emblemi di un processo convulso e, per molti aspetti, terminale di civilizzazione.²³⁰

228 Eugenio Turri, *La megalopoli padana*, Marsilio, Padova, 2001, p. 11.

229 Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Il Mulino, Bologna, 2014, p. 20.

230 Emanuele Zinato, *Automobili di carta. Spazi e oggetti automobilistici nelle immagini letterarie*, Padova University Press, Padova, 2012, pp. 17-18.

Infine, venendo alle opere che si è deciso di considerare in questo capitolo, si è scelto di utilizzare i cronotopi dell'automobile e della strada poiché all'interno delle due narrazioni si sono rivelati presenti con una certa costanza, costituendosi pertanto in quanto punti di osservazione del paesaggio privilegiati e complementari.

Alla luce di quanto osservato (l'impatto fondamentale avuto dalla motorizzazione sulla trasformazione delle strutture urbane; la densità simbolica rappresentata dall'automobile all'interno del campo letterario), tale presenza comune pare quindi configurarsi come sintomatica delle esigenze stringenti del nostro presente. Per effettuare la nostra analisi cominceremo considerando le affinità presenti nelle due opere e ci sposteremo successivamente ad osservare gli elementi distintivi. In quest'ottica risulta interessante cominciare mantenendo un punto di osservazione ampio e guardare quindi alla percezione del paesaggio presente nei due autori.

2.1.1. Ripetizione, serialità: il disorientamento del soggetto

Nelle due opere è possibile rinvenire alcuni elementi paesaggistici ricorrenti: il centro commerciale, elemento comune ad entrambe, il capannone industriale in Falco, l'area di servizio in Pugno. Tali costruzioni si sviluppano lungo la strada: la Strada Statale 494 (la statale che conduce da Milano ad Abbiategrasso) ne *L'ubicazione del bene*, e la strada del mare in *Quando verrai*. Il paesaggio acquisisce pertanto una struttura longitudinale dove gli edifici seguono il corso dell'arteria viaria principale connotandola come uno spazio dove si assiste ad una costante ripetizioni dell'uguale.

Evitando di proporre l'intero elenco di occorrenze, si riportano qui alcuni esempi. Cominciamo con *Quando verrai*²³¹:

La mattina, Stasi aveva montato il banco sempre nello stesso punto, al mercato del giovedì alla prima stazione di servizio della strada del mare (p. 5).

Si tira su a sedere, è nel parcheggio di un centro commerciale lungo la strada di mare, enorme, deserto a quell'ora (p. 32).

²³¹ Laura Pugno, *Quando verrai*, Minimum fax, Milano, 2009. D'ora in poi, le citazioni tratte da *Quando verrai* saranno indicate dal solo numero di pagina tra parentesi nel testo.

Per quanto riguarda *L'ubicazione del bene*, leggiamo:

Pietro telefona all'agenzia immobiliare, vuole avere informazioni sul capannone di centocinquanta metri quadrati, *vicinanze* Tangenziale Ovest. [...] Pietro deve accontentarsi di Cortesforza, *vicinanze* Tangenziale Ovest, lungo la Strada Statale 494.²³²

Uscito dalla Tangenziale Ovest, prendo la Statale 494, sette chilometri, seguo le indicazioni per il centro commerciale *Viva* (p. 53).

La conformazione descritta dai due autori risponde alla struttura dello sviluppo urbanistico sregolato che ha coinvolto la pianura Padana e che il geografo Turri delinea in questi termini:

[...] percorriamo qualcuna delle strade su cui si impernia la struttura urbana della megalopoli: prendiamo ad esempio il percorso da Treviso a Vicenza, da Vicenza a Verona, da Verona a Brescia e a Milano, percorrendo non le autostrade, ma le storiche strade nazionali che seguono le più antiche direttrici di collegamento tra una città e l'altra, le quali sono state brutalmente utilizzate come direttrici di espansione urbana, non come "corridoi urbani", "vie di città" capaci di attrarre vita urbana e dispensarla intorno a sé²³³

Proseguendo l'analisi proposta da Turri, possiamo scorgere attorno a questi assi viari lo svilupparsi di quartieri residenziali, industrie e servizi:

232 Giorgio Falco, *L'ubicazione del bene*, Einaudi, Torino, 2009, p. 4. D'ora in poi, le citazioni tratte da *L'ubicazione del bene* saranno indicate dal solo numero di pagina tra parentesi nel testo.

233 Eugenio Turri, *La megalopoli padana*, Marsilio, Padova, 2001, pp. 56-57.

Oggi si presentano come arterie malate del corpo megalopolitano. Esse innanzitutto sono sempre intasate di automezzi, invischiate dai traffici locali oltre che da quelli di raggio maggiore: ciò perché tutto si concentra intorno a queste arterie, attività industriali, aree residenziali, servizi ecc. Ed ecco a riprova di ciò quartieri di villini, sempre di architettura banale, *residences* condominiali, capannoni industriali, negozi per l'automobilista [...], supermercati e ipermercati [...]²³⁴

Allo stesso modo, nel paesaggio delineato nelle due opere, attorno all'arteria principale si diramano le strade secondarie dove si incontrano gli spazi abitativi che in Falco si presentano come lotti residenziali costituiti da villette mono e bi famigliari. Lo studioso propone un paesaggio aderente al modello lombardo dell'hinterland milanese:

Ma i modelli di urbanizzazione sono diversi, soprattutto passando dal Veneto alla Lombardia dove si trova, a nord di Milano ad esempio, il complesso residenziale concepito come blocco abitativo (copie di Milano Due) ai margini dei nuclei storici ancora centrati sulla chiesa parrocchiale e la vecchia piazza, il quartiere di villette tipo città-giardino, oltre ai vecchi assembramenti di condomini che rimandano agli anni sessanta e settanta.²³⁵

In Pugno i nuclei abitativi risultano invece costituiti da case distanziate le une dalle altre e composte da giardini coltivati, sottolineando così la presenza di un paesaggio meno densamente popolato ma ugualmente scandito dalla ripetizione. Riportiamo un estratto proveniente da *L'ubicazione del bene* e successivamente uno tratto da *Quando verrai*.

Il venditore sessantenne della *Residenza Aurora*, in via Mozart 2 a Cortesforza, Milano, parla di Cortesforza senza esaltare le straordinarie qualità dei progetti immobiliari offerti. [...] Il venditore illustra il plastico delle case. Le chiama villette, non ville, il plastico dà l'idea precisa di villette a schiera, una dopo l'altra,

²³⁴ *Ibidem*, p. 57

²³⁵ *Ibidem*.

divise dalla rete in plastica verde, il giardinetto, la rete in plastica verde, il giardinetto, una serialità che sembra infinita e invece termina alla villetta di testa, da cui, invertendo l'ordine, tutto parte (p. 100).

Hanno attraversato la strada di mare, sono rientrati nella zona coltivata. Intorno a loro sono riapparse case isolate, circondate da piccoli orti. Così dovrebbe apparire anche casa di Montserrat, alla fine dei due giorni di cammino (p. 97).

Come è possibile leggere negli estratti dei due libri sopra riportati, la ripetizione e l'identico connotano l'aspetto del paesaggio. Mettendoli a confronto, si può osservare che Falco utilizza il sostantivo «serialità» per descrivere il succedersi di abitazioni, rinviando quindi ad una natura industriale di produzione di oggetti identici mediante una lavorazione in serie, mentre Pugno informa circa il carattere indistinto delle abitazioni, indistinguibilità che coinvolge anche il luogo dove si trova il punto di arrivo della loro *quête*.

In entrambi le opere emerge appunto il carattere ripetitivo delle costruzioni: in quella di Falco il concetto di «serialità» rinvia oltre che all'identico anche alla ripetizione, esemplificata nella modalità descrittiva del lotto residenziale dove vengono proposti i medesimi sintagmi («villette a schiera, una dopo l'altra, divise dalla rete in plastica verde, il giardinetto, la rete in plastica verde, il giardinetto», p. 100); nell'opera di Pugno, la ripetizione viene sottolineata in maniera più attenuata dalla presenza del verbo «riapparire» per indicare la presenza delle abitazioni (i due personaggi del romanzo avevano infatti abbandonato la strada del mare e le aree abitate durante il loro viaggio per farvi poi ritorno).

Osservando meglio l'insieme degli estratti, è possibile notare una flagrante differenza: Falco si serve di indicazioni topografiche molto precise che fissano con rigore i luoghi sulla carta, quando invece Pugno evita di fornire indicazioni di questo genere. Anche il nucleo abitativo principale attorno al quale ruota il mondo descritto nel suo romanzo è privo di nome e viene semplicemente definito dal sostantivo «la città» (p. 19) mentre nell'opera di Falco l'immaginaria Cortesforza si trova esattamente «a quindici chilometri da Milano» (p. 100). Ciononostante, il risultato finale permane il medesimo: da entrambi gli autori viene segnalata la presenza di uno spazio nel quale mancano punti di

riferimento che permettano una riconoscibilità dei luoghi, il soggetto risulta infatti disorientato.

Nel racconto *Alba*, della raccolta *L'ubicazione del bene*, leggiamo:

Colpa dell'utero, sostiene, un utero immaturo assorbe parte del carattere; colpa dei cromosomi, in condizioni particolari si accaniscono contro chi è già debole, impediscono all'embrione di crescere; colpa dei tapis roulant, degli step, delle cyclette, dell'alcol, del tabacco, della droga leggera fumata da giovani, della caffeina, dello stress, dell'andare avanti e indietro da Cortesforza a Milano, ma non sembra nemmeno di vivere a Cortesforza, Cortesforza è qualsiasi luogo, la distanza da Milano, diciotto, diecimila, un milione di chilometri, non ha senso (p. 102).

Qui la voce narrante descrive il flusso di pensieri del protagonista del racconto nel tentativo di reperire le motivazioni che impediscono il concepimento della moglie. L'accumularsi di risposte disparate segnala lo spaesamento del soggetto di fronte ad un problema di cui non perviene a trovarvi una causa. Il luogo, Cortesforza, giunge a rientrare tra le cause, nella misura in cui il tempo trascorso in auto per arrivare al posto di lavoro a Milano viene indicato come una delle possibili ragioni che impediscono l'inizio della gravidanza. Tuttavia, tale motivazione viene immediatamente archiviata rivelando un disorientamento non più soltanto esistenziale ma anche spaziale: Cortesforza è identica a qualunque altra zona, pertanto non può essere all'origine della mancata fecondazione. L'immaginario nucleo abitativo del suburbio milanese è solo uno sfondo indistinto, privo di caratteristiche proprie che possano renderlo migliore o peggiore di altri posti.

In *Quando verrai*, Eva dimostra di subire la medesima tipologia di spaesamento:

Proseguiamo a piedi, dice Ethan. Fino alla prima stazione di servizio.

Entrando nella piazzola, Eva istintivamente cerca con gli occhi la sagoma della roulotte. Anche se sono lontani le sembra di essere a casa, tutti i distributori si somigliano (p. 111).

Abbandonata la roulotte parcheggiata presso una stazione di servizio lungo la strada del mare, Eva giunge con Ethan ad una stazione a qualche giorno di cammino da casa, la similarità tra i due luoghi provoca smarrimento e tale turbamento riguarda lo spazio che circonda l'abitazione. Eva, come il protagonista di *Alba*, vive un disorientamento che si innesta già a partire dal rapporto con lo spazio abitativo, sia inteso in senso ampio come luogo di provenienza, sia come superficie che circonda l'unità abitativa. Lo spaesamento pertanto comincia già a partire da quel sito che per primo dovrebbe instaurare con il soggetto un legame di riconoscimento forte. Tale fenomeno è stato rilevato anche da Peterle in un suo studio circa il cronotopo dell'automobile in *Riportando tutto a casa e L'ubicazione del bene*:

L'appiattimento delle distanze, ma anche lo sfumarsi delle differenze paesaggistiche che permettevano di distinguere un luogo da un altro, hanno decostruito la nostra mappa cognitiva, proiettandoci in uno spazio di flussi, e portandoci ad uno scollamento rispetto al territorio inteso ormai solo come spazio dell'attraversamento e non più come luogo dell'abitare.²³⁶

L'unica modalità per poter orientarsi in questo spazio indifferenziato è osservare i cartelli. Infatti, Eva, abbandonata da Ethan presso uno dei tanti anonimi centri commerciali, ritrova la strada di casa non seguendo elementi paesaggistici riconoscibili ma leggendo i cartelli stradali che le permettono di situarsi nello spazio:

Scivola sotto il guard-rail per accucciarsi nelle sterpaglie e liberare la vescica, poi si rimette sulla strada e continua a camminare. Ha visto i cartelli, adesso sa dov'è, potrebbe persino passare la corriera, quella che prende d'inverno per andare a scuola, ma d'estate cambiano gli orari (p. 35).

²³⁶ Giada Peterle, *Attraversamenti (peri)urbani: una lettura geocritica mobile di 'Riportando tutto a casa' di Nicola Lagioia e 'L'ubicazione del bene' di Giorgio Falco*, cit., pp. 96-97.

A partire dalla lettura trasversale che è stata proposta, è possibile osservare come gli autori offrano la descrizione di due paesaggi tra loro molto simili. Sono paesaggi caratterizzati da un'urbanizzazione distesa e diffusa che trova il proprio cuore attorno all'asse viario principale dal quale si diramano le vie secondarie contenenti le aree residenziali; un'urbanizzazione longitudinale che gravita attorno ad un nucleo cittadino maggiore.

In questo spazio, connotato dalla ripetizione dei medesimi elementi (capannoni, centri commerciali, stazioni di servizio, aree residenziali dove i nuclei abitativi risultano gli uni identici agli altri), i personaggi vivono una condizione di smarrimento e spaesamento, mancano punti di riferimento riconoscibili che permettano loro di collocarsi sul territorio. Se Falco, a differenza di Pugno, sceglie di localizzare con precisione l'immaginaria Cortesforza, tale scelta non fa che sottolineare una volta di più il carattere interscambiabile e indistinto della cittadina del suburbio. Cortesforza è infatti un'invenzione ma allo stesso tempo ha la possibilità di diventare un luogo precisamente situabile sulla carta. Connotazione estrema e immaginazione conducono pertanto alla medesima indifferenza a cui giunge la scelta di Pugno di non nominare i luoghi nei quali viene ambientata la favola nera. Se il sobborgo inventato da Falco è infatti tanto riconoscibile quanto immaginario, esso può diventare un qualunque luogo dell'hinterland milanese.

Definiti pertanto i tratti generali della percezione del territorio presente nelle opere dei due autori, i quali intercettano le problematiche relative alla struttura urbanistica della megalopoli padana, proseguiamo addentrandoci nel nucleo del nostro studio, analizzando prima il cronotopo della strada e successivamente quello dell'automobile.

2.1.2. L'automobile e la strada, osservando il panorama della megalopoli padana.

In entrambe le opere lo spazio stradale si definisce in quanto luogo disumano, caratterizzato dalla violenza: incidenti stradali, difficoltà per esseri umani e animali di trovarvi il proprio spazio. Il sogno moderno della strada come spazio di libertà, che aveva già nel postmoderno iniziato a rivoltarsi nel suo contrario, trova nell'ipermoderno un'accelerazione, come conferma anche Zinato:

Le revulsioni e le convulsioni del processo di civilizzazione sono percepibili in modo macroscopico anche a partire dallo spazio motorizzato. La produzione automobilistica rappresenta, infatti, un esemplare paradossale dei sistemi materiali e simbolici della surmodernità: tra sogno di autonoma appropriazione dello spazio, ancora diffuso in modo ossessivo dalle clip pubblicitarie, e realtà della congestione delle infrastrutture stradali, degli incidenti e degli imbottigliamenti.²³⁷

Tale rivolgimento si costituisce come caratterizzante della megalopoli padana, basti considerare le osservazioni di Turri poc'anzi riportate («Oggi si presentano come arterie malate del corpo megalopolitano. Esse innanzitutto sono sempre intasate di automezzi, invischiati dai traffici locali oltre che da quelli di raggio maggiore»). Le due opere intercettano e descrivono tale disforia e la declinano attraverso rappresentazioni in parte differenti.

I due autori prediligono dei punti di osservazione diversi: nell'opera di Falco, lo sguardo proviene principalmente da un narratore (interno o esterno) che esamina i fenomeni, nel testo di Pugno lo sguardo è quello di Eva che vive lo spazio stradale durante le sue peregrinazioni a piedi e alla quale l'autrice dà voce.

Osserviamo anche che in entrambe le opere esiste, certo, una contrapposizione tra la strada (elevata anche a simbolo dell'elemento antropico) e la natura, ma in quella di Falco tale opposizione ruota attorno alla coppia strada/elemento animale, mentre in quella di Pugno gravita sul binomio strada/ bosco. A fronte di tali differenze vi è tuttavia un aspetto che unisce *L'ubicazione del bene* e *Quando verrai*, ovvero il paradosso dell'invivibilità da parte dell'uomo di uno spazio che è stato eccessivamente antropocizzato, con tutto l'apporto di violenza che tale condizione comporta.

Partiamo dunque da quest'ultimo elemento.

Rispetto alla ferocia che si esercita lungo gli assi viari, ne *L'ubicazione del bene* incontriamo un passaggio particolarmente emblematico, già analizzato in precedenza sotto altri aspetti. Il brano ripreso qui sotto è tratto dal racconto *La gente è più forte di tutti* dove il protagonista incontra, presso l'ospedale psichiatrico in cui è ricoverato, un ex infermiere sottoposto a TSV il quale descrive gli spostamenti automobilistici tra casa e lavoro:

²³⁷ Emanuele Zinato, *Automobili di carta. Spazi e oggetti automobilistici nelle immagini letterarie*, Padova University Press, Padova, 2012, p. 79

Muiono in migliaia nel tragitto per andare a lavorare, non lo dicono, altrimenti vengono tutti in TSO, anzi, in TSV, la gente è più forte di tutti. Io ho fatto l'infermiere in questo ospedale, arrivavano spaccati a metà o a pezzetti in ortopedia e in traumatologia, per la furia di andare a lavorare o di tornare a casa, oppure perché andavano piano o alla velocità giusta ma si trovavano nel posto sbagliato. Posto sbagliato. Posto giusto. Tutte stronzate! (p. 91)

La descrizione delle arterie stradali fornita dall'ex infermiere assume tonalità espressionistiche e la violenza che le caratterizza giunge a risultati parossistici. La brutalità della strada appare quindi ineluttabile, priva sia di condizioni che possano mettere al riparo il soggetto dalla sua brutalità («per la furia di andare a lavorare o di tornare a casa, oppure perché andavano piano o alla velocità giusta», p. 91), sia di zone che possano essere considerate sicure («Posto sbagliato. Posto giusto. Tutte stronzate!», p. 91). Ora, l'inesistenza di un'area sicura concorre a porre in risalto il carattere indifferenziato del paesaggio, la sostituibilità dei luoghi, come era stata osservata nel paragrafo precedente.

Vi è un secondo aspetto che risulta interessante rilevare e che si pone in dialogo con l'analisi proposta nella prima parte del nostro studio, quando abbiamo analizzato il rapporto tra corpo e lavoro. Abbiamo posto in evidenza lì come le dinamiche del lavoro contribuissero a sottomettere l'elemento biologico e ad annientare i corpi; segnaliamo ora come tale processo abbia luogo proprio a partire dal cronotopo della strada. La strada quindi si pone in stretta relazione con le condizioni economiche e sociali che reggono la società, e il modo in cui essa si struttura e si organizza si costituisce quindi in quanto specchio di un modello economico.

Un altro elemento che va sottolineato è che la violenza non si applica unicamente all'uomo, essa coinvolge anche il mondo animale, il quale diventa nell'opera di Falco simbolo a pieno titolo di una costruzione sociale votata a sottomettere chi si trova in una condizione di subalternità o debolezza. Almeno tre scene illustrano tale aspetto:

Le due file diventano comunità promiscue e ostili nella rassegnazione, così vicine da non poter sterzare di un grado, quando incontrano il cadavere di un animale ci passano sopra, la prima auto ha un lieve sobbalzo, come se schiacciasse un pezzo di terra friabile sulla strada di un agriturismo. Dopo parecchi passaggi, la carne si disperde nei cinque, dieci, venti metri avanti, gira nei copertoni, macchia la lamiera, oppure resta appiattita fino a diventare segno, mimetizzato dove è impensabile decifrare la testa, le zampe, la coda, infine solo asfalto (pp. 46-47).

La casa è stata costruita quarantasei anni fa. Cortesforza era un piccolo gruppo di abitazioni che sentiva fuggire qualche lepore impaurita, uccisa dai cacciatori più che dai camion di passaggio (p. 83).

Non ho mai guidato in quel tratto, di giorno, la prima volta pioveva, le rane zampillavano dal buio laterale e attraversavano, alcune restavano ferme in mezzo alla strada, stordite dai fari e dalle gocce, gli occhi minuscoli volti di sbieco verso il fascio di luce che le spiacciava (p. 53).

Nel primo estratto, assistiamo ad una rappresentazione claustrofobica dello spazio stradale dove le automobili incolonnate sono l'una vicina all'altra e gli animali, già cadaveri, diventano un arredo urbano simbolo dell'umiliazione e del sopruso. Essi si fanno corpo indifferenziato le cui componenti risultano indistinguibili («è impensabile decifrare la testa, le zampe, la coda»). Nel secondo brano il paesaggio stradale viene posto in più diretta relazione con i mutamenti socioeconomici che hanno condotto l'Italia da paese arcaico a paese pienamente inserito nelle logiche dell'industrializzazione. A Cortesforza, infatti, non sono più i cacciatori che decretano la morte della fauna, ma la motorizzazione selvaggia indotta dai cambiamenti del capitalismo avanzato.

Risulta interessante creare un dialogo con il componimento poetico di Fortini intitolato *La posizione* e analizzato da Zinato in *Automobili di carta*²³⁸; questo è il passaggio analizzato dal critico:

238 Emanuele Zinato, *Automobili di carta. Spazi e oggetti automobilistici nelle immagini letterarie*, Padova University Press, Padova, 2012, pp. 69-70.

Noi ci troviamo in questo momento in corsa
in una lunghissima curva della pista: che è la pianura
di nebbia fetida, chioschi, conigli sbranati, fari.²³⁹

Il paesaggio descritto da Fortini è il medesimo che viene rappresentato da Falco, ovvero la pianura padana urbanizzata e affollata di automobili e gas di scarico; e anche nel testo di Fortini gli animali (nello specifico i conigli) risultano essere le vittime della disforia del progresso. Secondo l'analisi del componimento di Fortini proposta da Zinato, gli animali si costituiscono come l'allegoria delle vittime di cui la modernizzazione capitalista necessita per potersi avverare.

Osserviamo allora che tra il brano di Falco e la poesia di Fortini sembra instaurarsi un dialogo, con il quale lo scrittore milanese riattiva al contempo, a cinquant'anni di distanza, quel medesimo sbigottimento vissuto dagli intellettuali italiani (Pasolini, Calvino, Fortini, Volponi) di fronte alla ferocia della modernizzazione allora ai suoi esordi.

Infine, il terzo estratto richiama quella corsa alla sopravvivenza sociale dove coloro che non riescono a adattarsi alle condizioni imposte dalla collettività restano irrimediabilmente schiacciati («alcune restavano ferme in mezzo alla strada»). Le rane assortite e bloccate a mezzavia, destinate a morte certa, richiamano la competizione sociale del mondo aziendale descritta dal racconto da cui il brano è tratto, intitolato *Oscar*, in cui si narra di un incontro informale tra alcuni colleghi di lavoro che, per misurare i loro rapporti di potere all'interno dell'impresa, si affrontano scommettendo sui combattimenti tra i loro pesci.

Al contempo, nei racconti di Falco, è proprio quello stesso mondo animale, costituito da una miriade indistinta di animaletti e insetti che infestano spazi abitativi e lavorativi, a costituirsi come una sorta di forma di resistenza. Sono infatti più numerosi degli esseri umani («Gli scarafaggi sono di più, più dei topi, più degli uomini», p. 5), si riproducono senza sosta («I piccioni [...] si lasciano cadere verso una nuova proliferazione», p. 5), convivono senza alcun problema con quei prodotti di scarto umani che stanno lentamente estromettendo l'uomo dal proprio ambiente («I topi annusano le

239 Franco Fortini, *La posizione*, in *Questo muro* [1973], citato in *Ibidem*, p. 70.

lattine [...] fiutano ruote, risalgono nei motori delle auto parcheggiate tra batterie, liquidi di freni e di raffreddamento, imbevono code nell'olio semisintetico [...] tornano alle intercapedini delle cantine, ai cunicoli, alle discariche, ai magazzini dei supermercati, ai depositi delle industrie dismesse, ai musei», p. 5), destabilizzano la quiete degli esseri umani («I topi e gli scarafaggi fanno saltare i pranzi domenicali», p. 9), si costituiscono come una silenziosa ma minacciosa presenza («Le nutrie rodono seminascode lungo i fossati», p. 49), infestano gli ambienti domestici crepando il muro di sicurezza che questi infondono sui soggetti («[le pulci] il problema è eliminarle nell'ambiente, in casa, in macchina, ovunque. Lasciano centinaia di uova e larve, cadono dal pelo e finiscono sul suolo», p. 71; «Gabriele e Silvia usano sandalo e altri profumi per allontanare le piccole formiche bianche ma la superficie in legno della casa è troppo vasta»; «Il pensionato dice che non esiste la certezza di eliminare del tutto le termiti», p. 79); e ancora, diventano plumbea raffigurazione dello scorrere inutile e identico del tempo nei sobborghi («soprattutto in primavera-estate [...] mi apposto nella penombra ispessita dello sbarramento semitrasparente delle zanzariere, sulle quali plana la vecchiaia delle cimici morte», p. 130).

Gli animali e gli insetti, schiacciati dalla presenza umana, dimostrano di avere la capacità di recuperare un ruolo di primo piano occupando gli interstizi e insidiandosi all'interno degli spazi protetti degli esseri umani minacciandone la calma, rilevandone al contempo il carattere precario. Tomasi, per descrivere tale insidiosa presenza ne *L'ubicazione del bene*, si appropria della riflessione di Trevisan circa l'esistenza di una *wilderness* nell'Italia urbana del nord-est. Ricordiamo che lo scrittore vicentino nel suo progetto intertestuale *Ruins* presente sul web scrive:

...wilderness è un termine americano praticamente intraducibile, disse. Si potrebbe forse rendere con “selvaggità”, ma non è che mi convinca molto... vedi, disse ancora, il fatto è che noi, qui: in Italia: in Europa, non abbiamo una parola né un concetto corrispondente. Qui si parla di spazi sconfinati, di orizzonti vastissimi, di frontiera eccetera, mentre i nostri spazi sono sempre confinati, gli orizzonti stretti, le frontiere ridicolmente vicine e numerose. Pure, disse, davanti a determinate situazioni dove, indipendentemente dalla azione dell'uomo, la natura produce i sorprendenti

risultati del suo incessante operare, non saprei trovare parola migliore. È una questione di profondità...²⁴⁰

Secondo il critico, che concorda con l'analisi di Trevisan, la possibilità di una *wilderness* nella megalopoli padana esiste negli anfratti e negli interstizi, si costituisce come una forza che risale dal basso e pone in crisi le esistenze degli uomini. Essa non si afferma pertanto come riapparizione di un'arcadia rurale, dove il selvaggio è una manifestazione del sublime, ma si costituisce come disvelamento di un disagio, rivelazione della nevrosi, scoperta delle contraddizioni nelle quali il soggetto è inserito²⁴¹. Allo stesso tempo, la violenza della strada risulta essere il precipitato degli sconvolgimenti economici e sociali avvenuti nel paese e vi si fa allegoria. Non solo, essa risulta essere in grado di illuminare anche circa la ferocia del modello sociale che domina la megalopoli padana ponendo in risalto la brutalità silenziosa e individualista delle relazioni sociali.

Il cronotopo della strada va così ad intercettare per sineddoche le riflessioni di Zinato poc'anzi riportate circa il ruolo dell'automobile nella rappresentazione letteraria («Nei testi letterari della contemporaneità, questo oggetto e questo spazio sono insomma emblemi di un processo convulso e, per molti aspetti, terminale di civilizzazione»²⁴²).

Laura Pugno esegue un'operazione simile a quella di Falco, tuttavia nel suo testo la contrapposizione tra elemento antropico e natura si gioca attorno agli elementi di strada e bosco in cui il guard-rail si configura come la linea di confine, mentre lo sguardo proposto è principalmente quello delle peregrinazioni a piedi di Eva. L'esperienza del cronotopo stradale viene fatta pertanto attraverso la camminata e questa scelta permette di svelare pienamente il carattere disumano di tale luogo. Se il *flâneur* ottocentesco trovava il proprio spazio ideale nelle sue erranze metropolitane, quello ipermoderno si deve invece confrontare con un ambiente ostile dove l'eccesso di antropizzazione non permette più all'uomo di abitare quegli stessi spazi che egli ha creato²⁴³.

Errore. Riferimento a collegamento ipertestuale non valido. [ultimo accesso 13/10/2021].

241 Franco Tomasi, *Immagini della megalopoli padana ne L'ubicazione del bene di Giorgio Falco*, cit., pp. 106-107.

242 Emanuele Zinato, *Automobili di carta. Spazi e oggetti automobilistici nelle immagini letterarie*, cit., p. 79.

243 Si segnala una certa vicinanza con il protagonista dei *Quindicimila passi* di Vitaliano Trevisan, poiché il protagonista dell'opera, in preda ad un delirio schizofrenico, inizia ad immaginare di attraversare boschi inesistenti nei suoi vagabondaggi nel suburbio vicentino, sintomo questo della difficoltà di accettare e

L'ambiente non risulta più essere quello dei centri delle grandi e nuove metropoli, bensì lo spazio del suburbio, quello peri-urbano e tendenzialmente pensato unicamente per il traffico di automobili²⁴⁴. La prima fondamentale esperienza della strada fatta da Eva avviene al termine del suo rapimento da parte di Ethan, quando l'uomo la abbandona nel parcheggio di un centro commerciale, situato lungo la strada di mare, che versa in uno stato di desolazione. Eva si ritrova pertanto in un paesaggio inospitale, arso dal sole, dove il calore eccessivo ha allontanato la presenza umana, ricordandoci quindi le atmosfere post-apocalittiche di *Sirene* e creando in questo modo un perturbante cortocircuito nel quale il nostro mondo appare come il luogo di una catastrofe già avvenuta:

Il parcheggio è una distesa sterminata, coperta da strisce bianche che presto il sole arroventerà. Le saracinesche del centro commerciale sono abbassate, la costruzione a tre piani, di un rosso sbiadito, appare irreale. Il cielo sopra è già color latte per l'afa. Dietro il guard-rail corre la strada di mare, deserta (p. 33).

attraversare dei luoghi che si sono fatti ostili all'essere umano; cfr. Vitaliano Trevisan, *I quindicimila passi*, Einaudi, Torino, 2002.

244 Rispetto alle peregrinazioni pedestri nello spazio peri-urbano, oltre al già citato romanzo di Trevisan, ricordiamo il progetto *Sacra Gra* di Nicola Bassetti nel quale l'urbanista ha deciso di percorrere a piedi il Grande Raccordo Anulare di Roma per rintracciare i mutamenti della città di Roma. Si tratta di una ricerca multidisciplinare nella quale sono stati coinvolti, oltre all'urbanista, anche lo scrittore Sapo Matteucci e il regista Gianfranco Rosi e dalla quale sono stati prodotti un libro, un documentario e una mostra in corso di realizzazione. Anche in questo caso la strada, il GRA, è stata osservata in quanto deposito della memoria della città e condensato dei mutamenti sociali ed economici che l'hanno investita: «il GRA si inabissa e riemerge tra le maree della trasformazione urbana di Roma. Memoria del boom economico e della sua spensierata motorizzazione, è l'ultimo tra i grandi sedimenti ereditati dalla Città Eterna» (<http://www.sacrogra.it/progetto>, ultimo accesso 13/10/2021). In campo internazionale un'operazione simile è stata svolta anche dal poeta e romanziere Iain Sinclair che, accompagnato da un pittore, un paesaggista e un regista, ha percorso a piedi la M25, ovvero la circonvallazione di Londra, osservando la sedimentazione dei cambiamenti che hanno coinvolto la città. Da questa esperienza Sinclair ha scritto il resoconto *London orbital*. Sono esempi che possono contribuire a capire come l'interesse e i tentativi di comprensione dei mutamenti che attraversano i nostri spazi urbani si siano spostati verso le aree periferiche delle città, a differenza di quanto facesse il *flâneur* ottocentesco che li cercava attraverso uno sguardo distratto negli interstizi dei grandi centri urbani. Tale interesse può trovare ancora una volta una spiegazione nello spaesamento che questi spazi provocano nel soggetto quando questi, non riuscendo ad abbracciarne i contenuti, intraprende la sua indagine. Scrive sul punto Philippe Vasset nella postfazione all'edizione francese del saggio di Sinclair: «Regardez en arrière, vous comprendrez mieux. Vous avez cru tourner autour de Londres mais vous étiez également à (*insérer ici le nom de votre ville*): la périphérie des mégapoles est un territoire infini. Ces parkings, ces banlieues résidentielles ne vous ont paru différents que parce que vous pensiez être ailleurs. Mais, le long de la M25, vous avez en réalité arpenté toute l'Europe : vous êtes même passé devant chez vous, et n'avez rien reconnu», Philippe Vasset, *Postface*, in Iain Sinclair, *London orbital*, Actes Sud, edizione per Kindle, Arles, 2016, pp. 674-675.

Il centro commerciale chiuso e riparato dal guard-rail, dalle pareti scolorite che lasciano solo il ricordo dei fasti ormai consumati, si connota come il simbolo di un modello economico in decadimento. Anche il cielo appare stravolto, infatti l'eccesso di umidità lo ha reso bianco e ci ricorda in maniera sin troppo vivida i cieli padani estivi dove anche nelle giornate di sole, talvolta, l'azzurro lascia spazio ad un chiarore eccessivo. La strada di mare, l'arteria principale dello spazio descritto nel romanzo è disertata, lasciando così prefigurare quale sarà il risultato dell'espulsione dell'uomo dal proprio paesaggio.

Lo stato di abbandono non si riduce al singolo episodio ma è segnalato più volte nel corso del romanzo: l'insegna della trattoria lungo la strada di mare è scolorita (p. 75); i vestiti dei personaggi sono spesso consunti (pp. 19, 26, 30, 31, 66); il paesaggio naturale è costituito per lo più da sterpaglia bruciata e grandi spazi vuoti privi di ripari, dove l'acqua è salmastra o ricoperta di oli inquinanti infiammati (pp. 9, 16, 90, 95, 100, 117); il territorio sembra invaso da costanti flussi migratori e l'emigrazione assume le tonalità ancor più cupe della disparizione («Qui la gente sparisce, le aveva detto Stasi più tardi [...] certi amici miei sono venuti qui per scomparire. Ci sono delle barche che vengono e ti portano dove vuoi, basta pagare», pp. 10-11).

Si delinea in tal modo una società in crisi dove lo spostamento risulta essere la risposta alle incertezze economiche che la assediano. Così, nel parcheggio del centro commerciale dove si trova Eva, il vento trascina gli oggetti del consumo abbandonati dalla scomparsa degli esseri umani, a raffigurare come idoli deteriori una società che ha basato la propria ricchezza sulla fruizione di beni effimeri, dove la busta di plastica vuota richiama l'esaurimento della società dei consumi («Il vento spazza addosso ai piedi un foglio di giornale vecchio, una busta di plastica», p. 34).

In questo contesto, dove abbandono e disumanizzazione sembrano in fase espansiva, Eva tenta di riappropriarsi invano degli spazi che circondano il centro commerciale fornendo loro delle funzioni *umane*. La vediamo infatti distendersi esattamente all'interno delle linee bianche che delimitano la porzione rettangolare dedicata al posteggio delle automobili, tramutando perciò tale spazio in una sorta letto di asfalto («Eva si sdraia per terra, a braccia aperte, in uno dei riquadri di vernice bianca fatti per le macchine», p. 34).

Il carattere disumano della strada viene ulteriormente confermato quando Eva deciderà di mettersi in cammino verso casa seguendo la strada di mare: l'arsura, il caldo e la fame sono infatti i tre elementi che connotano il suo viaggio, in un percorso che appare essere potenzialmente infinito («Il parcheggio è una distesa sterminata», p. 33; «Comincia a camminare, un passo dopo l'altro, in un'immaginaria linea retta», p. 34).

La strada insomma si presenta come un luogo difficilmente percorribile dagli esseri umani, privo di elementi adatti alla sua presenza, e di conseguenza, come avviene anche nell'opera di Falco, la strada si costituisce anche come un luogo mortale. Vi sono infatti nel romanzo di Pugno due incidenti stradali, posti in altrettanti momenti di svolta della storia che caratterizzano così il cronotopo della strada come fondamentale elemento narratologico. Entrambi coinvolgono Stasi, l'antagonista della storia. A metà del racconto, grazie ad Eva e al suo potere, veniamo a conoscenza che Stasi morirà in un incidente stradale in automobile. L'unica automobile presente nel romanzo è la Bmw di Vladimir, l'amico di Stasi, e funziona pertanto nell'economia del racconto come una sorta di pistola di Čechov pronta a sparare.

In questo modo, strada e automobile diventano degli elementi centrali del racconto sotto il profilo dello sviluppo narrativo. Il primo incidente stradale si verifica a seguito della morte della madre di Eva. Stasi si reca in ospedale per riprendere con sé Eva che tuttavia fugge e raggiunge la strada di mare che si trova proprio di fronte all'ospedale.

Va avanti, si avvia nell'oscurità morbida che adesso avvolge le costruzioni dell'ospedale, e che, oltre il muro di cinta percorso da tubature bianche, è fatta a pezzi dal treno regionale che passa come uno sfilare di luci per la ferrovia. Ma Eva non va verso la ferrovia, va verso la strada di mare.

L'attraversa, calcolando istintivamente i tempi di passaggio tra le macchine. I guidatori non la vedono, lei è un corpo nero nel buio, sfugge al pericolo, è dall'altra parte. Sta già camminando lungo la striscia bianca quando sente la voce gridare il suo nome.

Non risponde, alza gli occhi e le luci delle auto in corsa per un istante la accecano, finché lo vede. [...]

Eva non sa come abbia fatto a vederla, forse è il colore chiaro del copriscalle che la tradisce nel buio. Se lo strappa di dosso, lo getta a terra e corre, lungo la striscia bianca della strada di mare, in direzione opposta (p. 60).

L'intera scena si gioca sul rapporto tra luce e oscurità, la luce prende sin dall'inizio una consistenza materica («si avvia nell'oscurità morbida che adesso avvolge le costruzioni dell'ospedale [...] è fatta a pezzi dal treno regionale che passa in uno sfilare di luci», p. 60) che attraverso un processo metonimico diventa rapidamente un tutto con le automobili assumendo un carattere sinistro e pericoloso («le luci delle auto in corsa per un istante la accecano», p. 60).

All'interno di questo rapporto, l'oscurità assume una connotazione positiva, mentre la luce, ciò che risulta visibile, si costituisce come un elemento negativo. Pertanto, anche un oggetto deputato ad una funzione protettiva come il coprispalle bianco di Eva, in virtù del suo colore trasfigura la propria funzione tradendo la presenza della ragazzina e permettendo così a Stasi di notarla. È alla fine del brano citato che si svela il significato ultimo di luce e oscurità, il cui rapporto si inserisce in una più ampia tensione ambientalista dove le luci artificiali si rendono responsabili dell'inquinamento luminoso e impediscono la visione delle stelle («il cielo è reso opaco dal chiarore delle luci dell'ospedale dall'altro lato della strada, e dai fari delle macchine. Le stelle si vedono appena», p. 63).

In questo quadro, dove la civilizzazione assume connotati terrificanti (cieli stravolti e oscurità smembrata come un corpo organico dalla luce), la strada, costituendosi come un precipitato di elementi della violenza di tale civilizzazione deteriorata, si fa teatro dell'incidente di Stasi, il quale, durante la sua folle corsa in furgone nel tentativo di prendere Eva, si scontra con un camion. L'incidente libera solo temporaneamente Eva dal suo inseguitore, d'altra parte sappiamo che Stasi morirà a bordo di un'automobile.

Il secondo incidente stradale presente nel racconto è per l'appunto quello mortale per l'antagonista della storia ma che decreta anche la morte di Ethan, l'aiutante di Eva. La scena si svolge di giorno nel parcheggio di una stazione di servizio, la luce del sole è ancora una volta abbacinante, eccessivamente intensa, insistendo nuovamente sul carattere post-apocalittico del mondo di Eva e connotando una volta di più la luce in senso negativo («Poi apre la porta ed esce dalla toilette. La luce del sole l'acceca», p. 111). Stasi trova Eva nel parcheggio della stazione di servizio, la costringe con la forza a salire in auto, mentre si stanno dirigendo all'uscita del parcheggio Ethan si para di fronte all'auto per interromperne la fuga, la figura di Ethan non oscura soltanto la visuale di Stasi che perde il

controllo dell'auto dopo l'impatto con il corpo e si schianta contro un muro, ma in quell'istante oscura anche la luce del sole che viene connotata ancora una volta in senso negativo:

Di colpo, qualcosa copre il sole accecante della mattina. La figura di Ethan si staglia davanti al parabrezza, così vicino che è impossibile non investirlo (p. 112).

La strada si rende capace di liberare Eva dal suo persecutore, ciò che lei ed Ethan non sono stati in grado compiere, la strada riesce a portarlo a termine assumendo sino in fondo il proprio ruolo violento e feroce.

All'interno di tale cronotopo agiscono tuttavia altre due forze, ovvero la luce e l'oscurità, che sembrano connotarsi nei termini di civilizzazione (le luci delle auto e del treno che violentano il buio e accecano Eva) o civilizzazione stravolta (la luce solare troppo intensa e calda che pare essere il frutto di un processo di degradazione ambientale e atmosferica), da un lato, e dall'altro natura (il buio naturale che lascia affiorare le stelle) o protezione (il corpo di Ethan di oscura la luce del sole e la vista di Stasi).

Tale contrapposizione gioca con una seconda antitesi che richiama in maniera diretta la poetica di Pugno già esaminata, ovvero quella tra strada e bosco in cui il guard-rail funge da confine tra questi due territori. Il bosco che spesso si trova al di là del guard-rail assume la funzione del territorio selvatico dove incontrare protezione ma anche dove fare esperienza : è nel bosco che Eva conosce Ethan, è nuovamente nel bosco dove fugge per ritrovarlo e infine è ancora una volta nel bosco dove Eva parte con Ethan alla ricerca della casa di Montserrat (l'ex amante di Ethan, affetta dalla medesima malattia della pelle ma con la quale ha imparato a convivere) e dove si compiranno i destini di entrambi i personaggi (la morte di Ethan e la rinascita di Eva). Il limine, l'elemento che si frappone tra i due mondi è il guard-rail, che si costituisce pertanto come una sorta di membrana che divide lo spazio.

Ciò avviene in maniera analoga alla funzione assunta dalla pelle nei due testi di Pugno, in *Sirene* e in *Quando verrai*, nei quali la pelle si costituisce come uno spazio di confine che delimita i due mondi (l'io e ciò che lo circonda), richiamando quella

costruzione fatta di linee di confine e territori diversi ma comunicanti (io, pelle, mondo/strada, guard-rail, bosco) che caratterizza la poetica di Laura Pugno.

Nel romanzo *Quando verrai* osserviamo a più riprese Eva scavalcare il guard-rail per trovare protezione nello spazio che vi si apre al di là:

Scivola sotto il guard-rail per accucciarsi nelle sterpaglie e liberare la vescica, poi si rimette in strada a continua a camminare (p. 35).

Eva, dice Vladimir. Eva?

Lei sta per rispondere di no, non sono io, non mi chiamo Eva, o non rispondere affatto e correre via, scivolare di nuovo sotto il guard-rail, ma non lo fa (p. 35).

Il furgona di Stasi, nella corsia opposta, fa inversione [...] Di colpo Eva scavalca il guard-rail e taglia per i campi. Atterra su un'erba grassa che attutisce l'impatto [...] Il guard-rail è alto su di lei, le giungono voci e suoni di clacson dalla strada di mare (pp. 60-62).

Scavalca il guard-rail e vi si rannicchia accanto, col corpo sfiorato dal vento che fanno le auto (p. 75).

Passa un tempo che a Eva sembra lunghissimo, su quella strada che al buio non sembra portare da nessuna parte, finché improvvisamente Ethan si volta. La guarda, sembra cercare le parole. Eva si siede sul guard-rail (p. 77).

Di nuovo Eva scavalca il guard-rail, aiutando Ethan che quasi non si regge in piedi. Scendono giù per i campi. Taglieranno per il parco, verso casa di Montserrat (p. 86).

Leggendo gli estratti riportati, possiamo osservare Eva oltrepassare il guard-rail per porsi in salvo da Stasi, essere sul punto di farlo per sottrarsi a Vladimir, proteggersi dalle automobili che percorrono la strada di mare, utilizzarlo per trovare riposo e infine scavalcarlo per giungere al luogo che la condurrà alla sua salvezza (la casa di Montserrat).

Lo spazio che si incontra al di là del guard-rail si rivela essere, in diverse occasioni, il bosco, ma non è affatto un bosco luogo incontaminato ed esente dalla devastazione del territorio:

Dietro di loro, si estendevano sterpaglie alte, secche, e oltre, una macchia di vegetazione incolta che Eva e sua madre chiamavano il bosco (p. 16).

Il selvatico si caratterizza come una resistenza, uno spazio da attraversare e nel quale intraprendere un percorso formativo. Scrive Laura Pugno nel suo saggio *In territorio selvaggio*:

Il bosco è il luogo della nuova conoscenza, ciò che arrecherà dolore? Il luogo per eccellenza in cui si viene abbandonati, dove si è condotti a questo scopo.²⁴⁵

È vero, ma tale spazio mantiene un rapporto osmotico con il resto del territorio, una caratteristica che risponde peraltro alla poetica dell'autrice, secondo la quale non vi è mai una divisione netta tra i differenti elementi ma questi si relazionano tra loro come vasi comunicanti²⁴⁶:

Eppure, giardino o bosco o deserto, siamo sempre nella storia. Tutto si sta sempre trasformando in qualcos'altro, e non c'è fine.²⁴⁷

Non c'è una contrapposizione semplice, bosco uguale male, scoperta e conoscenza contro conforto e consolazione. Se fosse così sarebbe semplice, élite contro massa, oggi andrebbe di moda: casta contro gente. Non popolo, gente.²⁴⁸

245 Laura Pugno, *In territorio selvaggio*, cit., p. 23

246 Nella prima parte di questo lavoro si era osservato anche come, nelle opere di Pugno, corpo e mente sviluppino tra loro un rapporto osmotico; ricordiamo a tale riguardo la frase ricorrente in *Sirene* «la mente è vapore che si alza da una ciotola di riso».

247 Laura Pugno, *In territorio selvaggio*, cit., p. 44

Infatti, come si è potuto leggere, il bosco non si configura come uno spazio inalterato ma comunica con ciò che lo circonda: non vi sono corsi d'acqua incontaminata («Nel bosco ha trovato una pozza d'acqua verde, stagnante, e ha lavato via il sangue secco. Quell'acqua non è buona, ha detto Ethan, non bere», p. 87), e vi sono residui della presenza umana («Al crepuscolo, escono dal bosco. Davanti a loro c'è una distesa di erba bassa, in lontananza ci sono dei cartelli scrostati», p. 87). Anche il parco del delta, che dovrebbe rappresentare il giardino, lo spazio naturale addomesticato, quindi la zona di conforto²⁴⁹, risulta coinvolto nel processo di degrado, a tal punto che ne rimane ormai solo il ricordo segnalato dalla presenza di elementi antropici che un tempo dovevano arrecare conforto ai visitatori («Stasi aveva parcheggiato il furgone in una piazzola fuori dall'ingresso di quello che una volta era il parco del delta e avevano proseguito a piedi», p. 10; «L'altra estremità della costruzione apre su un piccolo pontile che una volta dev'essere stato libero e adesso è quasi completamente coperto dalla crescita del canniccio e dalle dune di sabbia di nuova formazione», p. 91).

Il parco risulta costellato di discariche e quando si esce dal territorio del delta per incontrare finalmente la laguna, il sublime, o meglio una sorta *wilderness* degenerata, si mostra attraverso la bellezza terribile e sconvolgente della distruzione:

Intorno il paesaggio, ora che sono usciti dal territorio selvaggio, è irriconoscibile. Il cannicciolo è basso, stentato, l'orizzonte è interrotto. Il delta brucia.

L'acqua della laguna brucia, cosparsa di oleata, detriti di petrolio o olio industriale. Il manto d'acqua è coperto da lingue altissime di fuoco. Eva ha sentito parlare dei fuochi del delta, ma fino ad ora non li aveva mai visti. Sa che i fuochi sono una cosa mostruosa, e che lentamente l'oleata divorerà tutto il delta. Eppure quella vista le sembra bellissima.

Ethan pianta la pagaia in acqua. Restano fermi per un minuto due, finché i fuochi si imprimono negli occhi di Eva (p. 96).

248 *Ibidem*, p. 48

249 Si rimanda alla nota 132 del presente lavoro dove si citano i passaggi di *In territorio selvaggio* dove l'autrice delinea i concetti di «bosco» e «giardino».

Eva, dopo le peregrinazioni attraverso il bosco e il parco, giunge alla visione «bellissima» e struggente della distruzione del territorio naturale e in quell'immagine terribile si presenta l'unico istante del romanzo nel quale il paesaggio travolge il soggetto e provoca una sorta di incanto. Un'emozione tradizionalmente associata alla visione dei grandi spazi incontaminati nella cui contemplazione si immerge il soggetto, che invece, nel romanzo di Pugno si presenta davanti allo stravolgimento dell'elemento naturale apportato dall'azione antropica.

Ritornando all'iniziale opposizione tra strada e bosco, dove il guard-rail funge da linea di confine tra i due spazi, è possibile osservare come il bosco si definisca in quanto elemento oppositivo alla strada anche in virtù di una sua forza prefigurativa e rivelatoria: nel bosco, ma anche nel giardino, ovvero il parco del delta, è possibile cogliere l'immagine di un futuro in cui la devastazione del territorio avrà messo in fuga l'uomo e del quale non resteranno che rovine a testimoniare la passata presenza. Gli stravolgimenti dell'ecosistema hanno ripercussioni di lunga durata.

Allargando lo sguardo ad entrambi gli autori, possiamo osservare che se nell'opera di Falco la *wilderness* si esprime attraverso una forza che viene dal profondo, infestante, capace di mettere in crisi le esistenze dei soggetti, in quella di Pugno tale fenomeno avviene all'interno dello stravolgimento, della contaminazione, del selvatico che riprende a poco a poco spazio su un territorio progressivamente abbandonato dall'uomo o nella bellezza delle lingue di fuoco che si alzano su un delta nel quale sono state riversate sostanze tossiche.

Ciò che accomuna le opere dei due autori risulta essere pertanto la presenza di un dato naturale a suo modo travolgente ma comunque deterioro e la cui resistenza si instaura proprio a partire da tali caratteristiche. In questo contesto, dove la strada si presenta come un luogo inospitale e pericoloso, dove l'elemento naturale è forza ambigua e resistente, l'automobile rivela in entrambe le opere la propria possibilità di rappresentare ancora uno spazio protettivo e avvolgente: da un lato essa si costituisce infatti come l'oggetto ontologicamente predisposto all'esperienza della strada, dall'altro essa funge da barriera protettiva rispetto all'elemento naturale. L'automobile non si riduce insomma unicamente a esperienza disforica, marcata dalla violenza e da una circolazione ipertrofica, ma conserva ancora alcuni tratti tipici della postmodernità.

Se l'ipermodernità mostra importanti punti di contatto con l'epoca che l'ha preceduta, l'esperienza dell'automobile sembra trascinare con sé elementi residuali secondo novecenteschi, quel periodo che è andato sotto il nome di postmodernità;

Scrive Zinato:

Nel secondo Novecento si modifica in profondità infine la percezione dello spazio e del tempo. Al postmoderno sono infatti collegati concetti e termini che riguardano la sfera del sensorio, sia spaziale che temporale: *virtuale*, *simulazione*, *appiattimento*. Anche questo processo è esaltato dalle modificazioni imposte all'esperienza dallo spazio automobilistico, sia inteso come guscio viaggiante che come rete di infrastrutture autostradali.²⁵⁰

Tale modello di esperienza comunica in maniera attiva con la conformazione del territorio tipica della periferia estesa (o distesa) che abbiamo delineato poc'anzi, come osserva anche il geografo Mauro Varotto:

L'utopia urbanistica della città-giardino, fatta di distese di villini e villette a schiera, fa coincidere l'abitare con l'avere un'auto a testa. Mezzo di trasporto individuale per eccellenza in un mondo in cui la pianificazione del trasporto pubblico è residuale e agonizzante, l'automobile diviene protesi della casa e ne riflette le stesse velleità di autonomia e distinzione narcisistica. Essa è *status symbol* come, e a volte oltre, la stessa abitazione [...] Quella che viene a delinearsi è una vera e propria antropologia dell'automobile che incarna il *modus vivendi* postmoderno, in cui la comunicazione avviene rigorosamente «a distanza», l'atto del comunicare è ammesso purché asettico e non coinvolgente, a difesa delle scelte individuali e di mondi solipsistici. L'automobile diviene così, come l'edificio, oggetto decontestualizzato per definizione, una bolla di soggettività sempre più blindata, a protezione di uno spazio intimo e divoramento violento e veloce di spazi esterni. [...] Questa filosofia ha a sua volta delle ricadute sul paesaggio, nella dilatazione degli spazi a disposizione di

250 Emanuele Zinato, *Automobili di carta. Spazi e oggetti automobilistici nelle immagini letterarie*, Padova University Press, Padova, 2012, p. 5

garage ipertrofici [...] nella costante rincorsa all'allargamento viario, necessario non solo a garantire gli standard di sicurezza, ma il flusso moltiplicato di auto-carrarmato o *sport utility vehicles* (SUV) ingombranti e inquinanti, «capsule difensive» immuni dalla pericolosa e imprevedibile vita urbana²⁵¹.

La residuale presenza di un'esperienza tipica della postmodernità del mezzo automobilistico, così come una sua connessione con il modello urbanistico, si rivela presente in entrambe le opere. Nei romanzi vi sono due passaggi che pongono in risalto tale funzione dell'automobile. Per quanto riguarda *L'ubicazione del bene*, riprenderemo un passo del racconto omonimo già osservato rapidamente nella nostra analisi del rapporto tra corporeità e immaterialità svolta nella prima parte del lavoro, e di un ulteriore momento della raccolta nel quale emerge direttamente la relazione tra spostamento automobilistico e percezione del paesaggio. Rispetto a *Quando verrai*, si tratta di ripartire dalla prima peregrinazione di Eva lungo la strada di mare poc'anzi osservata, quella successiva all'abbandono da parte di Ethan presso il parcheggio del centro commerciale.

Nel racconto *L'ubicazione del bene*, l'automobile si costituisce come un oggetto cardine che si pone al centro delle nevrosi dei soggetti e che permette lo scatenarsi dei conflitti che sottendono la narrazione. L'utilitaria acquistata per la moglie dal protagonista del racconto, poiché sfornita di aria condizionata, diviene il pretesto scatenante della rottura tra i due coniugi. Il mezzo automobilistico assume pertanto nel racconto un ruolo rilevante e si posiziona all'interno della dialettica tra esterno ed interno, dove l'esterno viene percepito dal soggetto come lo spazio del perturbante, il luogo che tende a porre in evidenza le contraddizioni e dove i conflitti tendono ad esplodere, mentre l'interno (in questo caso l'interno dell'automobile) si costituisce come uno spazio protettivo.

In relazione a questa dialettica, era stato rintracciato un percorso olfattivo, dove gli odori esterni giungevano a turbare la quiete del soggetto (l'odore del cane messo in forno dalla signora Giovanna, l'odore del bestiame proveniente dai Tir presenti nel parcheggio dell'autogrill). Tale rapporto oppositivo si configura seguendo una logica che vede confliggere a più riprese lo spazio interno dell'automobile con lo spazio esterno. La prima

251 Mauro Varotto, *Abitare tra le isole del Veneto centrale*, in *Il grigio oltre le siepi. Geografie smarrite e racconti del disagio in Veneto*, a cura di Francesco Vallerani e Mauro Varotto, Nuova Dimensione, Venezia, 2005, p. 85.

occorrenza che pone l'automobile al centro di tale conflittualità si incontra nel garage di casa del protagonista, dove questi a seguito di una lite familiare trova conforto nell'abitacolo dell'utilitaria. Il profumo dell'automobile provoca una sensazione anestetizzante («mi sentivo un mutilato alla fragola», p. 23) e quindi di protezione dalle contraddizioni e dai conflitti.

In questo episodio è possibile assistere ad un meccanismo che funziona a scatole cinesi all'interno delle quali l'individuo ricerca una protezione e dove l'automobile risulta essere l'unità minima: il suburbio-la villetta-il garage-l'automobile. Inoltre, l'automobile partecipa alla costruzione di quella percezione derealizzante del mondo: come si è visto all'interno dell'abitacolo il soggetto esperisce una condizione di ottundimento e di distacco dallo scontro che sta vivendo nella propria relazione coniugale.

A tale riguardo, risulta sintomatico come egli spera che, durante il viaggio nel monovolume di Gianni (il vicino di casa) assieme alle rispettive famiglie, si presenti l'ultima possibilità per salvare il proprio matrimonio. Il monovolume assume in questo senso le caratteristiche di un archetipico focolare domestico, un tempio volto a proteggere il rapporto coniugale:

Dentro il monovolume di Gianni abbiamo fatto il nostro estremo tentativo per salvare il matrimonio, abbiamo ricreato la grotta, la rappresentazione sacra della famiglia (p. 27).

Un'ulteriore conferma della capacità dell'automobile di permettere al soggetto di accedere ad una percezione derealizzata del mondo viene da un altro passaggio del racconto, nella scena in cui il protagonista, dopo essere salito a bordo per la prima volta del nuovo monovolume di Gianni, esperisce la realtà esterna all'abitacolo improvvisamente mite e innocua:

Le gocce d'acqua, riunite sul tetto, scendevano in rivoli sul parabrezza, l'aria dentro era fresca, sembrava impossibile che fuori potesse esserci un problema (p. 27)

A partire da queste considerazioni che ci permettono di delineare due importanti caratteristiche costitutive dell'esperienza all'interno dell'abitacolo dell'automobile (allontanamento dai conflitti e derealizzazione), è possibile osservare come queste agiscano sul rapporto che si instaura tra automobile e percezione del paesaggio. Un passaggio particolarmente significativo si trova in apertura del racconto *Oscar*:

Uscito dalla Tangenziale Ovest, prendo la Statale 494, sette chilometri, seguo le indicazioni per il centro commerciale *Viva*. Evito di entrare nella rotatoria che porta al centro commerciale, percorro novecento metri fino al semaforo, giro a sinistra, imbocco la Provinciale per cinque chilometri. Davanti al concessionario di tagliaerba giapponesi svolto a destra, percorro una strada sempre più stretta, fino a che diventa una stradina appena sufficiente al passaggio della mia macchina (p. 53).

In questo episodio, il protagonista del racconto sta attraversando l'hinterland milanese in auto per recarsi presso l'abitazione di un collega di lavoro. La descrizione del percorso che egli ci fornisce richiama il linguaggio del navigatore satellitare, segnalando la percezione di un territorio e di un movimento nello spazio viziato da un'esperienza multimediale. L'automobile si muove lungo le arterie stradali alla stregua di un inconsistente segnale luminoso, il paesaggio attorno perde di concretezza e diviene una sorta di fondale fatto unicamente di pannelli («Tangenziale Ovest»; «Statale 494»; «il centro commerciale *Viva*»; «la Provinciale») e linee che si intersecano. Anche Peterle evidenzia in questo passaggio un'analogia con il linguaggio del navigatore satellitare, indicando nella scelta dei verbi di movimento il marcatore: «prendo», «seguo», «evito», «percorro», «giro», «imbocco»²⁵².

L'esperienza paesaggistica che ci viene restituita in questo passaggio, virtuale e inconsistente, si pone in conflitto con la realtà di un panorama sconcertante, osservato sempre attraverso i vetri dell'automobile:

252 Giada Peterle, *Attraversamenti (peri)urbani: una lettura geocritica mobile di 'Riportando tutto a casa' di Nicola Lagioia e 'L'ubicazione del bene' di Giorgio Falco*, cit.

Il furgone ha imboccato una sequenza continua di capannoni, piccole fabbriche, medie aziende, supermercati, uffici e case sui terreni di ex grandi industrie, centri direzionali dalle cui finestre penzolano lunghi teloni simili a quelli esposti sui palazzi comunali delle grandi città quando è rapito un giornalista italiano in una zona di guerra, ma qui i teloni non vogliono la liberazione a nome di un popolo, implorano un vendesi o un affittasi in questa zona di florida rovina (p. 47).

La descrizione segnala la presenza di un luogo economicamente in declino, dove l'esplosione economica dei decenni precedenti ha contribuito a modificare il territorio, creando quel fenomeno della città diffusa che sta lentamente lasciando spazio alle sue macerie. La percezione di quel mondo attraverso il parabrezza dell'automobile si rivela alterata, la protezione fornita dall'abitacolo isola l'individuo e segnala la presenza di un deposito esperienziale ancora legato alla postmodernità.

Qualcosa di analogo avviene anche in *Quando verrai* in cui possiamo leggere un passaggio particolarmente emblematico a tale riguardo. Poc'anzi si era osservata la presenza di Eva presso l'assolato parcheggio del centro commerciale dove Ethan l'aveva abbandonata a seguito del rapimento; successivamente si era vista la peregrinazione della bambina lungo la strada di mare. Avevamo potuto sottolineare il carattere disorientante e inumano della strada, dove questa è predisposta unicamente al traffico dei mezzi motorizzati. Il paesaggio osservato risultava pertanto essere un luogo non adatto agli esseri umani, dove si potevano scorgere elementi prefigurativi di un mondo già post-apocalittico (il centro commerciale desolato, quindi la fine dei consumi, il caldo soffocante, ovvero la catastrofe ambientale già avverata).

Tuttavia, lungo la strada di mare Eva incrocia Vladimir in auto che si ferma e le offre un passaggio sino alla roulotte dove vivono Stasi e la madre. L'auto di Vladimir si presenta sin da subito come un oggetto ipnotico sul quale ricade immediatamente l'attenzione di Eva («Ha una macchina bella grande, lucida, chissà dove l'ha presa, dice sempre Stasi», p. 35). Eva, infatti, sarebbe tentata di rifugiarsi al di là del guard-rail e fuggire, rinunciando così ad essere accompagnata. Cionondimeno, il sentimento di ripugnanza e terrore mosso da Vladimir viene vinto dalla bambina che suo malgrado accetta l'aiuto («Lei sta per rispondere di no, non sono io, non mi chiamo Eva, o non

rispondere affatto e correre via, scivolare di nuovo sotto il guard-rail, ma non lo fa», p. 25).

Una volta salita in auto, la percezione del paesaggio muta e l'abitacolo risulta essere una sorta di placenta protettiva:

Mette in moto. Con una mano tiene il volante mentre con l'altra cerca nello scomparto del cruscotto. Tira fuori una scatola di cracker aperta, e la allunga a Eva. Lei scarta un pacchetto dall'involucro trasparente di plastica, lo finisce e poi ne apre un altro, e un altro ancora.

I cracker sono molto salati, secchi. Vladimir guida dolcemente, la strada passa sotto di loro senza che Eva se ne accorga. Si sente bene. Nello scomparto c'è anche una bottiglietta di plastica, la prende e beve l'acqua tiepida. Il sole fuori è forte, sente le palpebre chiudersi.

Un attimo dopo, Vladimir supera un camion di striscio. Eva sobbalza ma non riapre gli occhi. Attraverso il vetro, sente il calore del sole sulla pelle mentre scivola nel sonno (p. 36).

L'abitacolo dell'automobile offre ristoro alla bambina, cibo e acqua sono presenti in quantità pressoché inesauribili, ristabilendo così quel rassicurante modello consumista basato sulla cornucopia di prodotti. Modello che il centro commerciale desolato sembrava volerne segnalare il definitivo declino. Anche il sole troppo caldo che violenta il paesaggio diventa un tepore che accompagna dolcemente Eva verso il sonno, mentre i pericoli esterni (il camion ma potrebbero essere anche le altre automobili) si ridimensionano e allontanano, provocando unicamente un sussulto nel soggetto che continua a farsi cullare all'interno dell'abitacolo insonorizzato e climatizzato.

L'estratto qui analizzato denuncia quindi la medesima dicotomia, presente anche nel testo di Falco, tra territorio esterno (invivibile, in declino e inadatto ormai alla presenza umana) e percezione di tale territorio all'interno dell'automobile (distante, inconsistente, liscio e ridimensionato nella sua portata minacciosa).

In conclusione, all'interno di questo capitolo è possibile osservare come rispetto alle problematiche ambientali e paesaggistiche, entrambe le opere, seppure radicalmente diverse per temi e forme, contengano delle problematiche molto simili. Innanzitutto,

entrambe si mostrano sensibili rispetto alla conformazione di quel territorio che è stato definito la *megalopoli padana*. Tale interesse incontra nel cronotopo della strada, quindi dell'automobile, un punto d'osservazione privilegiato: attraverso la descrizione della strada, o degli edifici che corrono lungo i vetri dell'automobile, è possibile delineare i tratti di questo territorio. Allo stesso tempo, come effettivamente segnala anche Turri, è proprio la motorizzazione che ha contribuito fortemente a modellare la fisionomia del paesaggio.

Entrambi gli autori mostrano la presenza di un elemento resistente, ovvero quello di una *wilderness* deteriorata: nell'opera di Falco si presenta come una minaccia che agisce dal basso e per proliferazione allo scopo di porre in crisi l'opera dell'uomo; mentre in quella di Pugno assistiamo ad un processo paradossale, dove il progressivo inselvaticarsi delle aree abbandonate dall'uomo a causa dell'inquinamento da esso stesso provocato, sembra capace di guadagnare, a poco a poco, spazio sull'elemento antropico. La resistenza descritta dagli autori, facendo riferimento al dato naturale e biologico, sembra pertanto saldarsi con coerenza a quanto visto nella prima parte del presente lavoro rispetto alla presenza della corporalità nelle opere analizzate.

Un'ultima osservazione verte sulla denuncia, che emerge da entrambe le opere, della presenza, seppur residuale, di una certa euforia postmoderna nell'esperire il paesaggio e il territorio attraverso il mezzo automobilistico. Tuttavia, l'inconsistenza di tale deposito viene illuminata con forza attraverso il contrasto che si viene a creare con l'effettiva conformazione degli spazi descritti: luoghi dove gli edifici denunciano un sistema economico avviato al collasso, dove si osserva un paesaggio avvilito e ormai irrimediabilmente inquinato, la cui fisionomia è quella della serialità e la ripetizione dell'uguale (le villette a schiera, i centri commerciali anonimi, le aree di servizio, i capannoni delle fabbriche).

Alle fine, ciò che emerge risulta essere un mondo che si accinge al collasso, dove l'elemento naturale, per quanto minacciato, sembra ancora capace di recuperare terreno. Un mondo dove, tuttavia, convivono ancora pulsioni che si legano ai fasti di un'epoca ormai conclusa, dove le ambizioni e l'euforia del consumo non sono completamente esaurite, ma solo castrate, e continuano ad offrire una forte carica seduttoria.

Riflessioni conclusive

In questa seconda parte del nostro lavoro, ci siamo proposti di indagare le modalità attraverso le quali gli autori del corpus hanno intrapreso un confronto con la realtà. L'intento era quello di verificare se vi fosse stato un ritorno all'impegno, ovvero una volontà di confronto con le problematiche che animano il nostro presente o il nostro recente passato. A tal fine, abbiamo individuato due aree tematiche che toccano alcuni nodi scoperti della nostra contemporaneità: l'interesse per gli anni Settanta e Ottanta, in quanto germinali di molti dei processi socioeconomici del nostro presente (esplosione dei consumi, individualismo, edonismo); l'attenzione alle modificazioni del paesaggio, in quanto manifestazione delle trasformazioni sociali ed economiche del paese e del processo di progressivo inquinamento e deturpamento del territorio.

Le tematiche sono state scelte poiché intersecano, in una geometria variabile, pressoché l'integralità del corpus di autori selezionati, poiché l'attenzione nei riguardi del nostro recente passato riguarda non solo Vasta e Lagioia ma anche Falco (*Condominio Oltremare, Sottofondo italiano, La gemella H*), mentre un rapporto di stretta osservazione del paesaggio riguarda addirittura la totalità del corpus.

Aggiungiamo che entrambe le tematiche incrociano gli assunti preliminari di questo lavoro: indagare quegli elementi specifici dei narratori nati intorno agli anni Sessanta e Settanta che hanno esordito intorno agli anni Duemila.

Per quanto riguarda l'interesse rivolto al nostro recente passato, è stato detto che gli autori esaminati non hanno vissuto il mutamento avvenuto a cavallo tra gli anni Settanta e Ottanta in prima persona, bensì da una prospettiva interna dove quel cambiamento rappresentava già lo stato naturale delle cose. In questo senso, si rivelava interessante indagarne le modalità rappresentative, assumere pertanto il punto di vista di coloro che di quella frattura non potevano averne reale coscienza nel momento in cui essa si produceva.

Rispetto all'attenzione nei riguardi del paesaggio, si è visto come, per molti autori nati a partire dagli anni Sessanta, sia sintomatico di una preoccupazione ampia nei riguardi delle modificazioni ambientali cominciate proprio a partire dagli anni Sessanta. Quanto emerso dall'analisi che abbiamo effettuato ha permesso di rilevare come i nostri autori abbiano proposto un confronto attivo con le questioni che agitano il nostro tempo, intersecando inoltre diversi piani: sociale, economico e ambientale.

Nel primo capitolo, l'osservazione degli anni Settanta e Ottanta, attraverso il filtro dell'immaginario televisivo, ha posto in luce come nei due romanzi la presenza dello schermo televisivo serva prima di tutto a far affiorare il mutamento che sta attraversando il paese e come di questo cambiamento esso si faccia attore e sismografo. Non solo: abbiamo potuto osservare come la televisione, in entrambi i romanzi, sia uno strumento capace di interagire con la realtà assecondando impulsi differenti perché crea un perenne ribaltamento tra pubblico e spettacolo; perché spettacolarizza ciò che dovrebbe essere censurato; e perché rimuove ciò che dovrebbe essere mostrato trasfigurando i contorni della realtà e creando una perenne incapacità di distinguere tra realtà e spettacolo.

Il mezzo televisivo, muovendosi tra arcaismo, impulsi primordiali e nuove possibilità tecniche, si fa coadiuvante delle tensioni che si sono innestate nella società e contribuisce, come ha sottolineato anche Donnarumma²⁵³, a quello sgretolamento del tessuto sociale cominciato a partire dagli anni Settanta e che trova nel nostro presente i propri risvolti nel populismo e nella massa ormai divenuta *gente*.

Un ulteriore elemento di interesse, rilevato sempre attraverso l'analisi della rappresentazione televisiva, riguarda il rapporto memoriale che gli autori intrattengono con il loro passato. La memoria, in particolare quella storica, sembra infatti costituirsi come un palinsesto di immagini televisive (dalla strage di Acca Larentia, al rapimento Moro, sino all'esplosione di Chernobyl), il passato storico subisce pertanto una sorta di processo derealizzatorio che tende a ridurlo a moda o frammento di vita personale e si inserisce così nella logica della postmodernità.

Tale fenomeno, assai presente nella recente narrativa italiana, è stato rilevato anche da Simonetti in riferimento proprio a *Il tempo materiale*:

Il brigatismo passa, ma la televisione resta, e cambia la memoria e l'identità stessa degli anni di piombo. Per quanto sembri assurdo, l'interesse narrativo per la lotta armata è quindi anche un fenomeno *vintage*, analogo ad altri fenomeni di revival – come si capisce leggendo ad esempio *I giorni della Rotonda*, ma soprattutto *Il tempo materiale* di Vasta. Sottolineare nel racconto dettagli di moda degli anni Settanta rivela che anche se nel romanzo parla al presente – da Palermo, nel 1978 – il punto di vista del

253 Raffaele Donnarumma, *Schermi. Narrativa italiana di oggi e televisione*, in *Negli archivi e per le strade, il ritorno alla realtà nella narrativa di inizio millennio*, a cura di Luca Somigli, cit., pp. 95-96

narratore è in realtà anacronistico; che ciò che si racconta è soprattutto un frammento d'infanzia.²⁵⁴

Se l'analisi degli anni Settanta e Ottanta attraverso il filtro televisivo ci ha permesso di osservare principalmente il rapporto che gli scrittori intrattengono con i mutamenti sociali e la percezione del tempo storico, tramite il filtro del rapporto generazionale si è riusciti ad intercettare i cambiamenti di natura più strettamente economica che hanno interessato quel periodo storico. In particolare, tramite il pensiero di Zoja, si è potuto inquadrare il rapporto padri-figli nei due romanzi all'interno di un quadro storico-economico dove la conflittualità tra le due parti si è in buona parte disinnescata proprio a partire dalla nuova fisionomia paterna sorta a partire dal secondo dopo guerra (il breadwinner). In ragione di tale cambiamento, anche il processo emancipatorio dei figli risulta castrato: questi si ritrovano infatti a riprodurre il modello paterno. Ciò avviene in virtù delle strutture economiche del nostro presente, il trionfo dell'Occidente nel corso degli anni Ottanta ha infatti marcato in maniera indelebile l'esempio del successo. Tuttavia, in particolare in Lagioia, il riesplodere dei conflitti e il succedersi di crisi economiche, ha infragilito le figure filiali che si trovano impossibilitate a perseguire il modello proposto.

Nel secondo capitolo, abbiamo osservato il fenomeno dello sprawl urbano che interessa in particolare la pianura padana. Un fenomeno relativamente recente che si è innescato a partire dagli anni Sessanta e che ha coinciso con i radicali cambiamenti economici che hanno investito in particolare il nord del paese. Lo si è fatto attraverso i cronotopi della strada e dell'automobile poiché si è partiti dall'assunto che la conformazione distesa della megalopoli padana sia in buona parte il risultato della motorizzazione diffusa²⁵⁵. Per queste ragioni, ci sono sembrati essere i punti di osservazione da privilegiare.

Rientrando in una prospettiva più strettamente letteraria, e seguendo le riflessioni di Zinato, l'automobile nella letteratura si è fatta emblema delle tensioni che sottendono il

254 Gianluigi Simonetti, *Nostalgia dell'azione. La fortuna della lotta armata nella narrativa italiana degli anni Zero/2*, cit.

255 Eugenio Turri, *La megalopoli padana*, cit., p. 11.

nostro processo di civilizzazione²⁵⁶. In entrambe le opere è emerso come a fronte del permanere di una certa euforia postmoderna nell'esperire il paesaggio (la derealizzazione prodotta dall'abitacolo dell'automobile e la percezione di protezione che questo infonde), l'ansia sia in realtà tutta rivolta verso un territorio che si è reso sempre più invivibile e disorientante. Tali problematiche riguardanti il territorio si legano al prodotto dell'azione dell'uomo che ha stravolto gli equilibri naturali: l'inquinamento e una progettazione urbanistica sregolata hanno, da un lato, reso l'ambiente invivibile e, dall'altro, provocato quella sensazione di spaesamento che caratterizza l'individuo contemporaneo.

Tuttavia, in entrambe le opere è possibile scorgere i segnali di una resistenza fornita dal mondo naturale (la wilderness sotterranea in Falco e il bosco in Pugno), dal dato biologico che, come si è già detto, si rivela quindi coerente con quella opposizione rappresentata dalla corporeità indagata nella prima parte di questo lavoro. Risulta interessante segnalare che questo tipo di resistenza (in particolare la wilderness sotterranea, costituita da piccoli animali e insetti), sebbene non sia stata indagata in questo lavoro, è presente anche in *La ferocia*, come è stato notato, tra gli altri²⁵⁷, da Daniela Brogi:

Tre sono le strategie attraverso cui *La ferocia* corrode la tela di una narrazione intera. Anzitutto la presenza di un bestiario espressionista continuamente ricorrente, quasi come principio di scansione delle storie; dovunque, sin dalla prima pagina, si incontrano falene, topi di fogna, rospi, lucertole, uccelli migratori,

256 Emanuele Zinato, *Automobili di carta. Spazi e oggetti automobilistici nelle immagini letterarie*, cit., pp. 17-18.

257 In aggiunta, si segnala che in un'intervista di Gianni Montieri a Nicola Lagioia viene chiesto all'autore se gli animali presenti nel romanzo siano una metafora del tempo o dei personaggi; l'autore risponde che la loro presenza rinvia unicamente all'alterità che essi rappresentano. Esulando pertanto da un discorso strettamente legato ad un'inquietudine ambientalista, viene posto in luce come la loro presenza voglia segnalare i limiti della percezione umana, ridimensionando così il nostro antropocentrismo. Risponde infatti Lagioia: «No, sono proprio gli animali. Noi siamo animali. Se siamo un mistero a noi stessi, figuriamoci cosa dev'essere per noi il mistero dei gatti, delle mucche, delle mosche e degli scarafaggi. Come sente il mondo uno scarafaggio? Ce l'ho tra le dita, lo potrei schiacciare, è in mio dominio, il piccolo scarafaggio, e al tempo stesso non ho idea come questa creatura formatasi milioni di anni fa percepisca la luce, il vento, la luna. Non siamo soli sulla terra, e il mondo che percepiamo è solo una parte della realtà. Il realismo non esaurisce la realtà, e di questo gli animali credo siano i testimoni più squillanti e ineludibili», Nicola Lagioia, in Gianni Montieri, *Interviste credibili #16 Nicola Lagioia: La ferocia, i sogni, la scrittura*, in *Poetarum silva*, 28 novembre 2014, <https://poetarumsilva.com/2014/11/28/interviste-credibili-17-nicola-lagioia-la-ferocia-i-sogni-la-scrittura/> [ultimo accesso 07/10/2021].

fenicotteri: tutte creature di un *habitat* misterioso, che sta lì a mostrare, esistendo e continuando ad esistere, la sua indifferente estraneità al progetto antropomorfo di far coincidere l'affermazione di una vita con l'inizio e la fine di una singola esistenza umana.²⁵⁸

I due autori riflettono pertanto sia sulle conseguenze percettive che coinvolgono il soggetto, sia sulle terribili conseguenze ecologiche dell'azione dell'uomo.

La riflessione non si arresta a questi due piani: in entrambe le opere compare anche una preoccupazione nei riguardi dei processi economici che coinvolgono l'occidente. I mondi descritti, attraverso la descrizione del paesaggio, denunciano infatti una parabola economica in declino (le aziende in vendita in Falco, i centri commerciali svuotati in Pugno). La preoccupazione dei due autori, quando tendono a cogliere i tratti maggiormente inquietanti di questo processo (sia economico che ecologico), mira a prefigurare il mondo già post-apocalittica che attende l'umanità.

In definitiva, è stato possibile rilevare come gli autori mostrino una preoccupazione nei riguardi dei sommovimenti che stanno interessando il nostro presente. Le loro opere intercettano infatti tre importanti nodi: il mutamento sociale e l'espansione economica a cavallo tra anni Settanta e Ottanta; la recessione e la rinascita dei conflitti; la preoccupazione nei riguardi della devastazione ecologica e le angosce apocalittiche che hanno segnato l'inizio del nuovo millennio.

L'operazione letteraria di Falco e Pugno viene effettuata eludendo una reale implicazione politica, perché preferiscono rivolgere l'attenzione al campo sociale e a quello dei costumi, e in parte, al piano economico. Per quanto riguarda quest'ultimo aspetto, gli autori si limitano a descriverne e rilevarne la parabola discendente o a denunciarne i meccanismi; ciò avviene attraverso l'utilizzo di filtri mediatori che tendono ad opacizzarlo o a mostrarlo in trasparenza (il rapporto parentale).

In altri termini, abbiamo rilevato la presenza di una forma di impegno che si manifesta in quanto rappresentazione delle questioni che coinvolgono il presente ma anche

258 Daniela Brogi, *Nicola Lagioia – La ferocia*, in *Allegoria 71-72*, anno XXVII, terza serie, gennaio/dicembre 2015, Palumbo editore, Palermo, 2015. <https://www.allegoriaonline.it/index.php/i-numeri-precedenti/allegoria-n-71-72/120-tremila-battute/71/872-nicola-lagioia-la-ferocia> [ultimo accesso 07/10/2021].

in quanto tentativo di comprenderne i fenomeni attraverso la loro narrazione. Quest'ultima tensione si evidenzia con maggiore forza là dove si presenta quella volontà di indagare il passato, di volerne far affiorare quei processi che continuano a parlarci, ossessionarci e coinvolgerci. In *Riportando tutto a casa* vi è un passaggio particolarmente significativo a tale riguardo, dove pare esemplificarsi il significato ultimo dell'indagine narrativa. Il protagonista, mentre incalza di domande Giovanni riguardo agli avvenimenti che li hanno coinvolti durante l'adolescenza, ogni qualvolta che ottiene una risposta dal vecchio amico, si immagina un nuovo tassello che va a completare l'enigma del tempo passato:

Quando era sprovvisto di un tassello, diceva solo: «Non so» o «Non ricordo» - mai un rilancio, mai un ulteriore invito alla supposizione, e ogni volta che un pezzo tornava a posto, sentivo il *clac* dell'incastro e il movimento di una giuntura che riprendeva a funzionare (p. 323).

Al pari della riflessione di Vasta in *Spaesamento*²⁵⁹, riportata in conclusione alla prima parte del lavoro, emerge ancora una volta come la parola e la ricerca muovano da una volontà di comprensione di quanto è accaduto e accade nel nostro tempo e come tale volontà venga raffigurata da un meccanismo da ricostruire e riparare, dove le componenti che lo costituiscono sono rappresentate dalle parole.

L'ostinata ricerca di un senso da fornire al mondo attraverso le parole sembra essere la preoccupazione di questi autori, risponde infatti così Vasta in un'intervista di Benedettelli:

Nel momento in cui cerco di prescindere penso all'inferno come a ciò che accadrebbe se dovessimo rinunciare – e con questo mi ricollego a quanto dicevo prima – ai nostri tentativi di invenzione di senso. Veder scomparire l'oggetto sullo

259 Giorgio Vasta, *Spaesamento*, Editori Laterza, Bari, 2010, pp. 117-118.

sfondo, e dunque rendersi conto di poter subire la stessa sorte, da un lato è una tentazione potentissima, dall'altro penso conduca a uno stato d'animo insostenibile.²⁶⁰

Questo processo si mostra problematico e difficoltoso, a tratti addirittura accompagnato da un sentimento di accettazione. Oppure, come si è visto, votato talvolta alla censura e l'omissione. Gli autori oggetto del nostro studio non rinunciano alla volontà di comprensione e di narrazione dei fenomeni che interessano il nostro presente: se in *Riportando tutto a casa* il protagonista inizia a percepire una certa insoddisfazione nel sentire il rumore prodotto dall'incastarsi dei tasselli che compongono il suo passato a Bari («Ma a differenza di ciò che era successo davanti alle altre persone a cui mi ero rivolto nell'ultimo anno, a un certo punto questi incastri non mi davano più alcuna soddisfazione», p. 323), tale sentimento affiora soltanto nell'epilogo, ovvero proprio quando inizia la scrittura del racconto.

260 Marco Benedettelli, *L'inferno è rinunciare all'invenzione di senso. Intervista a Giorgio Vasta*, in *Vixi* "Argo" n°17, novembre 2011.

Conclusioni

Nell'introduzione al presente studio si è segnalato come la recente narrativa italiana presenti sotto il profilo formale una forte disomogeneità e come si sia assistito, a partire dagli inizi degli anni Duemila, ad un'implosione delle forme, fenomeno che ha dato luogo, appunto, a opere «sfilacciate, instabili, fuzzy»²⁶¹.

Concordando con Cortellessa, abbiamo sottolineato l'opposizione *tetragona* della produzione ipercontemporanea a costituirsi in scuole e correnti. Al contempo, abbiamo rinvenuto una certa omogeneità linguistica e stilistica (fenomeni di ibridazione, utilizzo dell'italiano neostandard o di un linguaggio espressionista che ricerca nel registro volgare e dialettale il proprio lessico²⁶²). Non solo: abbiamo anche rilevato il ricorrere di tematiche comuni, tra cui l'interesse verso il recente passato dell'Italia, il riaffiorare di un'attenzione nei riguardi di problematiche del nostro presente e quindi di un rinnovato impegno, la presenza dell'elemento fisico che ripone al centro la corporalità²⁶³.

Proprio la coerenza tematica ci ha spinti a stabilire un'indagine capace di riunire testi tra loro in apparenza anche molto distanti, con l'intento di ricercare le modalità rappresentative specifiche ad alcuni dei maggiori autori della recente narrativa italiana. Intercettare dei punti di contatto tra diverse opere ci avrebbe permesso anche di contribuire alla cartografia della recente narrativa.

Una prima decisione importante è stata quella di prendere in considerazione unicamente degli scrittori nati tra gli anni Sessanta e settanta, in virtù di una certa peculiarità posta in rilievo da Donnarumma²⁶⁴ e Ottonieri²⁶⁵. I due critici, infatti, segnalavano un mutamento negli scrittori nati a partire dagli anni Sessanta, sia rispetto alla loro percezione dei sistemi di comunicazione di massa (internet e televisione), ovvero una generale disillusione, sia in relazione al loro rapporto con i processi storici (essendo nati

261 Andrea Cortellessa, *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, cit., p. 44.

262 Gianluigi Simonetti, *La letteratura circostante*, cit., p. 24.

263 Carlo Tirinanzi De Medici, *Il romanzo italiano contemporaneo*, cit., p. 197.

264 Raffaele Donnarumma, *Il faut être absolument hypermodernes. Una replica a Remo Ceserani*, cit..

265 Tommaso Ottonieri, *Un po' di "Latte" a rappresentare i nuovi linguaggi*, in *Carta*, 13-19 dicembre, 2001.

all'interno della postmodernità non avrebbero subito la fascinazione delle generazioni precedenti rispetto ai mutamenti sovvenuti tra gli anni Sessanta e Ottanta, e avrebbero piuttosto esperito traumaticamente il riaffiorare di conflitti e crisi economiche che si sono succedute a partire dagli anni Novanta). Il corpus si è allora definito, selezionando opere di quattro scrittori, Lagioia, Vasta, Pugno, Falco.

A partire dagli elementi tematici comuni alla recente narrativa, abbiamo poi suddiviso lo studio in due parti: la prima volta ad indagare la rappresentazione della corporalità, ossia quel ritorno alla fisicità e alla corporalità che ha marcato diverse opere recenti e che ha segnato una distinzione piuttosto netta rispetto all'uso che ne era stato fatto da parte della narrativa degli anni Novanta (nello specifico, dalla corrente dei *cannibali*). L'osservazione della raffigurazione degli stati corporali ci ha permesso di intercettare uno dei motivi principali della recente narrativa (in realtà, non solo italiana), ovvero il confronto con i processi di derealizzazione che hanno interessato il nostro tempo.

Nella seconda, l'obbiettivo era di verificare le modalità attraverso le quali si è manifestato il ritorno all'impegno; per farlo, ci siamo focalizzati sulla raffigurazione degli anni Settanta e Ottanta (momento di svolta del recente passato che ha posto le basi per i decenni a venire) e sulla rappresentazione del paesaggio (spazio sul quale si sono impressi con violenza i cambiamenti socioeconomici degli ultimi anni e che continua ad essere al centro delle trasformazioni).

In virtù dello statuto dinamico di questi due motivi, è stato possibile intercettare la nascita di fenomeni, nonché la loro evoluzione, che interessano ancora il nostro presente, o di cogliere in campo letterario la prefigurazione di mondi futuri (si vedano in particolare le angosce post-apocalittiche di Pugno). Al contempo, è stato possibile indagare due macroaree tematiche che di fatto hanno interessato anche altri autori²⁶⁶.

266 Per quanto riguarda il diffuso interesse nei riguardi degli anni Settanta e Ottanta, si rimanda nuovamente alle riflessioni di Simonetti (Gianluigi Simonetti, *Nostalgia dell'azione*. cit.), di Ghidotti (Cecilia Ghidotti, *Nel cosciente disincanto*, in *Poetiche*, n. 2-3, 2013, Mucchi editore, Modena, 2013) e di Tirinanzi De Medici (Carlo Tirinanzi De Medici, *Il romanzo italiano contemporaneo*, cit.). Per quanto riguarda l'attenzione nei riguardi del paesaggio, in particolare di quello urbano e peri-urbano, si rinvia a Tomasi (Franco Tomasi, *Immagini della megalopoli padana ne L'ubicazione del bene di Giorgio Falco*, cit.) e al libro intervista di La Porta (Filippo La Porta, *Uno sguardo sulla città, gli scrittori italiani contemporanei e i loro luoghi*, cit.).

Infine, la scelta di queste macroaree ha permesso di inserirsi pienamente all'interno di quel punto di osservazione peculiare rappresentato dalla generazione di questi autori e ben esposto da Donnarumma e Ottonieri: lo sguardo verso gli anni Settanta e Ottanta proviene da due scrittori (Vasta e Lagioia) nati all'interno di quel solco storico; l'attenzione nei riguardi dei mutamenti che coinvolgono il paesaggio, così come le preoccupazioni che ne conseguono, coinvolge in particolare autori nati a partire dagli anni Sessanta.

Il nostro studio ha portato a due tipi di conclusioni: le prime riguardano il rapporto della narrativa con la postmodernità e con quel periodo che è andato recentemente sotto il nome di ipermodernità²⁶⁷, sotto il profilo delle forme e delle rappresentazioni delle tematiche osservate; le seconde intercettano più propriamente il nodo che intercorre tra letteratura e realtà, ovvero quel nucleo denso attorno al quale ha ruotato negli ultimi due decenni gran parte del dibattito letterario.

Riguardo alla prima tipologia di conclusioni è stato possibile rilevare come le opere analizzate, coerentemente con quanto indicato dalla critica, mostrano un'ampia varietà di generi e una forte propensione all'ibridazione, nonché una certa capacità ad accogliere linguaggi differenti. *Il tempo materiale* è un romanzo caratterizzato da una scrittura dalle forti tinte espressioniste e da uno sguardo stravolto e deformato della realtà; *La ferocia* si presenta come un romanzo familiare fortemente ibridato con elementi tipici del noir, intercetta, tra le altre, modalità rappresentative provenienti dalla cinematografia, in particolare da David Lynch, e intesse un dialogo con quelle strutture narrative tipiche di una certa postmodernità²⁶⁸; *Riportando tutto a casa*, romanzo di formazione, presenta caratteri tipici dell'autofiction grazie alla forte identificazione tra autore e protagonista, al suo interno è inoltre possibile individuare ampi passaggi saggistici dove vengono analizzati fenomeni sociali e di costume; *L'ubicazione del bene*, una raccolta di racconti, vuole costituirsi anche come una sorta di romanzo sull'hinterland milanese, un'opera narrativa unitaria che, al pari di *Riportando tutto a casa*, presenta anche momenti saggistici; *Sirene* si costituisce come un romanzo fantascientifico post-apocalittico, capace

267 Gilles Lipovetski (con Sébastien Charles), *Les temps hypermodernes*, Hachette, coll. «Le livre de poche», Parigi, 2010.

268 Si era segnalato come la struttura narrativa de *La ferocia* mostrasse delle analogie con quella di romanzi come *Underworld*, di don DeLillo, o *2666*, di Roberto Bolaño, dove piani cronologici differenti si intrecciano e convivono giungendo così ad uno sviluppo della trama talvolta rizomatico.

al contempo di dialogare con l'immaginario del manga giapponese; *Quando verrai* è un romanzo che si mescola a motivi tipici della favola (un potere speciale, il bosco da attraversare e la meta da raggiungere, l'antagonista). In questo senso il corpus di opere si mostra perfettamente interno a quell'esplosione di generi e forme che coinvolge la recente narrativa dell'ipermodernità.

Sotto il profilo più strettamente contenutistico è stato possibile individuare alcuni motivi ancora legati alla postmodernità, in particolare la presenza di processi di derealizzazione vissuti dai soggetti con una postura che denuncia una certa euforia e che sembra pertanto collidere con le riflessioni di Ottonieri e Donnarumma.

Nello specifico si fa riferimento sia a quella capacità del mezzo televisivo di produrre stati ipnotici e di portare all'interno del campo onirico fatti di portata storica spesso violenti, sia al permanere della possibilità di un'esperienza del viaggio automobilistico vissuto in quanto momento di allontanamento dalla realtà e ritrovamento di uno spazio protetto che prende caratteristiche uterine. Tale rappresentazione euforica della televisione e del mezzo automobilistico si scontra immediatamente con il più ampio affresco sociale fornito dagli autori nelle opere: il panorama che circonda le automobili di Falco e Pugno è costituito da un territorio inquinato, da un succedersi di capannoni sfitti, aree di servizio, centri commerciali in stato di abbandono, mentre l'atmosfera è caratterizzata da temperature insopportabili che contrastano con l'aria condizionata delle automobili. Allo stesso tempo, l'ipnosi televisiva di Vasta e Lagioia è fatta di immagini terribili e tragedie che, come suggerisce in particolare Lagioia, non sono altro che la prefigurazione delle crisi e dei conflitti che si succederanno nel corso degli anni Novanta e che segneranno la fine dell'illusione rappresentata dagli anni Ottanta.

In questo senso si conferma quel diverso atteggiamento della recente narrativa italiana segnalato in particolare da Donnarumma e Luperini. Se Donnarumma descrive l'ipermodernità come un'accelerazione dei processi che caratterizzano la postmodernità sino a virarne al nero i colori, in questi autori sembra quindi avverarsi esattamente tale processo. Ciò che un tempo muoveva entusiasmo e pareva fecondo di un futuro dorato, ora, proprio per contrasto, mostra i propri limiti.

In termini più generali, è stato possibile osservare nelle opere la presenza di motivi legati alla postmodernità, sebbene, attraverso una rappresentazione a tratti anche iperbolica, queste mostrino ormai tutta la loro insufficienza e vetustà lasciando pertanto intendere un completo esaurimento di tale fase storica e artistica.

Venendo al rapporto tra letteratura e realtà, abbiamo rilevato come la recente narrativa abbia posto nuovamente al centro la funzione testimoniale del mezzo letterario. La comprensione del nostro mondo, la narrazione delle problematiche del nostro presente e la loro organizzazione all'interno di un quadro che permetta di capirne le cause e le conseguenze, si fa pertanto a partire dalla parola. Tale ritorno alla parola si realizza seguendo un processo complesso e problematico, gli autori sembrano infatti essere mossi da una generale volontà di palingenesi linguistica, guidati pertanto dalla ricerca di una parola nuova in grado di raccontare il presente.

Questo processo si sviluppa all'interno delle opere in particolare tramite quella centralità del dato fisico e biologico che trova nel corpo la propria rappresentazione maggiore. Il corpo si trova nelle opere sottoposto ad un costante assedio da parte dei fenomeni sociali, storici ed economici, tendenzialmente si costituisce in quanto corpo sofferente sul quale si imprime la ferocia della realtà. Il corpo, però, dimostra tutta la sua irriducibilità anche quando pare propenso ad un adattamento (si pensi in particolare alla corporalità di Nimbo che al termine del romanzo esonda e distrugge la gabbia del linguaggio ideologico). Allo stesso tempo, il corpo mostra la propria preminenza su un mondo che solo in apparenza è costituito da simulacri e interpretazioni. Nell'esondare di questa corporalità, le strutture di senso che sembrano regolare i mondi descritti nei romanzi vengono meno e si giunge, in particolare nelle opere di Vasta, Falco e Pugno, ad un grado in cui la parola ritorna ad essere nuova (la parola infantile de *L'ubicazione del bene* e di *Sirene* e il balbettio primordiale e prelogico de *Il tempo materiale*). Da questa rinascita della parola, riprende il tentativo di confrontarsi con la realtà, a tale riguardo si rimanda in particolare, per il suo carattere emblematico, al passaggio di *Spaesamento* di Vasta analizzato nelle conclusioni alla prima parte del presente lavoro²⁶⁹.

Il processo che accompagna questa volontà di fornire nuovamente un valore testimoniale alla letteratura si caratterizza comunque come problematico e destinato a confrontarsi con un alto grado di difficoltà come segnalato sia da Vasta, nel passaggio menzionato poco sopra, sia da Lagioia nell'epilogo di *Riportando tutto a casa*. L'ostinazione e la resistenza sembrano pertanto essere le linee guida del confronto con la realtà intrapreso dagli autori presi in esame, i quali trovano, sul piano della

269 Giorgio Vasta, *Spaesamento*, Editori Laterza, Bari, 2010, p. 117-118.

rappresentazione letteraria, dei corrispettivi in quegli elementi indicati in maniera trasversale dagli autori come capaci di opporsi alle dinamiche storiche, sociali ed economiche descritte nelle opere. Al pari del corpo, tali elementi sono riconducibili ancora una volta alla dimensione biologica e naturale: la wilderness profonda e sotterranea osservata in Falco; il bestiario di Lagioia; gli animali allegorici in Vasta che con i loro dialoghi illuminano Nimbo sui pericoli del linguaggio ideologico; il bosco di Pugno.

Gli autori analizzati instaurano pertanto un confronto serrato e faticoso con la realtà che approda ad una scrittura materica e corporale e vi trova in questa la propria specificità in grado di farsi resistenza, sia sul piano della narrazione che su quello della riflessione metaletteraria. Quanto osservato ci permette, in definitiva, di confermare le riflessioni di Ottonieri e Donnarumma rispetto ad una certa compattezza che coinvolge la sensibilità degli autori nati a partire dagli anni Sessanta. Senza alcuna volontà di voler delineare una scuola, né di voler creare un'opposizione generazionale, in virtù della totale assenza di una polemica letteraria che oppone i padri ai figli (anzi si registra un dialogo proficuo con la tradizione come si è notato), è tuttavia stato possibile ravvisare delle preoccupazioni, delle angosce così come delle modalità rappresentative che denunciano un sentire comune e trovano nell'attrito con il reale e nel riversarsi di tale attrito in una scrittura materica, anche laddove appare rarefatta, il proprio spazio.

In questo studio si sono evocati più volte i nomi di alcuni dei maggiori scrittori del secondo dopo guerra, quella generazione di autori e intellettuali che ha patito in prima persona i rivolgimenti sociali, economici e politici che hanno marcato l'Italia tra gli anni Sessanta e gli anni Ottanta e che ha costituito anche l'ultima stagione dell'impegno letterario: Calvino, Fortini, Pasolini, Volponi ma anche Parise. Questi nomi sono apparsi per mostrare ogni volta la presenza di un dialogo tra gli scrittori che si sono esaminati nel nostro studio e la tradizione italiana, screditando quindi ogni volta qualunque possibilità che questo lavoro volesse proporre uno studio generazionale volto ad opporre i figli ai padri. Tomasi infatti evoca la presenza dei modelli di Calvino (*Palomar*) e di Parise (*I*

sillabari) per *L'ubicazione del bene* di Falco²⁷⁰, inoltre nello studio del cronotopo della strada si era notato come vi fosse nella raccolta anche un richiamo al Fortini poeta. Per Laura Pugno si è osservata l'esistenza di echi volponiani (*Il pianeta irritabile*) in *Sirene*. Nello studio di *Riportando tutto a casa* e de *Il tempo materiale* la presenza del pensiero di Pasolini è tornata a più riprese fornendo un supporto interpretativo importante. In particolare, per il romanzo di Lagioia, il dialogo con l'intellettuale friulano è parso particolarmente proficuo: in *Riportando tutto a casa* i passaggi saggistici riguardanti il nesso tra nuovi linguaggi televisivi, consumo e mutazione degli italiani si sono rivelati eredi del pensiero pasoliniano.

Le opere studiate si mostrano pertanto fortemente legate alla produzione narrativa e saggistica degli anni Settanta, in particolare sotto il profilo contenutistico; sebbene, come è stato fatto notare almeno per Falco, vi siano stati anche dei richiami ad alcuni caratteri formali. Lo spettro di quel decennio, a cui andrebbe aggiunto anche quello successivo, sembra esercitare un coinvolgimento che non si riduce alla sua interpretazione in chiave narrativa volta, in parte, ad afferrare alcune tensioni che agitano il nostro presente. Negli autori da noi analizzati sembra esservi la presenza di ossessioni, timori e spettri che si legano ancora a quel periodo storico e che conducono ad una vicinanza con la comunità letteraria che l'ha caratterizzato. Ritornano pertanto nell'opera di Laura Pugno le angosce apocalittiche di Volponi e Morante²⁷¹. In maniera trasversale a tutto il corpus di autori, riappaiono le preoccupazioni di fronte ad un paesaggio devastato che avevano interessato, in particolare, Calvino e Pasolini. Così come si palesa nuovamente quella corporalità esorbitante (al contempo mefitica e vitale) che aveva caratterizzato soprattutto le opere di Pasolini, Morante e Parise. Ciò avviene nonostante gli scrittori analizzati operino, come si è visto, un rinnovamento dei linguaggi: la forte tendenza all'ibridazione presente nelle opere e l'accentuazione dell'elemento disforico in relazione ad alcuni dei totem della postmodernità (automobile, mito del viaggio, schermo televisivo) con il conseguente ridimensionamento della loro carica ipnotica.

Tale importanza del periodo a cavallo tra gli anni Settanta e Ottanta, a nostro avviso, va ricercata in due processi di svolta fondamentali apparsi nel corso di quel

270 Franco Tomasi, *Immagini della megalopoli padana ne L'ubicazione del bene di Giorgio Falco*, cit., p. 96.

271 Cfr. Elsa Morante, *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, Adelphi, Milano, 1987; Paolo Volponi, *Il pianeta irritabile*, Einaudi, Torino 1978; Paolo Volponi, *Corporale*, Einaudi, Torino, 1974.

periodo e ancora vivi nel nostro presente, dove vi hanno anzi trovato un'ulteriore intensificazione: da un lato, l'esplosione dei consumi, nonché la loro reale democratizzazione, cavalcata e assecondata dal mezzo televisivo; dall'altro, l'affiorare di una violenza che perde via via qualunque connotazione politica e ideale e si ammanta dell'aura dello spettacolo fornita prima dallo schermo televisivo e poi da quello del computer. Questi fattori sembrano convogliare nell'alveo di una certa vitalità che si traduce in particolare in quella ferocia descritta nei romanzi di Vasta e Lagioia. Una forza che Parise descriveva già nel 1976 e di cui ne illustrava al contempo la carica seduttiva:

È un fenomeno al tempo stesso ripugnante e attraente. Ripugnante alle categorie, a tutte le categorie della vecchia cultura (in cui comprendo cultura cattolica, cultura liberale e la brevissima cultura marxista), ma attraente per qualche cosa che non appartiene a nessuna categoria culturale e che io chiamo "vitalità". Non c'è alcun dubbio, positiva o negativa che sia o la si voglia giudicare, la nuova cultura possiede una enorme vitalità. Se tale vitalità sia simile alla vitalità dei fenomeni degenerativi e necrotici dei tessuti (il tessuto sociale del nostro paese in questo caso) non sta a me giudicare perché, per farlo, dovrei afferrarmi saldamente a qualche pilastro della vecchia cultura, come per esempio la morale cattolica, il razionalismo laico o la dialettica marxista. Afferrarmi saldamente a uno di questi pilastri per me non è possibile perché l'attrazione verso la vitalità, di qualunque specie essa sia, è più forte, in me, di qualunque pilastro interpretativo e metodologico. Preferisco il nulla, il vacuum, che mi può dare le vertigini ma allo stesso tempo mi proietta nella conoscenza diretta delle cose²⁷².

Interessante ed emblematico risulta segnalare che Nicola Lagioia nel suo ultimo romanzo, *La città dei vivi*²⁷³, sembra ripartire proprio da questi elementi e dalla loro carica seduttiva per elaborare la propria narrazione attorno ai moventi del delitto Varani

272 Intervento di Goffredo Parise tenutosi il 22 ottobre 1976 presso la Pontificia Facoltà Teologica di Napoli e citato in Matteo Giancotti, *Fascismo, fascino, tentazioni di un reporter: «L'odore del sangue» di Parise*, in *Studi novecenteschi*, Vol. 32, N. 69 (gennaio-giugno 2005), p. 224.

273 Nicola Lagioia, *La città dei vivi*, Einaudi, Torino, 2020.

avvenuto a Roma tra il 3 e il 4 marzo 2016²⁷⁴. L'indagine del contesto sociale e delle ragioni che hanno provocato un omicidio tanto efferato quanto gratuito, dove la città di Roma si manifesta come il vero protagonista dell'opera, sono le piste che attraversano il romanzo e che richiamano con ancora maggiore forza quella ricerca che principalmente Pasolini e Parise avevano iniziato nel corso degli anni Settanta²⁷⁵. Gilda Policastro, in un suo articolo apparso su *Doppiozero*²⁷⁶ all'indomani dell'omicidio, aveva evocato il delitto del Circeo e aveva quindi richiamato le riflessioni di Pasolini, tuttavia rifiutandone la proposta interpretativa rispetto ai fatti avvenuti a Roma nel 2016. Successivamente, analizzando il romanzo di Lagioia la studiosa ha osservato la vicinanza tra le radici sociali dei crimini individuate da Pasolini e quelle descritte dallo scrittore barese:

Deve aver continuato a lavorarmi in testa, quella domanda senza risposta, tanto che me la sono posta di nuovo in un racconto uscito nei mesi scorsi in un'antologia intitolata *Nuvole corsare*, con ovvio riferimento a Pasolini. E Pasolini in effetti è un riferimento altrettanto ovvio per la ritrattistica di Lagioia: i giovani "disperati e sconfitti" delle *Lettere luterane* sono i progenitori più prossimi di questa nuova generazione di alieni, da un lato infantilizzati (problemi con la mamma e il papà), dall'altro fin troppo smaliziati ("mi rendo conto che al confronto la mia giovinezza è stata di un'ingenuità disarmante", potrebbe dire, credo, ciascuno di noi riprendendo le parole del magistrato a colloquio con l'io narrante). Per gli abitanti della *Città dei vivi* psicofarmaci, cocaina, festini, prostituzione sono viceversa esperienze banalissime, dismessa quell'aura di maledettismo che già in Pasolini cominciava a vacillare come paravento e contraltare dell'ingenuità. Il borghese, ai tempi, usciva pulito, si sporcava di nascosto e tornava a casa ripulito. I nuovi disperati

274 Dopo una festa a base di sostanze stupefacenti, durante notte tra il 3 e il 4 marzo 2016 due giovani romani torturano e uccidono un loro coetaneo senza alcun movente.

275 Per uno studio sull'influenza del pensiero di Pasolini ne *L'odore del sangue* di Parise si rimanda all'articolo di Matteo Giancotti, *Fascismo, fascino, tentazioni di un reporter: «L'odore del sangue» di Parise*, cit.

276 «Pasolini, ai tempi del Circeo, chiedeva ai suoi lettori di interrogarsi da una prospettiva antropologica e sociale, su come cambiavano i costumi e come il permissivismo sessuale avesse di fatto esasperato il desiderio e modificato la pulsionalità in esibizione coatta, potenzialmente volta all'inganno o al crimine, nei casi estremi. I due ragazzi del Collatino non suggeriscono nessuna mutazione antropologica e nessun tabù violato: non conoscevano abbastanza la vittima, come nei delitti familiari o passionali, non hanno sparato in modo casuale come i pazzi nelle scuole o per strada», in Gilda Policastro, *V&C*, 18 marzo 2016, in *Doppiozero*, <https://www.doppiozero.com/materiali/commenti/vc> [ultimo accesso 28/10/2021].

pippano, spacciano e adescano come andassero allo struscio di paese o al McDonald's.²⁷⁷

Ciò che emerge dalla riflessione di Policastro è l'accelerazione nel romanzo di Lagioia dei fenomeni descritti da Pasolini, il loro intensificarsi coerentemente con quanto segnalato per la recente narrativa. I giovani di Lagioia, figli dei ragazzi descritti da Pasolini, hanno ormai reso interamente banale, quotidiano e democratico un *modus vivendi* che negli anni Settanta agli occhi di Pasolini assumeva ancora un'aura di eccezionalità. Completamente assorbiti da una generale anestetizzazione, fenomeno descritto anche nell'introduzione a questo lavoro, ricercano in quell'estremo delineato da Giglioli per il campo letterario²⁷⁸ la possibilità di emanciparsene. Tuttavia, la radicalità dell'esperienza ricercata, come sottolinea Policastro, è stata ridotta ad *habitus* quotidiano.

Sulla scorta di quanto evidenziato rapidamente in questo paragrafo, si potrebbe rivelare degno di interesse uno studio comparatistico tra la narrativa degli anni Settanta e quella degli anni Duemila che provveda ad osservarne le affinità e le discontinuità, che ponga in risalto le specificità di queste due fasi tentando al contempo di evidenziare il dialogo intertestuale che lega questi due periodi storico-artistici.

277 Gilda Policastro, *Sul male in letteratura: intorno a "La città dei vivi" di Nicola Lagioia*, in *Le parole e le cose*, 30 dicembre 2020, <http://www.leparoleelecose.it/?p=40269> [ultimo accesso 27/10/2021].

278 Daniele Giglioli, *Senza trauma*, Quodlibet, Macerata, 2011, cit., p. 36.

Bibliografia

Bibliografia primaria

Giorgio Falco, *L'ubicazione del bene*, Einaudi, Torino, 2009.

Nicola Lagioia, *Riportando tutto a casa*, Einaudi, Torino, 2009.

Nicola Lagioia, *La ferocia*, Einaudi, Torino, 2014.

Laura Pugno, *Sirene*, Marsilio, Padova, 2017.

Laura Pugno, *Quando verrai*, Minimum Fax, Milano, 2009.

Giorgio Vasta, *Il tempo materiale*, Minimum fax, Milano, 2012.

Altre opere letterarie

Giorgio Falco, *Pausa caffè*, Sironi, Milano, 2004.

Giorgio Falco, *Sottofondo italiano*, Laterza, Bari, 2015.

Giorgio Falco, *Ipotesi di una sconfitta*, Einaudi, Torino, 2017.

Nicola Lagioia, *La città dei vivi*, Einaudi, Torino, 2020.

Laura Pugno, *In territorio selvaggio*, Nottempo, Roma, 2018.

Giorgio Vasta, *Spaesamento*, Editori Laterza, Bari, 2010.

Giorgio Vasta, Ramak Fazel, *Absolutely nothing. Storie e sparizioni nei deserti americani*, Quodlibet, Macerata, 2016.

Vitaliano Trevisan, *I quindicimila passi*, Einaudi, Torino, 2002.

Bibliografia secondaria – saggi e opere critiche –

Michail Bachtin, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino, 1997.

Nanni Balestrini, Primo Moroni, *L'orda d'oro 1968-1977. La grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale*, Feltrinelli, Milano, 2019.

Jean Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, Feltrinelli, Milano, 1980.

Zygmunt Bauman, *Modernità liquida*, Laterza, Bari, 2011.

Walter Benjamin, *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo* in *Angelus Novus*, Einaudi, Torino, 2010.

Alfonso Berardinelli, *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*, Quodlibet, Macerata, 2007.

Simone Brioni, Daniele Comberiati, *Ideologia e rappresentazione, percorsi attraverso la fantascienza italiana*, Mimesis, Milano, 2020.

Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino, 1997.

Giovanni Ciofalo, *Inifiniti anni Ottanta*, Mondadori, Milano, 2011

Andrea Cortellessa, *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, L'Orma editore, Roma, 2014.

Guido Crainz, *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni Ottanta*, Donzelli editore, Roma, 2005.

Carlo Tirinanzi De Medici, *Il romanzo italiano contemporaneo*, Carocci, Roma, 2018.

Giovanni De Luna, *Le ragioni di un decennio*, Feltrinelli, Milano, 2009.

Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Il Mulino, Bologna, 2014.

Raffaele Donnarumma, *Storia, immaginario, letteratura: il terrorismo nella narrativa italiana (1969-2010)*, in *Per Romano Luperini*, a cura di Pietro Cataldi, Palumbo, Palermo 2010, pp. 438-465.

Raffaele Donnarumma, *Schermi. Narrativa italiana di oggi e televisione*, in *Negli archivi e per le strade, il ritorno alla realtà nella narrativa di inizio millennio*, a cura di Luca Somigli, Aracne Editrice, Roma, 2013.

Maurizio Ferraris, *Il manifesto del nuovo realismo*, Laterza, Roma, 2012.

Serena Fusco, *Confini porosi. Pelle e rappresentazione in quattro narrazioni della modernità*, Scripta edizioni, Verona, 2018.

Umberto Galimberti, *Il corpo*, Feltrinelli, Milano, 2002.

Marco Gervasoni, *Storia dell'Italia degli anni Ottanta*, Marsilio, Padova, 2010.

Cecilia Ghidotti, «*Giace sul fondo del mio piatto*». *Deformazioni e riuso di Aldo Moro ne «Il tempo materiale» di Giorgio Vasta*, in *Il caso Moro: memorie e narrazioni* a cura: Leonardo Casalino, Andrea Cedola, Ugo Perolino, Transeuropa, Massa, 2016.

Daniele Giglioli, *Senza Trauma. Scritture dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Quodlibet, Macerata, 2011.

René Girard, *Je vois Satan tomber comme l'éclair*, Editions Grasset & Fasquelle, Parigi, 1999.

Francesco Indovina, *Dalla città diffusa all'arcipelago metropolitano*, Franco Angeli editore, Milano, 2009.

Monica Jansen, *Il dibattito sul postmoderno in Italia. In bilico tra dialettica e ambiguità*, Franco Cesati editore, Firenze, 2002.

Gilles Lipovetski (con Sébastien Charles), *Les temps hypermodernes*, Hachette, coll. «Le livre de poche», Parigi, 2010.

Romano Luperini, *La fine del postmoderno*, Guida, Napoli, 2006.

Matteo Martelli, *Memorie sensibili di fronte alla storia: i bambini ideologici di Giorgio Vasta*, in *Le nuove forme dell'impegno letterario in Italia*, a cura di Federica Lorenzi e Lia Perrone, Giorgio Pozzi editore, Ravenna, 2015.

Pier Paolo Pasolini, *Scritti corsari*, Garzanti editore, Milano, 1975.

Maurice Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, traduzione di Andrea Bonomi, Bompiani, Milano, 1969.

Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 2016.

Filippo Porta, *Uno sguardo sulla città, gli scrittori italiani contemporanei e i loro luoghi*, Donzelli editore, Roma, 2010.

Massimo Recalcati in *L'uomo senza inconscio*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2010.

Notizie dalla post-realtà. Caratteri e figure della narrativa italiana degli anni Zero, a cura di Vito Santoro, Quodlibet, Macerata, 2010.

Niccolo Scaffai, *Letteratura e ecologia: forme e temi di una relazione narrativa*, Carrocci, Roma, 2017.

Antonio Scurati, *La letteratura dell'inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione*, Bompiani, Milano, 2006.

Gianluigi Simonetti, *La letteratura circostante*, Bologna, Il Mulino, 2018.

Ian Sinclair, *London orbital*, Actes Sud, edizione per Kindle, Arles, 2016.

Franco Tomasi, *Immagini della megalopoli padana ne L'ubicazione del bene di Giorgi Falco*, in "Destini incrociati" n. 10, *La geografia del racconto. Sguardi interdisciplinari sul paesaggio urbano nella narrativa italiana contemporanea*, a cura di Davide Papotti e Franco Tomasi, Peter Lang, Berna, 2014.

Eugenio Turri, *La megalopoli padana*, Marsilio, Padova, 2001.

Il grigio oltre le siepi. Geografie smarrite e racconti del disagio in Veneto, a cura di Francesco Vallerani e Mauro Varotto, Nuova Dimensione, Venezia, 2005.

Gabriele Vitello, *L'album di famiglia: gli anni di piombo nella narrativa italiana*, Transeuropa edizioni, Massa, 2014.

Wu Ming, *New italian epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Einaudi, Torino, 2009.

Emanuele Zinato, *Automobili di carta. Spazi e oggetti automobilistici nelle immagini letterarie*, Padova University Press, Padova, 2012.

Emanuele Zinato, *Figure animali della narrativa italiana del secondo Novecento: Sciascia, Primo Levi, Calvino, Volponi, Morante*, in *Per Romano Luperini*, a cura di P. Cataldi, Palumbo, Palermo, 2010.

Slavoj Žižek, *Benvenuti nel deserto del reale*, Meltemi, Roma, 2003.

Luigi Zoja, *Il gesto di Ettore. Preistoria, storia, attualità e scomparsa del padre*, Bollati Boringhieri, Torino, 2013.

Bibliografia secondaria – articoli, interviste, interventi –

Renato Barilli, *I sequestri dei malvagi adolescenti*, in *La Stampa*, 8 novembre 2008.

Marco Benedettelli, *L'inferno è rinunciare all'invenzione di senso. Intervista a Giorgio Vasta*, in *Vixi "Argo"* n°17, novembre 2011.

Daniela Brogi, *Nicola Lagioia – La ferocia*, in *Allegoria 71-72*, anno XXVII, terza serie, gennaio/dicembre 2015, Palumbo editore, Palermo, 2015.

Remo Ceserani, *La maledizione degli -ismi*, in *Allegoria 64*, anno XXIII, terza serie, luglio-dicembre, Palumbo editore, Palermo, 2011.

Adelaide Cioni, *Tradurre Cheever*, in John Cheever, *I racconti*, Feltrinelli, Milano, 2016

Marianna Comitangelo, *Rendere concreto l'invisibile. Sul tempo materiale di Giorgio Vasta*,

https://www.academia.edu/10030468/Rendere_concreto_linvisibile_Sul_Tempo_materiale_di_Giorgio_Vasta

Andrea Cortellessa, *Anni Ottanta ideali eterni*, 10 ottobre 2016 in *Le parole e le cose*, <https://www.leparoleelecose.it/?p=24640>

Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità: un congedo dal postmoderno* in *Allegoria 64*, anno XXIII, terza serie, luglio-dicembre, Palumbo editore, Palermo, 2011.

Raffaele Donnarumma, *Il faut être absolument hypermodernes. Una replica a Remo Ceserani* in *Allegoria 67*, anno XXV, terza serie, Gennaio-giugno 2013, Palumbo editore, Palermo, 2013,

Raffaele Donnarumma, *Giorgio Vasta – “Il tempo materiale”*, in *Allegoria 60*, anno XXI, terza serie, luglio/dicembre 2009, Palumbo editore, Palermo, 2009,

Umberto Eco, *Postille a «Il nome della Rosa»* (in *Alfabeta*, giugno 1983, 49, Cooperativa Alfabeta, Milano, 1983. Dal 1984 in appendice all'edizione tascabile de *Il nome della rosa*, Bompiani, Milano, 1984).

Giorgio Falco e Sabrina Ragucci, *Omaggio a Lewis Baltz*, 25 gennaio 2015 in *Le parole e le cose*, <https://www.leparoleelecose.it/?p=17555>

Cecilia Ghidotti, *Nel cosciente disincanto*, in *Poetiche*, n. 2-3, 2013, Mucchi editore, Modena, 2013.

Matteo Giancotti, *Fascismo, fascino, tentazioni di un reporter: «L'odore del sangue» di Parise*, in *Studi novecenteschi*, Vol. 32, N. 69 (gennaio-giugno 2005),

Anais Ginori, *Coronavirus, proposta shock di alcuni medici francesi: «Sperimentare vaccino in Africa»*, in *La Repubblica*, 7 aprile 2020,

Simone Giorgio, *La lingua e la colpa. «Il tempo materiale» di Giorgio Vasta*, 30 novembre 2016, online in <https://www.centropens.eu/archivio/item/15-la-lingua-e-la-colpa-il-tempo-materiale-di-giorgio-vasta>

Graziano Graziani, *Il canto apocalittico delle sirene. Intervista a Laura Pugno*, in *Stati di eccezione*, 24 novembre 2007, <https://grazianograziani.wordpress.com/2007/11/24/il-canto-apocalittico-delle-sirene-intervista-a-laura-pugno/>

Maddalena Graziano, *Giorgio Falco – L'ubicazione del bene*, in AA.VV, *Allegoria* 62, anno XXII, terza serie, luglio-dicembre 2010, Palumbo, Palermo, 2010

Nicola Lagioia, *Il disincanto delle sirene di Underwater. Il romanzo sensuale della Pugno per resistere al buco dell'ozono letterario*, in *Il Riformista*, 23 giugno 2007.

Nick Laird, *Prefazione*, in Richard Yates, *Easter parade*, Minimum fax, Milano, 2019.

Enzo Mansueto, intervista a Giorgio Falco, *Italian Psycho Oggi*, in *Rodeo*, maggio-giugno 2009.

Luigi Matt, *Una gelida distopia: le Sirene di Laura Pugno*, 26 settembre 2019, in https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/percorsi/percorsi_126.html

Camilla Mauro, *Intertestualità nella Ferocia di Nicola Lagioia*, in *Centro Pens*, 13 dicembre 2016, <https://www.centropens.eu/archivio/item/29-intertestualita-nella-ferocia-di-nicola-lagioia>

Silvana Mazzocchi, *La vita buia e immobile nei sobborghi senza identità*, in *La Repubblica*, 19 giugno 2009.

Gianni Montieri, *Interviste credibili #16 Nicola Lagioia: La ferocia, i sogni, la scrittura*, 28 novembre 2014, in *Poetarum silva*, <https://poetarumsilva.com/2014/11/28/interviste-credibili-17-nicola-lagioia-la-ferocia-i-sogni-la-scrittura/>

Gianni Montieri, *Spiegazione tecnica di un colpo al cuore*, in *Poetarum silva*, 24 marzo 2013, <https://poetarumsilva.com/2013/03/24/raymond-carver-spiegazione-tecnica-di-un-colpo-al-cuore/>

Tommaso Ottonieri, *Un po' di "Latte" a rappresentare i nuovi linguaggi*, in *Carta*, 13-19 dicembre, 2001.

Pier Paolo Pasolini, *Il vuoto del potere*, *Corriere della Sera*, 1° febbraio 1975.

Giada Peterle, *Attraversamenti (peri)urbani: una lettura geocritica mobile di 'Riportando tutto a casa' di Nicola Lagioia e 'L'ubicazione del bene' di Giorgio Falco*, in *Semestrale di Studi e Ricerche di Geografia*, XXVIII (2), 2016.

Giada Peterle, *Moving beyond Venice: Literary Landscapes of Movement in Northern Italy's "Diffused City"*, in *Literary second cities*, a cura di Jason Finch, Lieven Ameel e Marku Salmela, Palgrave Macmillan, Londra, 2017.

Beniamino Placido, *Drive in fa ridere sotto la linea gotica?*, in *La Repubblica*, 12 giugno 1985.

Gilda Policastro, *V&C*, 18 marzo 2016, in *Doppiozero*, <https://www.doppiozero.com/materiali/commenti/vc>

Gilda Policastro, *Sul male in letteratura: intorno a "La città dei vivi" di Nicola Lagioia*, in *Le parole e le cose*, 30 dicembre 2020, <http://www.leparoleelecose.it/?p=40269>

Luca Romano, *Tra macerie e rovine: Absolutely nothing di Giorgio Vasta*, 2 marzo 2018, in *Minima&Moralia*, <https://www.minimaetmoralia.it/wp/approfondimenti/tra-macerie-e-rovine-absolutely-nothing-di-giorgio-vasta/>

Tiziano Scarpa, *Sirene*, in *Il primo amore*, 23 maggio 2007, <https://www.ilprimoamore.com/blogNEW/blogDATA/spip.php?article1367>

Gianluigi Simonetti, *Nostalgia dell'azione. La fortuna della lotta armata nella narrativa italiana degli anni Zero/ 2*, in *Allegoria 64*, anno XXIII, terza serie, luglio-dicembre, Palumbo editore, Palermo, 2011

Vitaliano Trevisan, *Wilderness*, <http://ruins.clab.it/italiano/wild.html>

Giorgio Vasta, *Pelle*, in *Minima&Moralia*, 12 dicembre 2009, <https://www.minimaetmoralia.it/wp/non-fiction/pelle/>

Giorgio Vasta, *Essere narratori cosmologici*, in *Il manifesto*, 7 gennaio 2011.

Giorgio Vasta, *Quando parliamo della nostra generazione*, in *La Repubblica*, 10 giugno, 2009.

Giorgio Vasta, *Da Tommaso Pincio a variazioni sul vuoto*, in *Il manifesto*, 7 gennaio 2011.

Giorgio Vasta, *Quello che accade ai nostri corpi*, in *Minima&Moralia*, 10 novembre 2017, <https://www.minimaetmoralia.it/wp/letteratura/quello-accade-ai-nostri-corpi-ipotesi-sconfitta-giorgio-falco/>

Emanuele Zinato, *Ritorno del represso e storia letteraria: Francesco Orlando teorico “controttempo”*, in *Il Verri*, n. 46, 2011, Edizioni del Verri, Milano, 2011, [https://www.academia.edu/14189698/Ritorno del represso e storia letteraria Francesco Orlando teorico controttempo](https://www.academia.edu/14189698/Ritorno_del_represso_e_storia_letteraria_Francesco_Orlando_teorico_controttempo)

Giuseppe Zucco, *In territorio selvaggio: un'intervista a Laura Pugno*, in *Minima&Moralia*, 9 gennaio 2019, <https://www.minimaetmoralia.it/wp/interviste/territorio-selvaggio-unintervista-laura-pugno/>

J.D. Salinger con Paolo Cognetti e Matteo Colombo, in Rai Cultura, 21 ottobre 2015, <https://www.raicultura.it/letteratura/articoli/2018/12/JDSalinger-con-Paolo-Cognetti-e-Matteo-Colombo-57e4012c-4afc-4ee7-97cb-d7dd9df48cad.html>

Altre opere consultate – non espressamente citate –

Narrativa, Narrativa italiana degli anni Duemila, cartografie e percorsi (n. 41/2019), a cura di Giuseppe Carrara e Roberto Lapia, Presses universitaires de Paris Nanterre, Parigi, 2019.

Narrativa, Letteratura e politica nell'Italia degli anni 2000 (n. 29/2007), a cura di Silvia Contarini e Lucia Quaquarelli, atti del convegno internazionale “Letteratura e politica nell'Italia degli anni 2000”, Università Paris X – Nanterre, 10-12 maggio 2007, Presse universitaires de Paris Nanterre, Parigi, 2007.

Marco Belpoliti, *Da quella prigione. Moro, Warhol e le Brigate Rosse*, Guanda, Milano, 2018.

Walter Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*, Einaudi, Torino, 2011.

Giuliana Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano. Storia, memoria, narrazione*, Carrocci, Roma, 2012.

Le polaroid di Moro, a cura di Sergio Bianchi e Raffaella Perna, DeriveApprodi, Roma, 2012.

Anna Laura Braghetti e Paola Tavella, *Il prigioniero*, Feltrinelli, Milano, 2012.

Nuovi realismi: il caso italiano. Definizioni, questioni, prospettive, a cura di Silvia Contarini, Maria Pia De Paulis-Dalembert, Ada Tosatti, Transeuropa, Massa, 2016.

Enrico Deaglio, *Patria 1978-2010*, Il Saggiatore, Milano, 2010.

Bentornata realtà. Il nuovo realismo in discussione, a cura di Mario De Caro e Maurizio Ferraris, Einaudi, Torino, 2012.

Frederic Jameson, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Beaux-arts de Paris, Paris, 2011.

Sergio Lanaro, *Storia dell'Italia repubblicana*, Marsilio, Venezia, 1992.

Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Les éditions de minuit, Paris, 2013.

Paolo Morando, *'80 l'inizio della barbarie*, Laterza, Roma, 2016.

Mario Moretti, intervista di Carla Mosca e Rossana Rossanda, *Brigate rosse. Una storia italiana*, Mondadori, Milano, 2018.

Massimo Recalcati, *Il miracolo della forma. Per un'estetica psicoanalitica*, Mondadori, Milano, 2011.

Walter Siti, *Il realismo è l'impossibile*, Nottetempo, Roma, 2013.

Antonio Tricomi, *La Repubblica delle Lettere. Generazioni, scrittori, società nell'Italia contemporanea*, Quodlibet, Macerata, 2010.

Emanuele Zinato, *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, Quodlibet, Macerata, 2015.

Indice dei nomi

Adams, Robert 118n
Agus, Gianni 192
Albertini, Eliana 260n
Ameel, Lieven 264n
Ammaniti, Niccolò 38
Arminio, Franco 41n 258
Arpaia, Bruno 185 258
Auerbach, Erich 52n
Augé, Marc 262
Babsi Jones 40n 41
Bachtin, Michail 266n
Bajani, Andrea 41n
Balestrini, Nanni 201n 202n
Ballestra, Silvia 184 185
Baltz, Lewis 121n
Barilli, Renato 54 54n
Barone, Marta 185
Barthes, Roland 131n
Bassetti, Nicola 281n
Battistini, Andrea 120n
Baudo, Pippo 202
Baudrillard, Jean 128 128n 129 130 135 135n 138 138n
Bauhaus (gruppo musicale) 189n
Bauman, Zygmunt 135 135n 136 164 165 165n 166
Belpoliti, Marco 120n 262 262n
Benedettelli, Marco 302 303n
Benjamin, Walter 56n 59
Berardinelli, Alfonso 35n
Berlusconi, Silvio 199 202n
Berushi, Enrico 202

Blake, William 88 96n 117
Bolaño, Roberto 74n 307n
Bongiorno, Mike 202
Brioni, Smone 153n
Brogi, Daniela 95n 300 301n
Brontë, Emily 96n
Calvino, Italo 41n 118n 258 278 310 311
Camilleri, Andrea 40n
Carlotto, Massimo 40n
Carrara, Giuseppe 37
Carrà, Raffaella 58 59
Cartesio, Renato 107
Cartier-Bresson, Henri 121n
Carver, Raymond 118 118n 119 120n
Casalino, Leonardo 208n
Cataldi, Pietro 153N 186n
Čechov, Anton Pavlovič 283
Cedola, Andrea 208n
Celentano, Adriano 58 59 189n 191
Ceserani, Remo 35 36 37 37n 39n 40 47
Charles, Sebastien 307n 38n
Cheever, John 118 119 120n
Ciofalo, Gianni 50 184n
Cioni, Adelaide 120n
Cognetti, Paolo 196n 258
Colombo, Matteo 197n
Comberiati, Daniele 153n
Comitangelo, Marianna 187 187n
Consolo, Vincenzo 227
Cooke, Sam 96n
Cortellessa, Andrea 33 33n 37 41 41n 42n 46 48 49 50 156n 176 192n 193n 194 194n 305
305n
Cosgrove, Denis Edmund 264 264Nn

Cossiga, Francesco 207
Covacich, Mauro 53
Crainz, Guido 182n 203 203n
Craxi, Bettino 183 199
Croce, Benedetto 258
Cure, the (gruppo musicale) 189n
De Cataldo, Giancarlo 40n
De Lillo, Don 74n 307n
De Luca, Erri 258
De Luna, Giovanni 50 183N 184n
Debord, Guy 194 194n
Diaframma (gruppo musicale) 189n
Doninelli, Luca 258
Donnarumma, Raffaele 33n 35n 38 38n 39 39n 41 43n 44n 46 47 47n 49 53n 54 54n 180n
186 187n 195 195n 214 214n 215 216n 267n 298 298n 305n 307 308 310
D'Angelo, Gianfranco 202
D'Antona, Massimo 186n
Eco, Umberto 35n 176n
Ellroy, James 40
Eraclito 158
Erasmus da Rotterdam 107
Evangelisti, Valerio 40n
Falco, Giorgio 41 47 48 53 118 120 121n 122 122n 123n 124 124n 125 133 135 136 137
141 150 164 175 177 178 180 185 257 259 260n 261 263 263n 268 269n 271 274 275 276
278 280 283 289 296 297 300 301 306 308 309 310 311
Fanfani, Amintore 207
Fazel, Ramak 262 262n
Ferraris, Maurizio 43 43n
Finch, Jason 264n
Fortini, Franco 38 277 278 278n 310 311
Fusco, Serena 164 164n
Gaetano, Rino 58 59 191
Galimberti, Umberto 133n

Gandhi, Mahatma 107
Genna, Giuseppe 40n 53 185
Gervasoni, Marco 50 184
Ghidotti, Cecilia 184 185n 208 208n 306n
Giancotti, Matteo 312n 313n
Giglioli, Daniele 37n 44 44n 49 50 52 52n 65 65n 99n 154 154n 314n
Ginori, Anais 178n
Ginzburg, Natalia 227
Giorgio, Simone 224 224n
Girard, René 50 64n
Goethe, Johan Wolfgang 96n
Gorbačëv, Michail 217
Graziani, Graziano 153N
Graziano, Maddalena 149
Indovina, Francesco 50 261
Iovane, Antonio 185
Jackson, Michael 189n 211
Jameson, Frederic 37 37n
Janeczeck, Helena 40n
Jansen, Monica 35n 37n
Kafka, Franz 226n
Keunen, Bart 264n
La Porta, Filippo 259 259n 306n
Lacan, Jacques 71 71n 131n
Lagioia, Nicola 47 48 72 75n 83 95n 137 141 153 153n 175 177 180n 185 187 188 189
193n 194 195 196 197 200 201 203 220 227 230 234n 250 252 255n 256 260 261 262n
297 299 306 307 308 309 310 311 312 312n 313 314
Laird, Nick 120n
Lapia, Roberto 37n
Liala, Amalia Liana Negretti 176n
Lipovetsky, Gilles 38 38n 40 307n
Lorenzi, Federica 54n
Lucarelli, Carlo 40n

Luperini, Romano 34 34n 35 35n 36 37 38 38n 40 46 49 308
Luzi, Mario 38
Lynch, David 95n 96n 307
Macmillan, Palgrave 264n
Mansueto, Enzo 118n
Mantelli, Bruno 183 183n
Mantoni, Corrado 137 191 192 198
Maradona, Diego Armando 88
Martelli, Matto 54n 205 205n
Martinotti, Guido 261n
Marx, Karl 132 133 133n
Matt, Luigi 154 154n 155n
Matteucci, Sapo 281n
Mauro, Camilla 96n
Mazzocchi, Silvana 118n 120n 121n
Merleu-Ponty, Maurice 72 84 84n 164 165 165n 166
Michelangelo, Buonarroti 107
Mira, Jean-Paul 178n
Mitterand, François 194n
Mondaini, Sandra 58 191 198
Montieri, Gianni 120n 300n
Morante, Elsa 311 311n
Moro, Aldo 54 64 177n 180 182 183n 189 190 205 206 207 208 209 221 298
Moroni, Primo 201n 202n
Mussolini, Benito 233
Negri, Toni 201n
Nove, Aldo 38
Orlando, Francesco 49n
Ortese, Anna Maria 227
Orwell, George 153
Oshima, Nagisa 145 146
Otomo, Katsuhiro 153n
Ottieri, Ottiero 258

Pagliarani, Elio 38
Papotti, Paolo 118n
Parise, Goffredo 310 311 312 312n 313 313n
Pascale, Antonio 41n
Pasolini, Pier Paolo 177n 198 199 199n 200 202 203 258 260 278 310 311 313 313n 314
Pecoraro, Francesco 41n 53 258
Pellegrino, Carlo 258
Perissi, Paola 198
Permurian, Francesco 41n
Perolini, Ugo 208n
Perrone, Lia 54n
Pertini, Sandro 223
Peterle, Giada 50 261n 264 264n 273 273n 293 293n
Philopat, Marco 40n
Pincio, Tommaso 41n 42 42n
Pirandello, Luigi 226n
Placido, Beniamino 202 202n
Platini, Michel 194
Policastro, Gilda 313 313n 3
Pozzi, Giorgio 54n
Propp, Vladimir Jakovlevič 101
Pugno, Laura 41n 47 48 53 152 153n 155 155n 156 156n 157 157n 158 159n 162 162n
163 163n 165 165n 173 175 180 180n 257 261 264n 266 268 268n 270 271 274 275 280
283 285 286 287 287n 289 296 300 301 306 308 309 310 311
Raboni, Giovanni 38
Ragucci, Sabrina 121 121n
Raimo, Christian 41n 53
Rascel, Renato 223 224 253
Reagan, Ronald 183 252 254
Recalcati, Massimo 50 68 68n 71 71n 72n 250
Revelli, Marco 183 183n
Ricci, Antonio 201
Romano, Luca 262 262n

Rossi, Gianfranco 281n
Saatchi, Charles 194n
Saatchi, Maurice 194n
Salinger, Jerome David 196n
Salmela, Markku 264n
Sanguineti, Edoardo 38
Santori, Vito 42n
Sarchi, Alessandra 53
Sartori, Marco 227
Saviano, Roberto 40n 43 191n
Scaffai, Niccolò 257 257n 258 265n 266n
Scarpa, Tiziano 154 154n
Schrödinger, Erwin 158
Sciascia, Leonardo 208n
Scurati, Antonio 37n 44 44n 45 45n
Seguela, Jacques 194n
Shakespeare, William 96n
Simonetti, Gianluigi 34 34n 49 50 54 54n 154 186n 219 219n 299n 305n 306n
Sinclair, Iain 281n
Siti, Walter 42n 53
Somigli, Luca 216n 298n
Starnone, Domenico 185
Svevo, Italo 226
Tabucchi, Antonio 185
Tabucchi, Antonio 227
Takahashi, Rumito 153n
Talking Heads (gruppo musicale) 189n
Thatcher, Margaret 183 194n 252 254n
Tina Pica, Concetta Luisa Annunziata Pica 223
Tirinanzi De Medici, Carlo 34n 37n 48 48n 49 50 52 52n 66n 70 70n 71n 163n 182n 305n
306n
Tomasì, Franco 118 118n 121 121n 123 123n 150n 257n 259 259n 260 260n 261 279
280n 306n 311n

Tommaso, Ottonieri 47 47n 305n 307 308 310
Tonelli, Andrea 194n
Tozzi, Federigo 226
Trakl, Georg 96n
Trevi, Emanuele 41n
Trevisan, Vitaliano 279 280 280n 281n
Turri, Eugenio 50 259n 261 261n 266 267n 269 269n 275 296 299n
Updike, John 120n
Vallerani, Francesco 291n
Varotto, Mauro 50 290 291n
Vasset, Philippe 281n
Vasta, Giorgio 42n 46 46n 47 48 53 54 55 55n 56n 68n 72n 73n 124 124n 126 137 137n
152 175 176 177 177n 180 181 187 188 189 190 191n 193 197 198 201 202 203 204 216
219 220 226 227 228 250 252 253 253n 254 256 260 262 262n 297 298 302 302n 306 307
308 309 309n 310 312
Vianello, Raimondo 58 59 191 198
Vila, Miguel 260n
Villeneuve, Gilles 210 213
Vitello, Gabriello 50 185n 186 186n 226 227n 250 250n
Volponi, Paolo 35n 38 153 153n 258 278 310 311n
Voltaire, François-Marie Arouet 107
Wilde, Oscar 88 96n
Wu Ming 34n 37 39 40 41 41n 43n 44 258
Yates, Scrittore 118 118n 119 120n
Zaccagnini, Benigno 207
Zanzotto, Andrea 38
Zinato, Emanuele 49n 50 52n 48n 153n 267 267n 274 275n 277 277n 280 280n 290 290n
299 300n
Žižek, Slavoj 131n 132n
Zoja, Luigi 50 246 246n 250 251 252 252n 254 254n 255 255n 256 299
Zucco, Giuseppe 173n

Indice

<i>Résumé en langue française</i>	p. 3
<i>English summary</i>	p. 5
<i>Résumé en langue française – version longue –</i>	p. 7
<i>Parole-chiave, mots-clés, keywords</i>	p. 27
<i>Ringraziamenti</i>	p. 29
Sommario	p. 31
Introduzione	p. 33
I. L'uso del corpo	p. 51
<i>Premessa</i>	p. 52
1. Il corpo abnorme e sofferente	p. 54
1.1. Il corpo linguaggio e il corpo che esonda: <i>Il tempo materiale</i>	p. 54
1.2. Il corpo sovversivo: <i>La ferocia</i>	p. 73
1.2.1. Il corpo di Clara	p. 75
1.2.2. Il magnetismo di Clara	p. 76
1.2.3. L'irradiazione della verità	p. 79
1.2.4. Il corpo di Michele	p. 82
1.2.5. Il rapporto tra Clara e Michele	p. 85
1.2.6. La ricerca di Clara: un fratello da trovare tra i vivi e i morti	p. 88
1.2.7. Corpo ed economia: una corporalità sovversiva	p. 100
1.3. Il corpo osceno e il Reale: <i>L'ubicazione del bene</i>	p. 118
1.3.1. Corpo ed economia: il corpo che scompare	p. 124
1.3.2. Il corpo abnorme e l'osceno: la rivolta del corpo	p. 135
1.4. Il corpo ambiguo: <i>Sirene</i>	p. 152
1.4.1. La mente è vapore che sale da una ciotola di riso	p. 156
1.4.2. La pelle: il territorio di confine	p. 162
<i>Riflessioni conclusive</i>	p. 174

II. Nuove forme di impegno? p. 179

1. Un passato che ritorna: anni '70 - '80 p. 182

Premessa p. 182

1.1. Immaginario televisivo p. 189

1.1.1. Televisione e realtà p. 190

1.1.2. Televisione, sismografo e attore del mutamento sociale p. 197

1.1.3. La Televisione e la tragedia p. 204

1.1.4. Televisione: ipnosi e derealizzazione p. 216

1.2. Il rapporto generazionale p. 219

1.2.1. Padri inconsistenti e figli sterili p. 220

1.2.2. Fagocitazione, evaporazione e dissipazione p. 227

1.2.3. Il breadwinner, Achille ed Ettore p. 250

2. Osservare il presente: uno sguardo al paesaggio p. 257

Premessa p. 257

*2.1. Sprawl urbano e ambiente deturpato, una lettura attraverso i cronotopi della strada e dell'automobile: *L'ubicazione del bene e Quando verrai* p. 265*

2.1.1. Ripetizione, serialità: il disorientamento del soggetto p. 268

2.1.2. L'automobile e la strada, osservando il panorama della megalopoli padana p. 274

Riflessioni conclusive p. 297

Conclusioni p. 305

Bibliografia p. 315

Indice dei nomi p. 327