



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Filologia Moderna
Classe LM-14

Tesi di Laurea

La costruzione della realtà nell'universo narrativo di Giorgio Vasta.

Introduzione

Mai come negli ultimi decenni, a partire dagli anni sessanta del novecento, la letteratura si è confrontata con la propria corrente di riferimento, cercando talvolta di screditarla talvolta di definirla ulteriormente. Mi riferisco al postmoderno e a tutte le implicazioni che trascina con sé questa parola. Discutere delle caratteristiche del postmoderno in questa sede, del discorso critico che ha alimentato e alimenta ancora oggi, sarebbe rischioso e controproducente, e dunque ci si riferirà a questa corrente solo in relazione e opposizione alle istanze tipiche della letteratura degli anni duemila, che con il postmoderno si confronta inevitabilmente. Il periodo di maggior successo del postmoderno in letteratura comincia negli anni sessanta e si conclude, secondo un'opinione comune, a metà degli anni Novanta. “Sembra che ormai ne siano convinti tutti: al cultura e la letteratura postmoderniste si sono esaurite.”¹ Questo è senz'altro vero se si guarda ad alcuni scrittori che si sono imposti sulla scena del panorama internazionale a partire dagli anni novanta: José Saramago, Mordecai Richler, Amos Oz, Philip Roth. Questi autori hanno sbaragliato tutte quelle condizioni preliminari tipiche della corrente postmodernista, virando in tutt'altra direzione. E lo stesso fanno i giovani scrittori, anche italiani, che si affacciano sulla scena letteraria: “non più morte del soggetto e dell'autore, ironia coatta, manierismo, autoreferenzialità, antistoricismo, scetticismo sulla politica e vanificazione della verità”². A questo punto ci si porrà il quesito che è alla base della mia ricerca, ossia verso quale direzione migrino questi giovani autori una volta demistificato il postmoderno. È opinione corrente che la nuova letteratura guardi con occhi diversi alla contemporaneità, non più liquidata come incomprensibile e dunque necessariamente irrisa, ma ci si sforza di comprenderla, di definirla attraverso delle forme di scrittura. E nonostante questi tentativi la maggior parte delle volte siano vani, il solo fatto che siano avvenuti dimostra che un cambiamento effettivamente è in atto. C'è una nuova volontà di raccontare il presente attraverso la riabilitazione di forme narrative che sembravano liquidate dal postmoderno. Il panorama letterario contemporaneo è colmo di romanzi, racconti, scritture dell'io, personaggi credibili posti in situazioni realistiche, elementi che tutti insieme sembrano suggerire che gli autori abbiano ricominciato a cercare una possibile verità della letteratura, che sembra riacquistare il suo antico ruolo di finestra privilegiata sulla complessità del mondo. È bene ricordare che

¹ Raffaele Donnarumma, *Ipermoderno. Come raccontare la realtà senza farsi divorare dai reality*, da *Le parole e le cose*, <http://www.leparoleelecose.it/?p=7486>

² *ibidem*

tutte queste caratteristiche positive sono relative ad un atteggiamento generale degli scrittori e vanno considerate esclusivamente in quell'ottica, prescindendo dalla qualità dei testi, che per una corretta analisi critica andrebbero analizzati uno per uno e giudicati in base alle loro specifiche caratteristiche. Dunque alla luce del fatto che l'aria sia cambiata, molti critici hanno racchiuso tutte le peculiarità di queste nuove istanze in una singola ipotesi: un presunto ritorno al realismo. Più precisamente si parla di un debito nei confronti del modernismo che nel mutato contesto storico e sociale diventa *Ipermodernismo*. Questa categoria ha un significato sono in base ad alcuni discorsi critici, affrontati in Francia soprattutto nell'ambito della sociologia da alcuni filosofi come Gilles Lipovetsky³, e non è ancora del tutto delineata. In Italia è stata proposta da Vanni Codeluppi, in *Ipermondo* (Laterza 2012) ed è stata utilizzata in ambito letterario da Raffaele Donnarumma. Il termine *ipermoderno* può essere compreso solo partendo dal concetto di modernità. Se diamo per scontato l'assunto secondo cui l'operazione del postmoderno di liquidare la modernità si è rivelata illusoria, allora è inevitabile considerare il fatto che l'età contemporanea non sia altro che il proseguo della modernità, una modernità geneticamente mutata, impazzita, parodica. Le categorie del romanzo modernista riprese nelle loro linee fondamentali, si modificano inevitabilmente sotto l'egida della realtà che è radicalmente mutata. È questo lo snodo fondamentale: gli autori contemporanei si misurano con la realtà, a differenza dei postmoderni, ma subiscono inevitabilmente lo scontro con una cultura che promuove l'irrealtà e il virtuale, attraverso i media e nuovi mezzi di comunicazione e dunque il risultato che vien fuori è necessariamente ibrido, de-realizzato. Il reale nell'*ipermoderno* è angosciato, de-potenziato "è diventato un soufflé pronto ad afflosciarsi in una poltiglia di finzione, cioè vive costantemente nel dubbio di riuscire a fare presa sulle cose e di essere credibile".⁴ L'*ipermoderno* è un realismo consapevole che la realtà è mediata dalle immagini e si muove in questa direzione. Nella mia ricerca, dopo aver delineato la cornice del dibattito critico relativo alla letteratura contemporanea italiana, analizzerò i testi di un singolo autore, Giorgio Vasta. È bene chiarire che la mia intenzione non è dimostrare quanto Giorgio Vasta sia *ipermodernista*, né delineare con precisione le caratteristiche dell'*ipermoderno*, ancora piene di buchi concettuali. Ciò che è interessante scoprire, oltre alle peculiarità specifiche di ogni singolo testo di Vasta, è come questo autore, al pari di altri della sua generazione, si misuri con la realtà, filtrandola attraverso la cultura delle immagini, e di come tenti di

³ Cfr Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va' la narrativa contemporanea*, ilMulino 2014.

⁴ Raffaele Donnarumma, *Ipermoderno. Come raccontare la realtà senza farsi divorare dai reality*, da Le parole e le cose, <http://www.leparoleelecose.it/?p=7486>

scoprire un qualche significato di verità nascosto nel linguaggio narrativo, a prescindere dai risultati letterari che ottiene.

1 Genesi e piano del lavoro

A partire dal 2008, in Italia, molti critici e scrittori hanno piantato il germe di una discussione non ancora spenta sulla letteratura ultra contemporanea. Uno dei primi e più visibili focolai in cui si era sviluppato questo tipo di discorso è senza dubbio il *memorandum* sul *New Italian Epic* elaborato dai Wu Ming. Questo testo scatenò una mole di reazioni, per lo più aspre, da parte di alcuni critici che ebbero il merito di accendere i riflettori su un tema rischioso come quello della letteratura contemporanea e del suo rapporto con le istanze immediatamente precedenti. Il punto debole di questo vivace scambio di idee sta nel fatto che non sembra esserci stato alcun approfondimento critico dei testi dei nuovi autori che venivano elencati dai Wu Ming, pionieri, secondo il *memorandum*, di un nuovo modo di fare letteratura. Le obiezioni che venivano rivolte ai Wu Ming si limitavano piuttosto a discutere “sulla legittimità o meno di tentare una ricognizione della narrativa italiana a cavallo del cambio di millennio.”⁵ Sarà fondamentale chiedersi come mai la riflessione dei Wu Ming ha suscitato tante polemiche e qual era fino ad allora l’opinione dei critici in merito alle letterature degli anni duemila. Innanzitutto va’ esplicitato un pregiudizio radicato nei confronti della letteratura contemporanea basato sul fatto che per un’analisi critica attendibile sulla qualità dei testi in esame, la distanza prospettica è considerata una condizione necessaria. È innegabile che in parte si tratta di una considerazione esatta, ma c’è da chiedersi se sia lecito evitare di approfondire un discorso critico in merito alla letteratura contemporanea solo per timore di prendersi qualche rischio. Inoltre questo non è l’unico preconcetto a cui vanno incontro gli autori degli anni zero: lo stretto legame fra letteratura e mercato ha notevolmente modificato la percezione di ciò che dovrebbe essere un romanzo, e di conseguenza la poetica di un autore viene necessariamente a scontrarsi con le necessità del pubblico. Un libro non è solo un testo portatore di un significato in sé, ma diviene una merce di consumo e dunque viene valutato anche in quest’ottica. Infatti, attraverso una ricognizione delle posizioni critiche sulla letteratura degli anni zero, almeno fino al 2008, ci si trova davanti ad un netto rifiuto di questo tipo di testi che vengono declassati in automatico a letteratura di consumo, lontani

⁵ Cecilia Ghidotti. Narratori degli anni zero. Storia critica e poetiche. Dottorato di ricerca in Culture letterarie, filologiche, storiche, Alma mater studiorum- Università di Bologna, p. 5, http://amsdottorato.unibo.it/7043/1/Ghidotti_Cecilia_Tesi.pdf

da una certa cultura alta che la critica più esigente si affanna a ricercare. È in quest'aspettativa che a mio avviso sta il punto della questione: la critica si ostina nel tentativo di inquadrare la letteratura contemporanea in stilemi non più applicabili a questo tipo di produzioni ormai ibride e di difficile definizione. In questo senso vanno ricercate nuove categorie più idonee a questo tipo di letteratura. Molti contributi a questo proposito sono giunti dall'estero nell'ambito degli *Italian Studies*. Questo termine comprende, in area anglosassone e americana, gli studi sulla cultura italiana caratterizzati da un'impostazione inclusiva e culturalista. Secondo Robert Forgacs e David Lumely, curatori della prima edizione di una delle raccolte che si servono dei *cultural studies* per analizzare il contesto culturale italiano⁶, questi studi sono soprattutto interdisciplinari (vanno dalla letteratura, alla storia sociale, alla geografia umana, all'antropologia culturale) e hanno alla base un'idea di cultura che è la manifestazione di una società in una determinata epoca, evitando categorie estetiche a priori che segmentano la cultura bassa da quella alta. Tale prospettiva apre una serie di spunti sul metodo di analisi della letteratura recente che è slegato dalla logica di determinare il valore letterario di un testo, ma lo considera in quanto sintomo di un determinato sistema sociale e culturale. Detto ciò è necessario approcciarsi alla mia analisi avendo ben presente questa condizione preliminare: gli esempi che verranno forniti relativi al contesto letterario degli anni zero prima e nello specifico l'analisi dei testi di un singolo autore in seguito, prescindono da un giudizio di valore e si attestano in quanto testi portatori di un significato in sé e soprattutto alla luce del contesto culturale in cui vengono concepiti. Tuttavia il nerbo di questa indagine, da cui è partita e che l'ha in seguito strutturata, non è un quadro critico generale sugli autori degli anni zero ma ha il suo cuore e la sua origine nella lettura di un singolo testo, *Il tempo materiale* di Giorgio Vasta⁷. Da qui, e solo in funzione del testo, si giustifica un interesse in senso più ampio per la letteratura degli anni zero con cui era necessario un confronto. La struttura di questa tesi si articola in tre parti, di cui la prima tratterà in maniera diffusa la questione degli anni zero; la seconda si concentrerà sull'analisi de *Il tempo materiale* e la terza sarà occupata dall'analisi di altri due testi dello stesso autore: *Spaesamento* e *Absolutely Nothing. Storie e sparizioni nei deserti americani*. Entrando nel merito della prima parte, durante il lavoro di ricerca si sono manifestate differenti problematiche, soprattutto per quanto riguarda la storicizzazione di un fenomeno così contraddittorio come quello della letteratura degli anni zero e in seguito non è stato

⁶ Forgacs D., Lumley R., *Italian cultural studies: an introduction*, Oxford, Oxford University Press, 1996

⁷ Giorgio Vasta. *Il tempo materiale*, Minimum Fax 2008

semplice stabilire con quali criteri prelevare quei campioni di testo che mi avrebbero permesso di delineare in modo chiaro e sintetico queste istanze letterarie nelle loro caratteristiche fondamentali. Secondo Giglioli sarebbe opportuno distinguere due macro aree in questo magma di opere, ossia il genere e l'autofinzione. Maestro dell'autofinzione contemporanea è certamente Walter Siti, che nel suo celebre incipit "Mi chiamo Walter Siti, come tutti. Campione di mediocrità"⁸ è stato in grado di riassumere le ambiguità legate a questa forma e di declinarle nella direzione di un racconto del mondo contemporaneo, in un contesto in cui il caso di *Gomorra* dei primi anni zero aveva posto notevoli problemi sul ruolo dell'io e sul contenuto di verità di un testo. Dalla parte opposta si annidano le scritture di genere, legate per lo più alla logica del romanzo storico. Tra questo tipo di autori è bene nominare oltre ai già citati Wu Ming, Antonio Scurati, Valerio Evangelisti, Simone Sarasso, Alessandro Bertante, Massimo Carlotto, Giancarlo De Cataldo, Giuseppe Genna, Carlo Lucarelli. È bene precisare che nessuno di loro è autore di un romanzo storico puro, né probabilmente si definirebbero autori di romanzi storici. I loro testi sono ibridi, classiche manifestazioni del contesto culturale in cui vengono concepiti. Ad un esame più approfondito si è fatto strada uno specifico sotto genere del romanzo storico, tipicamente italiano che va' a pescare il proprio materiale narrativo dagli eventi degli anni settanta. Tralasciando giudizi nel particolare, che verranno espressi diffusamente nel corso dei capitoli, la questione che si impone come fondamentale per l'analisi di questo tipo di fenomeno è il problema del rapporto con la storia, o meglio con i fatti storici di quegli anni e sul modo in cui vengono riportati. Senza dubbio i romanzi sugli anni settanta offrono una ricostruzione del passato che semplifica alcuni passaggi, traendo spunto soprattutto dall'immaginario televisivo e cinematografico relativo a quel periodo, tuttavia non si può dire che non ci sia una pluralità di voci che produce altrettanti racconti, offrendo differenti punti di vista. In questo magma di opere, la corrente più interessante a mio avviso, viene da quegli autori che non intendono effettuare un'esatta ricostruzione di fatti storici, piuttosto puntano a concepire una storia di finzione ambientata negli anni di piombo che tenti di dire qualcosa di vero su come si è costituito il rapporto con un passato controverso e sugli effetti di questo passato sulle generazioni successive. Centrale dunque il rapporto con la storia e, se la storia è una delle più concrete manifestazioni di un reale determinato dal proprio tempo, di conseguenza con la realtà. Alla luce di ciò si inserisce non solo *Il tempo materiale* di Giorgio Vasta, ambientato nel 1978, anno del rapimento Moro, ma la sua intera

⁸ Walter Siti. *Troppi paradisi*, Einaudi, 2006

opera che muove verso le due grandi direttrici che sembrano caratterizzare la letteratura degli anni zero: il rapporto con la storia e dunque con il tempo e il contenuto di verità di un testo o più precisamente il contraddittorio rapporto con il suo referente, il mondo reale. Andando con ordine, *Il tempo materiale*, trattato diffusamente nel secondo capitolo, è la prima opera di Giorgio Vasta e a mio avviso la più esemplificativa della sua personale visione di scrittura. La seconda parte della mia ricerca, quella centrale, è basata sull'idea che il romanzo sia il risultato di vari sedimenti legati l'uno all'altro, con lo scopo di costruire una realtà credibile all'interno di una storia fittizia dai presupposti inverosimili. Lo strato più superficiale è costituito dalla cornice storica, il 1978 a Palermo, anno del rapimento Moro, che crea i presupposti per lo sviluppo dell'azione: Nimbo, il protagonista di undici anni, e i suoi amici Volo e Raggio, formano una cellula terroristica ispirata alle Brigate Rosse. Dunque si tratta di una cornice realistica che contiene una narrazione inverosimile. Ad una prima lettura ci si accorgerà che la ricostruzione esatta del passato non è tra gli intenti dell'autore che utilizza il rapimento Moro come un pretesto per raccontare qualcos'altro. La parte riservata ai fatti storici ne *Il tempo materiale* risulta così marginale, lasciando spazio alla pura narrazione sapientemente articolata su più fronti, che costituiscono gli strati più profondi del romanzo: il tempo, lo spazio, il linguaggio e il materiale. Durante l'analisi dei testi di Vasta il focus si è spostato in maniera quasi automatica su questi grandi temi, che ricorrono continuamente nella sua scrittura e che saranno trattati non in riferimento al loro significato universale ma nell'uso peculiare che ne fa Vasta. Sarà utile inserire qui una sintetica analisi di queste macro categorie ai fini di sistematizzare una ricerca che partendo da dettagliate porzioni di testo per giungere al tema, potrebbe risultare poco chiara o affastellata. I temi, in questa sede, saranno analizzati a coppie: tempo e spazio, linguaggio e materiale; essendo strettamente legati in un preciso ordine di idee nella scrittura dell'autore.

2. Tempo e spazio; linguaggio e materiale.

I personaggi de *Il tempo materiale* agiscono in un determinato modo perché sono inseriti in un contesto storico e spaziale ben preciso, Palermo nel 1978. In questo modo spazio e tempo sono consapevolmente inseriti in una relazione di dipendenza che non vede mai realmente prevalere l'uno sull'altro. Nimbo ha caratteristiche precise che nascono e si modificano dallo spazio in cui si muove e dal tempo che vive. Queste coordinate sono utili a dare plasticità e credibilità ad un racconto fittizio, creando paradossalmente un legame con un referente reale. Tuttavia l'interesse dell'autore per il tempo e lo spazio va' oltre un

mero uso funzionale alla narrazione. *Spaesamento*, pubblicato due anni dopo *Il tempo materiale*, racconta tre giorni trascorsi a Palermo dall'autore che si auto proclama testimone diretto dei costumi dei palermitani al tempo del berlusconismo, che si prefigge di raccontare. In questo testo, lo spazio palermitano è preponderante: la spiaggia, i vicoli, i bar storici. Vasta si muove in una Palermo che si racconta da sé e dona all'autore esseri umani da analizzare.

Perché questo era il luogo da raggiungere, la piccola trincea di normalità dietro la quale appostarmi per scrutare l'articolarsi dei fenomeni e carotare, carotare.⁹

In *Absolutely Nothing*, l'autore, ancora una volta testimone, racconta il suo viaggio attraverso la Louisiana alla scoperta delle *ghost town* e dei deserti americani. Anche qui il punto di partenza è uno spazio da raccontare da cui si dirama tutta la scrittura. Apparentemente entrambi i testi sono dedicati ad un unico grande protagonista che è lo spazio. In realtà il discorso è più complesso e articolato: durante la lettura ci si rende conto che lo spazio è per Vasta, sempre un "correlativo oggettivo del tempo"¹⁰. L'autore prende in prestito un concetto poetico per chiarire ulteriormente la relazione che lega tempo e spazio nella sua opera: un luogo, anche solo menzionato è una manifestazione fisica e oggettiva del tempo. Le *ghost town* sono tali perché hanno subito l'azione logorante del tempo che passa e, come le rovine per i romantici, acquistano un significato simbolico in quanto evocano sensazioni astratte pur esistendo nel concreto. Anche in *Spaesamento* il vero oggetto della ricerca dell'autore è il presente, colto nelle sue piccole apparizioni quotidiane lungo i vicoli di Palermo.

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 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.¹¹

È interessante notare che anche in questo brano ad un certo punto si fa riferimento alla materia, intesa come matrice per l'appunto, come uno stato in cui riversa l'essere umano.

⁹ Giorgio Vasta, *Spaesamento*, Minimum Fax, 2010, p. 12

¹⁰ Il mio amore è un deserto. Intervista a Giorgio Vasta su *Absolutely Nothing*. Storie e sparizioni nei deserti americani di Giuseppe Zucco, *minima&moralia*, 2016, <http://www.minimaetmoralia.it/wp/georgio-vasta-su-absolutely-nothing-storie-e-sparizioni-nei-deserti-americani/>

¹¹ Giorgio Vasta, *Spaesamento*, Minimum Fax, 2010, p. 118

Andando nel particolare si prenderanno in esame gli altri due elementi chiave di questa ricerca: la materia e il linguaggio. In relazione a *Il tempo materiale* Andrea Bajani ha scritto che Vasta ha tentato di mettere in scena “con un impressionante lavoro linguistico”¹² la complessità del mondo, nominandone ogni componente, analizzando ogni forma al microscopio. Tutto *Il tempo materiale* si confronta con le parole, e riflette su di esse e sull’ordine che il linguaggio dovrebbe apportare al mondo, all’elemento materico. Il romanzo nella sua essenza non è altro che la messa in scena dell’eterna lotta tra la razionalità del linguaggio e il caos primordiale e costitutivo della materia. La personale visione della realtà di Giorgio Vasta si basa su questo conflitto che viene dispiegato sotto forma di racconto. Il linguaggio regola la materia e più propriamente le dà voce, con la descrizione e il racconto.

La mia sensazione è che la materia sia tutto ciò che c’è, tutto ciò che è concepibile. Il che vuol dire che per me il pensiero è, nell’esperienza che ne faccio, un corpo. [...] Se continuo a dare forma a questa idea è perché da anni non faccio altro che pensarci (alla voce della polpa della pesca, alla voce del granito nel cuore del parallelepipedo che regge la statua, a quella del legno, del lino, della lana); non essendo possibile comprovare o confutare la descrizione di queste voci, la loro unica possibilità di esistere dipende dalla loro qualità letteraria, dunque da come lessico e sintassi si struttureranno.¹³

In questo senso il linguaggio stabilisce un proprio statuto di realtà e diventa esso stesso quasi uno stato della materia. È questo lo snodo fondamentale della poetica di Vasta. Ne *Il tempo materiale* questi temi sono più facilmente esplicitati tramite la finzione narrativa, ma risultano prepotenti anche negli scritti successivi dell’autore. In *Spaesamento* la dimensione materica dello spazio viene continuamente nominata e dunque ricreata attraverso il linguaggio. Quando l’autore entra in un bar storico di Palermo, ricerca il vecchio materiale di cui era costituito il bancone, ora tirato a lucido. Lo zinco gli porta alla mente ricordi ben precisi, i materiali degli oggetti oltre agli oggetti stessi diventano dei correlativi oggettivi dell’emotività dell’autore. La stessa dinamica si ripete durante il viaggio in aereo per la California in *Absolutely Nothing*.

¹² Andrea Bajani, *Brigatisti per gioco nel centro di Palermo*, da l’ “Unità”, 23 ottobre 2008

¹³ Il mio amore è un deserto. Intervista a Giorgio Vasta su *Absolutely Nothing*. Storie e sparizioni nei deserti americani di Giuseppe Zucco, *minima&moralia*, 2016, <http://www.minimaetmoralia.it/wp/georgio-vasta-su-absolutely-nothing-storie-e-sparizioni-nei-deserti-americani/>

[...] avverto sotto di me-nitido, reale- il corpo dell'aereo, la consistenza delle leghe, la temperatura del titanio e dell'alluminio, la persistenza dei materiali, la loro infinita pazienza. Un senso di stupore e struggimento.¹⁴

Accanto alla materia, il linguaggio è onnipresente. Esattamente come per il tempo e per lo spazio anche la materia e il linguaggio sono in una relazione di dipendenza: se il linguaggio è uno stato della materia, la materia viene continuamente modificata dal linguaggio che crea la realtà attraverso il potente atto di nominare. Mai come ne *Il tempo materiale* questa relazione esplica la propria dinamica. Nimbo è un ragazzino razionale che lungo tutto il racconto prova ad ordinare il reale secondo il proprio schema linguistico. La parola viene percepita come un potere, in grado di provocare un atto e delle conseguenze, assume un carattere sacro, mitologico.

A prima vista la lingua delle Br è un animale mitologico. Un unicorno. Muscolare, sanguigno, poderoso, falliforme. [...] Una lingua che corre nel testo, svelle e divora, racconta la rabbia e la trasformazione. [...] Sono oracoli. I padri del deserto hanno lasciato le distese di sabbia della Palestina e sono venuti in città, nelle università e nelle fabbriche, a raccontare, a testimoniare, a predire e a maledire.¹⁵

L'autore stesso racconta in un'intervista che la materia e il linguaggio sono le sue ossessioni¹⁶, e tutta la sua scrittura sembra essere costruita in funzione di queste relazioni. A questo punto, avendo esplicitato la funzione di questi quattro temi portanti nell'opera di Vasta, è necessario chiedersi che direzione prenda la concezione poetica dell'autore e dunque quali sono le conseguenze di tale struttura narrativa. Come affermato in precedenza il fulcro di questa ricerca è ravvisare un referente reale nei testi di Vasta alla luce del rapporto con la storia, dunque con il tempo, lo spazio e la materia, al fine di delineare il più chiaramente possibile come il suo genere di scrittura si inserisca nelle istanze letterarie contemporanee e nel tanto vituperato ritorno al reale che percepiscono alcuni critici.¹⁷

¹⁴ Giorgio Vasta e Ramak Fazel, *Absolutely Nothing. Storie e sparizioni nei deserti americani*, Quodlibet edizioni, 2016, p. 15

¹⁵ Giorgio Vasta, *Il tempo materiale*, Minimum fax 2008, p. 72

¹⁶ Cfr. Il mio amore è un deserto. Intervista a Giorgio Vasta su *Absolutely Nothing. Storie e sparizioni nei deserti americani* di Giuseppe Zucco, *minima&moralia*, 2016, <http://www.minimaetmoralia.it/wp/giorgio-vasta-su-absolutely-nothing-storie-e-sparizioni-nei-deserti-americani/>

¹⁷ Cfr. Raffaele Donnarumma e Gilda Policastro, *Ritorno alla realtà? Otto interviste a narratori italiani*, *Allegoria* n° 57, 2008

CAPITOLO I

1. *Le scritture degli anni Zero*

C'è una difficoltà intrinseca nel giudicare con lucidità tutto ciò che è vicino a noi nel tempo. Per esempio è innegabilmente più semplice percepire il valore di un'opera d'arte distante, anche nello spazio: il giudizio si fa più acuto e allo stesso tempo referenziale, come in un gioco di specchi, la prospettiva è rovesciata e l'opera o l'autore appaiono tanto più grandi quanto più prendono il largo. E così pure la Storia più è lontana da noi più acquista una forma, e gli avvenimenti assumono un significato solo in quanto singoli pezzi di un puzzle. Benjamin parla di *monade*, o di *frammento monadologico*¹⁸ per l'esattezza, riferendosi all'opera d'arte come particella di una totalità, che trascende se stessa, rappresentativa di qualcos'altro che può essere ricercato e compreso solo attraverso il tempo. La monade è un *segno* quindi, e il ruolo del critico, per il filosofo tedesco è quello di interpretare i segni e i simboli di valore sopravvissuti alla Storia. L'opera d'arte, letteraria o pittorica che sia, può essere definita tale e va' sottoposta a giudizio solo quando è già un corpo fossile, cristallizzato nel tempo. Tutto il resto è altro.

Nonostante condivida in parte questa teoria, farò uno sforzo nella direzione opposta, dando spazio ad autori a me contemporanei perché credo siano necessari a mettere in luce aspetti delle mutazioni in atto nel presente, se non altro in qualità di testimoni diretti. In effetti potremmo quasi pensare al libro come documento antropologico, o sociale, sempre specchio della propria epoca, per volontà o meno del suo autore. Paradossalmente infatti, le ambiguità che ci offre un testo letterario, i vari livelli di realtà o irrealtà al suo interno, le immagini e la pluralità di voci che ci fornisce, possono fungere da strumento interpretativo del mondo e a mio avviso alcuni autori contemporanei, al di là del valore artistico delle loro opere, sono esemplificativi di visioni del nostro paese a volte illuminanti. Proverò ad orientarmi nello spazio dei prosatori italiani soffermandomi in particolare su un autore palermitano, Giorgio Vasta, che nei suoi romanzi *Il tempo materiale*, *Spaesamento* e *Absolutely nothing* tocca molti temi cari agli autori degli anni zero, filtrati attraverso la sua esperienza personale.

Negli ultimi anni molti critici hanno cercato di costruire un discorso unitario sulla letteratura italiana recente, pur con evidenti difficoltà, dovute per esempio all'enorme produzione editoriale legata a logiche commerciali perlopiù e alle diverse forme di scrittura,

¹⁸ *Walter Benjamin*, Graeme Gilloch, casa editrice il Mulino 2008, p. 80.

eterogenee per contenuto e stile. Tuttavia il filone di studi attorno a questo periodo così prossimo ha tentato di isolare l'oggetto della discussione, di identificarlo e interpretarlo, ha attribuito nomi ed etichette, a volte per necessità o superficialità, semplificando. Questo materiale ormai consistente, ha suscitato interesse e curiosità, soprattutto per la pregnanza del discorso, ed è diventato degno di una certa considerazione comparando su blog, riviste specializzate e non, diventando negli anni estremamente articolato.¹⁹ In questo capitolo cercherò di districarmi tra le opinioni dei diversi critici per trovare un terreno comune agli autori che mi permetta di discutere, delineando alcune idee palesemente ricorrenti, nonostante gli autori stessi rifuggano qualsiasi tipo di categorizzazione.²⁰

Si è soliti raggruppare questi scrittori sotto la locuzione ormai comune di “autori degli anni Zero”, espressione coniata da Giulio Ferroni in *Scritture a perdere*, in cui intendeva con *zero* il presunto valore letterario della maggior parte della produzione contemporanea, oltre al significato meramente cronologico che designa l'etichetta.²¹ In seguito altri critici hanno utilizzando quest'espressione: Andrea Cortellessa per esempio raccoglie questi autori in un antologia che pubblica nel 2011 con il nome *Narratori degli anni zero*, appunto, che diverrà il sottotitolo della medesima antologia nel 2014 alla sua seconda pubblicazione, ribattezzata *La terra della prosa*. Raffaele Donnarumma nel suo saggio *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea* (il Mulino, 2014) usa l'etichetta ormai con disinvoltura, e numerose riviste tra cui *Allegoria* e *Le parole e le cose* affrontando dibattiti sulla letteratura odierna hanno contribuito alla sua diffusione. Questa etichetta però presuppone diversi problemi: innanzitutto lo *Zero* come ho già detto ha un significato immediatamente intuibile, che è quello cronologico. Ciò dovrebbe far presupporre che ogni autore presente in questa ipotetica categoria abbia pubblicato dal 2000 in poi. In realtà non è proprio così, le prime cinque opere che Cortellessa inserisce nella sua antologia per esempio sono pubblicate nel 1999 da autori attivi alla fine degli anni 90 che ne hanno subito tutte le influenze, come Tommaso Pincio e Paolo Nori. Questo perché l'etichetta *anni Zero* più che riferirsi ad un periodo di tempo si riferisce ad una certa temperie culturale o almeno al tentativo di individuarne una credibile. *Anni zero* quindi, è una categoria aperta, utilizzata esclusivamente

¹⁹ Cfr. Cecilia Ghidotto, *Narratori degli anni zero. Storia, critica, poetiche*, Cecilia Ghidotto, dottorato di ricerca in culture letterarie, filologiche, storiche, Università di Bologna 2015, relatore prof. Marco Antonio Bazzocchi

²⁰ Cfr. “Le idee letterarie degli anni zero”, di Morena Marsilio ed Emanuele Zinato, *L'Ulisse* n°18, p.244, 2015, <http://www.lietocolle.com/2015/04/poetiche-per-il-xxi-secolo-lultimo-numero-di-ulisse-e-online-n18-anno-2015/>

²¹ Cfr. Cecilia Ghidotto, *Narratori degli anni zero. Storia, critica, poetiche*, dottorato di ricerca in culture letterarie, filologiche, storiche, Università di Bologna 2015, relatore prof. Marco Antonio Bazzocchi

da critici e autori, e, particolare non trascurabile, non è utilizzata ai fini di mercato. Ad oggi nonostante sia un'espressione più che consolidata, le uniche antologie pubblicate e proposte sono di editori minori. Per queste sue caratteristiche atipiche quindi, che non ne fanno uno specifico movimento o avanguardia ma un tentativo di classificazione a posteriori, deve essere concepita necessariamente come un punto di partenza per orientarsi nel magma letterario recente.

Probabilmente l'anno di svolta in merito a questi studi è il 2008. Mi riferisco al memorandum *New Italian Epic* di Wu Ming 1 (Roberto Bui) e al numero 57 della rivista *Allegoria*, in cui Raffaele Donnarumma e Gilda Policastro pubblicano una serie di articoli raggruppati sotto il titolo *Ritorno alla realtà*, cogliendo le prime avvisaglie di un cambio di rotta nella letteratura italiana, soprattutto rispetto al tanto vituperato postmoderno.²² Entrambe le proposte in realtà non solo auspicano un cambiamento ma ne forniscono le prove, citando autori e opere soprattutto, sintomatiche di una nuova sensibilità letteraria conscia della responsabilità che da sempre ha la parola romanzesca.

Entrando nel dettaglio Wu Ming 1 teorizza un nuovo spirito del tempo, tutto italiano, legato soprattutto ad un particolarismo storico, decretando la fine del postmoderno già a metà degli anni 90. Nonostante il manifesto si proponga come un assoluta novità, senza tener conto di tutti gli studi precedenti sull'argomento (in particolare quello di Romano Luperini, *La fine del postmoderno*²³), ha senz'altro il merito di aver diffuso un certo tipo di discorso critico sul web, attirando l'attenzione anche di riviste non specializzate. Oltre a ciò ha colto uno spirito comune a molti autori italiani, che trattavano in modo diverso stessi temi con riferimenti non dissimili e questo non soltanto per una cultura condivisa, per così dire, ma anche per una nascente consapevolezza, un impegno diverso, il bisogno di un referente reale, più concreto, che attraverso la letteratura andasse oltre la stessa, in direzione diametralmente opposta ai pastiche e ai manierismi postmoderni.

Sotto la produzione degli autori italiani degli ultimi dieci-quindici anni vi è un giacimento di riferimenti condivisi. Dalle trasformazioni che avvengono là in basso (si pensi a materia

²² Cfr. Cecilia Ghidotto, *Narratori degli anni zero. Storia, critica, poetiche*, dottorato di ricerca in culture letterarie, filologiche, storiche, Università di Bologna 2015, relatore prof. Marco Antonio Bazzocchi.

²³ Romano Luperini, *La fine del postmoderno*, casa editrice Guida, 2005.

organica sepolta e complessa che pian piano diventa idrocarburo) dipende il futuro della narrativa italiana.²⁴

È uno dei punti centrali e a mio avviso più interessanti del memorandum. Wu Ming 1, che ha “tirato le somme”, individuando una serie di autori eletti a rappresentanti di una nuova “generazione letteraria”, facendo chiarezza nella “nebulosa” di opere letterarie apparentemente diversissime tra loro, ma profondamente affini nelle intenzioni e nelle idee di fondo. La commistione di generi ne è un esempio: Saviano e Babsi Jones scrivono romanzi che mescolano la narrativa di tono epico a materiale saggistico; Walter Siti, maestro dell'*autofiction* italiana, inserisce nei suoi racconti elementi fintamente autobiografici, gestisce abilmente realtà e finzione letteraria; lo stesso fa Giuseppe Genna con il suo alter ego di carta Giuseppe Genna, per l'appunto.

Wu Ming 1 raggruppa queste opere atipiche sotto la fortunata locuzione UNO (*Unidentified Narrative Object*), oggetti narrativi non identificati, non riconducibili a nessuna categoria pre-esistente.²⁵

Nella stessa direzione prosegue l'inchiesta di Raffaele Donnarumma, Gilda Policastro, e Giovanna Taviani, pubblicata sul numero 57 di *Allegoria* nel 2008 dal titolo esemplificativo *Ritorno alla realtà? Letteratura e cinema alla fine del postmoderno*. Si tratta di una serie di saggi su letteratura e cinema che come il memorandum del *New Italian Epic*, colgono le nuove istanze nel panorama letterario italiano, dando per assodata la fine di alcune pratiche di scrittura tipicamente postmoderne, come l'ironia imperante, i citazionismi, la concezione di una letteratura chiusa in sé stessa lontana da ogni referente credibile.²⁶ Ci sono però profonde differenze dovute sia ad un approccio critico meno polemico e più analitico, sia a contenuti diversi. La novità più interessante è sicuramente quella di aver raccolto quindici interviste a otto scrittori e a sette registi, attorno ai medesimi temi: le conseguenze dell'undici settembre, considerato l'evento-simbolo che ha segnato il ritorno traumatico alla realtà e alla storia, la fine del postmoderno, un presunto ritorno al realismo, un rinnovato interesse per la vita quotidiana, specchio di destini individuali e soprattutto collettivi, e quindi la riscoperta dell'antico ruolo civile e sociale della letteratura. Covavich,

²⁴ Premessa alla versione 2.0 di *New Italian Epic*, Wu Ming 1, 2008, https://www.wumingfoundation.com/italiano/WM1_saggio_sul_new_italian_epic.pdf

²⁵ Cfr. *New Italian Epic*, Wu Ming 1, 2008

²⁶ Cfr. *Ritorno alla realtà? Narrativa e cinema alla fine del postmoderno*, Raffaele Donnarumma, Gilda Policastro e Giovanna Taviani, *Allegoria* n° 57, <https://www.allegoriaonline.it/index.php/i-numeri-precedenti/allegoria-n57>

Fois, Genna, Lagioia, Nove, Pascale, Pugno e Trevisan sono gli autori prescelti rappresentativi della loro generazione. La cosa sorprendente è che quasi nessuno riconosce l'11 settembre come data simbolica per la fine del postmoderno e quasi tutti prendono le distanze dal realismo, uno dei principali collanti che Donnarumma individua per accomunarli. “La realtà è una categoria senza nessun interesse per un narratore. [...] In letteratura la verità diventa credibile solo a patto che venga sottoposta ad una qualche forzatura” dice Marcello Fois. Giuseppe Genna preferisce parlare di “ritorno del racconto” e non di “ritorno alla realtà”, e ancora Aldo Nove, “Non esiste altro che fiction”. Questa presa di distanza è dovuta al fatto che il concetto di realismo è aleatorio e complesso, di difficile comprensione, inoltre c'è da dire che ogni autore si percepisce come un unicum, refrattario a certi tentativi di categorizzazione.

Nonostante ciò, Donnarumma delinea una mappa del panorama letterario italiano contemporaneo che approfondirà nel suo saggio *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, pubblicato da il Mulino, nel 2014. Come lui molti altri critici mettono insieme i pezzi, sviluppando un discorso complesso ma unitario, individuando alcuni punti di convergenza che possono riscontrarsi in molti autori da metà degli anni 90 e che decreterebbero la fine del postmoderno e l'inizio di una nuova stagione letteraria: innanzitutto l'emergere di scritture di *non fiction*, ovvero resistenti agli artifici, con al loro interno documenti, prove, che asserirebbero la verità della storia narrata. *Gomorra* ne è l'esempio più noto. Saviano scrive parafrasando Pasolini “Io so, e ho le prove”, fornendo a differenza dello scritto corsaro, documenti, prove che puntellano il suo romanzo fornendogli un taglio saggistico. Il tutto condito da un impianto narrativo epico.²⁷ Moltissimi autori inoltre tornano ad interessarsi alla storia, soprattutto a quella recente italiana. Sfondo prediletto sono gli anni di piombo che forniscono il pretesto per riflessioni sulla natura umana individuale e collettiva, come se le grandi storie potessero nascere solo da grandi eventi storici. Non è trascurabile poi che molti autori hanno vissuto quel periodo durante l'infanzia o l'adolescenza e ne sono stati profondamente influenzati. Ne sono un esempio Antonio Tabucchi con *Fasciocomunista*, *Piove all'insù* di Luca Rastello, o i bambini ideologici di Giorgio Vasta ne *Il tempo materiale*. Diverse poi le scritture dell'*io* e di *autofiction*, come già specificato nel discorso sul New Italian Epic. Questo probabilmente perché scrivere in prima persona dà più credibilità al racconto. Walter Siti che è maestro in questo,

²⁷ Cfr. *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Raffaele Donnarumma, casa editrice il Mulino, Urbino 2014, p. 11-14

inserisce elementi di finto autobiografismo in tutti i suoi libri, tanto che è complesso distinguere i fatti reali da quelli fittizi, in un impianto narrativo costruito alla perfezione. Tra queste istanze una delle tendenze più interessanti a mio avviso di questi ultimi anni è l'interesse per gli elementi spaziali piuttosto che per quelli temporali. Non a caso è *Terra della prosa* il titolo che Andrea Cortellessa dà alla sua antologia, in cui raccoglie i maggiori autori degli anni zero. *Terra* intesa per l'appunto come spazio letterario, un insieme di scrittori che si muovono entro coordinate spaziali più nette ed afferrabili di quelle temporali. Tanto che nell'introduzione all'antologia, l'opera più citata è *L'ubicazione del bene* di Giorgio Falco. Una raccolta di racconti ambientati in una stessa città: uno spazio urbano borghese, arido, che non solo è lo sfondo ma anche il detonatore delle dinamiche nelle vite dei vari protagonisti.²⁸

Questi nuovi modi di guardare alla narrativa, o per lo meno nuovi rispetto al postmoderno, potrebbero essere ascrivibili ad un'unica macro categoria, che è quella del realismo. Come scrive Francesco Bertoni nel suo saggio *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, l'interesse per la realtà in tutte le sue sfaccettature è “al tempo stesso vaga e ineludibile” per uno scrittore. Il rapporto tra letteratura e mondo, tra testo scritto e verità è il punto cardine di questo nuovo genere di scritture. Che poi la realtà sia un concetto inafferrabile è fuor di dubbio ma la mia sensazione è che questi autori siano coinvolti in una tensione verso l'alto, almeno nelle intenzioni, assente nelle generazioni immediatamente precedenti

²⁸ Cfr. *La terra della prosa*, Andrea Cortellessa, casa editrice L'orma, aprile 2014, p. 46-52

2 L'eredità del postmoderno

Come è chiaro dal manifesto di Wu Ming 1 e dai saggi di Raffaele Donnarumma, per teorizzare una nuova stagione letteraria è necessario confrontarsi con quella immediatamente precedente, il postmoderno, anche se per distaccarsene completamente. Bisogna specificare che la cesura tra il postmoderno e tutto ciò che viene dopo non è ancora così netta. In molti sostengono che questa temperie culturale non è ancora giunta al termine, sebbene sia sulla via del tramonto, ma è lecito ipotizzare che vista la prossimità del postmodernismo alcuni strascichi siano del tutto naturali. Per la nostra indagine sarà utile inquadrare il movimento, che cosa ha rappresentato, soprattutto a livello nazionale, e le sue influenze sulla narrativa contemporanea. Innanzitutto bisogna precisare che il postmodernismo non è una vera e propria corrente letteraria ma un movimento artistico, che abbraccia l'architettura inizialmente per poi invadere la letteratura, la filosofia e addirittura la scienza.²⁹ I discorsi critici su questo argomento si sono sprecati, ma a mio avviso una delle interpretazioni più lucide la dà Remo Ceserani, che definisce il postmoderno come “un insieme di pratiche artistiche fortemente condizionate dalle trasformazioni contemporanee dell'industria e del mercato culturale, di movimenti e poetiche per loro natura effimere, che hanno cercato confusamente di reagire alle trasformazioni in corso”.³⁰ Ora, per individuare queste trasformazioni un tentativo di periodizzazione va fatto. Donnarumma individua nel termine “postmodernità” il suo riferimento storiografico, il contesto culturale e sociale, ossia la condizione strutturale necessaria alla nascita del postmoderno. Stabilisce che il postmoderno italiano sia nato intorno alla metà degli anni sessanta in concomitanza con il boom economico e i movimenti di contestazione giovanile, entrambi possibili traumi storici per gli intellettuali italiani: “la mutazione antropologica travolge i valori della vecchia Italia e priva la letteratura del suo statuto, della sua legittimità, delle sue tradizioni”³¹ La vecchia scuola di intellettuali legati alle ideologie e al modernismo vacilla, è in contraddizione e al contempo convive con le avanguardie: Calvino con le *Cosmocomiche* (1965) radicalizza la sua “etica dell'utopia”³² allontanandosi da un referente reale riconoscibile e fa sue alcune delle caratteristiche principali del postmoderno, un esempio su

²⁹ *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Raffaele Donnarumma, casa editrice ilMulino 2014 pp. 25-27

³⁰ “La maledizione degli ismi”, Remo Ceserani, *Allegoria* n°65-66, gennaio/giugno 2017, <https://www.allegoriaonline.it/index.php/i-numeri-precedenti/allegoria-n65-66/79-il-presente/6512/489-la-maledizione-degli-ismi>

³¹ *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*. Raffaele Donnarumma, casa editrice ilMulino 2014

³² *ibidem*

tutti il disconoscimento del grande romanzo, dedicandosi alla forma del racconto. In poesia Montale, da *Satura in poi* (1971), si impantana nei giochi linguistici, in una poesia disillusa, auto parodica, lontana dall'epica degli *Ossi di seppia* e de la *Bufera*. Perfino Pasolini attinge a certe tecniche dell'avanguardia in *Poesia in forma di rosa* (1964).³³ Questi fenomeni sono i sintomi di una frattura fra gli intellettuali e il mondo in cambiamento. L'avanguardia ha disconosciuto il modernismo, liquidandolo come vecchio e inadeguato al presente, e gli intellettuali che vi erano legati non potevano far altro che presentarlo in “*forma umiliata*”, esibendo la “*ferita che la società di massa gli stava infliggendo*”³⁴, mentre altri scrittori lo recuperano come un anticaglia della nonna ormai passata di moda, ironicamente e con distacco, in maniera più specificatamente postmoderna: abbondano i giochi linguistici fine a se stessi, la narrazione per la narrazione, lontana dalla realtà e dall'impegno etico precedente di intellettuali come Pasolini o Fortini. La produzione letteraria di questo periodo si sente fondamentalmente inadeguata al mondo.

Simile al narcisista, per il quale il mondo è diventato troppo estraneo o minaccioso, [...] la letteratura postmoderna indietreggia, si guarda allo specchio, affoga nella propria contemplazione.³⁵

Il postmoderno degli anni 80, subisce un cambiamento rispetto a quello precedente. Parliamo di una letteratura più pop, senza molte pretese, tra il romanzo sentimentale (Susanna Tamaro) e il “falso sperimentalismo” (Baricco), si assiste inoltre al ritorno del romanzo di genere, quello storico soprattutto, che si mescola ad altri generi in voga, come *Il nome della rosa* di Umberto Eco, che ne è l'esempio più riuscito.³⁶ Dall'altra parte c'è Pier Vittorio Tondelli, precursore di quella generazione che verrà etichettata col nome di *cannibali*. L'etichetta in realtà è molto più tarda, dovuta ad un'antologia curata da Daniele Brolli nel 1996, *Gioventù cannibale*, che includeva autori degli anni 90, (Ammaniti, Aldo Nove, Alda Teodorani, Daniele Luttazzi, Andrea Pinketts), ai quali si attribuiva una scrittura eccessiva, pulp, violenta fino all'estremo. La prefazione all'antologia tuonava: “Grande calca di undici sfrenati, intemperanti cavalieri dell'Apocalisse formato splatter. Tra atrocità quotidiane, adolescenza feroce e malinconie di sangue”. Tondelli è l'unico scrittore italiano da cui attingono i cannibali, ed è a mio avviso il fenomeno più innovativo del post

³³ *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*. Raffaele Donnarumma, casa editrice ilMulino 2014

³⁴ Ibidem

³⁵ ibidem

³⁶ *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Donnarumma.

moderno, dal punto di vista sociale almeno, l'autore coglie a pieno lo spirito della sua generazione, quella degli anni 80 e 90, educata dalla televisione, disillusa, impotente di fronte alla storia, che trova nella rappresentazione immaginaria della violenza, al cinema e in letteratura, una possibile alternativa al piattume circostante, alla vita scandita dalla pubblicità. La struttura portante di questo tipo di scrittura è l'autobiografismo, vero o falso che sia. Il parlare in prima persona rende la storia credibile, per quanto esagerata o splatter. Ed è questo tipo di atteggiamento che in parte ereditano gli scrittori degli anni zero, pur con delle differenze: sono più moderati dei cannibali, non strizzano l'occhio alle tendenze pop del pulp o del cyber punk; guardano al postmoderno internazionale, prendendo a modelli DeLillo, Baudrillard, Easton Ellis. Sono consci della realtà frantumata e inafferrabile, ma non per questo la evitano o la mascherano con artifici, anzi tendono per quanto possibile ad un certo realismo, costruendo personaggi più credibili e storie che millantano statuti di verità. Walter Siti con la trilogia composta da *Scuola di nudo* (1994), *Un dolore normale* (1999) e *Troppi paradisi* (2006) esemplifica l'ultima fase del postmoderno, quella discendente e di maggiore qualità. Usa un finto autobiografismo esibito, con temi forti, aderenti al reale, parole ai limiti del romanzo erotico, fornisce un approfondito e personalissimo “*parallelismo tra consumismo e sesso*”³⁷ che lo colloca oltre la mera etichetta di postmoderno, che poco gli rende giustizia. Siti come altri fa parte di quella generazione di scrittori nati nel postmoderno e perciò più consapevoli delle sue incongruenze, capaci se necessario di prenderne le distanze. Anche Nicola Lagioia con *Occidente per principianti* (2004) paga il prezzo di notevoli influenze postmoderne, la trama ha un tessuto narrativo forzato, citazionale, “come se l'esibito carattere romanzesco (e di un romanzesco di seconda mano, parodico e posticcio) surrogasse una povertà di esperienza vissuta.”³⁸ Cita libri e film, radicalizza i temi postmoderni, ma in maniera diversa dai suoi predecessori, più consapevole, meno cinica. Lagioia porta in sé l'aspirazione a svegliarsi al torpore, cerca la sua “scheggia di realtà” che lo riporti in vita. Nel caso di *Occidente per principianti* è l'undici settembre 2001, che inserisce nel finale.

“Il giorno in cui la storia dello spettacolo si dimostrò un bozzolo meno perfetto di quanto avevamo temuto. [...] E la ruota della storia tornò a girare sospinta proprio da un evento spettacolare.”³⁹

³⁷ *E adesso?*, Walter Siti, Le parole e le cose, <http://www.leparoleelecose.it/?s=walter+siti>

³⁸ *Ipermodernità*. Raffaele Donnarumma

³⁹ *Occidente per principianti*. Nicola Lagioia; Einaudi 2004

Il suo postmoderno non è mascheramento, farsa, ma tensione, pulsione verso la realtà, aggressione dei costumi e dei miti mass mediatici. In questo senso questa fase del postmoderno può definirsi più radicale, più angloamericana, come ho già detto gli scrittori di questa generazione si rifanno a Pynchon, il DeLillo di *Underworld*, o Philip Roth. Hanno smania di svecchiarsi da un certo provincialismo italiano che aveva perso di credibilità. Queste aspirazioni letterarie trovano il loro punto di snodo nel manifesto di Wu Ming 1 nel 2008 e in tutti i discorsi critici su blog e riviste specializzate, dello stesso anno, che danno ormai per certa la morte del postmoderno, o delle sue derive per lo meno, e auspicano una nuova stagione letteraria, più seria e impegnata. Teorizzano un nuovo fenomeno letterario, tutto italiano che ha in *Gomorra* di Roberto Saviano il suo più evidente punto di avvio.

3. Tentativi di categorizzazione: fiction e non fiction.

In opposizione al postmoderno, si cercano forme di racconto che permettano di comprendere il quotidiano, il più delle volte facendo leva sulla soggettività. Come ho già accennato, è l'io narrativo che deve assumersi la responsabilità delle sue storie, rendendole credibili, senza esibire artifici, ed è per rispondere a questa esigenza che si diffondono in Italia a partire dalla fine degli anni 90, scritture di *non fiction*, che hanno un referente extraletterario e dichiarano uno statuto di veridicità. Il celeberrimo incipit di *Gomorra* "Io so e ho le prove" esibisce quasi una dichiarazione di poetica. Al centro del racconto c'è l'io a garanzia di verità. Un materiale potenzialmente saggistico che fa un salto di qualità e cerca di essere letteratura, l'autore si pone in un punto privilegiato, è osservatore dei fatti, denuncia i crimini della camorra, ma con un piglio epico, narrativo e lontano comunque dal romanzo. È Saviano il perno di *Gomorra*. I documenti forniti all'interno del libro, il saggismo ibrido non sono che un corollario all'identità del personaggio Saviano, che è testimone e perciò dice il vero. La forza di *Gomorra* sta nell'aspirazione ad andare oltre i confini della pagina, a cercare un appiglio al reale, nonostante le sue notevoli incongruenze. Prima fra tutti quella che per l'appunto riguarda il suo appellativo di *non fiction novel*.

Il termine *fiction* sta per *finzione*, deriva dal latino *fingere*, "plasmare" ma anche "simulare". Nella prima accezione la *fictio* è qualcosa che ha a che fare con il produrre piuttosto che il riprodurre, è un'operazione pratica e creativa; dall'altro lato è qualcos'altro, "la

riproduzione illusoria di qualcosa che esiste già”⁴⁰ attraverso un artificio, artistico o letterario, è un trucco che rimanda sempre a qualcosa di reale, come il bastone immerso nell’acqua di Celine, “*perché appaia dritto, bisogna spezzarlo un pochino prima di immergerlo*”, così dovrebbe essere la costruzione artistica che tende alla realtà, manipolata e spezzata. Ed è questa seconda definizione ad essere stata travisata dai contemporanei. Oggi la fiction è attribuita al solo campo dell’immaginario, come qualcosa di autonomo, che non rappresenta l’esistenza perché esiste di per sé, è un circuito chiuso che, apparentemente, non dovrebbe avere bisogno di un referente.⁴¹ In questo senso la fiction non poteva che diventare un elemento del mito postmoderno in cui tutto era finzione, per l’appunto, e non c’era spazio per il realismo. In opposizione ad un movimento che innalzava l’artificio a idolo, alcuni scrittori della generazione successiva hanno sentito il bisogno di prendere le distanze, svalutando il concetto di *fiction*, e proclamando l’autorevolezza del *vero*, in grado di restituire alla letteratura e all’intellettuale, quel ruolo di mediatore fra il mondo e il testo che la crisi del modernismo gli aveva sottratto. Tuttavia queste etichette sono ambigue e contraddittorie e la separazione immediata finzione/non finzione è poco applicabile in molti campi, e soprattutto alla letteratura. Prendiamo le biografie dei personaggi storici, *Maria Antonietta* di Stefan Zweig, per esempio, sarebbe senz’altro da annoverare nella *non fiction*, perché tratta della vita di una sovrana realmente esistita, ma per essere precisi ci sono elementi finzionali all’interno del testo, che prescindono dal suo discorso narrativo, che pure è presente e parlo in particolare di aneddoti sul carattere della regina o su alcune sue abitudini, elementi senza nessuna veridicità storica, piegati al materiale romanzesco. E ancora, Auerbach, in *Mimesis*, riporta un passo degli Annali di Tacito sulla rivolta delle legioni germaniche dopo la morte di Augusto, istigate da un certo Percennio:

Perché obbedire come schiavi a un piccolo numero di centurioni a un numero ancor più esiguo di tribuni? [...] Per troppo tempo si è sopportato di dover continuare a servire per trenta, quarant’anni, fino alla vecchiaia, e per di più col corpo già mutilato dalle ferite. E se qualcuno sopravvive a tanti malanni alla fine viene spedito in paesi lontani dove in luogo di podere gli si danno paludi e incolte montagne. È ben cosa tribolata e dura la milizia!” I soldati fremevano e s’accendevano, mostrando i lividi, i peli canuti, i panni logori, i corpi ignudi...⁴²

⁴⁰ *Ipermodernità*. Raffaele Donnarumma

⁴¹ *ibidem*

⁴² *Annali* di Tacito, da *Mimesis* di Auerbach, Einaudi,

Tacito in questo caso, riportando un discorso di cui non poteva essere a conoscenza, ci delinea il quadro di una classe sociale lontana dalle sue origini aristocratiche, che risulta credibile proprio perché artificioso, senza fornire nessun indicazione storica documentata, utilizza un espediente narrativo funzionale allo scopo e che i suoi lettori di certo avrebbero gradito. Tutti gli storiografi classici in verità, mescolavano elementi narrativi, artifici, finzioni ad eventi storici, senza il rischio di discredito. Bisogna dire che ogni epoca storica ha i suoi metri di misura, in relazione al contesto sociale o politico, e che un'indagine storica non accuratamente documentata non sarebbe più credibile. Inoltre la diffusione delle tecnologie e di internet, del virtuale, dei reality, la tirannia del marketing, hanno aumentato la percezione di una realtà rarefatta e sfuggente, nonché inevitabile e imm modificabile, e non c'è da stupirsi se per contraccolpo agli scrittori contemporanei la ricerca del *vero* sembra il mezzo necessario per scardinare questo tipo di meccanismo. Un atteggiamento a volte portato all'estremo che svincola ogni costruzione artistica e che ha tinto il termine *fiction* di una connotazione negativa, nobilitando di fatto la nuda verità. Ma l'artificio artistico e retorico è insito in ogni tipo di discorso, che sia saggio, reportage giornalistico, discorso politico. Le forme, sono di per sé stesse artifici, decori e perciò la divisione netta tra finzione e non finzione è pressoché impossibile oltre che inappropriata. "Non si può dare verità senza una qualche costruzione o simulazione." Questo è indubbio. Eppure perché queste etichette hanno avuto una tale diffusione? La categoria di fiction è nata nel postmoderno, è dichiarava il primato del discorso piuttosto che delle cose, in seguito gli scrittori della generazione successiva hanno fatto una bandiera della non finzionalità. La non fiction per la precisione non fa appello alla verità ma alla realtà empiricamente data, vuole essere credibile e dimostrabile, avere un referente ben preciso, riferirsi ad un determinato qui e ora. La letteratura non è più solo intrattenimento ed evasione, va' ben oltre il campo dell'immaginazione. In questo contesto si inseriscono scrittori come Saviano, o Affinati, che in *Campo del sangue* e nella *Città dei ragazzi* assume la forma diario come modello privilegiato, che permette di raccontare i "fatti nel punto più vicino al loro svolgersi"⁴³, con un taglio autobiografico. Ancora una volta l'io è responsabile e garante della narrazione.

C'è da dire che la *non fiction novel* italiana ha qualcosa di innovativo, rispetto per esempio a quella americana. *A sangue freddo* di Truman Capote esprime a pieno tutte le caratteristiche

⁴³ *Ipermodernità*. Raffaele Donnarumma.

del *non fiction novel*, documentando con precisione le interviste dello scrittore ad un efferato assassino di provincia, mescolando il reportage con elementi autobiografici. In Italia il genere noir invece, rimane legato a norme rigidissime o diventa totalmente altro rispetto al non fiction novel. Per esempio in *Elisabeth* (2011), Paolo Sortino racconta la vicenda realmente accaduta di Elisabeth Fritzl, una ragazza segregata e violentata dal padre per anni. Eppure la documentazione dei fatti viene a mancare, nulla è verificato empiricamente: “si parte da quanto cronache e processi hanno già detto, per andare verso la visionarietà e l’ambiguità.”⁴⁴ Sortino inventa, come un classico romanziere.

In sintesi la distinzione *fiction/non fiction* è ambigua e del tutto arbitraria. L’ideale dunque sarebbe evitare le categorizzazioni estreme, restituendo ad ogni scrittore un suo stampo personale. Detto questo è innegabile che lo sguardo alla non finzione abbia un carattere del tutto innovativo, e nel caso italiano una sua specifica ragion d’essere.

4. *Gli anni di piombo nella letteratura degli anni zero: il ritorno del trauma*

Venne la mattina del 15 febbraio. Con un servizio d’ordine di operai veri, nervosi giganteschi. C’è calca, elettricità, emozioni, gente che piange mentre quello parla della sua democrazia da fatica, e il mito operaio, il mito di tutti che ti cala sul collo e ti spezza le vertebre [...]. Grandi operai con la tuta si staccano dal grande servizio d’ordine, hanno pennelli e secchi di vernice bianca e coprono le scritte nei corridoi, nei cessi, sui muri esterni, i graffiti colorati che avevano trasformato in conversazione le pareti di quel santuario[...] piove e tanti se ne fregano.⁴⁵

Luca Rastello, nato nel 1961, è solo uno dei tanti scrittori, che a partire dagli anni 80 e soprattutto nei 90, raccolgono il proprio materiale narrativo dagli anni settanta, il decennio di piombo: Antonio Pennacchi con *Fasciocomunista*; Tabucchi con *Dolores Ibarruri versa lacrime amare* e *Tristano*, o De Cataldo con il fortunato *Romanzo criminale* e così via. I motivi di questa tendenza sono disparati. Innanzitutto è bene chiarire che gli anni di piombo non sono stati raccontati dagli autori di quella generazione, e che sono stati riscoperti solo recentemente. Probabilmente perché all’epoca la ferita storica era troppo recente e dolorosa, troppo “spregevole” per essere piegata alla creatività; inoltre l’egemonia postmoderna glorificava in letteratura il vuoto di eventi, i giochi formali lontani dalla storia

⁴⁴ ibidem

⁴⁵ Luca Rastello, *Piove all’insù*, Bollati Boringhieri, 2006

o da qualsiasi forma di realismo. Dopo un lungo silenzio, la generazione successiva di scrittori ha sentito il bisogno di riaprire la ferita, di sviscerare il trauma storico, trasformato in “mito dell’ultracontemporaneità” da cui attingere del materiale narrativo per così dire nobilitato dalla storia in atto. Non è un caso che la maggior parte di questi scrittori abbiano vissuto solo l’infanzia negli anni di piombo e non siano quasi mai testimoni diretti della lotta armata. La lontananza da quel tempo ha contribuito a trasformare il rapporto tra immaginario e storia, edulcorando quegli anni, e investendo di un’aura mitica eventi di efferata violenza. A cosa è dovuto questo meccanismo? Fare analisi storiche o psicologiche, non è di mia competenza, tuttavia proprio perché vicina a queste generazioni, ho familiarità con il quadro di contorno, e stabilire alcuni innegabili collegamenti attingendo alla memoria collettiva, se non altro, è il minimo che si richieda ad una mente critica. Alla fine degli anni 70, dopo alcuni moti importanti nel mondo occidentale, come il terrorismo in Italia o le lotte dell’IRA in Irlanda, i crimini commessi per le ideologie sono diventati ingiustificabili e indegni per un mondo industrializzato, e la violenza, non più politica, era mossa da qualcos’altro: la religione, il petrolio, la pace. La propaganda degli anni 80 e 90 ha consacrato il “benessere generale”, dovuto alla produzione, e il progresso tecnologico; ha fatto spazio alla leggerezza e bandito la Storia, garantendo al mondo occidentale un periodo senza violenza, apparentemente privo di moti tra le classi sociali, una propaganda che ha promosso la ricchezza come punto di arrivo di una democrazia senza ideologie. In un contesto così mutato, le generazioni che hanno conosciuto la violenza solo al cinema e nei videogiochi, paradossalmente, ricercano la lotta armata, la piegano alle logiche della letteratura, nobilitando la violenza politica. La cosiddetta assenza della storia, ha reso impellente la necessità di recuperare il rapporto tra i destini individuali e collettivi, cercare un collante, tra la sorte del singolo e i movimenti della collettività; come se “a produrre i capolavori sono i traumi storici, le guerre, grandi e piccole, oggettive o interiori”.⁴⁶ Andando nel particolare, vorrei prendere come esempi due modi differenti di raccontare la storia di quegli anni: Luca Rastello con *Piove all’Insù* e Giorgio Vasta con *Il tempo materiale*. Rastello esordisce con *Piove all’insù* nel 2006, il “romanzo degli anni settanta” per eccellenza, tentativo che in molti della sua generazione hanno perseguito con scarsi risultati. Lo scheletro che tiene in piedi tutto il romanzo è l’intreccio tra le vicende personali di Pietro Miasco, protagonista e anche narratore, e alcuni eventi cruciali della storia recente italiana. Miasco si fa “garante di un patto narrativo con il lettore, su cui si

⁴⁶ *La terra della prosa*, Andrea Cortellessa, L’orma 2014

fonda l'assioma della verità storica che racconta⁴⁷, ancora una volta dunque, la verità, quella storica in questo caso, è al centro dell'interesse degli autori contemporanei. L'inesco che dà via al romanzo è una lettera di licenziamento che Miasco riceve dopo quindici anni di lavoro: da lì prende forma un complesso meccanismo di rimandi fra diversi piani temporali e fra il piano personale del protagonista e quello storico in cui suo malgrado si trova invischiato. Pietro ci racconta la sua adolescenza nella Torino degli anni 70, l'educazione sentimentale e sessuale, le manifestazioni, i collettivi, e lo fa mescolando le carte. Da ogni scorcio familiare si intravede il mondo esterno, sulla scena ci sono personaggi storici ed inventati, un destino individuale che subisce gli eventi e li introietta e perciò diventa credibile; quella di Rastello è una scrittura strabica, con un occhio al focolare domestico e l'altro alla Storia.

Marina ha la faccia di prima, è lamentosa, piena di scatti e senza vezzi. Giuliana no: ha costruito con calma la sua rete di relazioni, è sicura di me, il fidanzato più giovane. Penso che dovremmo tagliare le gambe alle nostre vite d'adolescenti e tagliare le gambe a chi ci giudica in colonne di piombo sui giornali. Padri autoproclamati che non ci vedono più. Il giornalista Carlo Casalengo viene assassinato davanti casa sua in un giorno di novembre, i miei desideri prendono corpo e camminano per conto loro nelle strade della città. E mi fanno paura, i miei sogni sanno di vomito.⁴⁸

Rastello a differenza di altri suoi contemporanei, non cede alla tentazione di glorificare la lotta armata, tende a complicare, estende i piani di lettura. Riconosce il fascino della violenza come mezzo di cambiamento, la soluzione estrema di un paese alla deriva, ma ne mette in evidenza il potere distruttivo. Il Pietro adolescente brama la vendetta sui padri certo, ma ha paura dei suoi istinti, subisce il giudizio familiare e lo disprezza al contempo. Trasgredisce con il senso di colpa di un cattolico, desidera la violenza e la ripudia nel momento in cui viene attuata. Il filtro di Pietro Miasco è lo snodo del romanzo, che non è un documento storico ma antropologico, perché da uno sguardo alla storia dall'appartamento di una famiglia, senza la retorica di una fiction rai. Al di là dell'accuratezza o la veridicità dei fatti narrati, il merito di questo libro sta nel riannodare i fili delle responsabilità, ricercare i motivi profondi di quelle violenze, senza mitizzarle o condannarle, ma puntando ad inquadrarle in un contesto storico e sociale, di cui si intende svelare il meccanismo.

⁴⁷ ibidem

⁴⁸ *Piove all'insù*, Luca Rastello

Abbiamo sognato una guerra in cui non moriva nessuno e ogni scontro durava per sempre senza vincitori né vinti, abbiamo pensato la violenza come un paesaggio ideale, per non doverci abitare, e continuiamo ad usare il nostro potere seduttivo per vivere cacciare possedere assoggettare, dare forma alle cose, alle persone e fagocitare; siamo tagliati a misura per il nuovo mondo bambino, che biascica diminuitivi come certi vecchi che la decadenza mentale ha reso osceni e viziosi.⁴⁹

Il tempo materiale di Giorgio Vasta, romanzo d'esordio anche questo, è ambientato alla fine degli anni di piombo, il 1978, anno del rapimento e della morte di Aldo Moro, e racconta le vicende di Nimbo, un ragazzino di undici anni, ed i suoi amici, che decidono di formare una cellula terroristica ispirata alle brigate rosse. Nonostante lo sfondo storico di partenza, il romanzo prende una direzione tutta sua che lo allontana notevolmente dall'etichetta "romanzo degli anni settanta", del tutto appropriata invece per Piove all'insù di Luca Rastello. Le differenze fra i due romanzi sono molte e profondissime. Innanzitutto lo spazio in cui si muovono i personaggi nel libro di Vasta non è la Torino al centro della Storia e delle manifestazioni operaie, ma Palermo, una città isolata, specchio di un'Italia più provinciale, in cui gli eventi storici vengono ingoiati dalla televisione che li plasma e li deforma. Nimbo e i suoi amici subiscono la Storia in maniera diversa da Pietro Miasco, in modo indiretto, non vivono gli eventi, li imitano, come imitano i balletti di Celentano nei programmi Rai. Ora, il romanzo di Vasta è estremamente complesso e mi occuperò in seguito dei suoi vari livelli di lettura. Quello che mi interessa mettere in luce in questo paragrafo è un differente modo di trattare la stessa porzione di storia recente.

Rastello racconta gli anni di piombo come eventi storici, reali, tangibili, che hanno toccato delle vite, ed hanno influenzato modi di pensare e di essere e probabilmente attinge ai suoi ricordi di adolescente, il destino di Pietro Miasco è quello di una generazione; in Vasta invece la Storia diventa una materia grottesca, priva dell'aura tragica che tenta di darle Rastello. Nonostante infatti Nimbo disprezzi l'ironia e cerchi di elevarsi continuamente ad un livello più alto, la sua condizione di bambino, a Palermo, educato da uno schermo da cui trae il linguaggio, rendono le sue brigate rosse nient'altro che delle maschere. Nimbo è un unicum, diverso dai bambini della sua generazione, utilizza un linguaggio complesso, da adulto, e il suo pensiero a volte rasenta la crudeltà. Ciò rende difficile qualunque riconoscimento del lettore, eccezion fatta per alcuni frammenti d'infanzia e quadretti di famiglia, come i momenti con sua madre, soprannominata simbolicamente Spago.

⁴⁹ ibidem

Nel corso del tempo invece, lo Spago è riuscita ad inoculare in me la paura di tutto, partendo da un'idea di educazione come immobilità e scomparsa. Giocare con la sabbia senza muovere la sabbia; se hai mangiato niente bagno prima di quattro ore; non disturbare, non respirare, ma non permetterti di morire. La vergogna di essere vivi. Limitarsi ad immaginare il gioco, a supporre di nuotare.⁵⁰

Miasco rispecchia i sentimenti di una generazione vittima della storia, di un periodo ben preciso, gli anni settanta, essenziali alla costruzione del romanzo; Nimbo porta i lettori davanti a qualcosa di nuovo, la cornice storica è solo un pretesto per innescare il racconto, scava nell'animo umano attraverso il linguaggio e porta a galla pensieri tenerissimi o indicibili, di cui non pensavamo di essere capaci. Per questo il senso profondo dell'essere Nimbo va cercato in qualcos'altro, lontano dalla verità storica. *Piove all'insù* è la fotografia di un'epoca senza la retorica della nostalgia, dell'eterna lotta tra padri e figli, tra regole antiche e voglia di trasgredire, che mettono in luce le conseguenze delle colpe generazionali. Vasta invece tenta l'impresa di oltrepassare la storia per arrivare all'universale, tema che approfondirò in seguito. Il linguaggio razionale di Nimbo alla fine del libro si sgretola, trasformandosi in materia incontrollabile, aprendo uno scenario di inevitabile decadimento, perché al di là delle piccole storie umane, la materia, con le sue mutazioni temporali, vince sempre, oltre la Storia.

Ogni figlio è notte e conflagrazione e smarrimento, tempo incarnato, e le generazioni da millenni si chinano sul corpo del tempo e lo guardano e lo immaginano e adorano il suo buio difeso dalle stelle immaginando che nelle cose, oltre all'infinito impulso a permanere ci sia un fine, e allora al tempo mescolano il linguaggio e la distruzione dei corpi e nel buio creano e disintegrano parole, lo sgretolarsi delle luci.⁵¹

5. *La spazialità nella letteratura degli anni zero*

Nel saggio introduttivo alla sua antologia sui narratori degli anni zero, *La terra della prosa*, Andrea Cortellessa espone il suo particolare modus operandi, e i criteri che lo hanno spinto a quella particolare selezione di autori. Cortellessa ha messo insieme una serie di scrittori che a suo dire sono figli di una determinata condizione storica, e tutti rigorosamente prosatori. Alla base di questa scelta c'è l'influenza di Juri Lotman, studioso di riferimento di Cortellessa, secondo cui l'intreccio narrativo è lo spazio in cui avviene l'azione e i personaggi che si muovono all'interno dello spazio letterario stesso producono movimento

⁵⁰ Il tempo materiale, Giorgio Vasta. Minimum Fax 2008

⁵¹ ibidem

e quindi materiale narrativo, “nel testo l’avvenimento è il trasferimento del personaggio oltre i confini del campo semantico.”⁵² Ora a prescindere dalla scelta di analizzare i prosatori piuttosto che i poeti, mi interessa sottolineare come Cortellessa utilizzando la tradizione dei formalisti russi intenda arrivare ad un altro punto, ossia privilegiare l’asse spaziale rispetto a quello cronologico. Spazio inteso come campo semantico, letterario e tematico. Non è un caso che l’autore più citato nel saggio introduttivo sia Giorgio Falco, e il suo *L’ubicazione del bene*, una serie di racconti ambientati nella cittadina immaginaria di Cortesforza, (immaginata sul calco della Brianza), in cui i protagonisti e le loro azioni sono influenzate e dominate dallo spazio che abitano. Lo spazio funge quindi da struttura e “palinsesto narrativo del testo”. Cortellessa fa un confronto tra il libro di Falco e quello di Arminio *Viaggio nel cratere*, ambientato in Irpinia, molto diverso dal precedente, ma per entrambi gli autori l’ambiente non è solo una porzione di terra abitabile ma uno spazio emotivo e psichico, che involontariamente subiamo. Perché soffermarsi proprio sulla rappresentazione dello spazio, in un’antologia di prosatori molto diversi fra loro, per stile e temi? Probabilmente Cortellessa ha colto lo spirito dei tempi. Negli ultimi anni, dopo che il tempo ha imperversato come pilastro narrativo portante, l’attenzione degli autori si è spostata sull’asse spaziale. Joseph Frank in un articolo del 1945 pubblicato su *Sewanee Review* osserva che le opere letterarie del XX secolo sono ormai lontane dalle tesi espresse da Lessing nel *Laoconte* del 1766 in base alla quale si attribuiva, in letteratura, il primato del tempo sullo spazio. La prosa e la poesia novecentesca appaiono più come “un’unità nello spazio” che una successione di eventi cronologici. Gérard Genette, segue una posizione analoga a quella di Frank in un breve saggio intitolato *La littérature et l’espace*, in cui definisce la costruzione di un testo letterario “un caleidoscopio” pieno di continui rimandi e relazioni trasversali “che si stabiliscono tra episodi diversi” e che destabilizzano la continuità e la linearità temporale. Inoltre stabilisce che persino il linguaggio di un’opera letteraria esprime in prevalenza relazioni spaziali, all’interno del testo stesso, dovute per lo più all’enorme quantità di metafore che aprono ad una lettura su più livelli di significato. Non entrerò nel dettaglio dei dibattiti critici e delle speculazioni filosofiche in merito alle diverse sfaccettature del significato di spazio, riferito al linguaggio come ho accennato prima, allo spazio fisico del libro ecc.. Qui mi limiterò a considerare lo spazio in quanto “spazio letterario”, ossia quell’ambiente, immaginario o no, in cui i personaggi si muovono e agiscono e ai referenti extraletterari che l’hanno generato.

⁵² Jurij Lotman, “Il problema dello spazio artistico” in Gogol, in *Tipologia della cultura*, Bompiani 1975

Nel 1937 Bachtin pubblica un saggio intitolato “Le forme del tempo e del cronotopo del romanzo” in cui definisce cronotopo “l’interconnessione sostanziale dei rapporti temporali e spaziali dei quali la letteratura si è impadronita artisticamente.” Prende in prestito il termine dalla matematica, dalla teoria della relatività di Einstein precisamente, e lo trasferisce nel campo della letteratura. Lo snodo fondamentale della teoria bachtiana sta nell’intendere il tempo e lo spazio interconnessi tra di loro, e metterli sullo stesso livello “il tempo si fa denso e compatto e diventa artisticamente visibile; lo spazio si intensifica e si immette nel movimento del tempo, dell’intreccio della storia.”⁵³ Il tempo dà senso allo spazio, lo riempie e lo rende credibile. I personaggi di un testo sono inseriti in un determinato tempo e in un determinato spazio, inserito in un contesto storico. La realtà extra testuale quindi è sempre presa come riferimento. Il rapporto tra testo e mondo è essenziale per la costruzione dei cronotopi, che possono essere interpretati solo alla luce della realtà extratestuale. Anche Lotman precedentemente a Bachtin ha utilizzato la categoria di spazio per lo studio della semantica, in cui afferma che persino la rappresentazione più astratta di una cultura contiene “tratti spaziali” e prende il nome di “quadro del mondo” di quella cultura. Ogni cultura concepisce dei modelli spaziali che in letteratura organizzano i vari livelli del testo. “

Lotman postula una corrispondenza biunivoca tra i meccanismi sociali e culturali propri di un’epoca e il tipo di linguaggio spaziale presente nelle opere letterarie.

Entrambi i critici quindi partono dall’idea che la cultura del tempo influenzi il testo letterario, modellando ambienti, abitudini, gesti dei personaggi, tipici dell’una o dell’altra epoca. E il risultato finale che si ha è sempre la commistione di spazio e tempo, che comunque hanno un loro referente, visibile o meno, nell’extra-testo. È proprio questo il punto cruciale, ancora una volta: il rapporto testo-mondo.

Ora tornando a Cortellessa, egli concepisce la propria antologia come una cartografia letteraria, in cui la categoria privilegiata è quella spaziale. Sicuramente non tutti gli autori contemporanei sono consapevoli dell’importanza spaziale all’interno dei propri testi, c’è da osservare però che rispetto al passato c’è un’inversione di tendenza, e l’interesse per lo spazio, quello urbano soprattutto è notevole. Come dice Cortellessa lo spazio dell’ultra contemporaneità è più complesso rispetto alla tradizionale divisione città-campagna. Ciò che viene rappresentato è invece la geometria urbana, i confini, le soglie, o l’assenza di

⁵³ Bachtin, “Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo”, *Estetica e romanzo*, Einaudi 1979

confini, le linee infinite, le villette unifamiliari in via Borromeo 16/B di Falco diventano soglie anch'esse, fragilissime, che separano persone diverse che vivono la stessa vita, in ogni casa una famiglia si somiglia alla successiva, nulla veramente cambia, è lo spazio che detta legge, modifica i modi di essere. È lo stesso principio che respiriamo nell'Irpinia di Arminio, lo scrittore "paesologo", che si comporta come un cronista di viaggio. Racconta e descrive i paesi che visita mescolando narrazione a reportage giornalistico, fotografa con la scrittura il paesaggio umano che è un tutt'uno con l'ambiente.

Vado a vedere il paese nuovo. Certo, doveva essere più bello nel plastico dell'architetto che non su questa piana paludosa. Il paese vecchio aveva un solo accesso, questo è aperto e può essere infilato da ogni lato. Vi arrivo con lo sguardo pronto a catturare ogni dettaglio⁵⁴

Il racconto del viaggio perde la sua tradizionale carica avventurosa e diventa qualcos'altro, un diario sulla toponomastica, che diviene lo strumento dichiarato per comprendere l'uomo, inserito nel suo ambiente ma non nel proprio tempo, non specificatamente cronotipico in questo caso, perché lo spazio ha il primato sul tempo. La convivenza del vecchio e del nuovo paese rendono il tempo superfluo in qualche modo, e l'autore conferisce allo spazio, contenitore di epoche diverse, un'aura eterna.

Diversa è l'operazione di Falco. Prima di tutto il fatto che Cortesforza sia un luogo immaginario cambia le cose, anche se potrebbe essere un sobborgo qualsiasi alla periferia di Milano. Ma ciò, l'invenzione dello spazio stesso, trasfigurato in espediente letterario, pone l'autore da una prospettiva diversa rispetto ad Arminio, più distaccata e lucida. Falco non sembra minimamente coinvolto nello spazio che racconta, è come se avesse costruito un plastico in laboratorio. Le dinamiche relazionali sono realistiche ma non sono vere, ed esprimono una durezza che è il collante di tutti i racconti. Le villette a schiera, il bene per l'appunto, sono il simbolo della vita piccolo borghese, o del desiderio di quest'ultima: la vita perfetta e plastificata dei film hollywoodiani, che risulta agli occhi dell'autore ridicola e irraggiungibile. I personaggi che delinea sono intrappolati in comportamenti standard, stereotipati, un "tipo maschile" destinato ad una carriera irrisolta, un "tipo femminile" ad una maternità fallimentare. Cortesforza diventa così la città ideale, quella che non esiste, un non-luogo deputato a raccogliere il fallimento di una generazione, che ha ripiegato sul modello della famiglia anni '50 l'esclusione dalla storia.

⁵⁴ *Viaggio nel cratere*, Franco Arminio, Sironi 2003

Anche Giorgio Vasta ci fornisce altri esempi di queste tendenze verso la spazialità: i suoi ultimi due libri *Spaesamento* e *Absolutely Nothing* sono strutturati su un asse spaziale. Nel primo, come ho già detto, l'autore ascrive alla città di Palermo meriti e colpe di alcuni suoi comportamenti, e di una serie di pittoreschi personaggi che incontra durante il romanzo; il secondo è un vero e proprio racconto di viaggio, ma ancora diverso dai libri di Arminio. Vasta prende l'aereo per Los Angeles e compie un tour tra gli sconfinati spazi americani, i deserti soprattutto, che sono i protagonisti del suo libro. Ora, lo stile della scrittura di Vasta è il collante dei due romanzi. Sicuramente nel primo c'è una componente biografica che influisce notevolmente sulla narrazione: Vasta ci racconta tre giorni a Palermo, in cui registra, documenta, analizza diversi tipi umani, tanto che il risultato che ne viene fuori è una sorta di documento antropologico sui palermitani, mescolato alla sua scrittura visionaria che annacqua l'esattezza tipica del reportage, per farne qualcosa di ancora diverso. Nella topografia vastiana, visione è la parola chiave. Non a caso *Absolutely nothing* racconta i deserti americani, spazi sconfinati di nulla abitati solo da miraggi. Ed è attraverso il suo personalissimo stile che Vasta riscopre il topos del deserto come "allegoria della privazione assoluta"⁵⁵, l'America del suo immaginario, quella "luccicante e aggressiva"⁵⁶ diviene qui miraggio anch'essa, è "desolata, regredita"⁵⁷, la scrittura di Vasta diventa la fotografia di un relitto.

Questi tre modi di concepire lo spazio dimostrano una tendenza diffusa negli autori italiani, di concepire non solo un tempo storico ben preciso al quale riferire le narrazioni ma anche una struttura spaziale, che da spessore e plasticità al racconto e ai personaggi che lo abitano.

⁵⁵ "Giorgio Vasta contento dei deserti" di Andrea Cortellessa, *Le parole e le cose*,
<http://www.leparoleelecose.it/?p=16614>

⁵⁶ ibidem

⁵⁷ ibidem

6. *Tensioni realistiche.*

Quelle che ho elencato fin'ora in generale, sono delle particolari caratteristiche che possono aiutare a categorizzare la letteratura degli anni zero, come qualcosa di eterogeneo certamente, ma non così dissimile nelle proprie fondamenta. In sintesi prendendo il 2008 come anno di riferimento per il punto di partenza del mio discorso critico, si può affermare che sia Wu Ming 1 sul manifesto del New Italian Epic, che Donnarumma e Gilda Policastro su *Allegoria*, si sono fatti interpreti di nuove istanze letterarie che prendevano corpo già a metà degli anni 90, ma che hanno la loro massima espressione nei 2000. Questo tipo di scrittori si allontanano dal postmoderno citazionista degli anni '80, pur subendone alcune influenze (vedi Walter Siti e il Nicola Lagioia di Occidente per principianti): costruiscono delle storie credibili, strutturando il racconto attorno all'io narrativo, riabilitato nella sua originaria funzione. È il soggetto che muove le fila, accentra, costruisce artifici o li distrugge, decide se mentire o no. L'io di Saviano è nobilitato in quanto si autodefinisce testimone di verità, riferendosi non tanto alla verità dei fatti, ma ad una qualche verità etica e universale, in cui il male è assoluto e immediatamente identificabile, nella camorra in questo caso, e va' sradicato. L'io di Siti invece è volutamente e furbamente ambiguo, bugiardo, scandaloso. Nella sua trilogia d'esordio (*Scuola di nudo*, *Un dolore normale*, *Troppi paradisi*) egli si attribuisce una vita deprecabile, un appetito sessuale estremo, non risparmia il lettore da una certa morbosità, nel raccontare la pedofilia in *Troppi paradisi* per esempio, o l'omosessualità in *Scuola di nudo*. La strategia mimetica prediletta è quindi una sorta di finto autobiografismo, *autofiction* per l'appunto, reso attraverso una serie di espedienti narrativi, quali monologhi interiori o forme di diario che riportano gli eventi in divenire, nell'istante in cui accadono, e questo per esempio, è un escamotage che svela l'artificiosità della materia narrativa.⁵⁸ Il paradosso dell'*autofiction* sta in questo: proporre dei giochi palesemente fallaci, camuffati da una patina di verità, "contraltare delle garanzie di veridicità abituali nel patto narrativo dell'autobiografia."⁵⁹ Anche se per Walter Siti la situazione è molto più complessa, Genette afferma che l'autore in realtà propone una confessione veritiera di cui si vergogna mascherandola da auto fiction, costruendo quindi una falsa auto fiction.⁶⁰ Ancora una volta sembra che ciò che preme ai critici sia smascherare la finzione, ricercando morbosamente la storia vera, reale, azzerando o riducendo al minimo il tasso di

⁵⁸ *L'io impossibile di Walter Siti*, di Lorenzo Marchese, in "Le parole e le cose", <http://www.leparoleelecose.it/?p=16614>

⁵⁹ ibidem

⁶⁰ ibidem

finzionalità. In sostanza ciò che conta, dopo il postmoderno disimpegnato, è l'aderenza alla realtà, quella storica e sociale, almeno nella percezione che si dovrebbe avere dei romanzi, tralasciando gli stili personali di ogni autore. Sia per Saviano che per Siti, e per molti altri scrittori degli anni zero sembra questo lo snodo. Ora appurare la veridicità delle dichiarazioni di Siti non è il mio obiettivo, il punto focale del discorso è a mio avviso il rapporto che c'è fra mondo letterario ed extra letterario, e Siti più di altri si è occupato di questo argomento, ponendo al centro dei suoi interessi il realismo nelle sue innumerevoli sfaccettature. Ciò che mi preme dimostrare è che, andando oltre la diversità delle scritture, e cercando di non incasellare personalità così eterogenee in categorie, ci sono delle idee chiave comuni, come ho scritto in precedenza, conseguenza dello stesso contesto storico e sociale probabilmente, quali la lontananza dal postmoderno, la ricerca della Storia come motore di dinamiche sociali, la riabilitazione del soggetto ecc... che convergono tutte in una stessa direzione, e cioè il realismo. Il concetto di realismo è estremamente aleatorio e non sta a me sviscerare decenni di dibattiti critici, se non di più. In questo paragrafo mi riferirò al realismo più come costruzione della realtà, in quanto tensione verso un mondo extraletterario che si ha la necessità di comprendere, e solo in relazione alle scritture degli anni zero, all'uso che ne fanno gli autori e ai recenti dibattiti che ne conseguono. Tornare a Walter Siti in particolare, mi sarà utile. Nonostante sia uno di quelli che maggiormente ha subito le influenze del postmoderno, con i suoi citazionismi estremi (come in *Un dolore normale*, per esempio) e il suo disincanto verso la politica, è anche, paradossalmente, lo scrittore che ha utilizzato la lezione realista in maniera più consapevole rispetto ad altri della sua generazione, probabilmente per la sua attività di critico, in cui il realismo è un problema ricorrente. Nel saggio del 1975, *Il realismo dell'avanguardia*, si occupava del problema del realismo nella poesia italiana del 900; fino ad arrivare al più recente *Il realismo è l'impossibile* del 2013, che si può interpretare come una vera e propria dichiarazione di poetica. In questo saggio sono contenuti alcuni concetti chiave, utili alla mia indagine, che non riguardano solo i romanzi di Walter Siti, e fanno chiarezza sui molteplici modi di guardare al reale e al modo in cui quest'ultimo si rapporta con un testo letterario.

Il realismo non è la storia di un rispecchiamento piatto e subalterno ma di uno svelamento impossibile. Il realismo è una sfida alla natura e alla storia per questo non può

allontanarsene troppo; non può permettersi nessun intenzionale strappo alle leggi naturali e i pilastri cronologici.⁶¹

La scrittura degli anni zero è più vicina alla realtà rispetto a al postmoderno certo, ma questo non vuol dire che imita la vita, o che la sua aspirazione sia quella, tutt'altro. Come scrive Siti, la creazione della vita attraverso segni linguistici è operazione complessa oltre che impossibile e questo gli autori lo sanno bene. Non a caso nell'intervista di Donnarumma e Policastro, apparsa sul numero 57 di *Allegoria*, tutti e otto gli scrittori intervistati prendono le distanze dal realismo. Giuseppe Genna dice:

Non conosco una scrittura che sia realistica. Il realismo oggi sarebbe incarnato da chi? Dal cinismo di Roth che fa ricordare a un morto post morte in *Everyman*? La scrittura è sempre fantastica". Ancora Aldo nove "Dopo Freud, dopo lo strutturalismo e dopo Lacan parlare di realismo in buona fede mi sembra impossibile senza accettare che si tratti della convenzione di un'altra fiction.

E potrei andare avanti. I motivi della diffidenza verso il realismo sono molteplici, probabilmente bisognerebbe partire dal concetto di realtà, che è ancora più complesso e problematico. La realtà oggi è qualcosa di talmente refrattario agli inscatolamenti linguistici, o di alcun genere, che non stupisce che gli autori ne prendano le distanze, almeno nelle dichiarazioni. Nella pratica della scrittura invece, il gioco tra testo ed extratesto è troppo allettante perché ci si esima dal considerarlo. Un sintomo di ciò è la passione di alcuni critici e lettori per la ricerca del fatto realmente accaduto, e di alcuni scrittori che si prestano a recitare la parte dei testimoni. Ma realismo e verità sono cose differenti. In parte condivido l'idea che la scrittura sia tutta fantastica, e che non ci possa essere storia vera senza artifici che la reggano, in parte credo che il rapporto fra testo e mondo sia essenziale e che la realtà fornisca ancora la materia narrativa più succulenta. Un esempio classico è l'autobiografismo di Philip Roth, che ha influenzato molti autori degli anni zero compreso Siti. Nel romanzo *Patrimonio*, con l'esplicativo sottotitolo *Una storia vera*, Roth racconta la storia di suo padre, Hermann, consumato da un tumore al cervello, e sviscera il rapporto padre figlio attraverso la sua esperienza personale.⁶² Eppure ci sono degli espedienti che rendono in qualche modo la storia "artificiosa". Innanzitutto Roth seleziona gli episodi con il padre in base alla funzionalità della storia, questo significa che la realtà che racconta per quanto vera sia, è in qualche modo controllata e più gestibile. Poi, attribuisce valenza

⁶¹ *Il realismo è l'impossibile* Walter Siti, Nottetempo 2013

⁶² *Il realismo è l'impossibile*, Siti

simbolica alla figura del padre e alla sua morte, che diventano miti del suo immaginario. Cercare un disegno, un significato, in ciò che ci capita di doloroso è umano certo, ma l'autore qui non ricerca simboli, li costruisce attraverso gli artifici della narrazione, fabbrica un percorso archetipico di relazione padre-figlio funzionale al racconto.

C'è evidentemente un'esigenza metastorica in chi si dedica al folle compito di dare senso al mondo con le parole: l'esigenza è quella di giocare col fuoco, o se si vuole a nascondino con la realtà-stuzzicandola per trarne scintille che la realtà non sa nemmeno di avere, copiandola per negarla.⁶³

Lo scrittore realista inserisce il dato autobiografico, o quello vero e documentato perché teme la realtà e ancor di più la costruzione fittizia di realtà, è troppo rischiosa tentare l'imitazione fedele e al tempo stesso troppo poco allettante la completa bugia, poco credibile oltretutto. Quindi non si può far altro che mescolare le carte, oscillare tra verità e menzogna, approdare al verisimile. Per chiarire ulteriormente la questione, si può dire, semplificando, che il romanzo realista ha personaggi credibili inseriti in un contesto storico e sociale ben preciso, e il quadro che ci fornisce di questo contesto è la causa delle storie in atto che si raccontano. Parliamo quindi di un romanzo che in generale non usa maschere evidenti per nascondere la realtà a cui si riferisce, come alcuni romanzi di fantascienza per esempio, che ricoprono di valenza simbolica i loro mondi fantastici. Il romanzo realista invece, nell'accezione generale è un ritratto più o meno fedele dei meccanismi sociali in atto nell'epoca dell'autore. Si tende ad identificare quello di alcuni autori del 1800, come il romanzo realista per eccellenza, Flaubert, Zola in Francia, Verga in Italia, per intenderci. Ovviamente parlare di realismo in questi termini e di questi tempi potrebbe sembrare anacronistico ad alcuni autori, ma questo è un argomento così pieno di sfaccettature, che liquidarlo come una qualsiasi corrente letteraria sarebbe quantomeno superficiale. Anzi, oggi il preponderare del mondo virtuale, ha fatto sì che come ogni volta, la letteratura si facesse carico di qualcosa di apparentemente obsoleto e dimenticato, il buon vecchio realismo per l'appunto. Gli autori sulla carta cercano ossessivamente di mettere insieme i puntini e scoprire il disegno fantastico che dovrebbe essere nascosto sotto eventi apparentemente senza senso. Nel *Tempo materiale*, Giorgio Vasta, attribuisce al suo protagonista Nimbo, una maturità intellettuale e soprattutto linguistica tipica di un adulto sui quarant'anni, questo elemento potrebbe renderlo apparentemente inverosimile. Ma il

⁶³ ibidem

mondo che gli costruisce attorno, lo spazio soffocante di Palermo, il contesto storico come innesco dell'azione, rende questo romanzo in un certo senso realista. Nimbo tenta con il linguaggio razionale di controllare una realtà sfuggente e impossibile da gestire, ma tenta per tutto il romanzo di afferrarla e comprenderla, questo è tipico dell'umano ed è l'umanità di Nimbo, che lo rende verisimile. L'ossessione di ricercare una coerenza nelle cose che in realtà non esiste. È questo che si sforzano di fare gli scrittori "realisti". Ricercare un senso nel lampo di un evento, in un gesto, o un oggetto. Lo squarcio che ci sorprende, il calzerotto marrone della signora *Ramsay*, i movimenti impercettibilmente voluttuosi di *Emma Bovary*, il silenzio sprezzante di *Mr Bennett* verso la moglie in *Orgoglio e pregiudizio*. Il dettaglio non funzionale alla trama. L'amore o "ipertrofia" come dice Zola, per il dettaglio insignificante che svela un significato è tipico di una costruzione che voglia avere parvenza realistica. Queste scritture, che somigliano più a delle pennellate, sono ovviamente lontane dalle ambizioni contemporanee, che sono molto più modeste. Ma sono stati inseriti elementi significativi per dare rotondità e spessore al mondo romanzesco. Per esempio, come ho già detto, l'attenzione che è stata data negli ultimi anni allo spazio, al luogo dell'azione è conseguenza di queste istanze. Il quartiere borghese di Cortesforza nell'*Ubicazione del bene* è essenziale ai racconti, la sua importanza è elevata al livello di una causa scatenante. Lo spazio influenza i comportamenti dei personaggi, produce degli "effetti di realtà" che rendono le dinamiche in gioco più verosimili. Ancora in *Spaesamento* di Vasta è Palermo che crea la sua umanità, i personaggi coloriti e stereotipici di una provincia isolata. Ma il rischio che si corre per l'appunto è quello di semplificare. Negli ultimi dieci anni in Italia il dibattito sul realismo è molto sentito, e ha dato vita ad una serie di romanzi che seguono filoni più o meno sociali, quali il precariato giovanile, (*Pausa caffè* di Giorgio Falco), la criminalità organizzata, il ritorno all'autobiografismo. Nonostante questa tensione lontana dalle fantasmagorie postmoderne abbia un valore di per sé, non è detto che i risultati siano di alta qualità, anzi. Come non è detto che il postmoderno abbia sempre prodotto letteratura da quattro soldi. Certo, il rinnovato interesse per la realtà e l'impegno che ne comporta, dota i romanzi recenti di una certa caratura morale che non va' ignorata ma spesso gli autori cadono nei soliti cliché, figli non solo di quel postmoderno che hanno cercato di ignorare, ma probabilmente di scarse esperienze di vita e di scrittura. A pagarne il prezzo sono soprattutto i romanzi noir, o quelli che raccontano della criminalità organizzata, spesso si piegano alle regole del genere, schematizzano, semplificano, costruiscono personaggi da film per la tv, malavitosi dal "sorriso obliquo e una quota

buona di denti d'oro”, o i romanzi generazionali, intrisi di cultura pop che strizza l'occhio ai giovani.

Ma ci sono comunque degli autori notevoli, che scardinano i soliti cliché, e Vasta a mio avviso è uno di quelli. La mia tesi più che una dimostrazione, vuole porre l'attenzione sulla tensione verso l'alto che io ho riscontrato nei romanzi di questo autore. Per “alto” non intendo un realismo agnostico, per così dire, nulla di sacro o simbolico fino all'estremo. Alto è inteso più che altro come un'ambizione più alta, appunto, un'aspirazione alla realtà in tutte le sue sfaccettature. Ne *Il tempo materiale*, Vasta usa un tempo storico ben preciso che muove le azioni, gli anni di piombo sono presi a pretesto per delineare i caratteri dei personaggi, metterne in luce le contraddizioni, e le profondità. In *Spaesamento* è lo spazio invece il carburante, la Palermo claustrofobica “nella quale al posto de corridoi ci sono i vicoli. Qui sono tutti parenti, tutti uniti”⁶⁴, fa da stimolo e freno al contempo per la formazione di certe psicologie, di comportamenti tipici di cui Vasta è consapevole e che arricchiscono i suoi romanzi invece di impoverirli. Lo spazio padroneggia anche il suo ultimo romanzo, *Absolutely nothing*, sui grandi deserti americani, la cosa interessante è il passaggio, non indolore dai piccoli ambienti del suo paese natale agli sterminati confini desertici.

Vasta costruisce la sua realtà, aggirandola, negandola, utilizzando sapientemente la finzione dello stile. Il suo linguaggio domina la realtà o aspira a farlo. Ed è questa infaticabile costruzione di mondi che vorrei provare a sondare, tentando di sviluppare un discorso unitario su un autore siciliano che manipola la sua cultura ai fini romanzeschi, evitando ogni sorta di provincialismo.

CAPITOLO II

1. Il tempo materiale. Coordinate per orientarsi: Palermo nel 1978.

Quello di Giorgio Vasta è stato l'esordio più impressionante degli ultimi anni. [...] Si sprigionava, così, un'energia a lungo repressa.⁶⁵

⁶⁴ *Il tempo materiale*, Giorgio Vasta

⁶⁵ *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni zero*, Andrea Cortellessa, L'Orma editore, 2014, p.701

Giorgio Vasta pubblica il suo primo romanzo a trentotto anni, nel 2008, con *Minimum Fax*, dopo aver scritto alcuni racconti per diverse case editrici. Non a caso Andrea Cortellessa scrive lucidamente di “esordio tardivo”⁶⁶ e di “energia a lungo repressa”⁶⁷ che dopo aver maturato e generato “diversi strati di sedimenti”⁶⁸ si è riversata pienamente ed in maniera compiuta in questo sorprendente romanzo che è *Il tempo materiale*. L’arco narrativo si estende da gennaio a dicembre del 1978 a Palermo. L’anno è talmente connotato storicamente e politicamente che sarebbe quasi superfluo giustificare la scelta. Ma è l’autore stesso che fornisce ragguagli in questo senso.

“L’idea era quella di intendere il 1978 come un tempo critico e contemporaneamente come un tempo farraginoso, ipersensibile, una specie di stato di attivazione della storia, un anno da cui una generazione è stata profondamente sedotta”⁶⁹

Vasta parte consapevolmente da un patrimonio culturale comune già abbondantemente sviscerato in vari romanzi contemporanei: racconti sul terrorismo di ex-brigatisti e non, crogiuolo di “memorie o pseudo memorie e denunce di complotti”⁷⁰ a cui Vasta rifugge decisamente. L’immaginario di quel periodo, semplificato negli anni dalle celebrazioni ufficiali delle vittime ormai santificate da parte dello Stato e per controparte dalla crescente mitizzazione inverosimile della lotta armata, è giunto sino a noi scarno, svuotato di senso, privo di quelle sfumature e complessità dovute ad un periodo storico così denso di significato. Difficilmente nella letteratura riusciamo a superare questo schematismo e gli autori sembrano ricadere puntualmente nei soliti cliché sugli anni ’70. Questo non vuole essere un giudizio di valore verso questo tipo di romanzi, di cui alcuni ben riusciti, ma una considerazione riservata esclusivamente al trattamento della materia storica, che quasi sempre risulta piatta e stereotipata. Come si è detto *Il tempo materiale* rappresenta un unicum in questo senso, nonostante Vasta ambienta il racconto durante l’anno del rapimento Moro gli eventi storici vengo trattati soltanto di sghembo, come approfondirò opportunamente in seguito. L’autore raccoglie i residui di un patrimonio culturale, i frammenti di una memoria storica annacquata e li mescola per dar vita ad un materiale del tutto originale e lungi dal

⁶⁶ Ibidem

⁶⁷ Ibidem

⁶⁸ Cecilia Ghidotti, *Narratori degli anni zero, storia, critica, poetiche*. Dottorato di ricerca in culture letterarie, filologiche storiche. Alma mater studiorum-Università di Bologna, 2015, p. 234

⁶⁹ Giorgio Vasta, intervista radiofonica a “Fahrenheit”, Radiotre, 3 dicembre 2008

⁷⁰ “Giorgio Vasta-Il tempo materiale”, di Raffaele Donnarumma, *Allegoria* n°76, <https://www.allegoriaonline.it/index.php/raccolte-tremila-battute/allegoria-60/300-giorgio-vasta-qil-tempo-materialeq>

voler dare un'opinione sull'esattezza dei fatti, utilizza la storia italiana come un pretesto per indagare l'umano inserito nel suo contesto storico, sociale e soprattutto culturale. Di fondamentale importanza dunque non solo l'anno di ambientazione ma anche il luogo: l'Italia e Palermo. Ciò che risulta interessante è il punto di vista "non autorizzato a parlare"⁷¹ utilizzato dall'autore che compromette e complica la percezione dei fatti noti a tutti, costruendo qualcosa di totalmente anomalo. Il primo capitolo del romanzo si apre con un titolo in stampatello, posto in alto al centro, "NIMBO"⁷² e con l'incipit: "ho undici anni e sto in mezzo ai gatti divorati dalla rinotracheite e dalla rogna."⁷³ L'autore ci fornisce immediatamente alcune informazioni fondamentali: il narratore è un bambino di undici anni; si chiama Nimbo; utilizza un linguaggio chiaramente atipico per un ragazzo della sua età; si autorappresenta nel bel mezzo di un certo numero di gatti malati e infetti, solitari e potenzialmente violenti che probabilmente stanno simbolicamente ad indicare il carattere del protagonista o almeno la percezione che Nimbo ha di quello che dovrebbe essere il suo temperamento.

Tra i morenti mi sono legato al peggiore, quello che sul bitume dei vialetti se ne sta in fondo, immerso nell'abisso.⁷⁴

Ne risulta dunque che il romanzo è costruito su una serie di paradossi: Nimbo, il protagonista "fabbricatore di parole"⁷⁵, utilizza un linguaggio complesso, inverosimile persino per un adulto ed è la sua voce che racconta in prima persona le vicende e quelle dei suoi comparari Scarmiglia e Bocca, soprannominati simbolicamente Volo e Raggio, anche loro non-ragazzini, cupi, ideologici e razionali.

Ho fatto una gara con Scarmiglia. Un modo per articolare il nostro legame, per scandirlo. L'agonismo, le gerarchie, il modo in cui anche attraverso di noi il mondo consolida le regole.⁷⁶

I tre ragazzi influenzati dalla storia in atto, in seguito al rapimento Moro, prendono la decisione di formare una propria cellula terroristica: Noi (Nucleo osceno italiano) sulla falsa riga delle Brigate Rosse. Si articola a questo punto una sorta di romanzo di formazione pre-

⁷¹ Giorgio Vasta, intervista radiofonica a "Fahrenheit", Radiotre, 3 dicembre 2008

⁷² Giorgio Vasta, *Il tempo materiale*, Minimum fax, p.9

⁷³ Ibidem

⁷⁴ Ibidem

⁷⁵ Ivi p.15

⁷⁶ Ivi p. 21

adolescenziale che passa per la metafora della lotta armata ma poco ha a che fare con essa. È necessario chiarire un punto che potrebbe in seguito generare equivoci: pur prestandosi ad un'interpretazione di tipo politico per le vicende che narra, il romanzo si discosta dal prendere una posizione vera e propria, limitandosi più che altro a costruire un prontuario antropologico di quel periodo, né storico, né tantomeno politico. Non c'è nessun riferimento ai partiti, alla lotta di classe e non compaiono brigatisti se non in televisione. L'ammirazione di Nimbo Volo e Raggio per le Brigate Rosse e la loro conseguente decisione di formare una cellula terroristica, non comporta una coscienza politica sviluppata, ma parte da un altro tipo di necessità, dal desiderio di contrastare il provincialismo palermitano e l'atteggiamento tipicamente italiano di non prendere mai nulla sul serio, è per questo che riconoscono l'importanza di rivendicare le proprie azioni e adottano lo stesso *modus operandi* delle Brigate Rosse, attuando la propria personale forma di ribellione che non ha però nulla di adolescenziale. La loro lotta è consapevolmente ideologica, certo, ma nel senso che si articola prepotentemente attorno ad un'idea e si oppone alla farsa imperante dell'italietta figlia della televisione.

A me l'ironia fa male, anzi la odio. Non solo io, anche Scarmiglia e Bocca. Perché ce n'è sempre di più, troppa, la nuova ironia italiana che brilla su tutti i musci, in tutte le frasi, che ogni giorno lotta contro l'ideologia, le divora la testa e in pochi anni dell'ideologia non resterà più niente, l'ironia sarà la nostra unica risorsa e la nostra sconfitta, la nostra camicia di forza, e staremo tutti nella stessa accordatura ironico-cinica, nel disincanto, prevedendo perfettamente le modalità di innesco della battuta, la tempistica migliore, lo smorzamento improvviso che lascia declinare l'allusione, sempre partecipi e assenti, acutissimi e corrotti: rassegnati.⁷⁷

Dunque, tralasciando la questione politica e restringendo il campo alle questioni che riguardano Nimbo e il suo progetto criminale, inserito nel contesto narrativo, ciò che ci si presenta sotto gli occhi è un romanzo atipico, costruito su un doppio straniamento: quello prodotto dal linguaggio di Nimbo, non realisticamente attribuibile ad un ragazzino e quello delle azioni compiute dai piccoli protagonisti, adulte anch'esse e deliberatamente colpevoli. I ragazzi, pur utilizzando gli stessi strumenti degli adulti (il linguaggio e l'azione) si sentono superiori ad essi, sanno raccontarsi ed autorappresentarsi, sono coscienti della potenza simbolica di ogni cosa, delle parole, "ogni frase è un ordigno, qualcosa che esplose"⁷⁸, e dei

⁷⁷ Ivi p.24

⁷⁸ Ivi p. 71

gesti, la loro fisicità persino è votata all'ideologia. Attuano a questo punto una serie di trasformazioni coerenti con il loro status di terroristi. In primo luogo scelgono di sfigurare il proprio aspetto per contrastare la condizione di preadolescenti che li accomuna e si rasano i capelli al pari dei neo nazisti: “se vogliamo fare paura con queste facce non possiamo”⁷⁹, qui l'autore pesca da un immaginario politico opposto a quello delle Brigate Rosse, a dimostrare, come accennato in precedenza, che i ragazzi sono ben lontani da un colore politico.

Sulla testa ho dei crateri rosacei, le macerie di un bombardamento. Per un momento, con quelle zone più chiare e le altre ancora scure di pelini non del tutto tagliati- terre emerse e mari, continenti, oceani- il mio cranio è il mondo.⁸⁰

I tre ragazzini si sentono gli unici consapevoli di ciò che comporta aderire ad un'ideologia o meglio fanno della propria consapevolezza ideologica un atteggiamento distintivo, che tende alla convergenza verso un centro, distante dalla periferia palermitana.

Undicenni lettori di giornali, ascoltatori di telegiornali. Della cronaca politica, Concentrati e abrasivi. Critici, tetri. Preadolescenti anomali.⁸¹

Ricapitolando, l'anomalia di Nimbo e dei suoi amici risiede nel linguaggio e nelle azioni, adulte e deliberate, ma non solo. L'autore ha tratteggiato un adolescente colpevole e infetto, inserito in contesto provinciale, distante dal cuore della storia e proprio per questo insofferente verso il proprio spazio. Un personaggio così caratterizzato dovrebbe rimandare un simile comportamento al nucleo familiare, ricalcare il topos del ragazzo difficile cresciuto in seno ad una famiglia problematica. Ne *Il tempo materiale* Vasta compie un altro tipo di operazione: la famiglia di Nimbo è tratteggiata sapientemente in senso poetico, arricchisce ed impreziosisce il racconto ma non è funzionale alla trama né soprattutto alla personalità del protagonista. È relegata su uno sfondo fatto di aneddoti molto comuni, appartenenti ad una famiglia normale, quasi banale, che però rifugge agli stereotipi, grazie anche ad espedienti quali i soliti soprannomi attribuiti da Nimbo, utilizzati anche per i ragazzini: la madre è lo Spago, colei che cerca di tenere insieme i pezzi, il padre

⁷⁹ Ivi p.75

⁸⁰ Ivi p.77

⁸¹ Ivi p. 22

è la Pietra, il punto di riferimento, almeno nella idea di famiglia di Nimbo, e poi c'è il Cotone, il fratello minore “minuscolo e biologico, democratico e accomodante”⁸², la parte speculare di Nimbo. L'autore ha inserito volutamente il suo protagonista in un nucleo familiare sano, fin troppo comune, in modo tale da non rendere giustificabili in nessun modo le sue azioni, che come già detto sono assolutamente deliberate e razionali. Paradossalmente l'ascendente dello Spago e della Pietra su Nimbo è relativo a tutto ciò che concerne l'infanzia, che trova spazio proprio attraverso di loro nel suo senso più comune, creando quei pochi momenti in cui è possibile l'immedesimazione da parte del lettore.

Nel corso del tempo lo Spago è riuscita a inoculare in me la paura di tutto, partendo da un'idea di educazione come immobilità e scomparsa. Giocare con la sabbia senza muovere la sabbia; se hai mangiato, niente bagno di prima di quattro ore; non disturbare, non respirare, ma non permetterti di morire. La vergogna di essere vivi. Limitarsi a immaginare il gioco, a supporre di nuotare.⁸³

Tornando alla trama nelle sue linee funzionali da un lato, dunque, seguiamo la formazione di Nimbo Volo e Raggio, deliberatamente colpevoli, che pianificano ed in seguito commettono atti sovversivi e violenti e dall'altro le vittime prescelte dei loro soprusi: Morana e la bambina creola. Questi due personaggi per alcuni versi rappresentano la chiave del romanzo, perché hanno un impatto decisivo su Nimbo e trascinano la storia verso il suo scioglimento. Morana è un compagno di classe dei tre ragazzi e diventa inevitabilmente l'oggetto delle violenze dei piccoli terroristi, inevitabilmente perché Morana è Moro e nel mondo a rovescio dei ragazzini tutto avviene uguale e contrario come in un rispecchiamento. Non a caso il bambino quasi omonimo dell'onorevole è ciò che c'è di più lontano dal potente.

Quello che ammiro in lui è la potenza del disagio. Che è prima di tutto sociale: famiglia incomprensibile, ritardi continui la mattina, le giustificazioni scritte dalla madre in una grafia semianalfabeta. Solo in seguito è un disagio fisico, come se il suo corpo sempre stropicciato fosse un riassunto della sua vita familiare e una continua scaturigine di dolore: un focolaio appunto. Un disagio di una potenza tale da avere impedito che regredisse a macchietta, a folklore. Perché nel sistema di immaginazioni della classe Morana sembrava destinato a diventare la vittima orribile e il capro espiatorio, quello sul quale si concentra

⁸² Ivi p. 13

⁸³ Ivi p. 124

tutto il male compiuto senza cattiveria, senza malizia, il male che viene fuori per nervosismo e perché si deve, un po' fare del male. In potenza Morana era questo: il compagno amaro a cui fai quotidianamente soffrire, e con ferocia la sua esistenza rintanata.⁸⁴

Nel romanzo non abbiamo altri indizi su Morana se non relativi alla sua condizione innata di vittima sacrificale. “Il suo essere sempre e autenticamente residuale”⁸⁵ lo rende stereotipico: Morana incarna il topos del bambino povero e disagiato vessato dai suoi compagni di classe che viene ampliato da Vasta e portato all'estremo, attraverso il rapimento del ragazzo prima e la sua uccisione in seguito. La crudele morte di Morana è uno dei punti più simbolici del romanzo.

Chiusi nel nodo coviamo un morto. Un morto semplice. Il morto semplice. Non lo coviamo, lo partoriamo: il corpo morto di Morana vien fuori dai nostri corpi vivi. Se il pudore imposto dalla militanza non ce lo proibisse, vorremmo e dovremmo piangere di commozione. Di gioia e di dolore perché abbiamo trovato il luogo in cui tutto si concentra e si rivela. Noi uccidiamo: noi sappiamo uccidere.⁸⁶

La morte di Morana è la morte di Aldo Moro, ma più colpevole perché l'uccisione non ha connotazione politica né giustificazione storica e più crudele perché gli attori coinvolti sono dei ragazzini. La morte di Morana è l'atto attraverso cui si interrompe l'incantesimo di Giorgio Vasta ed è solo in quel momento che prendiamo davvero consapevolezza dell'età degli assassini. C'è da precisare che Nimbo non prende parte direttamente alla morte del ragazzo, poiché c'è una volontà precisa dell'autore di preservarlo e in seguito di redimerlo.

Volo lo fa mangiare. Tanto. Anche quando non vorrebbe più mangiare. [...] Poi Volo gli fa bere dell'acqua, anche questa in eccesso. Quando sta ancora masticando gli richiude con la bocca il nastro adesivo, lo comprime in avanti e lo mantiene fermo, schiacciando fortissimo verso il basso, senza mai diminuire l'intensità [...]. Mi avvicino per toglierli il nastro ma Raggio mi ferma, fa segno che va' bene così. Si continua. ⁸⁷

⁸⁴ Ivi p. 65

⁸⁵ Ibidem

⁸⁶ Ivi p. 227

⁸⁷ Ivi pp. 225-226

La redenzione di Nimbo avviene attraverso il personaggio speculare a Morana, la bambina creola. Wimbrow rappresenta l'umanità del protagonista, la parte irrazionale di Nimbo celebrata dal sentimento amoroso.

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. [...] In fondo al suo corpo c'è anche un silenzio ordinato, pulito, senza incrostazioni, senza sbavature o macchie; un silenzio presente, mobile dolce e morbidissimo. [...] A volte da questo silenzio viene fuori una risata, mai parole, con un bel fiato festoso. [...] Lei adesso ride e la sua risata mi viene da chiamarla trionfo.⁸⁸

La bambina creola è muta e per buona parte del romanzo non ha nessun rapporto diretto con Nimbo che partorisce da sé il proprio sentimento. C'è dunque l'ennesimo paradosso: il "fabbricatore di parole" costruisce un amore immaginato che deve necessariamente fare a meno del linguaggio. Il punto di svolta della storia si ha quando Volo in seguito alla morte di Morana, propone il rapimento della bambina creola, anch'esso simbolico. Wimbrow è in una condizione di inferiorità dalla nascita, come Morana, è muta e diversa anche perché straniera. Ma come già detto è speculare a Morana perché con il suo modo di essere rifugge la condizione di vittima sacrificale, la sua dignità la pone ad un livello superiore non solo rispetto a Morana ma anche rispetto ai suoi carnefici.

Wimbrow genera legami, spiega Volo. Lei, da sola, solo esistendo. Morana era l'opposto, respingeva. Con lui era tutto semplice, non c'era niente da rompere. Wimbrow invece attrae. Lega.⁸⁹

La bambina creola è la causa per cui Nimbo abbandona la sua ideologia e tradisce i compagni. Il fabbricatore di parole non vuole spezzare il legame più importante di tutti, quello con Wimbrow e di conseguenza con la sua umanità. Scrive una lettera in cui denuncia Dario Scarmiglia e Massimo Bocca, non più mascherati dai loro nomi di battaglia, e confessa di aver pianificato con gli altri il rapimento di Morana, denunciandone la morte. Non a caso il romanzo si conclude subito dopo, con l'incontro con Wimbrow, il giorno del suo compleanno. Non ci viene fornita la risoluzione canonica della vicenda, almeno per

⁸⁸ Ivi p. 29

⁸⁹ Ivi p. 239

quanto riguarda il suo protagonista, non veniamo a conoscenza delle conseguenze delle sue azioni, sappiamo solo che è redento e non più colpevole.

La struttura stratificata del romanzo è costruita su molteplici direttrici, ma sembra giocare in particolar modo su due assi portanti, il tempo, contenuto anche nel titolo, che è l'asse principale, inteso innanzitutto come tempo storico (1978), ma anche come tempo anagrafico (l'età dei protagonisti) e lo spazio, quello claustrofobico di Palermo, che contiene la materia, intesa come materia corporea e biologica che non si limita ad essere lo sfondo della storia ma è funzionale alla formazione del protagonista, che attraverso il linguaggio governa la materia e ne viene a sua volta modificato.

La materia si converte e noi con lei. Senza coscienza, la mano dell'uomo nel quale ci sei tu prende la matita nella quale ci sono io e scrive delle frasi, e noi esistiamo ancora nel movimento e nella scrittura.⁹⁰

Partendo da queste coordinate principali la storia prende avvio quasi spontaneamente, come se quel determinato spazio in quel determinato tempo fosse inevitabilmente il concime necessario alla narrazione. Giorgio Vasta ha dichiarato in un'intervista radiofonica a Farhenait che ciò che gli interessava era raccontare un punto di vista periferico trascurando l'esattezza dei fatti storici, che infatti vengono solo sfiorati, per privilegiare lo sguardo dei protagonisti, prigionieri di una doppia condizione di marginalità, quella spaziale della provincia palermitana e quella temporale dell'adolescenza.

Proverò in questo capitolo ad analizzare le diverse direttrici sulle quali è costruito il romanzo, esaminando in ordine tutto ciò che concerne il tempo, quindi il rapporto con la storia italiana del 1978, la sua funzione nel contesto narrativo e la percezione che ne hanno i personaggi, dunque la storia filtrata attraverso la televisione che è l'unica fonte diretta con i fatti storici, lontani dalla periferia palermitana; lo spazio, quello prima palermitano e poi italiano, delineato in un pittoresco ritratto antropologico basato su alcune caratteristiche tipiche e stereotipiche degli italiani che inevitabilmente creano conflitti con l'atteggiamento dei pre-adolescenti; il linguaggio generato da questa combustione interna di tempo e spazio, che assume un'importanza centrale nel racconto ed è lo strumento con cui il protagonista si autodefinisce e definisce quello che ha intorno; la materia, il sostrato corporeo e vivo che inevitabilmente resiste al tempo, allo spazio e al linguaggio.

⁹⁰ Ivi p. 271

L'idea che è alla base di queste considerazioni fa riferimento ad un tipo di realtà costruita dall'autore, che risulta credibile nonostante lo straniamento prodotto dai paradossi che attraversano il romanzo. Non solo credibile, ma esemplare.

Questa storia fittizia, per qualche causa oscura, è più esemplare delle storie vere, contiene più significati in un rapporto più coerente e armonioso; può ammaestrare e far capire cose che giacciono nell'inconscio personale e collettivo; perché la realtà così alterata e messa in forma è più buffa, o più tragica, o più commovente, di quanto la realtà nuda e cruda sia stata mai.⁹¹

In contrapposizione ad altre riproduzioni romanzesche sugli anni '70, abbozzate sui soliti cliché della lotta armata intrisi di riferimenti cinematografici, o sull'aura santificata delle vittime, quello in cui miracolosamente riesce Vasta è portarci all'interno di un mondo costruito ad arte, inverosimile ad un'analisi razionale che risulta però assolutamente realistico, nel senso più nobile del termine dove per realtà si intende la complessità del tessuto narrativo che intreccia sentimenti e personalità dei personaggi senza abbozzarli, e che travalica semplificazioni di ogni sorta.

2. *Il tempo*

All'inizio di ogni capitolo de *Il tempo materiale* di Giorgio Vasta (Minium Fax 2008) al di sotto del titolo, campeggiano una serie di date racchiuse tra parentesi: da gennaio a dicembre del 1978, racchiudendo il racconto, anche a livello tipografico, in delimitate porzioni di tempo. Vasta è solo uno dei tanti scrittori contemporanei a prendere in mano quella materia incandescente che sono gli anni di piombo, tornati in auge alla fine degli anni '80 e soprattutto nei '90 quando i conflitti sociali e la violenza politica erano sufficientemente lontani nel tempo da poter essere idealizzati e trattati a tutti gli effetti come materiale narrativo.⁹² L'exploit di questa tendenza narrativa si ha soprattutto agli inizi

⁹¹Walter Siti, *Il Realismo è l'impossibile*, editore Gransasso nottetempo, 2013, p. 26

⁹² Gianluigi Simonetti "Nostalgia dell'azione. La fortuna della lotta armata nella narrativa italiana degli anni zero." *Le parole e le cose*, 28 dicembre 2014, <http://www.leparoleelecose.it/?p=6673>.

del XXI secolo, in cui sono stati scritti almeno una trentina di romanzi di finzione⁹³, escludendo le autobiografie e le testimonianze degli ex brigatisti. Prima di entrare nel merito del libro di Vasta, sarà utile delineare un breve ritratto del fenomeno in questione, elencando gli autori più significativi in modo da poter fare un raffronto completo con *Il tempo materiale*, per comprendere come si colloca Giorgio Vasta all'interno del panorama contemporaneo e soprattutto l'uso che fa della materia storica. Bisogna sottolineare che gli anni di piombo sono stati a lungo rimossi dalla letteratura, mascherati da metafore e innestati con la cultura imperante del postmoderno. Venivano trattati soprattutto da storici, giornalisti, sociologi oppure al cinema attraverso film di denuncia. Ma per quanto riguarda gli scrittori, ad eccezione di Sciascia e Balestrini, l'approccio è stato per lo più timido o, come già detto, camuffato con artifici narrativi.⁹⁴ Ne è un esempio Antonio Tabucchi che nel racconto *Dolores Ibarruri versa lacrime amare* ne *Il gioco del rovescio*, edito da Feltrinelli nel 1981, narra la morte di un terrorista filtrata dal racconto della madre, che ingloba la vita criminale del figlio nel suo ricordo d'infanzia. In questo modo la novella assume un taglio introspettivo che la pone inevitabilmente fuori da qualsiasi contesto storico credibile. E così molti altri autori di quel periodo "trascrivono l'eversione politica in palinsesti metafisici"⁹⁵ trascurando volontariamente i fatti storici. Dalla fine degli anni 80, quando anche gli ormai ex brigatisti hanno cominciato a testimoniare della lotta armata, c'è un'inversione di tendenza, questo periodo storico è oggetto di una fioritura letteraria insperata che ha il culmine agli inizi del XXI secolo. Antonio Moresco in *Lettere a nessuno*, edito da Einaudi nel 1997, testimonia con un aneddoto su questo passaggio, dall'oblio editoriale di questo periodo storico al suo sfruttamento commerciale, raccontando i vani tentativi di trovare un editore per *Gli esordi* negli anni '80, e la proposta che ebbe invece nel 2006, quando gli fu chiesto esplicitamente di scrivere un romanzo sugli anni settanta.⁹⁶ Per fare qualche esempio: nel 2001 vengono pubblicati fra gli altri Massimo Carlotto con *Arrivederci amore ciao*, (E/O) e Marco Philopat con *La banda Bellini* (ShaKe), il 2002 è l'anno di De Cataldo con *Romanzo criminale* (Einaudi) che diventa prima un film nel 2006 e poi una serie nel 2008. Nel 2003 esce *Corpo di Stato* (Rizzoli), rielaborazione di un monologo scritto e interpretato da Marco Baliani sul sequestro Moro e trasmesso dalla Rai nel 1998. Nello

⁹³ Cecilia Ghidotti, *Narratori degli anni zero, storia, critica, poetiche*. Dottorato di ricerca in culture letterarie, filologiche storiche. Alma mater studiorum-Università di Bologna, 2015.

⁹⁴ Gianluigi Simonetti "Nostalgia dell'azione. La fortuna della lotta armata nella narrativa italiana degli anni zero." *Le parole e le cose*, 28 dicembre 2014, <http://www.leparoleelecose.it/?p=6673>.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ *Ibidem*.

stesso anno Antonio Pennacchi pubblica *Il fasciocomunista* (Mondadori) da cui viene tratto il film pluripremiato *Mio fratello è figlio unico* di Daniele Lucchetti. Dal 2004 al 2006 escono ben 14 romanzi sull'argomento, basti segnalare *Anatomia della battaglia* di Giacomo Sartori (Sironi) e *Piove all'insù* di Luca Rastello (Bollati Boringhieri) di cui si è già parlato in precedenza. E la tendenza non accenna a diminuire: nel 2007 si registra l'uscita di *Prima esecuzione* di Domenico Starnone (Feltrinelli), nel 2008 l'esordio di Giorgio Vasta con *Il tempo materiale* (Minimum fax) e nel 2009 escono *Matilde e i suoi tre padri* (Rizzoli) di Emidio Clementi, *Come mi batte forte il tuo cuore: storia di mio padre* (Einaudi) di Benedetta Tobagi e l'autobiografia di Anna Negri, *Con un piede impigliato nella storia* (Feltrinelli). Già dalla fine del decennio si registra un calo di pubblicazioni di questo tipo anche se la tendenza non accenna a smettere del tutto, nel 2014 vengono pubblicati *Il desiderio di essere come tutti* di Francesco Piccolo (Einaudi) e *Morte di un uomo felice* di Giorgio Fontana (Sellerio).⁹⁷ Da questo elenco, se pure incompleto, si possono desumere alcune caratteristiche fondamentali del fenomeno editoriale in questione: è presente un cospicuo filone di romanzi noir, legati alle logiche del genere che sono certamente conseguenza di una richiesta di mercato. Questo però non esclude un dibattito più profondo da parte delle case editrici che va' al di là del marketing del momento. Mondadori, Feltrinelli, Einaudi hanno pubblicato anche tutta una serie di romanzi di finzione sulla lotta armata fuori dagli schemi classici del thriller poliziesco, e questo è un altro dato che si evince dall'elenco. È stato dato spazio a racconti personali dal taglio nostalgico, come *Piove all'insù* di Rastello, abbondano le testimonianze dei parenti delle vittime o le narrazioni più impegnate come *Corpo di stato* di Baliani. Le motivazioni di un così fiorente interesse per gli eventi degli anni '70 sono molteplici e complesse. Gli attentati terroristici, di destra e di sinistra, il brigatismo, il sequestro Moro sono avvenimenti tanto profondamente radicati nella nostra cultura quanto poco conoscibili attraverso il filtro della scrittura. Per anni la narrativa italiana non è riuscita a fare i conti con questa porzione di storia, troppo vicina a noi e troppo incandescente, fino alle soglie del 2000, quando parte di quella stessa generazione muta all'epoca dei fatti ha cominciato a parlare. "Abbiamo rotto dopo trent'anni la consegna al silenzio"⁹⁸ Come già

⁹⁷ L'elenco è stato redatto sulla base di letture personali e in particolare mi sono stati utili "Nostalgia dell'azione. La fortuna della lotta armata nella narrativa italiana degli anni zero." Gianluigi Simonetti, *Le parole e le cose*, 28 dicembre 2014, <http://www.leparoleelecose.it/?p=6673>. E *Narratori degli anni zero, storia, critica, poetiche*. Cecilia Ghidotti. Dottorato di ricerca in culture letterarie, filologiche storiche. Alma mater studiorum-Università di Bologna, 2015 p. 137-139

⁹⁸ Demetrio Paolin, *Una tragedia negata*, il Maestrone 2008, p. 25

accennato prima, dopo anni di egemonia postmoderna si è sentito il bisogno di rinnovare il proprio impegno politico e civile, probabilmente rievocando “l’ultima storia forte”⁹⁹ del nostro paese. Approfondendo il discorso fra le possibili spiegazioni proposte quella di Demetrio Paolin autore del saggio *Una tragedia negata* è quella più suggestiva e a mio avviso utile anche per l’analisi del testo di Vasta. L’autore sostiene che la maggior parte dei romanzi degli anni zero sulla lotta armata siano banalmente un modo “per ricordare i morti, i nomi e le piccole esistenze”¹⁰⁰. Tralasciando il giudizio di valore su questi romanzi, quasi nessun autore riesce nell’intento di costruire un racconto credibile sugli anni ’70, tutto si ferma alla rievocazione personale che si traduce nella classica lotta fra generazioni, racchiusa nel rassicurante tessuto familiare piccolo borghese. Ne è un esempio la figura del poliziotto che nei racconti di lotta viene costantemente banalizzata, svuotata, privata di qualunque spessore psicologico. Il risultato è che le sfumature e le complessità che la letteratura, più della storiografia, dovrebbe cogliere dando voce alla controparte debole della storia in pratica non esistono, lasciano spazio ad immaginari cinematografici che la narrativa puntualmente si ostina a seguire, rinunciando al privilegio di toccare la sostanza tragica degli eventi storici.

Gli anni settanta sono particolarmente difficili da raccontare [...]. È stato un presente difficile da narrare. Sugli anni settanta credo ci siano fiumi di racconti e narrazioni, credo che siano uno dei periodi storici più raccontati, questo li ha stabilizzati in un *clichè* [...] ¹⁰¹

Classificare *Il tempo materiale* all’interno di questo panorama non è affatto semplice. Partendo dalla teoria di Paolin, che ascrive molti romanzi di questo genere al racconto della lotta generazionale, si direbbe che Vasta, narrando di Nimbo e della sua ribellione, non sia troppo differente dal magma letterario a cui si riferisce il critico. In realtà la lotta che intraprende Nimbo è ideologica e nulla ha a che fare con i conflitti interni alla sua famiglia d’origine. Piuttosto si oppone ad un atteggiamento tipico del popolo italiano che probabilmente il ragazzo rivede anche nei suoi genitori, ma solo in quanto adulti comuni e borghesi, inseriti nel contesto socio culturale italiano e palermitano degli anni settanta. Si potrebbe obiettare che in ogni caso Vasta porta la lotta generazionale ad un livello più alto, ponendo comunque i suoi preadolescenti in contrasto con la generazione precedente,

⁹⁹ Gianluigi Simonetti, “Nostalgia dell’azione. La fortuna della lotta armata nella narrativa italiana degli anni zero.” *Le parole e le cose*, 28 dicembre 2014, <http://www.leparoleelecose.it/?p=6673>.

¹⁰⁰ Demetrio Paolin *Una tragedia negata*, il Maestrale 2008, p.37

¹⁰¹ Domenico Starnone, intervista telefonica, 25 settembre 2014

anche se su un piano differente, più universale. È una lettura plausibile, ma a mio parere molto lontana dal cuore del romanzo e dalle sue direttrici principali. Questo per quanto riguarda le dinamiche familiari. Tornando al utilizzo che si fa della materia storica, anche in questo caso, *Il tempo materiale* vira in tutt'altra direzione rispetto alla teoria di Paolin, distaccandosi dall'esattezza dei fatti storici attraverso il filtro dello sguardo anomalo del protagonista, evitando così il rischio di cadere nei soliti cliché.

Io di brigatismo non so niente. Quello che leggo. Qualcosa. Niente. So che se ne parla, che ha a che fare con la morte. [...] 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 [...] – e ho un prurito che mi mangia la pelle, una cosa nella pancia che mulina e raschia. [...] Tra poco, con la prima luce, lo spazio qua fuori che adesso è mescolato diventerà più sottile e più geometrico, diventerà linea e prospettiva e nelle case, ancora nel dormiveglia qualcuno allungherà il braccio verso il corpo che gli dorme accanto.¹⁰²

Le immagini storiche appartenenti alla memoria collettiva e a quella televisiva entrano a far parte dell'immaginario di Nimbo, che le trasforma in qualcos'altro, la storia così muta e diventa visione, materia poetica. Il primo dato importante e immediatamente visibile quindi è che la storia ha funzione di cornice del racconto, anche dal punto di vista tipografico, come accennato prima: il 1978 è solo lo sfondo e il punto di partenza della storia di Nimbo. Vasta rimane imbrigliato volontariamente nella prospettiva personale del suo protagonista evitando di raccontare come sono andati esattamente i fatti, che puntualmente vengono ridotti a semplici scorci osservati di sghembo. Questo cambia l'aspettativa che l'ipotetico lettore potrebbe avere all'inizio di questo romanzo che, per le coordinate superficiali della trama, si espone inevitabilmente a diversi rischi.

Da una Palermo preistorica e selvaggia, Nimbo e i suoi amici sentono il vento di Roma nell'*annus horribilis* della storia repubblicana- le Brigate Rosse e il sequestro Moro- e disgustati dal provincialismo senza scampo dell'Italia, si scollano lentamente dalla realtà fondando una loro cellula terroristica.¹⁰³

Da questa vaga sinossi si può facilmente cadere nell'errore di ritenere *Il tempo materiale* un romanzo sul sequestro Moro e su ragazzini che ne vengono profondamente influenzati. In realtà il libro si apre a molteplici livelli di lettura, relegando i fatti storici oltre il vetro della televisione. Il punto fondamentale del mio discorso in questo caso sono i motivi che hanno

¹⁰² Giorgio Vasta, *Il tempo materiale*, Minimum fax editore, 2008, p.45-46

¹⁰³ Giorgio Vasta, *Il tempo materiale*, Minimum fax editore, 2008, sinossi quarta di copertina

spinto l'autore ad utilizzare proprio questa cornice storica. È già stato detto che Vasta potrebbe essere ascrivibile alla teoria di Paolin secondo la quale gli anni '70 verrebbero trattati come cibi preconfezionati, plasmati alla logica del romanzo familiare, appiattendosi di conseguenza la complessità degli eventi storici. In realtà la questione è più complessa. Vasta a mio avviso è uno degli autori più consapevoli in questo senso e utilizza la storia non come fine ma come mezzo. L'autore innegabilmente ha scelto luogo e tempo del racconto a lui familiari, essendo nato nel 1970 a Palermo, ma evita accuratamente di cadere in sentimenti nostalgici dalla quale attingere riferimenti condivisi, trattando quegli eventi come la manifestazione violenta di un'ideologia intimamente radicata al territorio italiano. L'analisi del testo mette in luce quella che potrebbe essere l'intenzione dell'autore: esplicitare attraverso la violenza ideologica, quella razionale e maturata da un progetto, una forza più ancestrale, distruttiva e creativa insieme.

Mangiare è violento, digerire è violento, è violento correre ed è violento parlare. Rompere, tagliare, strappare, sbriciolare. Pensare che siano violenti è sbagliato perché non lo sono: sono fecondativi. Il seme deve rompersi, le cellule devono separarsi, il corpo del neonato deve essere strappato dal corpo della madre. Diversamente non c'è la vita.¹⁰⁴

È difficile immaginare per noi, come negli anni '70 gli atti violenti di matrice politica venissero continuamente giustificati dall'ideologia. E tutt'oggi se si guarda indietro, quel tipo di violenza rischia di risultare nobilitata, di essere ricoperta da una patina eroica. Il fascino e la potenza della violenza politica derivano dall'illusione che questa possa essere razionalizzata e controllata dall'ideologia. Vasta tenta di rendere questo paradosso investendo di una razionalità straordinaria i ragazzini protagonisti del romanzo che parlano e si comportano come adulti in un corpo infantile. I motivi di questa scelta possono essere molteplici: il più banale è probabilmente dovuto alla proliferazione di romanzi degli anni zero narrati in prima persona singolare,¹⁰⁵ mescolare l'autore al suo personaggio rende più semplice l'immedesimazione da parte del lettore. Inoltre costruire un linguaggio infantile sarebbe stata un'operazione complessa e rischiosa che poteva dare vita a qualcosa di artificioso e poco credibile. Ma più di tutto il resto ciò che preme a Giorgio Vasta è sviluppare una riflessione sul linguaggio stesso, sulla potenza creatrice della parola, argomento di cui mi occuperò in seguito, e questa operazione con l'uso di un lessico

¹⁰⁴ Ivi p.82-83

¹⁰⁵ Cfr. Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, il Mulino editore, 2014

infantile sarebbe stata impossibile. La domanda che è necessario porsi a questo punto è il motivo per il quale l'autore non ha utilizzato direttamente degli adulti come protagonisti della sua storia. Innanzitutto Vasta è un autore contemporaneo che scrive di un'epoca a lui non direttamente familiare e paradossalmente diventa più credibile attribuire la passione viscerale per un'ideologia ad un bambino piuttosto che ad un adulto, anche se il romanzo è ambientato nel 1978. È più semplice immedesimarsi in un bambino che scopre la politica, l'amore, la violenza e le vive con intensità tale da screditare in breve tempo le stesse passioni ed idee di cui è venuto a conoscenza. Dunque il punto a cui ci vuole portare Vasta è questo: anche all'interno del paradosso di attribuire un linguaggio così complesso alla bocca e alla mente di un ragazzino, l'età dei protagonisti ha comunque la funzione di smascherare certi meccanismi. Alla fine la violenza controllata e razionale degenera, e risulta inutile e dannosa. Nel suo insieme quindi, il romanzo risulta essere profondamente antimilitarista, nonostante la sua crudeltà nel linguaggio e nei fatti che narra. Ovviamente mi sto riferendo ad una particella dell'intera opera, una monade che fa parte di un quadro stratificato e sarebbe riduttivo identificare *Il tempo materiale* con la sua cornice storica, che se pur fondamentale, rimane una cornice. L'autore ha costruito una rete di forze centripete che si scontrano continuamente fra loro e la forza distruttrice e creatrice della storia è solo una di queste.

2.1 *La televisione ne Il tempo materiale.*

Attila, il ragazzino protagonista di un interessante romanzo di Giuseppe Culicchia, *Il paese delle meraviglie*¹⁰⁶ pubblicato nel 2004, scopre dalla televisione della morte della sorella Alice, una brigatista rimasta tragicamente uccisa in una sparatoria.

E poi arrivo a casa. E apro la porta di casa. E in cucina trovo papà in lacrime. E mia madre muta. [...] E poi guardo lo schermo. E sullo schermo vedo una faccia. Lì per lì quasi non la riconosco. Ma è la faccia di Alice. La sua faccia in fototessera.¹⁰⁷

La verità sulla sorella amata arriva in differita dal piccolo schermo, che “Culicchia descrive come una sorta di fessura da cui il mondo entra nella vita privata di Attila”¹⁰⁸. Il romanzo è ambientato nel 1977, ma la storia forte di quegli anni arriva al giovane protagonista solo attraverso la tv e con la morte della sorella Alice, appunto, il suo paese delle meraviglie va’ in frantumi. Ed è proprio con questo trauma che si conclude il romanzo, “quando il racconto del terrorismo irrompe, la narrazione si fa muta”¹⁰⁹ e non si lascia spazio alla storia. Ancora, nel romanzo di Antonella Tavassi *La Greca*, *La guerra di Nora*¹¹⁰, la protagonista Nora, dopo un lungo periodo di latitanza ritorna a Roma e ricorda alcuni frammenti della sua vita da terrorista. In particolare l’arresto del suo uomo, a cui ha assistito tramite diretta televisiva.

¹⁰⁶ Giuseppe Culicchia, *Il paese delle meraviglie*, Garzanti editore, 2004

¹⁰⁷ Ivi, pp. 311-312

¹⁰⁸ Demetrio Paolin, *Una tragedia negata*, il Maestrato, 2008, p. 40

¹⁰⁹ Ivi p.40

¹¹⁰ Antonella Tavassi *La Greca*, *La guerra di Nora*, Marsilio editore, 2006

Al telegiornale assistetti al tuo arresto in diretta: una violenza terribile. Eri in manette e per infilarti in macchina ti costrinsero con un gesto duro tenendoti una mano sulla testa per non farti sbattere. Ho rivisto spesso al cinema e alla televisione scene come quella, quasi un rituale della polizia al momento della cattura, e sempre quel gesto mi pare di una violenza inaudita, anche se dalla violenza vorrebbe riparare.¹¹¹

Anche in questo caso il mezzo televisivo fa da medium di una verità di cui il protagonista non era a conoscenza. Questo espediente narrativo può essere spiegato con l'importanza che assumeva in quegli anni la televisione come fonte diretta degli eventi storici, mescolandosi di fatto alla carta stampata. Negli anni '70 la tv non era più un mezzo per pochi e si era diffusa unilateralmente più o meno ovunque, la voce dei giornalisti diventava familiare e le immagini dei brigatisti, di via Fani e del corpo di Aldo Moro, perseguitano ancora oggi la nostra immaginazione. Dunque non stupisce che gli autori abbiano attribuito un ruolo attivo alla televisione, espediente da cui nemmeno Giorgio Vasta si esime. Anzi, ne *Il tempo materiale*, la tv non è solo un punto di contatto con la storia del paese, ma diventa parte integrante della famiglia di Nimbo. L'originalità di Vasta sta nel rendere il mezzo mediatico un essere vivente, che emette suoni, immagini ed ha persino un odore.

Dopocena si guarda la televisione in soggiorno. [...] Ci sono Vianello e Mondaini; ho subito l'impulso, mi calmo ma sposto impercettibilmente la sedia in avanti muovendo verso il televisore. Ci sono le scenette, le battute. C'è Enzo Liberti. Ha il labbro inferiore che sporge, la mascella prognata. È tozzo, il suo corpo sa di drogherie, di intingoli. È un odore vivo ma mansueto, onesto. Bianco e rosa. Casto. Il contrario di Gianni Agus quando fa il capufficio di Fracchia. Della sua bocca bianca, dei suoi capelli perfetti. Tutte le volte che l'ho annusato ho sentito l'appretto sulla giacca scura. Il modo in cui il dopobarba passa nei tessuti, giace ed esala piano. L'odore della dignità, ambiguo e profondo.¹¹²

Da questo breve stralcio di testo si può facilmente comprendere il ruolo che ha la televisione nel romanzo di Vasta. Innanzitutto assume un ruolo testimoniale, come del resto negli altri romanzi citati in precedenza. La televisione è una finestra sulla storia, che viene filtrata e dispensata al protagonista in maniera frammentaria.

¹¹¹ Ivi, p. 137

¹¹² Giorgio Vasta, *Il tempo materiale*, Minimum fax editore, 2008, p. 43

Adesso in televisione ci sono le dichiarazioni. Cossiga, Zaccagnini, Fanfani. Parlano del comunicato numero sette. C'è chi ci crede, c'è chi non ci crede. È in fondo al lago, non è in fondo al lago, è in cielo. C'è chi dice che non vuole crederci, chi non può e chi non vede.¹¹³

È interessante notare che in questo brano il nome di Moro non venga mai fatto e scorrendo il libro ci si renderà conto che le notizie sulla vicenda sono sporadiche ed esigue, i personaggi storici protagonisti di quel periodo si riducono a comparse televisive. Il caso Moro negli anni è stato oggetto di svariate rappresentazioni artistiche tra cui inchieste, romanzi noir degli ex brigatisti coinvolti nel rapimento, un imprecisato numero di film e libri. Come si è detto in precedenza, dopo un periodo di silenzio riguardo al caso Moro, i racconti e le voci su questo argomento si sono moltiplicati¹¹⁴ fino a fare di questa vicenda una storia simbolica, quella per eccellenza emblematica degli anni di piombo. Confrontarsi con questa storia significa mettere in conto una serie di materiali preesistenti che hanno costruito negli anni un immaginario, che pur essendo per definizione discontinuo e non uniforme, ha contribuito ad una certa visione condivisa di questi eventi. Alla luce di questo, Giorgio Vasta, evitando l'operazione comune di mescolare le vicende personali con la storia collettiva, come hanno fatto Luca Rastello in *Piove all'insù*¹¹⁵ e Marco Baiani in *Corpo di Stato*¹¹⁶ per esempio, sceglie saggiamente di distaccarsi non solo dai luoghi comuni sulla vicenda, ma dalla vicenda stessa. Il nome di Aldo Moro compare poche volte nel romanzo e come già detto il compito di svelare i frammenti storici appartiene solo al mezzo televisivo e il protagonista, Nimbo, a sua volta vive e interpreta la Grande Storia annacquata dalla televisione, dando una visione “parziale e intermittente”¹¹⁷.

In televisione ancora il lago e gli elicotteri. Abbasso lo sguardo sulla minestra, il mio lago di cenere chiara: 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, un lepidottero malinconico, larvale, vestito di nero e spettinato.¹¹⁸

¹¹³ Ivi. p. 61

¹¹⁴ Donnarumma R., *Storie oblique* in Vitello, G., *L'album di famiglia. Gli anni di piombo nella narrativa italiana*, Massa, Transeuropa, 2013

¹¹⁵ *Piove all'insù*, Luca Rastello, Bollati Boringhieri, 2006

¹¹⁶ Marco Baiani, *Corpo di Stato*, Rizzoli, 2003

¹¹⁷ Cecilia Ghidotti, *Narratori degli anni zero, storia, critica, poetiche*. Dottorato di ricerca in culture letterarie, filologiche storiche. Alma mater studiorum-Università di Bologna, 2015 p. 253

¹¹⁸ Giorgio Vasta, *Il tempo materiale*, Minimum fax editore, 2008, p. 67

Il corpo di Aldo Moro, evocato nel brano precedente, da presenza fantasmagorica si tramuta in larva, un “lepidottero malinconico” finito nel piatto di Nimbo. È chiaro che l'autore non vuole dare un'opinione sull'esattezza dei fatti, piuttosto prova ad offrire una lettura alternativa dall'immaginario condiviso di questa vicenda, soprattutto quello mediatico, riutilizzandolo per i giochi dei suoi protagonisti. Il corpo di Moro, cercato e non ritrovato, uno spirito privo di consistenza, già considerato morto ancora prima di scoprire la verità, viene materializzato da Nimbo nel suo piatto. L'immagine grottesca è filtrata attraverso gli occhi del protagonista rivela la natura di Moro.

Moro intirizzito, le braccia piegate strette contro i fianchi, la testa chiusa tra le spalle, l'onorevole esibito, ostentato, innalzato nella sua culla di acciaio inox e offerto a nutrimento sacrificale, 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.¹¹⁹

Nimbo interagisce con il mezzo, senza soffermarsi solo all'atto passivo dello sguardo. Al senso della vista quindi si affiancano il senso dell'olfatto (Nimbo infatti è solito annusare il televisore o meglio i personaggi al di là dello schermo) e un immaginato senso del tatto, che fa assumere all'elettrodomestico diverse dimensioni. Nimbo percepisce che i personaggi della tv, la Mondaini, Agus, Enzo Liberti, sono corpi, con un proprio odore e consistenza. Dunque diversamente dai romanzi citati prima, la tv non funge da oracolo dispensatore di verità, ma diviene essa stessa un corpo in essere che si relaziona in modo interattivo con il protagonista. L'*alfamuto*¹²⁰ è il risultato più evidente del rapporto fra la tv e il protagonista. Nimbo e i suoi amici, Bocca e Scarmiglia, nel tentativo di costruire un codice comunicativo noto solo alla loro piccola cellula terroristica “mettono a punto 21 posture tratte dall'immaginario mediatico dell'epoca”¹²¹.

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

¹¹⁹ Ibidem

¹²⁰ Ibidem

¹²¹ Cecilia Ghidotti, *Narratori degli anni zero, storia, critica, poetiche*. Dottorato di ricerca in culture letterarie, filologiche storiche. Alma mater studiorum-Università di Bologna, 2015 p. 242

Celentano che in Yuppi Du fa il falco trasformiamo la miseria in utilità (...) Prendiamo le posture idiote che tutti conoscono e le facciamo diventare messaggi in codice.¹²²

Inseriscono uno schermo tra i personaggi e la storia di quegli anni, creando una sorta di differita temporale in cui i fatti raccontati non solo sono passati, dunque offuscati dal tempo, ma risultano ulteriormente filtrati da un nuovo livello di realtà, quello mediatico televisivo.

¹²² Giorgio Vasta, *Il tempo materiale*, Minimum fax, 2008, pp. 125-126

3. *Lo spazio*

I primi indizi di uno spazio conosciuto e riconoscibile ne *Il tempo materiale* giungono al lettore ancora una volta dalla televisione.

Appena sento la musica d'arpa arrivare dal soggiorno torno dentro e vado a guardare l'Intervallo. Che dovrebbe essere una pausa, una topa tra i programmi. Ma per me è l'ipnosi. Il ponte a schiena d'asino di Apecchio, la valle di Visso sparsa di case chiare. San Ginesio, Gratteri, Pozza di Fassa. Le facciate di Sutri, la fontana bianca di Matelica. Una decina di secondi a cartolina [...]. L'eterna Italia rurale e pastorale tirata su con le pietre grigie tagliate a mano, fatta di muri a secco ricamati dall'edera e dal muschio, abitata solo dagli osci e dagli etruschi, semplice, contadina, i morti che riposano nei cimiteri di paese, la ghiaia sul fondo tra le tombe, gli scricchiolii e l'odore dei gladioli, tra la ghiaia le bacche dei cipressi, il cielo limpido, le rose. [...] Il pittoresco, il locale, il premoderno, il genuino. La bella Italia semianalfabeta che per decenza ignora la grammatica.¹²³

Questo brano è esemplificativo della modalità che ha Vasta di utilizzare lo spazio all'interno della narrazione. Parte dalla descrizione di uno spazio fisico, anche se in questo caso filtrato dallo schermo televisivo, lo associa a delle visioni percettive, peculiari dello sguardo di Nimbo ("fantasmi del paesaggio, circonvenzioni della percezione nazionale"¹²⁴), per arrivare infine, implicitamente, a considerazioni dedotte dalla commistione fra narrazione e tessuto antropologico italiano: la struttura fisica e geopolitica di un paese ha sempre in qualche modo a che fare con il temperamento del suo popolo. Non è un caso che la prima descrizione esplicita di uno spazio avvenga tramite la televisione. È facile comprendere come il ruolo del medium televisivo e dell'impatto che ha su Nimbo è fondamentale. In contrapposizione allo spazio provinciale in cui si muove il protagonista, la televisione diventa una finestra sul mondo, un contenitore di eventi e di luoghi che ampliano la percezione della realtà circostante. Tramite la televisione si acutizza il contrasto fra i due luoghi principali descritti nel romanzo: Roma e Palermo. La geografia del racconto è costruita in senso binario, su due spazi paralleli e opposti: l'ambiente d'origine, Palermo, di cui apprendiamo l'esistenza solo in un secondo momento, e la direzione verso cui convergono Nimbo, Volo e Raggio: Roma, il centro del paese, il luogo dove accadono le cose, il luogo in cui la storia è in perenne movimento.

¹²³ Giorgio Vasta, *Il tempo materiale*, Minimum Fax 2008, p. 12

¹²⁴ Ibidem

Poi comincia il telegiornale. Parlano di Roma. Di un agguato ieri in via Acca Larentia. Degli spari. [...] si vede un corpo con un lenzuolo bianco. [...] Roma è un animale. Quando è inquadrata dall'alto la forma delle case e delle strade è un dorso di pietra. Un animale minerale. Contiene i morti, li genera, o forse li attrae. In ogni caso si muore solo a Roma.¹²⁵

Ancora una volta lo stesso *modus operandi*: descrizione del luogo, percezioni immaginative di Nimbo, considerazioni di vario tipo, in questo caso storiche, “si muore solo a Roma”. La capitale, osservata sotto vetro, ingloba la storia e viene immagazzinata da Nimbo come il luogo per eccellenza in cui tutto si muove, ogni cosa accade. Roma è il cuore dello Stato. Per questo desidera raggiungerla, per sentirsi al centro della storia, “per vedere i morti”¹²⁶. Dunque prima ancora che il luogo di nascita, Vasta ci presenta un posto in cui fuggire, travalica lo spazio fisico e ci mostra lo spazio desiderato, il punto di partenza della storia, in assoluta coerenza con la cornice del romanzo. Si parte dal 1978, dunque è inevitabile partire da Roma ancor prima che da Palermo.

La sera del 24 marzo prendiamo il treno per Roma. L'animale minerale, la città dei morti. [...] Sopra i sedili, dipinti su piccole lastre di vetro rettangolari, i paesaggi d'Italia. Campagne e muri diroccati: altre cartoline, altre mistificazioni nazionali.¹²⁷

Dai finestrini del corridoio guardo le prime tracce della città famelica che da mesi esplose sui giornali e in televisione, la città che brulica di corpi, la bellezza dei corpi brigatisti [...] i loro passi veloci tra i covi, convulsi nel recapito clandestino dei proclami, il brusio costante della pelle, il sesso morsicato nelle brande, la prassi animale. Questa Roma tragica nel sole.¹²⁸

La capitale è investita di una levatura tragica che Palermo non possiede. Roma è una città antica, non solo teatro della storia in atto ma di quella passata e di quella che verrà. Viene resa attraverso la metafora del corpo inorganico e solido, millenario, in cui tutto dovrebbe essere già morto eppure continua a muoversi. La “città minerale” è il fossile di un animale che comunque conserva la propria linfa vitale e corporale. Roma per Nimbo è la materia in movimento, il suo punto d'arrivo, la chiave per diventare colui che desidera essere. C'è un episodio in treno esemplificativo in questo senso.

¹²⁵ *ibidem*

¹²⁶ *Ivi* p. 13

¹²⁷ *Ivi* p. 35

¹²⁸ *Ivi* p. 41

Alla stazione di Latina salgono un uomo e una donna, entrano nel enostro scompartimento. [...] Sono giovani, hanno la giacca di jeans e i jeans azzurri lisi. [...]. Le espressioni tese di chi annusa il male. [...] Siamo simili io e l'uomo. Anche io e la donna siamo simili. Stessa stirpe, stesso temperamento. Mangiatori di vetro. Siamo foschi, pericolosi, gli occhi a fessura che guardano lontano mettendo a fuoco macchie piccolissime. Se in questo momento qualcuno entrasse nello scompartimento penserebbe che sono i miei genitori. Io, loro figlio.¹²⁹

Nimbo si auto percepisce come una persona tragica, ideologica anche nell'aspetto e si attribuisce la capacità di riconosce i propri simili. Gli unici adulti all'altezza di Nimbo e dei suoi amici, escludendo i brigatisti della televisione, compaiono non a caso sul treno per Roma. L'eredità di questa "estemporanea famiglia selvatica"¹³⁰ è un giornalino pornografico abbandonato sul sedile del treno in cui Nimbo prontamente "sprofonda"¹³¹. A questo punto compare l'unica scena in cui ci sono riferimenti esplicitamente sessuali che nel resto del romanzo saranno solo accennati. La sessualità immaginata e puberale di Nimbo esplode a Roma, come se questa città esponesse a stimoli impensabili nella provinciale Palermo, in cui i fumetti pornografici vengono nascosti da occhi indiscreti, in quelli che i ragazzi chiamano *pornonidi*¹³². L'erotismo in provincia è occulto perché espone alla vergogna e per Nimbo quasi mai il senso della colpa dovrebbe essere associato a quello della vergogna. Percepisce l'importanza di una colpa commessa con consapevolezza, da mostrare come una medaglia al petto, ma la vergogna del proprio stato di ragazzino di provincia doppiamente emarginato dalla storia, costretto a nascondere il proprio desiderio in qualche *pornonido* palermitano, non può che essere un sentimento disprezzabile e invisibile che Nimbo rifugge con decisione, nonostante la sua condizione preveda di per se stessa la vergogna come imprescindibile. Mentre a Roma no. Il porno è a portata di mano, fornito direttamente dagli adulti, generato dai sedili di un treno, tanto che la città stessa, tutta intera si presta a *pornonido*.

Il giornalino si rivela un deprecabile meraviglioso sottoprodotto del porno mio contemporaneo. [...] C'è un corpo maschile nudo [...] che se ne sta al centro del disegno a contemplare, il pene tra le mani, l'amplesso di un altro uomo più giovane e sul biondo con una donna manara invocata più volte in quella e in altre tavole come ninfomane regina diva

¹²⁹ Ivi p. 38

¹³⁰ ibidem

¹³¹ ibidem

¹³² ibidem

del sesso inesauribile pozzo di orgasmo e sorgente erotica infinita cavità vaginale di inenarrabile capacità spaziale.¹³³

L'autore passa abilmente dallo spazio fisico del treno per Roma, allo spazio erotico disegnato sul fumetto e poi immaginato e ampliato dallo sguardo chirurgico di Nimbo, che si muove fra le caverne del "pornomondo"¹³⁴ associando i corpi nudi dell'uomo e della donna manara alle sue ossessioni.

Il treno sussulta, uno scoppio di singhiozzi, e dispersa tra le tavole del porno mondo c'è la bambina creola. Si guarda intorno. I peni enormi, le vagine cavernose. Non sa dove andare. Vaga piccolissima, tra i movimenti disegnati, li osserva preoccupata, a sua volta composta da linee sottili, appena segnate sulla carta. A ogni passo sta per scomparire. Si siede accanto all'uomo baffuto; lo guarda, gli guarda il pene tra le mani, si gira verso la donna manara, osserva la meccanica cannibale della penetrazione [...]. L'uomo biondo fa pressione sul petto della bambina, la immerge nel corpo della donna manara, la fa affondare nelle sue sabbie mobili fino a quando la bambina sparisce e al suo posto rimane una luce che mi sparpaglia gli occhi.¹³⁵

Il pornomondo descritto da Nimbo non ha quasi nulla di erotico o sensuale. I processi sono meccanici, i corpi grotteschi e caricaturali. L'autore mostra persino il sesso, come tutto il resto, attraverso una visione di Nimbo, che lo connota come una gigantesca macchina del piacere e nulla più. Probabilmente è per questo che pur immaginando la bambina creola nelle tavole del pornomondo la identifica come un corpo estraneo, ponendola al di fuori del meccanismo sessuale. Wimbow non viene sporcata dall'immaginario di Nimbo, è un corpo estraneo composto di luce fagocitato dalla donna manara. L'autore insiste su questa distinzione tra lo spazio corporeo e materico di cui Nimbo è il padrone, o si atteggia a tale, e il mondo etereo e inconsistente perché privo di parole che lo connotino, che rappresenta Wimbow, a cui Nimbo tenta invano di accedere fino alla fine. Dunque Giorgio Vasta gioca continuamente con la costruzione di spazi, anche in questo romanzo che sembra governato dal tempo. C'è Roma, il luogo desiderato, la capitale da cui tutto ha inizio e verso cui ogni cosa converge; c'è la televisione, un contenitore infinito di spazi che in parte contribuisce a formare la personalità di Nimbo; c'è lo spazio immaginato, il pornomondo da un lato, la bambina creola e tutto ciò che

¹³³ Ivi p.39

¹³⁴ ibidem

¹³⁵ Ivi pp. 39-40

rappresenta dall'altro; c'è il corpo, che è di per sé uno spazio, l'area del cranio di Nimbo, i capelli della bambina creola e i *corpastrì*¹³⁶ dei palermitani e poi c'è Palermo, l'ambiente originario, la materia primordiale da cui nasce Nimbo. Il luogo che rifugge continuamente e con cui è costretto a fare i conti.

[...] L'aria sapeva di garza, di cotone idrofilo infeltrito, di acqua tiepida, di pelle traslucida. [...] I corpastrì dei palermitani fanno quello stesso odore. Non è una questione di pulizia. Sono loro. È la loro vita. È un odore che viene dal loro modo di parlare. Le parole invecchiano nel corpo. Marciscono. Il dialetto, già marcio in origine, marcisce ancora. Entrano nell'acqua fino alle ginocchia con i figli in braccio, tra i mozziconi delle MS e le alghe scure. Mostrano qualcosa, ridono. Sono orgogliosi, sono ignari. Complici.¹³⁷

È interessante sottolineare come Vasta riprenda queste pillole de *Il tempo materiale* per farne la struttura portante del suo secondo libro, *Spaesamento*¹³⁸, di cui mi occupo più approfonditamente in seguito, ma sarebbe comunque utile, ai fini di questa indagine, rimandare ad alcune parti di quel testo per avere un quadro più completo di quello che è l'universo di riferimenti di Giorgio Vasta, e le ossessioni ricorrenti che nutrono la sua narrativa. Il passo precedente ritrae i *corpastrì* dei palermitani in spiaggia, il luogo deputato a fungere da specchio antropologico di una regione che nell'immaginario collettivo rimanda quasi sempre al mare e dunque alla vacanza. Anche in *Spaesamento* è nei mesi estivi che la spiaggia siciliana diventa una bolgia di corpi da fotografare e analizzare, come paesaggi segnati dai turisti.

[...] Vado un po' per il lungomare di Mondello pieno di motorini parcheggiati e di gente in costume, i piedi nudi cosparsi di sabbia; poi individuo un varco verso il mare ed entro in spiaggia. Trovare un posto non è facile ma va bene lo stesso, [...] quindi accetto la costipazione dei corpi e mi includo tra un uomo magrissimo, con una testa da topinamburle lenti nere che nascondono a testa da tutti i lati- e il lago di carne di una signora di una sessantina d'anni, le polpe esuberanti che le smarginano oltre i confini di un telo del quale affiorano solo gli angoli rossi.¹³⁹

¹³⁶ Ivi p. 120

¹³⁷ Ivi p. 121

¹³⁸ Giorgio Vasta, *Spaesamento*, Minimum fax, 2010

¹³⁹ Ivi p. 12

Questo passo è esemplificativo di come il corpo per Vasta sia uno spazio analogo a quello naturale, un “lago di carne” da scrutare, analizzare, *carotare*¹⁴⁰ per formare una sorta di bestiario dell’ambiente palermitano e siciliano, dunque italiano, che trova le sue radici in alcune considerazioni sparpagliate ne *Il tempo materiale*, piccoli indizi sulla visione che l’autore ha della propria terra e che vengono messi a frutto pienamente in *Spaesamento*. Anche qui il comportamento dei palermitani, il loro linguaggio, il loro aspetto persino sono condizionati dall’ambiente fisico e naturale di Palermo. Il loro modo di essere è influenzato dalla terra e dal sole, dai muretti a secco, dall’acqua salata ed è per questo che nulla in Sicilia è in divenire. L’autore fotografa la fauna umana della città che è predeterminata nelle sue caratteristiche fondamentali e, se pur colta in un determinato periodo storico (il 1978 ne *Il tempo materiale* e gli ultimi anni del berlusconismo in *Spaesamento*) che gioco forza determina qualche mutazione, i palermitani conservano delle resistenze ancestrali e primitive che non fanno appello alla cultura di un popolo, e dunque al tempo, ma sono connesse all’ambiente naturale, e dunque allo spazio. “Una condizione che ha i tratti della perennità”¹⁴¹, immutabile e mutata al contempo dalle contingenze storiche. Gli anni settanta hanno preparato il terreno all’Italia attuale, impantanata nel proprio presente, incapace di andare avanti nella storia e di compiere progressi. L’umanità di Vasta è prossima alla morte, colta in un momento di eterna agonia che paradossalmente la fa “esplodere di vitalità”¹⁴². Mettendo da parte il contesto culturale e andando nello specifico del rapporto fra Palermo, intesa come spazio fisico e i suoi abitanti, il risultato che viene fuori è quello di uno scambio fra due eguali, vivi e pulsanti entrambi che continuamente si influenzano a vicenda. Prendendo in prestito un termine dalla critica testuale si potrebbe dire che l’ambiente fisico di Palermo e l’ambiente antropologico fanno parte di una sorta di *diasistema*¹⁴³, due entità spaziali e culturali che si condizionano l’un l’altra e sono indivisibili come il testo di un manoscritto ed il copista. Palermo viene giudicata per le colpe dei *corpastru* palermitani e così i palermitani sono determinati nelle loro caratteristiche peculiari dall’ambiente naturale della città. Nel mezzo di questa doppia relazione c’è il punto di contatto fra il copista ed il testo: il linguaggio. In questo caso è il dialetto palermitano.

Parlano gutturali, gastrici, una continua raschiatura di parole nella gola e nella pancia.

Esclamano. Il palermitano è una lingua esclamativa. Accade qualcosa, un fenomeno

¹⁴⁰ Ivi p. 10

¹⁴¹ Ivi p. 109

¹⁴² Ibidem

¹⁴³ Cesare Segre, “Critica testuale, teoria degli insiemi e diasistema”, in *Semiotica filologica*, Einaudi, Torino 1979

qualsiasi, e il palermitano comincia subito il suo assedio. Spesso è una sola frase ripetuta modificando l'intonazione, in litania dinamica, rilanciando, rincarando, così che il fenomeno si riduce alla sua più originaria e autentica natura di scandalo. Ma sempre nella minaccia, nella rabbia. Perché per il palermitano dialettale ogni fatto è errore.¹⁴⁴

Il linguaggio è espressione di un popolo e della forma che questo ha acquisito in conformità al proprio spazio e al proprio tempo. Ancora una volta in Vasta è un sistema linguistico che decodifica ad un livello più profondo la fisionomia delle cose, dei palermitani in questo caso, che altrimenti rimarrebbe pura percezione impressionistica. La città scolpisce il corpo dei palermitani, ne scava la personalità, ne predetermina le caratteristiche come un ambiente naturale fa con una qualunque altra specie animale, e i palermitani a loro volta si adattano ai tentacoli della città, autodeterminandosi attraverso il linguaggio. Andando oltre la geografia dei corpi che analizza Vasta, che pure hanno la loro funzione di indicatori, è la parola che approfondisce ed incide i caratteri, che elevati su un piano sociale sono esposti, nudi, al mondo.

È come se fossimo in una casa a cielo aperto nella quale al posto dei corridoi ci sono i vicoli. Qui sono tutti parenti, tutti uniti. Le facce simili, la stessa voce. I bambini parlano con la voce dei vecchi. Nessuna differenza tra le pietre e la pelle; la pelle riveste la pietra: se si spacca una pietra, dentro c'è la carne.¹⁴⁵

¹⁴⁴ Giorgio Vasta, *Il tempo materiale*, Minimum fax, 2008, p. 53

¹⁴⁵ Ivi p. 55

4. *Il materiale*

C'è il cielo. C'è l'acqua, ci sono le radici. C'è la religione, c'è la materia, c'è la casa. Ci sono le api, ci sono le magnolie, gli animali, il fuoco. C'è la città, c'è la temperatura dell'aria che cambia il respiro. C'è la luce, ci sono i corpi, gli organi, il pane. Ci sono gli anni, le molecole, c'è il sangue; e ci sono i cani, le stelle, i rampicanti.

E c'è la fame. I nomi.

Ci sono i nomi. Ci sono io.¹⁴⁶

Ancor prima di leggere il primo capitolo de *Il tempo materiale*, Vasta rivela probabilmente il senso più profondo dell'opera attraverso questo incipit, in cui elenca le componenti che formano il mondo nelle sue varie anime. Quella naturale e animale: l'acqua, le radici, le magnolie, le api, il fuoco. Il mondo umano: la casa, la città, la religione. E il mondo materiale, quello biologico, che lega indissolubilmente i primi due: c'è il sangue, ci sono i corpi, ci sono gli organi, le molecole. E ciò che sovrasta ogni cosa è la parola, il verbo per mezzo del quale la materia esiste e viene governata. Dunque ne *Il tempo materiale* la parola viene prima del mondo e ne decreta l'esistenza e la forma, rimandando inevitabilmente alla

¹⁴⁶ Giorgio Vasta, *Il tempo materiale*, Roma, Minimum Fax, 2008

celeberrima apertura del vangelo di Giovanni: “In principio era il Verbo, Il Verbo era presso Dio e il Verbo era Dio. [...] Tutto è stato fatto per mezzo di lui, e senza di lui niente è stato fatto di tutto ciò che esiste.”¹⁴⁷

Non a caso Nimbo, nonostante il suo “ardimentoso ateismo”¹⁴⁸, per educazione paterna è intriso di contaminazioni cristiane.

La Pietra ci legge la Bibbia da prima che imparassimo a leggere da soli. Non lo fa per fede, neppure come integrazione del catechismo o per un generico rispetto del testo sacro. Lo fa per abitudine. Per la serena forza d’inerzia che governa la nostra vita familiare.¹⁴⁹

Persino il suo stesso nome viene dalle Scritture. Durante la solita lettura serale della Bibbia pastello delle Edizioni Paoline¹⁵⁰, il Cotone indica a Nimbo che il suo occipite poggiato alla parete ha formato un piccolo alone simile ad un’aureola, un nimbo. *Nimbato* nelle Scritture indica il santo aureolato e “nimbo” significa “piccola nuvola”¹⁵¹. Il protagonista ha simbolicamente tratto il suo nome di battaglia da un’ispirazione biblica, divina quasi e associa la sua figura a quella sovranaturale di un santo. I suoi riferimenti sono il profeta Giona “che resta tre giorni nella balena e quando viene fuori è colmo della parola”¹⁵² ed Ezechiele “il veggente, l’immaginifico, vecchio puro e insano”¹⁵³. Come loro Nimbo vorrebbe andare in giro per il mondo a predicare, a manifestare la sua prepotente volontà di dominare attraverso il linguaggio.

Da un lato dunque il linguaggio assolve la funzione di una lente che indaga il mondo al microscopio, continuamente nominato da Nimbo e sviscerato attraverso le parole, come un bisturi con cui incidere la superficie e travalicare la pelle dei corpi per arrivare alla biologia, al nucleo della materia. Dall’altro, fondamentale è la sua potenza creatrice e soprattutto performativa. In contrapposizione alla funzione perlocutoria del linguaggio in senso retorico, ossia l’arte di persuadere attraverso l’uso della parola, ne *Il tempo materiale* si ha una riscoperta della lingua in senso performativo e illocutorio, inteso come la capacità della parola di muovere verso l’azione. Il sociologo linguista John L. Austin riflettendo sull’intenzione espressa, volontariamente o no, del parlante attraverso la lingua, distingue fra *enunciati constativi* ed *enunciati performativi*. Ossia pone la distinzione fra enunciati puramente descrittivi e quelli che comportano il compimento di un’azione o almeno l’intenzione di agire. Dall’inglese *to perform* (eseguire, agire).

¹⁴⁷ Vangelo di Giovanni, prologo 1:1-3

¹⁴⁸ Ivi, p. 14

¹⁴⁹ Ibidem

¹⁵⁰ Ibidem

¹⁵¹ Ibidem

¹⁵² Ibidem

¹⁵³ Ivi, p.15

Da *perform* [eseguire] il verbo usuale con il sostantivo azione: esso indica che il proferimento di un enunciato costituisce l'esecuzione di un'azione- non viene semplicemente concepito come dire qualcosa.¹⁵⁴

Austin, fa riferimento soprattutto alle frasi di tipo rituale, "io ti sposo" o "io ti battezzo", tuttavia l'idea di ritrovare la funzione performativa del linguaggio riscoprendo l'antico legame tra parola e azione è coerente con l'operazione di Vasta. Nimbo, Volo e Raggio pur consapevoli e orgogliosi del loro linguaggio anomalo, giungono a comprenderne la piena funzione performativa solo in relazione alla lingua delle Br.

Le Brigate Rosse *agiscono*, compiono azioni. [...] Sabato 6 maggio sui giornali è riportato il testo del comunicato numero 9. C'è scritto: "Concludiamo quindi la battaglia iniziata il 16 marzo, eseguendo la sentenza a cui Aldo Moro è stato condannato." [...] Per me *eseguendo* è, come ogni gerundio, un verbo con la pancia, un marsupiale che al proprio interno contiene ipotesi e ambiguità. [...] Parliamo ancora dei comunicati, della loro lingua. Bocca ne è conquistato gli piace l'enfasi, le loro frasi precise e feroci. Lo ascolto, ci penso, mi rendo conto che anche se ne avverto la fascinazione nella loro lingua c'è qualcosa che mi mette in imbarazzo, una pena per il dogmatismo imparaticcio, per l'enfasi puerile. Eppure io per primo sono enfatico. Non posso non esserlo perché so, come lo sanno le Br che l'enfasi è l'unico modo per accedere alla visione, alla profezia della storia. Certo, si diventa ridicoli, ma non ci sono alternative: tra l'ironia e il ridicolo scelgo il ridicolo.¹⁵⁵

È chiaro qui che il linguaggio è lo strumento tramite cui agire, non a caso il verbo da cui è attratto Nimbo nel comunicato delle Br è *eseguire*, al gerundio, un'azione colta nel suo svolgimento. Inoltre è curioso notare che nonostante l'ammirazione per la lingua delle Br, e in conseguenza per la propria, Nimbo senta il bisogno di giustificare il suo linguaggio enfatico e ideologico rivendicandone lo scopo, tirando in ballo la violenza della storia che necessita di parole "precise e feroci" "per accedere alla visione". In questo stralcio dal capitolo "Sfigurarsi (5-6-7-8 maggio 1978)"¹⁵⁶, probabilmente è la voce dell'autore che riconosce nel linguaggio adulto di Nimbo e dei suoi compagni qualcosa di "puerile", che sta nell'enfasi degli enunciati, colmi di retorica della lotta armata. È Vasta, inserito negli anni zero, che identifica quel tipo di linguaggio come infantile e dunque attribuibile paradossalmente a bambini di undici anni. A confermare la tesi accennata in precedenza

¹⁵⁴ Austin J.L., *Come fare cose con le parole*, Genova, Marietti, 1987 (1962) p. 11

¹⁵⁵ Giorgio Vasta, *Il tempo materiale*, Minimum fax, Roma, 2008, pp. 68-69-70

¹⁵⁶ Ivi, p. 64

una tale enfasi retorica nei confronti della politica o più banalmente della storia, non è più credibile per gli adulti disillusi e ironici degli anni duemila, e l'espedito letterario di abbassare l'età anagrafica dei protagonisti rende più accettabile un tipo di visione che altrimenti risulterebbe sgradevole. Alla luce di queste personali valutazioni, la funzione performativa del linguaggio non può essere che puerile nella visione di Vasta, in contrapposizione all'utilizzo retorico della parola, costruito e razionale. La lingua di Nimbo, nonostante la sua ricchezza di lessico e la complessità sintattica, isolata nelle sue colpevoli intenzioni, diventa inevitabilmente infantile poiché ridotta alla sua funzione ancestrale di creare ossessivamente un legame con il mondo esterno. Nonostante ciò il sistema linguistico e comunicativo costruito da Nimbo, poiché frutto di un artificio, lo rappresenta come essere razionale, in contrasto con le posizioni estreme che assumeranno i suoi compagni, Volo e Raggio, in seguito al rapimento di Morana. Ciò che sancisce simbolicamente questo cambio di rotta, dalla ragione dell'idea politica alla violenza dell'ideologia è l'adozione di un alfabeto fatto di soli gesti, privo di suoni e parole. Il potere comunicativo della parola viene castrato in favore dell'atto. *L'alfamuto* si può considerare la sintesi di questa primitiva riduzione. I ragazzi utilizzano i corpi e i movimenti dei personaggi della televisione e ne fanno un manifesto programmatico, teso a racchiudere l'espressione quasi tribale di questo originale tipo di comunicazione all'interno del loro piccolo gruppo terroristico, si innamorano di un codice privato e condiviso. L'idillio adolescenziale dura fino al rapimento e all'uccisione di Morana, quando Volo decide che la prossima vittima sarà la bambina creola, di cui Nimbo è innamorato. È in quel momento che il ragazzo sceglie di tirarsene fuori, abbandonando il gruppo e *l'alfamuto*, sancendo con il ritorno al linguaggio la vittoria della ragione. A tal proposito è interessante notare il gioco che l'autore ha costruito sulla frase *mi dichiaro prigioniero politico*¹⁵⁷, la frase del riscatto secondo Volo, mutuata dal linguaggio delle Brigate Rosse, che permetterà ai membri della cellula di salvarsi o morire con dignità.

Immagine una piramide rovesciata, spiega. Il vertice della piramide è la frase Mi dichiaro prigioniero politico. Quella da sola, sostiene tutto. [...] Capisci? Continua Volo. È l'ultimo tributo alle parole della militanza, la frase con la quale ci si libera dalla propria angusta storia personale per entrare nel tempo infinito della mitologia rivoluzionaria.¹⁵⁸

¹⁵⁷ Ivi p. 252

¹⁵⁸ Ibidem

La frase fortemente connotata è curiosamente anche il titolo del libro di Giovanni Bianconi, pubblicato per Einaudi nel 2003, in cui si racconta la vita di sei brigatisti, a dimostrare il fatto che Vasta conosceva molto bene la “mitologia rivoluzionaria” degli autori degli anni zero, e ne ha consapevolmente attinto per i suoi scopi. E la frase salvifica, *Mi dichiaro prigioniero politico*, a cui inneggia Volo, si capovolge e diventa la via d’uscita per Nimbo.

Perché ho capito che mentre il compagno Volo lavorava per diventare prigioniero politico, io ho lavorato per potermi dichiarare, adesso, prigioniero mitopoietico. Solo questo. Il piacere di stare nelle frasi. La fatica. La paura di uscire dalle frasi. Per un anno ho fabbricato linguaggio- proclamare, enfaticizzare, minacciare- e l’ho attraversato un passo alla volta, una parola dopo l’altra.¹⁵⁹

La parabola di Nimbo nasce, si sviluppa e si conclude attraverso il linguaggio e la sua assenza. Alla luce di ciò uno degli snodi fondamentali della vicenda è collegato alla bambina creola e al suo simbolico mutismo. Wimbow è l’assenza di linguaggio personificata e dunque attrae Nimbo che delle parole si fa scudo. La bambina creola esiste nello spazio in quanto essere creaturale, senza la maschera dell’artificio linguistico e controlla la materia spontaneamente, senza la costruzione razionale di Nimbo. La relazione fra i due ricalca quasi quella emblematica di un poeta con la propria donna angelo, lui si limita ad osservarla ricamandole parole attorno e sperando di essere salvato. Quando Wimbow è nei paraggi, il tono cambia, si fa poetico e la frustrazione per l’assenza di dialoghi fra i due pone tutto su un piano più alto, caro al personaggio Nimbo, quello del tragico.

La vedo rientrare nel portone e scomparire. Torno alla mia posizione sull’altro marciapiede, guardo in alto, e dopo trenta secondi c’è una luce che si accende al primo piano. [...] Aggrappato alla ringhiera cerco al sua vita dietro la finestra, la forma, sentendo l’orgoglio e il dolore per il suo corpo, per questo corpo che oggi è silenzio tumulto e gloria ma nel tempo cambierà, le cellule diventeranno inospitali, i tessuti impietosi; io allora saprò ancora immaginarlo, non lo abbandonerò e saprò ancora amarlo: perché è bellissimo di un corpo amare il lento scorporare.¹⁶⁰

Dunque Giorgio Vasta costruisce il suo romanzo sul delicato intreccio tra parole e mondo, tra costruzione artificiosa di un sistema linguistico volto all’azione, e l’assenza di tale

¹⁵⁹ Ivi p. 265

¹⁶⁰ Ivi p. 250

sistema, volto semplicemente all'essere. Probabilmente in questo va' cercata la tensione realistica del romanzo, sui cui mi soffermerò in seguito, nella rappresentazione di un sistema reale attraverso una metafora che tende all' inverosimile.

Mette in scena la lotta disperata, profondamente novecentesca, tra il caos primigenio e costitutivo delle cose e la volontà di dominarlo attraverso il linguaggio, di costringerlo in parole. Con un imponente lavoro linguistico Vasta prova a ridurre la complessità del mondo, lo mette al microscopio, ne scavalca la superficie, nomina ogni componente enciclopedicamente.¹⁶¹

Dunque si potrebbe affermare che il linguaggio e l'azione, gli strumenti adulti di cui si appropriano i bambini terroristi, non sono scollegati fra di loro, ma si influenzano a vicenda, con il primato della parola sull'atto. Questo è il perno attorno a cui si struttura la storia per intero. Il tempo e lo spazio sono entrambi contemporaneamente la cornice e il motore della vicenda, mentre il linguaggio e la materia sono il cuore. Il linguaggio è ciò che in primis caratterizza il protagonista, consapevole del mondo organico che lo circonda e soprattutto ossessionato dall'idea di dominarlo. La storia si sviluppa su due piani: la formazione di Nimbo attraverso la metafora della lotta armata e l'educazione di Nimbo tramite il linguaggio, coronata dalla sua iniziazione a fabbricatore di parole.

Avevo continuato a parlare così, fermo nel sole e nella percezione degli altri, descrivendo scienze e geografia, gioiosamente travalicando confini, trascendendo, fino a quando la maestra con un sorriso mi aveva appoggiato una mano all'altezza del cuore, mi aveva disinnescato e aveva detto: tu sei mitopoietico. [...] Poi a casa avevo cercato. *Mitopoietico*. Fabbricatore di parole, ed ero stato contento. Grato e commosso. Riconosciuto¹⁶²

Vasta utilizza il termine riconosciuto e non riconoscente, perché Nimbo non è semplicemente grato alla maestra per quell'aggettivo, ma è grato perché è stato riconosciuto nella sua caratteristica fondamentale.

4. 2 *Figure immaginifiche*

Come abbondantemente espresso nel paragrafo precedente, quello fin qui delineato può considerarsi il quadro fondamentale de *Il tempo materiale*: la cornice temporale degli anni settanta e tutto ciò che c'è al suo interno. Ma disseminate lungo tutto il romanzo ci sono

¹⁶¹ Andrea Bajani, *Brigatisti per gioco nel centro di Palermo*, "l'Unità", 23 ottobre 2008

¹⁶² Ivi p. 15

una serie di piccole intelaiature rese attraverso rappresentazioni fantasmagoriche che contraddistinguono la scrittura allucinata di Vasta e lo allontanano decisamente dalla congerie di scrittori italiani degli anni zero legati al periodo brigatista. La volontà dell'autore di discostarsi dalla resa naturalistica, dalla verosimiglianza, è chiara sin dalla scelta programmatica di fornire ai suoi protagonisti bambini delle caratteristiche da adulti quali il linguaggio, l'ideologia e via dicendo. Ma andando oltre questo espediente, chiaramente percepibile anche ad una lettura superficiale, ci si trova davanti una serie di divagazioni nello spazio e nel tempo che assumono la forma di vere e proprie visioni. Queste piccole fantasie divengono via via più fitte, fino ad una vera esplosione nell'ultimo capitolo in cui occupano intere pagine, sospendendo così la narrazione cronologica degli eventi. In LANDER (21 dicembre 1978)¹⁶³, attraverso una lunga metafora sulla sonda sovietica Venera 11, lanciata nello spazio per esplorare il pianeta Venere, Vasta palesa l'essenza di Nimbo e ciò che lo unisce alla materia, la voglia di osservare, scomporre ed analizzare al microscopio ogni cosa che lo circonda. Nimbo è il lander.

Il lander di Venera 11 è qui per raccogliere dati: si vuole scoprire di quali sostanze è composto il suolo, la natura profonda delle nubi, indagare la struttura chimica dell'atmosfera, studiare gli effetti del vento solare sul pianeta. Ma questa è soltanto la ragione apparente. La ragione reale [...] è un'altra: osservare la Terra da lontano. O meglio non tutta la Terra ma soltanto l'Italia. Scandagliarne la geologia, i fenomeni minuti, la gloria e la miseria. Affinché lo scandaglio sia più esatto è necessario che questo spazio venga attraversato da un cursore, un corpo mobile che tramite le sue percezioni consenta di accumulare dati. [...] Quello di un ragazzino che compie oggi dodici anni e che si chiama Nimbo.¹⁶⁴

La sonda Nimbo ha però bisogno di “percezioni”¹⁶⁵ estranee per una raccolta completa dei dati, personaggi ai margini, privi di linguaggio e inascoltati, bambini o animali che nel confronto con Nimbo e la sua immaginazione portano alla luce una problematicità più profonda delle cose, che comunque il ragazzino porta già dentro di sé, più che limitarsi a rappresentare la coscienza di Nimbo, di cui le scelte non vengono mai messe in discussione a livello morale o almeno non esplicitamente. Sono “piccole figure”¹⁶⁶ fantasmagoriche che lo sorvegliano e intervengono di tanto in tanto, quando la sonda Nimbo si inceppa: lo

¹⁶³ Giorgio Vasta, *Il tempo materiale*, minimum fax 2008, p. 258

¹⁶⁴ Ivi p. 259

¹⁶⁵ Ibidem

¹⁶⁶ Ibidem

storpio naturale, Ezechiele, la zanzara, il piccione preistorico, la pozzanghera a forma di testa di cavallo, Crematogastra “una donna enorme, vecchia, con un fazzoletto in testa, la faccia da formica”¹⁶⁷ che fa le pulizie a casa dei genitori. Soprattutto in relazione all’adesione alla militanza, Nimbo si sforza continuamente di mettere a tacere la propria consapevolezza delle cose, che puntualmente riemerge nelle vesti di queste figure che dialogano con lui ed esprimono le sue riserve verso la cellula NOI, di cui, per contrasto, Volo si fa convinto ideologo dall’inizio alla fine. In una fase iniziale sono il *piccione preistorico* e Crematogastra ad intervenire nel capitolo DIALOGHI¹⁶⁸, in cui si intensificano i colloqui con queste presenze fantasmagoriche. “La tua immaginazione produce disfacimento”¹⁶⁹ dice il piccione, rivelando anche al lettore la natura distruttiva di Nimbo e la sua ricerca continua della resistenza e della violenza, “per te vale solo l’eccitazione della lotta”¹⁷⁰ continua, mettendo Nimbo in una posizione di scacco rispetto ai suoi progetti terroristici. Crematogastra è ancora più incisiva, “cosa pensate di fare?”¹⁷¹ gli pone questa semplice domanda.

Nessuno di voi ha il dubbio che sia un’ansia ridicola? Qualcuno deve assumersi la responsabilità del ridicolo. [...]

Il ridicolo è il costo da pagare al tragico, dico.

È una prassi politica, fa lei.

Una responsabilità, dico io.¹⁷²

Il problema della responsabilità e dunque della colpa ricorre spesso nel romanzo, tanto che viene approfondito in un colloquio successivo di Nimbo, quello con una zanzara che tempo addietro aveva custodito e nutrito in un barattolo, perché riteneva contenesse il sangue della bambina creola dopo averla morsa.

Adesso [...] il problema è dare forma alla responsabilità [...] capire chi ha colpa di cosa. Quanto dipende dalle azioni compiute, quanto dalle intenzioni, quanto è oltre le intenzioni, quanto dipende dal caso. Come si fa a calcolare tutto questo Nimbo? Non si calcola. [...] Si accetta.¹⁷³

¹⁶⁷ Ivi p. 60

¹⁶⁸ Ivi p.151

¹⁶⁹ Ivi p. 153

¹⁷⁰ Ibidem

¹⁷¹ Ivi p. 156

¹⁷² Ivi p.157

¹⁷³ Ivi p.214

Uno dei tanti motivi di fascinazione dei ragazzi nei confronti delle Brigate Rosse sta proprio nella loro presa di posizione, che presuppone un'assunzione di responsabilità e una consapevolezza della colpa a cui Nimbo, Volo e Raggio aspirano. La conseguenza di questo tipo di atteggiamento è ricercare un senso del tragico a cui l'Italia del post miracolo economico rifugge continuamente. Dunque il carattere deciso e freddo dell'organizzazione criminale si oppone irrimediabilmente al *carattere tiepido* dell'Italia, dice Scarmiglia in una delle sue considerazioni sul paese. Come accennato in precedenza, i ragazzini sentono il bisogno di compiere azioni di cui possono assumersi la colpa e identificarsi dunque in una dimensione altra rispetto alla realtà *tiepida* e all'attitudine ironica degli italiani.

Siamo il paese della desensibilizzazione degli istinti civili, del depotenziamento di ogni forma di responsabilità. Allora ricorriamo a periodiche simulazioni nazionali per immaginare di essere altro. Ma la temperatura reale dell'Italia non è questa. L'Italia è tiepida, la realtà è tiepida. [...]

Sento che ha ragione, che davvero l'Italia è incapace di assumersi la responsabilità del tragico. Il tragico è in grado soltanto di generarlo, ma poi lo volge in farsa.¹⁷⁴

L'inversione ironica, il motto di spirito non sono però possibili sul piano della realtà, rimandano solo alla dimensione del linguaggio. In questo senso è necessario che dalle azioni si arrivi alle cause e dunque all'assunzione consapevole della responsabilità e della colpa, che riportino, se pure in modi paradossali, ad una qualche forma di giustizia. Nonostante ciò, Nimbo ha delle riserve verso la cellula terroristica, soprattutto perché percepisce lo scollamento tra la cornice ideologica a cui aderisce incondizionatamente e le vere e proprie azioni criminali, che a prescindere dal giudizio morale sono destinate al fallimento sul piano della realtà. E a questo che servono le sue visioni, per cercare le falle del progetto NOI, sono messe in piedi dall'immaginazione di Nimbo come una sorta di scudo contro il fallimento dell'azione. Le ultime due figure a comparire davanti a Nimbo sono lo *storpio naturale*, una gatta che viveva nel cortile di casa sua e il Cotone, anche lui non si esprime in linguaggio verbale se non quando è in forma di visione. Lo storpio interviene in seguito al sequestro di Morana per riportare ciò che era pianificato in forma ideologica alla sua dimensione reale.

Cosa vuoi che gli succeda lì dentro Nimbo? Che dalla pancia di Morana si liberino farfalle? Che la merda gli si trasformi in gelsomini? [...]

¹⁷⁴ Ivi p. 81

Quando siamo andati via stava bene, dico. Non deve stare male per generare escrementi: tu ne generi ogni giorno e stai bene. [...]

E che cosa pensi di fare?

Non lo so, sequestrato. Si vedrà.

Cosa vuol dire si vedrà? Cosa c'è, la direzione strategica ti sta emarginando? [...]

Te l'ho detto, ci sono alcune scelte che non condivido, solo questo.

Le subisci.

Le subisco, ma ho fiducia nei compagni.¹⁷⁵

In questo passo si esplicita la funzione delle figure, che palesano le riserve di Nimbo sull'operato di Volo. L'ultimo colloquio e il più importante è riservato al fratello minore, il *moderato* Cotone che diviene lo specchio del mondo interiore di Nimbo. Nella visione il bambino è seduto in soggiorno e gioca col pongo. Modella “un gatto nerastro rovinato, un uccello con una zampa senza artiglio, una donna grassa con un grembiule e una faccia da formica, una testa di cavallo e poi un insetto bruno con sei zampette e lo stiletto.”¹⁷⁶ Le presenze fantasmagoriche di Nimbo sono ridotte a pupazzi di pongo modellati dal Cotone, a cui è riservata la domanda interiore più importante, “l'unica domanda reale”¹⁷⁷ inerente al dolore che segue la colpa.

Cosa succederà adesso? Domanda [...]

Non lo so, dico. Andremo avanti.

Cosa c'è avanti?

Altri corpi.

Sono importanti i corpi?

I corpi incarnano, rappresentano.

I corpi sono corpi, dice.

Sono simboli.

Il corpo di Morana di che cosa è simbolo?

Di una scoperta.

Faccio una pausa. Non studiata, solo per cercare l'espressione più esatta, quella che dia il senso. La trovo, per un momento me ne vergogno, poi la dico.

È stato bellissimo [...] essere colpevoli.

Sai quando arriverà il dolore? Chiede.

¹⁷⁵ Ivi p. 216

¹⁷⁶ Ivi p. 230

¹⁷⁷ Ivi p. 231

Ecco, mi dico, questa è la domanda, l'unica domanda reale.

Non lo so, rispondo.¹⁷⁸

L'incarnazione del dolore per Nimbo è la bambina creola. La figura salvifica che permetterà a Nimbo di manifestare il proprio dolore attraverso la frustrazione di non riuscire a comunicare con lei. Wimbrow è l'incapacità di controllare il mondo attraverso il linguaggio, l'impotenza personificata. Tutto ciò che Nimbo ricerca ossessivamente: la razionalità della lingua che controlla la materia, l'eccitazione riversata nella lotta, l'incessante analisi microscopica del mondo e la volontà di distruggerlo, troveranno una soluzione nella figura pacifica di Wimbrow. La sostanza materiale di cui è costituita la parabola di Nimbo trova la sua origine e la sua conclusione nel legame con la bambina creola. Il ragazzino mitopoietico in una delle pochissime scene di confronto diretto con la bambina creola, nell'ultimo capitolo, dopo bruschi tentativi di comunicazione, ottiene da lei solo un rantolo soffocato, "la sua prima voce"¹⁷⁹, ed è allora che si arrende al caos primordiale della materia, irrazionale e incontrollabile.

Non so perché, bambina creola, ho deciso che tu sei il legame. [...] Tu sei dove la frase cede e si sfalda, uno strato di pelle dopo l'altro, fino al vuoto. [...] Raddrizzo il busto e cercando di non tremare porto una mano sull'altra, composto, poi mi chino verso il basso e con le dita tocco a incrociare le ginocchia fianchi spalle e fronte, [...] rabbioso, sempre più rabbioso, perché Wimbrow mi guarda e non capisce. [...] Mescolo ancora tutte le forme dell'alfamuto, l'ennesimo linguaggio disperato nel quale non esiste per me una postura per dire amore, per dire che era solo amore. [...] E allora Wimbrow fa un passo verso di me, mi tocca il collo, le guance, gli zigomi [...]. Sento il calore dei suoi polpastrelli. Sento che mi placa.¹⁸⁰

Il contatto con la bambina creola, il calore del suo corpo, più di qualsiasi parola trasformano la materia in dolore e l'animo violento e vitale di Nimbo si ripiega inevitabilmente verso la realtà interiore del suo sentimento.

Nel silenzio di quest'ultimo minuto, accovacciato davanti al corpo accovacciato del mio amore, del mio amore immemore, del mio amore reale e inventato, del mio amore creolo, creato, ascolto il rombo futuro della materia che mescola in me e in lei le stelle alle ossa, il sangue alla luce, il rumore della trasformazione infinita della materia in dolore e del dolore

¹⁷⁸ Ivi p. 231

¹⁷⁹ Ivi p. 270

¹⁸⁰ Ivi p. 272

in tempo.

Ed è solo adesso, quando nella fabbricazione della nostra notte le stelle esplodono nel nero, che alla fine delle parole, comincia il pianto.¹⁸¹

¹⁸¹ Ivi p. 274

5. Conclusioni. Un'ipotesi teorica sulla costruzione della realtà ne *Il tempo materiale*.

Molta della letteratura recente, da Saviano in poi, si è infatuata del concetto di “verità” come punto di partenza imprescindibile delle proprie forme di scrittura, che siano semplici narrazioni, inchieste documentaristiche o *non fiction novel*. Ciò è la plausibile conseguenza di un rifiuto verso quella irreparabile frattura fra le parole e le cose, il linguaggio e la realtà di cui la letteratura postmoderna si è fatta paladina fino all'estremo. La critica recente ha esposto il problema ipotizzando un nuovo ritorno alla realtà¹⁸² in contrasto con il postmoderno, che renderebbe i riferimenti delle scritture degli anni zero più aderenti al mondo, dove per mondo si intende tutto ciò che è esterno al testo. Ampiamente discusso in precedenza il conflitto fra il postmoderno e le scritture degli anni zero, i debiti che queste ultime devono al primo e le decise prese di distanza approdate ad una sorta di frenesia della testimonianza e della ricerca compulsiva della verità dei fatti, è necessario adesso inquadrare con esattezza il ruolo che il romanzo di Vasta assume in questa temperie. Come già chiarito in precedenza *Il tempo materiale* è il prodotto finale di una serie di sedimenti posti l'uno sull'altro, che comportano la necessità di vari livelli di lettura per comprenderne appieno il significato. Lo strato più superficiale del racconto ci comunica con evidenza che siamo davanti ad una storia frutto di invenzione letteraria, pertanto si può escludere che il romanzo appartenga alla *non fiction* o alla letteratura testimoniale. L'autore cala un racconto di formazione in un periodo storico ben inciso nell'immaginario collettivo, ma anche dal punto di vista della storia non è in alcun modo interessato a raccontare la verità dei fatti. Come abbondantemente spiegato, cuce insieme percezioni sugli anni settanta nutrite dal patrimonio comune di una generazione e nulla più di questo. Dunque Vasta utilizza un altro modo per avvicinarsi alla realtà, sempre che ci riesca e che questo sia il suo intento. Prima di arrivare al punto del discorso è necessario chiarire cosa si intende storicamente per *realismo* in letteratura e quali sono le mutazioni che lo hanno reso quello che è oggi. Il discorso è estremamente complesso e nutrito di una lunga serie di dibattiti critici, ma per la mia analisi sarà sufficiente prendere degli esempi paradigmatici che fungano da termine di paragone. Con il termine romanzo, utilizzato oggi in maniera generica, Benjamin intendeva specificatamente il romanzo realista che, opposto all'epica e differente della novella, occultando la voce del narratore si poneva l'ambizioso obiettivo

¹⁸² Vedi “Ritorno alla realtà? Otto interviste a narratori italiani”, di Raffaele Donnarumma e Gilda Policastro, *Allegoria* n° 57, <https://www.allegoriaonline.it/index.php/i-numeri-precedenti/allegoria-n57/23-il-tema/5756/104-ritorno-alla-realta-otto-interviste-a-narratori-italiani-a-cura-di-r-donnarumma-e-g-policastro>

di rappresentare “l’incommensurabilità della vita umana”¹⁸³ cogliendo l’uomo, calato nella sua realtà, nel proprio isolamento. Ora questo genere antico che fiorisce con il Don Chisciotte prima, e i romanzieri dell’ottocento poi, con Balzac, Stendhal, Tolstoj e altri ha il suo punto di non ritorno in Flaubert che più degli altri ha cercato di fare scientemente di questo genere una disciplina quasi scientifica. In *Madame Bovary* e nell’ *Educazione sentimentale*, Flaubert mette spietatamente in scena quella vita ordinaria che egli stesso disprezza, senza abbellimenti e orpelli, irride i *clichè* romantici della società borghese, costruisce la realtà provinciale priva del filtro dello scrittore, con coerenza e lucidità d’intenti.

C’è qualcosa di eroico e di vagamente folle nella disciplina realista di Flaubert, una sorta di impulso eterodiretto, che guida la penna contro i desideri e le inclinazioni di chi la tiene in mano. ¹⁸⁴

Ora, si potrebbe affermare che con Flaubert il termine realismo ha raggiunto il suo più alto grado di chiarezza. Mai come con questo autore la realtà sulla carta è diventata palpabile, evidente. Flaubert soprattutto, ma prima di lui Tolstoj, Goethe, Stendhal hanno canonizzato il concetto di realismo in letteratura. Da qui in poi il discorso diventa più scivoloso ed evasivo. Il problema del rapporto fra mondo e testo letterario è stato ampiamente sviscerato anche da chi non si dichiara esplicitamente realista, è un problema sfuggente, effimero e a tutt’oggi ha raggiunto una mole talmente vasta di sfumature che è diventato complicato definire se un autore è realista o no, persino i romanzi esplicitamente fantastici possono avere un certo grado di realismo e “tanto peggio per i mediocri che non sanno riconoscere la loro realtà”¹⁸⁵. Sempre di più nel corso degli anni il realismo si è insediato in una sorta di terra di mezzo in cui ogni mossa è concessa, con il rischio di un magma letterario indifferenziato che confonde le carte e rende in qualche modo valida ogni opinione di sorta. Forte è la tentazione di intendere a livello soggettivo il concetto di realismo, di ampliare la “prospettiva dello spazio mimetico”¹⁸⁶ nel tentativo di allargare lo sguardo, per giungere da ciò che è meramente reale alla visione del reale, altrettanto vera in quanto portatrice di una qualche verità sul mondo. Questo per esempio potrebbe essere il

¹⁸³ Walter Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull’opera di Nicola Leskov*, (1936) in ID., *Angelus Novus*, Einaudi editore, 1962, p. 251

¹⁸⁴ Federico Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Einaudi 2007, p.219

¹⁸⁵ Elsa Morante, *Sul romanzo* (1959), in ID., *Pro o contro la bomba atomica*, Adelphi, Milano 1987, p.50

¹⁸⁶ Federico Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Einaudi 2007, p.312

caso di Giorgio Vasta, che dal linguaggio chirurgico del materiale rende la visione, donandoci qualche pillola di verità universale.

In cielo il sole è diventato un polmone secco; convive con la luna e con il buio che comincia a cadere rarefatto immergendosi nelle spaccature della carreggiata, nelle macchie d'olio colato dai motori, negli scarabocchi delle frenate, negli alberelli dai tronchi tenuti su con i bastoni delle scope.¹⁸⁷

Nessuno potrebbe negare che Vasta ci fornisca un'interpretazione delle cose e dunque trasfiguri le mere impressioni in concetti, cogliendo il reale nel suo significato meno apparente. Potrebbe essere una valida interpretazione, oppure no. Se come dice Ortega y Gasset il realismo sta nella chiarezza dell'impressione¹⁸⁸, Vasta non è un realista. Piuttosto in maniera forzata ci costringe ad andare oltre la percezione dello sguardo, presentandoci il mondo non come lo vede ma come lo pensa. Partendo dal presupposto che è poco edificante categorizzare un'opera letteraria con tutte le sue complessità, in un genere predefinito o categorizzare il genere stesso, d'altronde mai come in questo caso, si potrebbe prendere a modello un metodo teorizzato da Federico Bertoni¹⁸⁹ che può fornire alcune coordinate utili a fare un'analisi più precisa, per quanto possibile, del romanzo di Vasta. Nello specifico Bertoni enuclea “quattro diversi livelli di articolazione attraverso i quali leggere e scomporre qualunque fenomeno di scrittura realistica”¹⁹⁰. In sintesi, il primo livello (“tematico-referenziale”¹⁹¹) relativo agli oggetti di cui si scrive, “personaggi, azioni, eventi, ambiente”¹⁹², e al legame di questi con l'esperienza empirica (“sottomissione agli eventi naturali, coerenza logica, storicità”¹⁹³); il secondo livello (“stilistico-formale”¹⁹⁴) si riferisce al realismo del “come si scrive”, relativo a tutta una serie di accorgimenti stilistico formali che mirano a riprodurre la così detta illusione realistica, come l'impersonalità dell'autore ad esempio o la mimesi linguistica; il terzo è il livello “semiotico”¹⁹⁵ che si riferisce al codice del testo, legato inestricabilmente ad una complessa “trama culturale”¹⁹⁶

¹⁸⁷ Giorgio Vasta, *Il tempo materiale*, Minimum fax, 2008, p. 11

¹⁸⁸ Ortega y Gasset, *Meditazioni sul Chisciotte*, 1914, p. 21, <http://www.ousia.it/SitoOusia/SitoOusia/TestiDiFilosofia/TestiPDF/OrtegaYGasset/MeditazioneChisciotte.pdf>

¹⁸⁹ Federico Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Einaudi 2007, p. 315

¹⁹⁰ Ibidem

¹⁹¹ Ibidem

¹⁹² Ibidem

¹⁹³ Ibidem

¹⁹⁴ Ibidem

¹⁹⁵ Ivi p. 316

¹⁹⁶ Ibidem

utile a decodificarlo in base ad un contesto storicamente determinato; infine il quarto livello, “cognitivo”¹⁹⁷ collega il mondo del testo, descritto e prefigurato dall’autore al mondo rfigurato dall’esperienza del lettore. Bertoni stesso sottolinea che non ci si può occupare di un testo letterario come se fosse un teorema di matematica, dimostrabile con esattezza scientifica. Questa è una griglia orientativa che non deve peraltro essere utilizzata con rigida metodologia. Basterà riprenderne le principali coordinate e adattarele al testo. In questo caso Bertoni utilizza un testo esemplificativo per apportare chiarimenti al suo metodo che fra l’altro tornerà utile per la mia indagine: *Underworld* di Don DeLillo. Lungi da me effettuare un’analisi precisa di questo romanzo, mi limiterò ad isolare, utilizzando le categorie di Bertoni, quelle caratteristiche fondamentali che ne fanno un romanzo senza alcun dubbio realista, nonostante alcune peculiarità che si allontanano dalla mera rappresentazione del reale tipica degli autori canonici di questo genere. È interessante comprendere i profondi motivi che fanno di DeLillo uno scrittore dalle istanze realiste, almeno per quello che riguarda *Underworld*, e comparare questi motivi, a mio avviso non troppo dissimili, al romanzo di Giorgio Vasta. Dunque non effettuerò una comparazione fra i due romanzi, azzardata ed improbabile, per la lontananza di stile, temi e cultura degli scrittori, ma prenderò in considerazione alcune linee comuni di intenti, che avvicinano entrambi gli autori a quella sorta di realismo profondo e meditato che si propone di scovare la grazia nelle misere pieghe della realtà quotidiana.

Guardando prima di tutto ai temi, ossia all’oggetto della rappresentazione DeLillo costruisce il suo *Underworld* su “un solido statuto di realtà”¹⁹⁸ che lo accosta agli autori realisti più tradizionali. La maggior parte dei riferimenti sono connessi ad una specifica dimensione storica, spaziale e culturale (l’America dalla guerra fredda agli anni ’90), e rientrano nella logica del possibile, del quotidiano. DeLillo descrive alla perfezione momenti comuni, insulsi, “circostanze del vivere, abitudini, piccoli segreti, gesti perduti, emozioni effimere e dimenticate”¹⁹⁹.

Creature che cambiano sotto i tuoi occhi, passando dall’ottuso schiamazzo, dai rigurgiti di latte alla formazione delle parole, o quando cominciano la scuola o stanno semplicemente seduti a tavola a mangiare, piccole facce disegnate a pastello gonfie di vita.²⁰⁰

¹⁹⁷ Ibidem

¹⁹⁸ Ivi p. 320

¹⁹⁹ Ivi p. 322

²⁰⁰ Don DeLillo, *Underworld*, 1997, [trad.it. *Underworld*, Einaudi, Torino 2000, p. 218. Traduzione di D. Vezzoli].

Questa plasticità della descrizione, appartiene anche a *Il tempo materiale*, con le dovute differenze si intende. Se prendiamo come termine di comparazione i referenti al reale e al fisicamente e logicamente possibile, sarà chiaro che anche Vasta intorno all'eccezionalità del protagonista Nimbo, costruisce tutta una serie di ritratti realistici, che descrivono con accurata sensibilità la condizione dell'infanzia, che pur nella sua peculiare straordinarietà fa leva su una comune dimensione empirica.

Lo Spago appoggia la pentola sul muretto dal quale parte un'inferrata verde pallido. Mentre è di spalle tocco l'inferrata con la lingua, sento il cloro della vernice vecchia, la ruggine, mi volto e ingoio.²⁰¹

Nel corso del tempo, invece, lo Spago è riuscita a inoculare in me la paura di tutto [...]. Giocare con la sabbia senza muovere la sabbia; se hai mangiato, niente bagno prima di quattro ore; non disturbare, non respirare ma non permetterti di morire. La vergogna di essere vivi, limitarsi a immaginare il gioco, a supporre di nuotare.²⁰²

Alcune delle pagine più esemplificative in questo senso, che fanno appello ad un patrimonio comune, ritraggono Nimbo e la sua famiglia davanti alla televisione.

Un giorno resto a guardare Tina Pica in Pane, amore e fantasia. Fa Caramella. MI piace quando grida. Grida sempre. E borbotta e rimprovera. Moralizza. Penso che abbia capito che una certa italianità è fatta in questo modo e vale la pena interpretarla. Una repubblica fondata sulla reprimenda. La voce che si ingrossa, la laboriosa fabbricazione del ruggito.²⁰³

Pur nella sostanziale differenza di scrittura, in cui Vasta si premunisce di esplicitare il suo retro pensiero ogni volta che fornisce un'immagine, entrambi gli autori costruiscono con questi piccoli ricami un bestiario antropologico che ritrae il mondo tardocapitalista in un momento della sua storia, fra "sindromi da benessere e schiavitù mediatiche".

Ampliando il discorso verso quelle forme più astratte di referenti, che allontanano sia Vasta che DeLillo dal realismo tradizionale, incappiamo in una serie di contraddizioni che ad un'analisi più profonda risultano però soltanto apparenti. Una delle critiche, o osservazioni, che sono state mosse al romanzo di Vasta è quella riferita al linguaggio di Nimbo, troppo articolato e inverosimile per un bambino di undici anni. Ora, trasporre un dialogo diretto sulla pagina scritta come farebbe un registratore non funziona. Gli scrittori sono costretti a

²⁰¹ Giorgio Vasta, *Il tempo materiale*, Minimum fax 2008, p. 9

²⁰² Ivi p. 124

²⁰³ Ivi p. 137

trasfigurare il linguaggio reale che puntualmente sulla pagina risulta forzoso e finto. Questo è uno dei tanti paradossi del realismo di cui anche lo stesso DeLillo era ben consapevole. Il linguaggio di Nimbo pertanto è funzionale alla struttura de testo, che punta a riprodurre la totalità di un'esperienza e la forma stilistica di Vasta conferisce alle cose più astratte una qualche forma di veridicità in cui il lettore è costretto a credere. Inoltre il linguaggio adulto del protagonista, che parla in prima persona, crea una sorta di empatia per il suo mondo, produce una mimesi dell'interiorità che eclissa la voce narrante sfociando in quel realismo psicologico che rende chiara la funzione di esplicitare le immagini in concetti, di cui per primo DeLillo è maestro.

Quanto è profondo il tempo? Fino a quale punto dobbiamo calarci nella vita della materia prima di capire che cos'è il tempo? [...] Ci lanciamo nello spazio, sfidiamo lo spazio, stabiliamo la finestra di lancio e decolliamo, facciamo un girotondo intorno al mondo. Ma il tempo ci lega alla carne che invecchia.²⁰⁴

Cosa ne è stato del tempo profondo che avevo immaginato, il tempo morbido, liquido, materiale che mi avrebbe dissestato? [...] perché ancora balena il linguaggio quando vorrei solo entrare ne silenzio, nel tuo silenzio, e piangere, smettere di sentire il bisogno di piangere?²⁰⁵

Basterebbe questo a dare al romanzo di Giorgio Vasta la levatura di romanzo realista, ma c'è un altro punto in cui i due romanzi possono trovare punti di convergenza ed è il più importante: la storia. Sia *Underworld* che *Il tempo materiale* sono ambientati in un recente passato: il primo parte dagli anni '50 per arrivare agli anni '90, e ha un respiro molto più ampio de *Il tempo materiale* che si limita a raccontare un solo anno, il 1978, ma d'altronde è decisamente più ambizioso. "Ora la domanda è: come ritrovare quel passato? Come descriverlo? Come preservare e restituire tutta l'urgenza, la travolgente intensità di un'esperienza subito promossa a solenne brandello di storia e affidata solo alla memoria o al racconto?"²⁰⁶ Entrambi gli scrittori da questo punto di vista hanno a che fare con una materia storica incandescente pienamente riconoscibile, che tentano di disfare. Sono consapevoli del potere dell'immagine, dell'eternamente ripetuto e riconosciuto e virano dall'immagine al linguaggio. Utilizzano la storia come un pretesto per fornire un ritratto credibile e completo del presente pur nella sua eccezionalità. "Dove l'immagine fallisce si

²⁰⁴ DeLillo, *Underworld* cit, p. 231

²⁰⁵ Giorgio Vasta, *Il tempo materiale* cit., p. 270

²⁰⁶ Federico Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile* cit p. 353

aprono inaspettati spazi per la parola”²⁰⁷, la potenza del linguaggio arricchisce e schiaccia l’immagine insieme e al canonico realismo di percezione, si affianca un realismo di concetto²⁰⁸, che adegua il primo alle mutate condizioni del presente. È in questo che sta la forza de *Il tempo materiale*, nell’inaspettato, nelle fantasmagorie del linguaggio, negli eventi storici reali e in quegli inventati dei protagonisti che ci conducono ad una rivelazione, non all’abitudine, ad un’immagine del reale che ha più aderenza al vero della realtà stessa, inadeguata così com’è alle istanze della letteratura.

Il realismo, in molti casi, non è affatto conferma, ripetizione, riconoscimento del già noto, ma nuovo codice di lettura del mondo che infrange norme, canoni e schemi convenzionali, mostrando aspetti inediti della realtà.²⁰⁹

²⁰⁷ Ivi p. 354

²⁰⁸ Cfr. Ortega y Gusset, *Meditazioni del Chisciotte*

²⁰⁹ F. Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile* cit p. 357

CAPITOLO III

1. Anatomia di Spaesamento

Dopo l'ottimo esordio de *Il tempo materiale*, Giorgio Vasta pubblica nel 2010 con *Minimum fax Spaesamento*, l'altro tassello utile a definire con maggiore chiarezza l'opera di Vasta che, se pur esigua, si delinea precisamente nelle sue caratteristiche fondamentali e fondanti, soprattutto tramite questi due scritti, *Il tempo materiale* e *Spaesamento*. Prima di procedere con la mia analisi è necessario porsi una domanda fondamentale sulla forma anomala di questo materiale narrativo, questo oggetto letterario non identificato che rispetto al precedente romanzo ha dei contorni decisamente meno definiti. Innanzitutto è opportuno precisare che non si tratta di un romanzo ma di una sorta di ibrido, secondo la definizione dello stesso autore, a metà tra saggio, racconto, diario di viaggio, sospeso sempre tra “sogno e incubo”²¹⁰. Persino la forma narrativa è dubbia, ambigua, disorienta, porta ad uno spaesamento, per l'appunto. Rispetto a *Il tempo materiale* il grado di finzionalità sembra quasi azzerato: Vasta è tornato per le vacanze estive nel suo luogo natio e interpreta se stesso nel suo spazio originario in un'occasione comune. Le premesse che pone sono più che realistiche, si potrebbe dire reali. Vasta sembra escludere qualsiasi patto col lettore, gli accadimenti sono lì, si sviluppano da sé e la costruzione artificiosa dello scrittore si riduce notevolmente, almeno nelle premesse. L'autore è lì in quanto semplice testimone, “la macchina da carotaggio”²¹¹ della fauna umana di Palermo.

Anche qui, adesso, io posso diventare una macchina da prelievo, una perforatrice mobile, ed estrarre dallo spazio e dal tempo quelle carote di realtà utili, forse, a farmi un'idea di dove sono, a descrivere la forma di questo spaesamento.²¹²

Dunque il racconto si esplica verso due direttive: lo spazio innanzitutto, che rispetto a *Il tempo materiale* è predominante, il campione perfetto dell'ambiente palermitano; e il tempo, indagato ed analizzato attraverso lo spazio. Ci si aspetterebbe un attento e realistico

²¹⁰ *Giorgio Vasta- Spaesamento*, Silvia Costantini, *Allegoria* n°76, luglio/dicembre 2017, <https://www.allegoriaonline.it/index.php/i-numeri-precedenti/allegoria-n62/63-tremila-battute/6223/398-giorgio-vasta-qspaesamento>

²¹¹ Giorgio Vasta, *Spaesamento*, *Minimum fax* 2010, p. 8

²¹² *Ivi* p. 9

reportage dell'estate palermitana, tre giorni raccontati con esattezza dall'autore, che registra e trascrive la realtà così come gli si presenta. Invece Vasta puntualmente si sottrae a questa promessa, delude. Il suo linguaggio ancora una volta, come ne *Il tempo materiale*, costruisce visioni, modifica l'ambiente circostante, i personaggi che incontra assumono fattezze che poco hanno a che fare con l'umano: "la signora-lago"²¹³, "l'uomo topinambur"²¹⁴, "la donna cosmetica"²¹⁵. Mentre ne *Il tempo materiale*, storia di finzione ambientata nel passato, la visione diventa materia, il soprannaturale è reso plastico dal linguaggio e diventa reale, in *Spaesamento* al contrario, più ci avviciniamo al presente storico in cui sono raccontati i fatti più ci allontaniamo dalla realtà. Nel romanzo gli animali che incontra Nimbo lungo il percorso sono estremamente realistici nella loro dimensione fantastica: la zanzara, il gatto malato, la testa di cavallo, sono delineati in maniera lucida e hanno piena coerenza con il tessuto narrativo, così come il linguaggio artificioso di Nimbo o il suo rapporto con il terrorismo. In *Spaesamento* la realtà è rarefatta, sfuggente, Vasta è incapace di interpretare il presente e pur ponendosi l'obbiettivo, davanti al lettore almeno, di costruire un bestiario antropologico della società contemporanea palermitana, il risultato che ottiene è frammentario e incerto, non all'altezza delle aspettative. Non c'è oggettività, Vasta strizza consapevolmente l'occhio alla letteratura testimoniale per poi andare in tutt'altra direzione, il suo occhio scruta ma soprattutto interpreta in maniera del tutto soggettiva, "la lucidità è opzionale" e "i sogni si fanno rivelatori"²¹⁶.

Il pube della donna cosmetica non oppone resistenza e penetrandola sfocio col mio corpo in uno spazio conico, la sua cavità pelvica [...] Mentre mi inoltro nel suo corpo- oltre le teste dei femori, oltre l'osso sacro, il cocchige e la struttura traforata del bacino- le sue ossa sono di schiuma morbidissima, materia in fusione, e io mi apro un sentiero meraviglioso e orribile mentre lei tiene gli occhi ancora socchiusi [...] sento di nuovo in gola il sapore della sua pelle e l'angoscia di questa penetrazione infinita, mi viene da piangere e mi sveglio.²¹⁷

Al lettore viene il dubbio che anche il racconto di questo sogno sia fasullo. Costruito appositamente per rimandare ad un qualche senso nascosto, probabilmente rivelatore del

²¹³ Ivi p. 12

²¹⁴ Ibidem

²¹⁵ Ivi p. 15

²¹⁶ *Giorgio Vasta- Spaesamento*, Silvia Costantini, *Allegoria* n°76, luglio/dicembre 2017, <https://www.allegoriaonline.it/index.php/i-numeri-precedenti/allegoria-n62/63-tremila-battute/6223/398-giorgio-vasta-qspaesamento>

²¹⁷ Giorgio Vasta, *Spaesamento*, Minimum fax 2010, pp. 41-42

messaggio principale di Vasta. Il rapporto con la sconosciuta donna cosmetica, osservata quel giorno in spiaggia, assume tutta la dinamica del poeta che incontra la bella passante tra la folla e ne subisce il fascino. Il significato del primo giorno di carotaggio è racchiuso nella visione della donna che si “materializza”²¹⁸ agli occhi dell’autore come una figura salvifica, fenomenica. “E il fenomeno non è tenuto ad agire, è sufficiente che generi se stesso e si conceda agli sguardi”²¹⁹. Ciò che aveva visto fino ad allora, le spiagge palermitane abitate da signore-lago e uomini con la testa da topinambur si realizza pienamente nella visione dell’oggetto del desiderio, che rappresenta sempre altro, in una trasfigurazione poetica che sottrae la donna alla sua dimensione umana. La donna-cosmetica dunque diviene simbolo della condizione contemporanea in cui riversa l’Italia, l’uomo che rincorre la gioventù, che aspira a fermare il presente per renderlo eterno, immutabile.

Il suo corpo-lo vedo, lo so- è nitidamente scorretto. [...] nonostante la tonicità indotta dalla palestra la pelle della parte inferiore delle braccia comincia a liquefarsi e tutt’intorno ai glutei si è radunato un eccesso di materia sgranata, quello sbriciolamento cellulare che è insieme dolore e gloria. [...] Ad attrarmi verso di lei non è la sua bellezza oggettiva ma il modo in cui è riuscita a trasformare la paura in disciplina, l’angoscia del tempo che passa in stile, intuendo che nel divenire è il male e decidendo di arrestare tutto e di vivere in questo arresto, nella pausa del presente, un tempo preliminare al disastro che tiene il disastro a debita distanza.²²⁰

Nonostante la cornice di *Spaesamento* sia lo spazio, il cuore è il tempo. Palermo è un traghetto per arrivare ad un’analisi convincente del tempo presente, effimero e sfuggente come la struttura del testo. E il corpo della donna cosmetica è lo strumento che svela questa ambizione e insieme ne rivela il significato: la Sicilia, come l’Italia, colta nel pieno del periodo berlusconiano si è atrofizzata in un eterno presente di cui è incapace di cogliere il senso, e si arrabatta quotidianamente nel vano tentativo di fermare il tempo. Lo spazio non è altro che un contenitore di segnali indicativi di questo fenomeno.

²¹⁸ Ivi p. 14

²¹⁹ Ivi p. 15

²²⁰ Ivi p. 17

1.2 *Analisi e funzione dello spazio palermitano.*

Andando per ordine sarà necessario soffermarsi brevemente sullo spazio fisico del testo²²¹ prima di analizzare lo spazio rappresentato²²² che è quello di maggiore utilità per questa indagine. Il testo è suddiviso in tre capitoli che, esattamente come ne *Il tempo materiale*, delimitano porzioni di tempo, ogni capitolo racconta un giorno vissuto a Palermo dall'autore. Prima dell'inizio del primo capitolo c'è una breve premessa che ha la funzione di esplicitare le intenzioni di Giorgio Vasta che, come accennato in precedenza, verranno puntualmente disattese. Ogni capitolo è in sé concluso e si articola più o meno lungo la stessa struttura narrativa: Vasta si reca sul lungomare di Mondello, poi passa il pomeriggio tra i vicoli di Palermo e qualche bar locale e in fine a sera torna a casa e fa i conti con le visioni di cui ha preso atto durante il giorno. La dinamica differisce leggermente nell'ultimo capitolo, in cui il dialogo finale, rivelatore di verità, occupa lo spazio dedicato al ritorno a casa, privando quel capitolo della propria conclusione. In realtà è il breve epilogo, che viene immediatamente dopo, a dare la definitiva conclusione al terzo capitolo e dunque al libro che termina coerentemente con il rientro a casa di Giorgio Vasta. Per cominciare ad analizzare lo spazio rappresentato si potrebbe partire da qui, dalla casa dell'autore. Questi piccoli intermezzi domestici sono le uniche porzioni del testo in cui Vasta si trasforma da scrittore-osservatore a personaggio, occupato da misere azioni quotidiane. “Più tardi a casa [...] mentre cala la sera mangio in balcone un'arancina al burro comprata per strada”²²³, “con la bottiglia accanto al letto, le lenzuola a crespe, l'unica serranda sollevata per prendere un po' di fresco, spengo la luce e mi metto a dormire.”²²⁴ E così via discorrendo. La casa di Vasta non viene mai descritta, è uno spazio impersonale, vuoto, perché non viene rappresentato in quanto spazio. La sua connotazione di casa è data soltanto da questa serie di semplici azioni. *Spaesamento* è costellato soprattutto da spazi aperti, delimitati o no. Dai vicoli di Palermo alla spiaggia di Mondello.

Via Libertà è la via principale di Palermo. Percorre la città da una piazza circolare poco lontana dall'ingresso del parco della Favorita fino a piazza Politeama. Percorre Palermo, la

²²¹ Vedi Bertrand Westphal, *Geocritica. Reale Finzione Spazio*, Armando editore, Roma 2009,

²²² ibidem

²²³ Giorgio Vasta, *Spaesamento*, Minimum fax, 2010, ivi p. 66

²²⁴ Ivi p. 116

separa in due parti, e contemporaneamente la scandaglia, la censisce. Ed è la strada giusta per la quale passeggiare- uno strumento architettonico dai marciapiedi larghi ed eleganti, da piazza Croci in poi moltiplicati dai controviali [...].²²⁵

Le stradine della città sono dei deserti architettonici, conservano la bellezza del passato e sono prive dell'elemento umano. Al contrario ciò che per eccellenza è il luogo deputato all'esplicitarsi dell'umano è la spiaggia nel mese di agosto, come da stereotipo colma di gente.

Il lungomare di Mondello pieno di motorini parcheggiati e di gente in costume, i piedi nudi cosparsi di sabbia; poi individuo un varco verso il mare ed entro in spiaggia. Trovare un posto non è facile ma va bene lo stesso [...] quindi accetto la costipazione dei corpi e mi includo tra un uomo magrissimo, più biancastro di me, con una testa da topinambur e il lago di carne di una signora di una sessantina d'anni [...].²²⁶

Per Vasta “questo era il luogo da raggiungere” per carotare la realtà, “per scrutare l'articolarsi dei fenomeni?”. È questo uno degli spazi deputati a raccogliere la fauna palermitana, questo è il bar, l'unico luogo chiuso rappresentato in *Spaesamento*. Anche il negozio di abbigliamento descritto nel primo capitolo era in passato un vecchio bar riconvertito dal tempo presente. Il bar, luogo di ristoro nel centro storico della città e spazio di incontro è diventato un negozio di abbigliamento. Per Vasta la metamorfosi del suo vecchio bar in negozio per gli acquisti è un lampante sintomo dei tempi.

Nei bar non esistono i saldi, nei negozi di abbigliamento sì. È una prassi. Anche questa metamorfosi è una prassi e chiaramente non è soltanto palermitana. La presente conversione di spazi nei quali si fa accadere un discorso in spazi nei quali il discorso è ridotto al minimo, standardizzato e funzionale alla vendita dell'acquisto, è un dato non semplicemente locale, bensì italiano, europeo e dell'Occidente intero.²²⁷

È facile comprendere come tutto sia un pretesto per effettuare una riflessione coerente sulla realtà italiana contemporanea e nello specifico negli anni del berlusconismo. Dunque abbiamo la stessa spiaggia descritta in ogni capitolo, o meglio la stessa porzione di spiaggia, che l'autore ripercorre nella vana speranza di incontrare ancora la donna cosmetica. In quella spiaggia le persone sono elementi distanti da Vasta o che lui tiene a distanza, come l'uomo topinambur, sono pesci da osservare in un acquario con cui l'autore non prende

²²⁵ Ivi p. 23

²²⁶ Ivi p. 12

²²⁷ Ivi p. 27

contatto. E poi abbiamo il bar, un bar differente per ogni capitolo, in cui le persone sono molto più vicine allo scrittore, entrano in contatto fra di loro e soprattutto sono produttori di discorsi che l'autore registra puntualmente. I personaggi che troviamo nei bar diventano più umani, nonostante i soprannomi impersonali dell'autore, tipo capitano Harlock, Ardesia, Pomo, Unghia. Sono manifestazioni del presente in quanto produttori di discorsi aderenti al loro tempo. Il bar dunque come spazio del discorso e dell'interazione fra esseri umani principalmente, ma non solo. Anche questo luogo è mutato, come gli esseri umani in spiaggia, si è adeguato all'eterno presente del proprio tempo. È uno spazio geneticamente modificato privo di un passato. Il bar storico della sua infanzia con il tavolo di zinco ha subito una mutazione e contiene tutte le istanze del presente, che in *Spaesamento* non è percepito come un tempo vero e proprio ma come un eterno divenire, senza modificare in realtà la sostanza delle cose. Il paradosso è che il bar non reca più tracce del tempo, di cui Vasta va' continuamente alla ricerca, non insegue un passato ideale e migliore ma l'idea in sé delle cose passate.

Questo è il bar del presente, l'ennesima articolazione di quello che si suppone sia o debba essere il presente. Un luogo cioè nel quale la ruspa della semplificazione è riuscita ad appiattare e a semplificare ogni cosa. [...] I neon fosforescenti da navicella spaziale che sapientemente raffreddano l'ambiente-questa idea di arredamento la sperimento a Torino, a Roma, a Milano ed è il concretizzarsi della monointuizione arredativa italiana degli ultimi quindici anni, abradere i segni locali a vantaggio di un teorico gusto nazionale, nel quale *l'attuale* domina su tutto.²²⁸

Vasta si mette alla ricerca affannosa di uno spazio che possa documentare il tempo contemporaneo, aggrovigliato in questo presente duraturo e immutabile: prende atto di una ossessione per la giovinezza e di conseguenza per la spensieratezza, il divertimento, l'euforia continua frutto di una condizione "neurovegetativa"²²⁹ permanente in cui riversa la Sicilia e l'Italia intera. Espressione e causa di questa mania della festa continua secondo Vasta è la figura di Silvio Berlusconi.

2. *Capitano Harlock e altre proiezioni dell'inesperienza.*

²²⁸ Ivi p. 30

²²⁹ Ivi p. 40

Quando raggiungo piazza Politeama vedo gli emo: pierrot lunari post punk, abitanti di Gotham City, reminiscenze, tra sguardo e capelli, del corvo Brandon Lee-un occhio coperto dalla frangia asimmetrica, l'altro libero e in affaticamento diottrico cerchiato con la matita nera, in alcuni segnato da una raggiera di trattini esclamativi a ricamare che l'organo visivo sopravvissuto e in continuo malinconico stupore.²³⁰

Una peculiarità di Giorgio Vasta, che sembra appartenere a tutta la sua generazione, è quella di nutrire i suoi libri di un cospicuo numero di riferimenti derivanti dalla cultura di massa: abbondano i rimandi al cinema, al fumetto e soprattutto alla televisione. Del ruolo centrale di questo mezzo si è già detto in precedenza ma in questo paragrafo mi occuperò di approfondire la questione del rapporto fra immagine virtuale (intesa come visione prodotta dal mezzo televisivo o cinematografico che sia) e rappresentazione letteraria di tale visione mediatica e di come la prima vada ad influenzare nel bene e nel male la seconda. È bene chiarire che quest'analisi sarà effettuata attraverso le opere di Vasta e solo in funzione della loro piena comprensione, evitando di trascendere in considerazioni universali sull'argomento al di là delle mie competenze. Comparando *Il tempo materiale* e *Spaesamento*, come accennato in precedenza, si ha la percezione immediata di essere di fronte a due grandi direttrici che campeggiano al di sopra dei testi: il tempo che guida il tessuto narrativo de *Il tempo materiale*, e lo spazio che sembra il pretesto di partenza per la composizione di *Spaesamento*. In realtà in entrambi i testi, il tempo e lo spazio, se pure alternando la predominanza dell'uno e dell'altro, sono coinvolti in un dinamico e reciproco rapporto che determina la composizione del testo. Sarà più opportuno parlare di cronotopo²³¹ soprattutto in relazione a *Il tempo materiale* che ha una struttura più propriamente romanzesca, in cui il tempo della storia, condiziona il comportamento dei personaggi tanto quanto lo spazio in cui si muovono. Dunque è necessario prendere in considerazione non solo il 1978, ma Palermo nel 1978. Per quanto riguarda *Spaesamento* nonostante il genere ambiguo del testo, il discorso non è troppo differente. L'autore si propone sin dalle prime pagine di carotare l'ambiente palermitano, ponendo dunque l'attenzione sul paesaggio (naturale, artificiale, umano) con cui viene a contatto. Ma nonostante l'apparente ed innegabile attenzione per lo spazio, ci si accorge man mano che si percorre il testo che l'autore focalizza le sue riflessioni sul proprio tempo di cui Berlusconi è il sintomo.

²³⁰ Ivi p.28

²³¹ Cfr. Bachtin, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi 2001

Dunque appurato che Vasta in *Spaesamento* indaga il presente attraverso lo spazio, la domanda che ci si dovrebbe porre a questo punto dell'indagine riguarda la percezione del tempo e dello spazio per gli autori degli anni zero, lontanissima da quella modernista, e se sia opportuno alla luce di questo, fare riferimento al cronotopo o a quel tipo di categorie così lontane nel tempo. Provando a fornire una risposta per la seconda domanda si potrebbe affermare che nonostante la percezione del tempo e dello spazio si sia notevolmente modificata, per molti romanzi, fra cui quello di Vasta, parlare di coordinate cronotopiche non è del tutto fuori luogo, una volta appurato che parte fondante della struttura narrativa del testo è basata sull'interazione di tempo e spazio. Inoltre il termine cronotopo è entrato a far parte così radicalmente della critica letteraria degli ultimi anni che non prendere in considerazione il saggio di Bachtin, pur con la dovuta contestualizzazione, sarebbe una leggerezza. Il discorso è differente per quanto riguarda la mutata percezione del mondo degli autori degli anni zero. Paul Virilio attribuisce questo cambiamento alle tecnologie della comunicazione, che divenute parte integrante della nostra vita quotidiana avrebbero modificato radicalmente la percezione tradizionale del tempo e dello spazio.

Virilio chiama *big optics* "l'ottica attiva del tempo che passa alla velocità della luce", un'ottica che ha cancellato la distanza, abraso la distinzione tra vicino e lontano, eliminato totalmente la dimensione antropometrica dello spazio, la quale per mantenersi ad altezza d'uomo necessitava del rapporto tra un oggetto e l'orizzonte contro cui si stagliava.²³²

La consuetudine di narrare le piccole cose stagliate nella grandezza della storia e del mondo è venuta meno, poiché la totalità del mondo è divenuta inafferrabile. Secondo Antonio Scurati se la letteratura di qualità è il prodotto di questo rapporto tra testo e mondo, tra storia ed esperienza personale, in un'epoca in cui la linea tra realtà e finzione è sempre più sottile viene inevitabilmente a mancare quella distinzione tra lettura ed esperienza, che entrambe divengono "universi perfettamente identici, nel loro appartenere entrambi all'inconsistenza dell'immaginario".²³³ Semplificando si potrebbe dire che per Scurati vengono a mancare le esperienze di vita che permettono ad un certo tipo di letteratura di fiorire. La causa di questo vuoto, secondo Scurati, non sarebbe da attribuire ad una accidentale "poca conoscenza del mondo"²³⁴ ma alla struttura stessa del presente, che per definizione non si vive a pieno ma è filtrato e falsato dal sistema-mondo del tardo

²³² Antonio Scurati, *La letteratura dell'inesperienza. Scrivere al tempo della televisione*, Tascabili Bompiani, 2006, p.21

²³³ Ivi p.32

²³⁴ Ivi p. 34

capitalismo. Prima furono l'esistenza anonima nelle aree urbane, l'allentarsi dei legami comunitari, l'alienazione del lavoro industriale a far sì che un singolo uomo non fosse più misura del mondo, in seguito, l'avvento della cultura di massa ha reso “*l'inesperienza* la condizione trascendentale dell'esperienza attuale”²³⁵. Per cultura di massa intenderò quel sistema di segni facenti parte dell'immaginario collettivo di quest'epoca. Certamente tutte le epoche hanno un immaginario di riferimento ma alcuni fattori peculiari dell'epoca tardo capitalistica hanno reso questa specifica cultura differente da tutte le altre. Scurati individua tre fattori storici fondamentali: “il capitalismo trionfante, le tecnologie del visuale artificiale, la comunicazione intesa come logica culturale propria delle nuove tecnologie della visione”²³⁶. Sorvolando sul capitalismo, questione annosa e complessa, ciò che è interessante ai fini di questa indagine è la natura della conoscenza, mutata radicalmente in seguito all'avvento e alla diffusione della tecnologia. Questo specifico modo di conoscere ha a che fare con il trionfo del visuale. Mai come in quest'epoca l'immagine diventa preponderante, invasiva. Con la televisione, il cinema, internet le immagini che giungono dal mondo esterno sono autentiche, più reali del reale stesso.

Si pensi alla televisione. Per un verso, le tecnologie del tempo reale, le tecniche della diretta fanno crescere esponenzialmente l'aura dell'autenticità delle immagini. Grazie alla televisione il mondo sembra presentarsi da sé in un regime di sovranità assoluta del referente. [...] La realtà si racconta da sé e fornisce in ogni immagine il proprio certificato di stato in vita (la televisione è il contrario dell'arte, ci mostra la vita grezza, nuda, lo “sporco” della vita).²³⁷

La potenza dell'immagine è data da una macchina che la produce e riproduce all'infinito modificando la percezione del mondo e di conseguenza modifica la riproduzione artistica del mondo, in arte come in letteratura. “Per esistere, il mondo delle immagini in cui trascorriamo gran parte della nostra vita quotidiana può fare a meno di un mondo”²³⁸. L'inesperienza a cui fa riferimento Scurati è tale perché l'esperienza virtuale e visuale non è da considerarsi esperienza vissuta, e questo impoverisce inevitabilmente il racconto, che per definizione è narrazione di un'esperienza. Ora, la verità dell'immagine che trionfa sulla verità del mondo è innegabile, ma questo è un dato teorico che ha bisogno di un riscontro pratico non sempre dimostrabile. L'impossibilità della letteratura di rappresentare la totalità

²³⁵ Ivi p.34

²³⁶ Ivi p. 48

²³⁷ Ivi pp. 52-53

²³⁸ Ivi p. 50

del mondo non è un enunciato altrettanto esatto. I giudizi così netti che tendono a generalizzare sono a volte controproducenti per un'analisi esatta, dunque sarà più opportuno parlare di una certa difficoltà di raccontare, propria di una parte della letteratura di consumo. Prescindendo da giudizi di qualità, è interessante notare come sono entrati a far parte dei testi letterari non solo i riferimenti della cultura di massa ma anche il mezzo stesso che veicola questi riferimenti. I mezzi rappresentati sono soprattutto il cinema e la televisione, ma c'è una sostanziale differenza tra i due. Il primo si propone di costruire, anche artisticamente, una certa visione della realtà anche se veicola inevitabilmente una serie di cliché della cultura contemporanea. Il cinema porta in sé una potenza illusionistica che nasconde un altrove, e pur con un linguaggio differente si potrebbe accostare alla letteratura. Entrambi i mezzi si pongono come obiettivo una narrazione, grande o piccola che sia. Per quanto riguarda la televisione il discorso è differente. Il piccolo schermo riproduce la vera vita, qui e ora. Non c'è nulla fuori campo, niente da scoprire, l'immagine giunge con tutta la sua potenza solo in quanto si propone di essere esatta rappresentazione del reale, senza la maschera dello stile. "Questo mondo comatoso della televisione è la fine del mondo dell'esperienza".²³⁹ L'esempio pratico di questo apparato teorico verrà dato dai testi di Vasta. Si è già dibattuto sul ruolo centrale che assume la televisione ne *Il tempo materiale*: Vasta riutilizza i riferimenti della Rai del '78 e li trasfigura in modo originale, rendendoli funzionali al tessuto narrativo. A differenza di molti autori a lui contemporanei, l'utilizzo che Vasta fa del piccolo schermo nel romanzo è consapevole e mirato e ha due obiettivi principali: prima di tutto riprende dei riferimenti familiari al lettore, soprattutto quello della sua generazione, facendo leva su un patrimonio culturale condiviso che inevitabilmente ha il fine di creare empatia. Tina Pica, Vianello, le pose di Celentano sono vecchi cimeli, pezzi di antiquariato tirati a lucido che Nimbo riporta alla loro dimensione umana per mezzo dell'*alfamuto*.

Le posture le prendiamo da qui. Dai cantanti, dalla pubblicità. E dagli attori. Dal cinema e dalla televisione. E lo facciamo per vendetta: perché appropriandoci di Celentano ce in *Yuppi Du* fa il falco trasformiamo la miseria in utilità.²⁴⁰

E non solo questo. Vasta coglie perfettamente la potenza della storia filtrata dal piccolo schermo, che la riproduce senza illusioni: sono le immagini dei morti a Roma, coperti dai

²³⁹ Ivi p. 54

²⁴⁰ Giorgio Vasta, *Il tempo materiale*, Minimum fax 2008, p. 113

lenzuoli bianchi che impressionano l'immaginario di Nimbo e costruiscono la sua percezione delle Brigate Rosse. In contrapposizione alla piccola provincia palermitana la televisione porta il mondo, l'esotico, che diventa più concreto della quotidianità del protagonista. Non è altrettanto chiaro il ruolo del mezzo televisivo in *Spaesamento* che risulta molto più defilato, ma possiamo comunque riscontrare alcuni echi propri della cultura di massa. Innanzitutto l'autore prende l'idea del carotaggio antropologico della città di Palermo dalla televisione.

Quando mi sveglio stanno trasmettendo un documentario. Sto per spegnere e rimettermi a dormire ma qualcosa mi incuriosisce [...] resto a guardare. Si parla del carotaggio delle rocce tenaci [...]. Mentre le immagini mostrano il corpo straordinario di un rettile meccanico che immerge la testa nel sottosuolo ostile, il geologo toscano parla di pressimetri e compressori, approfondendo il significato della geognostica, la conoscenza degli strati profondi tramite sondaggio di elementi minuti di materia. Quando la trasmissione geologica si conclude riparte un programma composto da spezzoni televisivi degli anni passati, da *Studio uno* a *Canzonissima* a *Senza rete*. Dopo tutto, penso spegnendo: anche questo è un carotaggio. [...] si trivella e ci si trivella di continuo, pensandoci bene sarebbe possibile carotare tutto il mondo.²⁴¹

Come Nimbo anche Vasta-personaggio, in questo brano, utilizza in maniera creativa gli stimoli che provengono dalla televisione, che nel frattempo ha modificato notevolmente l'assetto che aveva nel 1978. La Rai ha perso il suo monopolio a causa dell'arrivo sulla scena delle televisioni private di Berlusconi: la tv commerciale con le soap opera, i programmi mattutini per le casalinghe, i talk zeppi di personaggi sopra le righe ha radicalmente cambiato il linguaggio televisivo e di conseguenza ha contribuito ad alterare i costumi degli italiani. Berlusconi veicolava la propria versione del mondo attraverso le sue reti e la percezione di ciò che doveva essere un politico, mutò radicalmente. Ora, mentre ne *Il tempo materiale* l'uso che si fa dei media, e del mezzo televisivo in particolare è in assoluta coerenza con la composizione del testo e con i suoi rimandi interni, in *Spaesamento* la televisione rappresentata compare esplicitamente solo nel brano citato in precedenza. Nel romanzo la prepotenza dei media è giustificata dal periodo storico in cui è ambientato il testo: il rapimento Moro seguito in ogni suo dettaglio in diretta tv e dai giornali ha cambiato le regole del gioco, l'informazione è diventata parte dello spettacolo e la realtà

²⁴¹ Giorgio Vasta, *Spaesamento*, Minimum fax 2010, pp. 5-6-7

visuale del mezzo ha sostituito la realtà delle cose. È lecito a questo punto chiedersi come mai in *Spaesamento*, nel cui tessuto narrativo aleggia preponderante la figura di Berlusconi, celeberrimo proprietario e padrone di tre reti televisive e di innumerevoli giornali, i media siano solo un insieme affastellato di rimandi impliciti. La scelta di evitare qualsiasi accenno esplicito all'influenza di Berlusconi sui media e di questi sulla popolazione potrebbe sembrare incoerente, considerando il proposito di Vasta di campionare una parte dei palermitani per analizzare l'Italia e il presente in cui riversa. Questo apparente buco narrativo si potrebbe giustificare con la struttura compositiva del testo: *Spaesamento* è costruito sulla rigida base della routine di Vasta-personaggio che ogni giorno si reca in spiaggia, poi in città e a sera torna a casa. Questa struttura solida fa da contrappunto alla natura liquida delle osservazioni dell'autore che non riesce ad analizzare in maniera lucida e sistematica ciò che lo circonda, piuttosto si fa travolgere dalla città. Ogni sua analisi viene confutata al termine dell'ultimo capitolo, nel dialogo immaginario che Vasta intraprende con le figure che incontra nel testo.

Capitan Harlock mi si siede accanto.

Allora? Mi domanda. [...] Alla fine di questi tre giorni cosa hai trovato? [...]

Berlusconi? Provo a dire.

Non c'era già? Domanda Harlock.

C'era, solo non avevo capito fosse questo.

Cosa?

La causa del presente.

Non essere ingenuo. Stai semplificando.

Non è la causa del presente?

No e lo sai già, è la sua incarnazione più intensa. Ma Berlusconi non inventa, non crea, non genera. Quella è una supposizione di comodo. Berlusconi rivela. [...] è l'enzima che accelera a dismisura un processo di rivelazione, riprende Harlock, colui il quale sdogana l'esistenza. [...]²⁴²

Capitan Harlock è il soprannome che Vasta ha dato ad uno dei ragazzi emo che incontra nel primo bar in cui si reca.

²⁴² Ivi p. 25

[...] Esco dal bar, torno in piazza Politeama e mi dirigo verso gli emo. Raggiungo quello con le manette al collo. [...] Lo guardo. La frangia si trasforma in una benda nera, un teschio pirata si materializza sulla maglietta. Capitan Harlock.²⁴³

Non è un caso che il ragazzo emo sia uno dei depositari di quella verità che a Vasta-personaggio è negata. Il ragazzo truccato, con le manette al collo ha perso i suoi ultimi residui di umanità e si è tramutato agli occhi di Vasta, in un cartone animato degli anni '80. Capitan Harlock è il riferimento culturale di una generazione, una proiezione dell'inesperienza dell'autore. Come alla fine de *Il tempo materiale* Nimbo dialogava con le proiezioni mute della sua coscienza, (animali, ombre e bambini) materia viva che gli si presenta davanti durante le sue azioni, così in *Spaesamento* Vasta interagisce con le proiezioni di un viaggio passivo, confinato al solo senso dello sguardo, privo di azione, di esperienza vissuta. A queste figure è delegato il compito di chiarire il senso ultimo del testo e della figura di Berlusconi, rappresentata come una presenza palese solo nei comportamenti degli italiani. In *Spaesamento*, Berlusconi più che un personaggio vero e proprio è un'idea, un'astrazione simbolica, presente nelle vite dei palermitani soltanto in maniera indiretta. Ed è in quest'ottica che vanno ravvisati i riferimenti al potere del politico. C'è un episodio però in cui Berlusconi non è più una figura astratta ma diventa concreto, reale ed è l'episodio che rimanda chiaramente alla monopolizzazione dei media da parte di Berlusconi e alle conseguenze che produce. Nel terzo capitolo, all'interno del terzo bar, Vasta assiste ad una conversazione a tre in cui i protagonisti, Pomo, Unghia, Ardesia (ancora soprannomi disumanizzanti) riferiscono dei particolari su una notizia riportata dai giornali, riguardante appunto Berlusconi. Questo è l'unico brano di tutto il testo che fa riferimento al rapporto del politico coi media e questo è l'unico caso in cui Berlusconi diventa un riferimento realistico, non ideale. Pomo, Unghia e Ardesia svelando particolari della sua vita politica e personale sviscerano quell'aura ideale che questa figura ha mantenuto lungo il racconto.

Mentre sorseggia la sua acqua e anice Ardesia domanda a Pomo e Unghia se hanno letto i giornali stamattina. La notizia. Non una in particolare ma l'unica notizia esistente. Il feticcio linguistico moltiplicato in arabeschi d'inchiostro neropallido sulle pagine dei quotidiani nazionali. Il macrofenomeno del presente, la spugna umana che tutto inghiotte. Il vaso di carne dentro il quale tutto ribolle. Berlusconi.²⁴⁴

²⁴³ Ivi p. 35

²⁴⁴ Ivi p.83

La mutazione di Berlusconi da idea ad essere umano si ha con una delle intercettazioni della procura riportata per intero nel testo.

Saccà: Lei è l'unica persona che non mi ha chiesto mai niente...voglio dire...

Berlusconi: Io qualche volta di donne...e ti chiedo...perché...

Saccà: Sì...ma mai...

Berlusconi: ...per sollevare il morale del capo...(ridendo) [...]

Non poter fare a meno di mettere la propria vita genitale in primo piano. [...] e questa vita genitale che in filigrana informa di sé ogni cosa è motivata, ha fondamenta indiscutibili: sollevare il morale del capo. *Sollevare*. L'ennesima retorica allusiva.²⁴⁵

A questo punto la trasfigurazione è completa. Berlusconi non solo non è più un'astrazione ma è ridotto alla sua dimensione genitale, dunque non essere umano ma sub umano. A questo punto Vasta ha tutti gli elementi per effettuare un bilancio della sua indagine, ma qualcosa gli sfugge. Per Vasta-personaggio le manifestazioni dell'eterno presente italiano sono diretta conseguenza del berlusconismo, ma nel dialogo finale, i personaggi attorno a lui confutano puntualmente questa sua tesi, come già mostrato nella conversazione con Capitan Harlock. Per le sue proiezioni Berlusconi è solo il propulsore di questi fenomeni.

La donna cosmetica mi raggiunge e mi fa strada fino alla panchina di marmo. [...] Sei Berlusconi? Domando ancora.

Lascia perdere Berlusconi, dice. Berlusconi è una zona, un alone: non è la causa ti è stato detto.²⁴⁶

Dunque concludendo: Vasta tenta di tracciare una mappatura della fauna palermitana ma disattende puntualmente le aspettative, anche se non manca di percepire alcuni snodi fondamentali quali il differente rapporto col tempo rispetto al passato, la corsa verso una imperitura giovinezza, un presente eterno, e intuisce che tutto questo ha a in qualche modo a che fare con Berlusconi, o meglio con una certa idea di uomo di potere che è l'ideale da seguire, il *self made man*. Ma tutto ciò è solo una riflessione liquida e non sistematica, intercettata dai sogni e dalle visioni di Vasta-personaggio, che giunge al punto solo con l'aiuto delle proiezioni della sua inesperienza. In questo modo ogni sua considerazione si sottrae alla logica della coerenza e i vuoti, gli sfasamenti, le discrepanze, non sono imputabili di incongruenza. Il quadro finale risulta inesatto e sfuggente, molto simile alle

²⁴⁵ Ivi p. 89

²⁴⁶ Ivi p. 110

fattezze del tempo presente. Anche il linguaggio è lontano dalla precisione chirurgica de *Il tempo materiale*, nonostante il solito tentativo da parte dell'autore di vivisezionare la materia, peraltro presente in maniera esplicita solo nel dialogo finale con la donna cosmetica, ma è un tentativo per l'appunto. La costruzione è instabile e Vasta-personaggio a differenza di Nimbo, osserva ma non agisce, la sua sfera d'azione si limita al suo rapporto con il ventilatore rotto che cerca invano di aggiustare. Vasta-personaggio è una manifestazione di quella mancanza di azione tipica del suo tempo e non ha bisogno di citare troppo i media perché ogni cosa intorno a lui e se stesso compreso si riduce all'immagine di un prodotto mediatico e pubblicitario: capitano Harlock con le manette al collo che segue una moda pubblicizzata oltre oceano, Pomo, Ardesia e Unghia che investono il proprio desiderio verso donne perfette con "le tette grosse"²⁴⁷, il barista storico geneticamente mutato in un barman e soprattutto l'attrazione dello stesso autore verso la donna cosmetica, che è una pubblicità vivente, il simbolo di un corpo non più giovane che rincorre un'idea che viene dalla televisione.

3. *Miraggi*

Quella che in *Spaesamento* è una semplice predisposizione di Vasta a riutilizzare i suoi riferimenti culturali come proiezioni della coscienza inesperta (Capitan Harlock), in

²⁴⁷ Ivi p. 86

*Absolutely Nothing. Storie e sparizioni nei deserti americani*²⁴⁸, diventa la chiave di tutto il testo: il fratello solitario di Snoopy, Spike è l'ennesima voce dell'interiorità dell'autore, la sua guida. Non più un ragazzo con il soprannome di un cartone animato, ma il cartone stesso diventato rappresentazione vera e propria. Dunque Nimbo dialoga con la zanzara, con il gatto malato, con Crematogastra; Vasta-personaggio in *Spaesamento* con Capitan Harlock, la donna cosmetica, Unghia, Ardesia e Pomo; e infine ancora Vasta in *Absolutely Nothing* conversa con Spike. Le visioni dell'autore sono collaudati espedienti narrativi per esplicitare delle riflessioni straniare dal resto del racconto. Partendo dal principio, questo paragrafo sarà riservato ad introdurre l'ultimo lavoro di Vasta: *Absolutely nothing*, il resoconto di un viaggio insolito, quello di Giorgio Vasta, Giovanna Silva e il fotografo Ramak Fazel che percorrono a bordo di una jeep bianca gli spazi abbandonati delle *ghost town* e dei deserti americani, attraversando per ottomila chilometri un percorso che va dalla California alla Louisiana. Scorrendo il testo, ci si accorge fin da subito che l'autore rielabora la struttura classica del reportage per sfumare i confini tra i generi e, esattamente come avviene per *Spaesamento*, la dimensione narrativa si fa spazio tra le maglie del racconto. Il percorso non è chiaramente tracciabile dal lettore, la linea temporale è spezzata, il discorso progredisce per giornate ma non in ordine cronologico. In questo modo lo spazio-tempo si dilata e restringe di volta in volta a seconda dell'io dello scrittore che emerge prepotente in veste di Spike, a discapito del personaggio di Vasta-viaggiatore. In questo modo la materia compositiva risulta ancora una volta caotica e liquida. L'autore lascia volontariamente perdere le sue tracce. Si direbbe quasi che Vasta sia a disagio con tutto ciò che non è finzione, narrazione e dunque confonde i generi, spezza la consueta linea spaziotemporale e trascura di palesare l'itinerario di viaggio. L'autore giustifica il problema di ordine, spaziale soprattutto e di conseguenza temporale, in un dialogo con Giovanna Silva.

Al centro della mappa c'è uno stato blu scuro, il Kansas, non è tra quelli che attraverseremo, ci terremo più a sud. Sopra la superficie del tavolino il Kansas sembra uno strappo, il foro in cui tutta la geografia può precipitare, questo mi innervosisce, vorrei tappare il buco, saldare tra loro i confini, suturare, almeno coprire il vuoto con la mano.
[...]²⁴⁹

²⁴⁸ Giorgio Vasta e Ramak Fazel, *Absolutely Nothing. Storie e sparizioni nei deserti americani*, Quodlibet Humboldt, 2016

²⁴⁹ Ivi p. 10

Vasta preannuncia il caos geografico e temporale e l'impossibilità, o la mancanza di volontà, di mettervi ordine. Questo conflitto tra il desiderio di un ordine nelle cose e il caotico trascorrere del tempo e dello spazio si ravvisa per tutto il libro, esplicitato soprattutto dagli inserti metanarrativi, evidenziati tipograficamente da un carattere più piccolo. Non mancano riflessioni anche nella parte preponderante del racconto di viaggio, ma sono relative sempre a referenti reali. In questi brani metanarrativi invece prevale il tono saggistico.

Da quando ho cominciato a lavorare su questo libro immagino una manciata di sferette bianche che rovesciate da un contenitore si allontanano rimbalzando in ogni direzione. Ogni pallina è un giorno di viaggio e se ne va per conto suo, insieme alle altre ma indipendente, saltellando autarchica: se anche il viaggio, com'è logico ha previsto un prima e un dopo, il suo racconto funziona in un altro modo: il tempo si rompe, la linearità si perde, il ricordo si mescola all'oblio, la ricostruzione all'invenzione, il prima e dopo si fanno relativi e davanti agli occhi e nelle orecchie c'è solo il picchietto sottile delle palline sul pavimento, la vitalità selvatica di ciò che si sparpaglia.²⁵⁰

È palese l'intento di Vasta di avvertire il lettore che quello che si troverà di fronte non è il tipico reportage o diario di viaggio ma un materiale composito che mescola, come per *Spaesamento*, racconto a riflessioni, con intermezzi allucinati e visionari ormai usuali per Vasta. Inoltre come per le altre due opere dell'autore, in questo magma caotico trovano spazio anche alcuni elementi autobiografici che cercano di fornire un appiglio empatico per il lettore. Il racconto di questo viaggio comincia con un sogno, fatto dall'autore il giorno prima della partenza. L'autore sogna di venire derubato: "voglio denunciare il furto ma non ho idea di cosa mi sia stato rubato, so che mi manca qualcosa ma non sono in grado di dire cosa".²⁵¹ Ancora una volta siamo di fronte ad un sogno simbolico, che non è mai davvero autobiografico ma ha la funzione di svelare un significato nascosto relativo alla composizione narrativa.

Absolutely nothing è in realtà absolutely nobody, e che dunque il nulla radicale del titolo è un modo per dire, evitando di dirlo in modo implicito che l'oggetto di queste pagine è la sparizione di una persona- e che il sogno del 30 settembre 2013 e il viaggio nei deserti

²⁵⁰ Ivi p. 29

²⁵¹ Ivi p. 9

americani nient'altro sono stati che il presentimento di quello che sarebbe accaduto nei due anni successivi.²⁵²

Il testo dunque si compone di più livelli: quello relativo al viaggio, agli spazi vuoti o abbandonati, alla cultura americana che permea tutto il libro, al cui interno ci sono ulteriori livelli, e quello relativo alla biografia dell'autore. *Absolutely nothing* diventa un pretesto per l'autore di guardarsi dentro: è la resa dei conti con la persona scomparsa, una ragazza perduta, che si percepisce lievemente in ogni piega del libro.

Ora, in extremis, nutrita la scrittura con il suo fantasma, affiora trapela o meglio si impone non facendo tornare i conti: tra tutte queste frasi lei si staglia soprattutto come coautrice del libro.²⁵³

L'autore mescola le carte, ha bisogno di far perdere le sue tracce e quella che ci si presenta apparentemente come una non fiction viene costantemente sabotata da Vasta, che snatura il racconto oggettivo delle cose dirigendosi in tutt'altra direzione. Anche la parte relativa alla cultura degli Stati Uniti è sapientemente mescolata ai riferimenti culturali dell'autore, che mai come in questo testo sono presenti. Le piccole pillole di inesperienza impiantate in *Spaesamento* crescono e si espandono in *Absolutely Nothing*, l'autore mescola la sua esperienza vissuta con i riferimenti culturali propri della cultura di massa.

Una massa narrativa letteraria e cinematografica che dai Topolino letti da piccolo con zio Paperone che nuota nei verdoni arriva fino alla fisiologica indigenza dei personaggi di Carver e alla dissipazione oscura di Patrick Bateman in *American Psycho*, [...] Il denaro cinematografico e letterario è il mio privato capitale, il mio patrimonio unico e inalienabile. I cento dollari che ho appena prelevato non li ho prelevati: li sto ereditando.²⁵⁴

Un altro episodio centrale che dimostra la totale interiorizzazione della cultura americana da parte dell'autore e la visione allucinata sulla famiglia antropofaga.

C'è qualcuno.

Non c'è nessuno.

Come fai ad esserne sicuro?

Non ne sono sicuro, ma non capisco quale sia il problema.

Hai presente *The Texas Chainsaw Massacre*?

²⁵² Ivi p. 232

²⁵³ Ivi p. 232

²⁵⁴ Ivi p. 19

Si.

E The Hills have eyes?

Si.

Cannibal Holocaust?

Anche. [...]

Antropophagus?

No.

I bagliori sono le sclere bianche, dico, e i rumori sono i loro passi.

Di chi?

Della famiglia antropofaga.

Non ti seguo.

Nel film sul cannibalismo arriva sempre il momento in cui gli antropofagi si acquattano pronti ad avventarsi sugli umano. [...] Riguarda il senso del viaggio, dico, l'idea tradizionale e la sua pratica. Si viaggia per aumentare, incrementare: o meglio arricchirsi. Si vuole portare dentro di sé, inglobare o meglio ancora *incorporare*.²⁵⁵

L'idea dell'inglobare è già presente ne *Il tempo materiale*: Nimbo ingoia Aldo Moro che è finito sul fondo del suo piatto. Qui però le parti si sono invertite, la famiglia antropofaga ingoia i viaggiatori, li incorpora, Vasta prende il posto di Aldo Moro e diventa egli stesso una vittima sacrificale, si offre agli spazi degli Stati Uniti e si fa volontariamente ingoiare. Ma *Absolutely Nothing* non è solo racconto di questi spazi, come è stato detto. Sarà utile a questo punto un breve paragone con *Un ottimista in America* di Italo Calvino, resoconto di un viaggio compiuto fra il 1959 e il 1960 negli Stati Uniti. Calvino, a differenza di Vasta che evita le metropoli, visita le grandi città, (New York, San Francisco) dunque ha una percezione differente dello spazio rispetto a quella di Vasta, anzi opposta. Mentre l'autore di *Absolutely Nothing* predilige il vuoto, l'assenza, che è il focus del suo testo, Calvino al contrario ricerca la folla, è a caccia di una vita urbana differente rispetto a quella italiana e all'epoca non ancora del tutto conosciuta. Inoltre nel testo di Calvino si percepisce chiaramente la presenza della storia (l'incontro con Martin Luther King, le dimostrazioni per i diritti civili degli afroamericani), in Vasta questa è del tutto assente. Ciò si potrebbe giustificare con le diverse epoche in cui sono stati scritti i reportage. Nel 2016 Vasta è un autore contemporaneo che ha poco rapporto con la storia del suo presente, la ricerca affannosamente ma gli sfugge ed è questo disagio che rovescia le coordinate che in

²⁵⁵ Ivi p. 173

Spaesamento avevano ancora un equilibrio, anche se precario. Qui invece, lo spazio ha soppiantato il tempo. Nei deserti americani non esiste storia, le *gost town* si rappresentano da sé come cimeli di un tempo perduto. In *Absolutely Nothing* il presente non è mai limpido, nemmeno nelle cronache del viaggio. L'assolutamente nulla del titolo non è relativo solo al vuoto strutturale dello spazio ma è un nulla totalizzante, che comprende anche il tempo e la storia. Spazi deserti, niente uomini e dunque niente storia. Vero fondamento della struttura narrativa del testo non sono gli eventi che si susseguono ma ciò che non accade.

Dopo una decina di pagine mi ero reso conto che gli appunti relativi a quello che era accaduto nei primi quindici giorni di ottobre 2013 mi sarebbero stati davvero utili se li avessi mescolati a tutto quello che non era accaduto. Allora ho pensato a Spike e mi sono detto che poteva essere un personaggio centrale.²⁵⁶

Le immagini e le epifanie di questo personaggio percorrono tutto il libro. Spike è l'evoluzione di Capitan Harlock. Quello che l'autore intraprende con il proprio miraggio è un vero e proprio dialogo filosofico, del tutto straniato dal resto del racconto, in cui Vasta riprende tutti i temi che gli sono cari: la solitudine, la mancanza, e ancora una volta il linguaggio, riflessioni che proseguono per astrazioni prive di riferimenti reali. Spike espone all'autore il significato della parola deserto ("Vuol dire sciolto, separato"²⁵⁷), pensa alle parole solitudine, tenacia, desiderio, rivela il significato del furto nel sogno, racchiude il senso completo del testo.

Tutti i giorni, per tutto il giorno, una alla volta, sopra la testa io do forma alle parole.²⁵⁸

4. *Sonde del reale: lo spazio, il tempo, il linguaggio, la materia.*

Se è vero che nel secolo scorso la linea del tempo coincideva con l'idea di progresso e dunque di futuro²⁵⁹, dopo la seconda guerra mondiale l'uomo moderno ha cominciato a concepire l'idea che il futuro non era necessariamente legato al progresso civile e tecnologico dell'essere umano. E questo ha indubbiamente modificato la percezione del

²⁵⁶ Giuseppe Zucco, "Il mio amore è un deserto-intervista a Giorgio Vasta su Absolutely Nothing", dal blog *minima&moralia*. <http://www.minimaetmoralia.it/wp/giorgio-vasta-su-absolutely-nothing-storie-e-sparizioni-nei-deserti-americani/>

²⁵⁷ Giorgio Vasta e Ramak Fazel, *Absolutely Nothing. Storie e sparizioni nei deserti americani*, Quodlibet Humboldt

²⁵⁸ Ivi p. 201

²⁵⁹ Cfr. Bertrand Westphal, *Geocritica. Reale finzione spazio*, Armando editore, 2009

tempo. Parallelamente all'indebolimento del concetto di storicità, nel novecento “emerge una spazialità più stimolante rispetto all'epoca positivista”²⁶⁰. Ciò ha complicato la questione del reale, di ciò che è, di come lo si percepisce e della sua relazione con la letteratura. Il rapporto fra testo e mondo scatena da sempre dibattiti accesi, ma a differenza delle altre epoche storiche, questa si presta maggiormente al paradosso. Mai come in quest'epoca è pertinente la domanda sul concetto di realtà, sulla differenza tra mondo virtuale e reale e su quanto sia reale ciò che viene rappresentato o trasposto rispetto alla vera realtà. Questo è un dibattito complesso, che analizzare in questa sede sarebbe controproducente e poco utile alla mia indagine. Sarà invece necessario prelevare dei campioni dell'opera di Vasta e provare a delineare la sua personale percezione dello spazio, che rispecchia quella contemporanea, e come questa influenza la rappresentazione letteraria del reale. Un chiaro esempio dell'esigua distanza che c'è fra riferimenti visuali o virtuali e spazio reale, è fornita in *Absolutely Nothing* quando Giorgio Vasta davanti agli spazi immensi degli Stati Uniti, introiettati dai film, ha una sorta di crisi dello sguardo. Tutto ciò che aveva immagazzinato dai film e dai fumetti relativo ai luoghi americani, gli si palesa davanti producendo inevitabilmente uno straniamento.

È come se negli Stati Uniti ogni luogo fosse coperto da una velatura mitica, da uno strato sottile eppure robustissimo composto da tutte le narrazioni attraverso cui quel luogo è stato messo in scena. Quando poi un giorno accade di ritrovarsi lì in carne e ossa e percezioni, la velatura non viene meno e diventa chiaro che l'esperienza diretta è marginale. Se tra qualche anno ripenserò a Venice Beach, il fatto che io ci sia stato davvero -davvero? – sarà secondario. Venice Beach è ancora dove Jim Morrison e Ray Manzarek creano i Doors e dove si conclude *Cisco Pike*.²⁶¹

In uno spazio così connotato e familiare come gli Stati Uniti è chiaro che l'esperienza diretta è marginale. I riferimenti culturali sono così radicati nell'immaginario comune che non si può far a meno di sovrapporre la propria esperienza vissuta a ciò che si sa e che non si vive. Al contrario in *Spaesamento* e ne *Il tempo materiale* in cui lo spazio è limitato al luogo di nascita dell'autore, la propria esperienza vissuta costruisce la conoscenza di quei luoghi senza nessun riferimento culturale precedente. Ciò non significa che l'autore non mescoli le sue conoscenze pregresse agli input che provengono dalla cultura di massa, ma gli accosta

²⁶⁰ Ivi p. 119

²⁶¹ Giorgio Vasta e Ramak Fazel, *Absolutely Nothing. Storie e sparizioni nei deserti americani*. Quodlibet Humboldt, 2016

alle persone più che ai luoghi, per sottolineare un legame familiare in qualche modo già preesistente.

Mi allontanano e passando in mezzo ai banchi del mercato attraverso piazza Carini, poi via Beati Paoli. Su un balcone ci sono tre quattro ragazzini, almeno due femmine e femmina mi pare il capobanda. Somiglia alla Stefi del “Corriere dei Piccoli”: un mocio scuro in testa, un accenno di efelidi e un’ipercinesia ferina che si esprime nei due metri quadri del balcone in spintoni e colpi sulla nuca dei più piccoli.²⁶²

Il luogo natio ha una connotazione differente rispetto al luogo da raggiungere. Il percorso di Vasta tra le *gost town* ha una patina esotica, che ovviamente a Palermo manca. La differente percezione dello spazio modifica di conseguenza quella del tempo, che per quanto apparentemente giochi un ruolo subalterno è uno degli snodi principali utili per comprendere a pieno l’opera di Vasta. Come già dibattuto in precedenza, ne *Il tempo materiale*, l’anno in cui è ambientato il romanzo, è cruciale per gli eventi che si susseguono e la presenza della cornice storica è ben definita; in *Spaesamento* lo spazio fa un balzo in avanti e diviene centrale, pur finalizzato a sondare il presente, e il tempo è comunque individuabile in quell’eterno e immutabile scorrere dei giorni che caratterizza il periodo berlusconiano; per *Absolutely Nothing* il tempo in uno spazio così prepotente sembra avere poca importanza. In realtà per Vasta il tempo è sempre “il correlativo oggettivo dello spazio”²⁶³ in cui lo spazio è un corpo sul quale il tempo lascia la propria impronta ed è naturale dunque, che le tracce del tempo vanno ravvisate anche in *Absolutely Nothing*, ma è un tempo differente rispetto a quello di *Spaesamento*: le rovine delle città abbandonate della California manifestano un tempo passato e al contempo magico, intriso a tal punto di riferimenti cinematografici o letterari che incasellare nelle maglie della storia sarebbe una forzatura. A questo proposito si potrebbe dire che Vasta compie un’operazione contraria a quella di *Spaesamento*, in cui Palermo era un luogo mutato, manifestazione di un tempo immutabile (nel deserto Vasta scopre che “il mondo non è per intero sincronizzato con il cosiddetto presente”²⁶⁴) e per altri versi analoga, perché ciò che sembra contare per Vasta è

²⁶² Giorgio Vasta, *Spaesamento*, Minimum fax, 2013 p. 59

²⁶³ Giuseppe Zucco, Il mio amore è un deserto-intervista a Giorgio Vasta su *Absolutely Nothing*, da *minima&moralia*, 21 ottobre 2016, <http://www.minimaetmoralia.it/wp/giorgio-vasta-su-absolutely-nothing-storie-e-sparizioni-nei-deserti-americani/>

²⁶⁴ Giorgio Vasta e Ramak Fazel, *Absolutely Nothing. Storie e sparizioni nei deserti americani*. Quodlibet Humboldt, 2016, p. 45

la strettissima correlazione tra lo spazio e il tempo, e non il primato dell'uno sull'altro. Nel deserto la percezione del concetto di tempo diventa più limpida e totale: in alcune zone degli Stati Uniti il tempo non trascorre affatto o addirittura torna indietro. Uno spazio così vasto contiene in sé ogni manifestazione temporale e l'autore percepisce chiaramente queste sfumature. Avverte delle discrepanze tra un tempo geologico e un tempo umano "dunque fiducioso, scettico"²⁶⁵, che ha a che fare con i corpi che risiedono e invecchiano nello spazio. In due settimane di viaggio ciò che risalta, in ogni luogo fisico, è il modificarsi della percezione che l'autore ha del tempo.

La sincronizzazione con ciò che si intende per presente aumentava nelle città- che non sono mai state le nostre tappe principali- e prendeva a ridursi via via che lo spazio abitato si contraeva, fino a raggiungere, in alcuni punti del deserto, non un senso di passato ma di sfasatura, una rottura della sincronizzazione che del tempo denuncia la consistenza fittizia.²⁶⁶

L'assolutamente nulla dello spazio e l'inconsistenza del tempo sono indagati attraverso l'unico strumento in grado di rendere l'indicibile, dicibile: il linguaggio. Ancora una volta Vasta pone al centro della sua opera la parola, ciò che tiene insieme il tempo, lo spazio e la materia. Mettere ordine attraverso il linguaggio è il proposito di Nimbo e di conseguenza di Vasta, che si propone vanamente di "sradicare il nulla dal nulla, provando a restituirgli senso"²⁶⁷. Dare un significato a ciò che di solito è secondario, abbandonato o agli spazi immersi nel deserto è il modo in cui Giorgio Vasta sonda il reale. Quello a cui faccio riferimento non è solo un reale rappresentato, indagato di volta in volta attraverso il racconto e l'astrazione, ma è un mondo nel testo che trova il suo referente più prossimo nel mondo stesso. A differenza del romanzo *Il tempo materiale*, le ultime due opere di Vasta si collocano in una dimensione neutra tra la narrazione fittizia e il saggio. Questo particolare genere sfuma i contorni tra il testo e il suo referente reale creando una sorta di paradosso in cui la cornice reale, presupposto sia di Spaesamento che di Absolutely Nothing, si astrae, subisce una sfasatura, in modo che la realtà (tempo, spazio, materia) sondata dal linguaggio viene manipolata dallo sguardo visionario dello scrittore. Il linguaggio nomina

²⁶⁵ Ibidem

²⁶⁶ Giuseppe Zucco, Il mio amore è un deserto-intervista a Giorgio Vasta su Absolutely Nothing, da minima&moralia, 21 ottobre 2016, <http://www.minimaetmoralia.it/wp/giorgio-vasta-su-absolutely-nothing-storie-e-sparizioni-nei-deserti-americani/>

²⁶⁷ Ibidem

l'innominabile, l'assolutamente nulla, il materiale. Il titolo riprende un cartello al lato di una strada, scritta nera su fondo giallo: ABOLUTELY NOTHING-NEXT 22 MILES. La scritta sul cartello fornisce un nome al nulla del deserto, e alla materia. Il tema della materiale è onnipresente nel linguaggio di Vasta, nel racconto liquido di *Spaesamento* ciò che svetta limpido e solido è la consistenza di un corpo o di un materiale.

Mentre percorro fiducioso gli ultimi metri ripenso a quanto mi piaceva lì dentro, percepire i materiali e riconoscerli: c'era lo zinco del bancone- lo zinco che è anche nel sangue umano; c'era il legno delle sedie e degli sgabelli, il metallo matto delle posate, la graniglia del pavimento, la malta sabbiosa dell'intonaco delle pareti e il vetro dei bicchieri.²⁶⁸

Il linguaggio dà un nome al legno, allo zinco, e soprattutto al corpo, che è materia che esiste nel tempo e nello spazio. L'ossessione di Vasta per la materia e per il linguaggio lo porta a ridurre tutto attorno a questi due elementi che campeggiano al di sopra del tempo e dello spazio.

Il linguaggio è lo strumento che crea le condizioni per un suo particolare ordine di realtà ed è anche un modo per dire una specie di verità sull'umano [...] mi viene da pensare che il linguaggio sia a sua volta materia, uno stato della materia.²⁶⁹

Ma la domanda fondamentale a questo punto dell'indagine è il motivo profondo che spinge l'autore a districarsi in queste macro categorie, ponendole come punti fissi per la stesura di ogni sua opera. Le risposte possibili sono molteplici e complesse, ma potrebbe essere utile a questo proposito tornare all'ipotesi di Raffaele Donnarumma e Gilda Policastro, che ipotizzavano un nuovo ritorno alla realtà degli autori contemporanei.²⁷⁰ Premettendo che l'articolo non giunge ad una risposta completa ed esaustiva è interessante che molti critici abbiano sollevato il problema. Il rapporto fra la realtà e il testo letterario, fra realtà rappresentata artisticamente e referente vero, è talmente pregnante che non ci si può non chiedere se anche Giorgio Vasta segua queste istanze e se quello che è stato analizzato fin ora sia sufficiente per definirlo uno scrittore realista. Premetto che questo genere di

²⁶⁸ Giorgio Vasta, *Spaesamento*, Minimum fax 2010, p. 29

²⁶⁹ Giuseppe Zucco, Il mio amore è un deserto-intervista a Giorgio Vasta su Absolutely Nothing, da *minima&moralia*, 21 ottobre 2016, <http://www.minimaetmoralia.it/wp/giorgio-vasta-su-absolutely-nothing-storie-e-sparizioni-nei-deserti-americani/>

²⁷⁰ Raffaele Donnarumma e Gilda Policastro, Ritorno alla realtà? Otto interviste ad autori contemporanei, *Allegoria* n° 56. <https://www.allegoriaonline.it/index.php/i-numeri-precedenti/allegoria-n57/23-il-tema/5756/104-ritorno-alla-realta-otto-interviste-a-narratori-italiani-a-cura-di-r-donnarumma-e-g-policastro>

giudizio viene effettuato sulla base delle tre opere maggiori di Vasta, escludendo articoli e racconti, e che non è in alcun modo volto ad incasellare in schemi precostituiti l'opera di uno scrittore giovane, probabilmente in parte inespressa e tutta in divenire. Dunque è necessario riformulare la domanda: il punto della questione non è se Giorgio Vasta sia uno scrittore realista ma quanto le sue opere maggiori siano vicine a queste istanze e in che modo tendano verso un referente reale. Alla fine del capitolo precedente si è cercata una risposta plausibile nell'analisi de *Il tempo materiale* tramite le categorie di Bertoni, secondo cui un romanzo realista rispondeva a tutta una serie di caratteristiche (contesto storicamente determinato, coerenza logica dei personaggi e delle azioni, legame visibile fra mondo e testo). Ora questa analisi era pertinente al genere romanzo, pienamente riscontrabile nel testo de *Il tempo materiale*. È necessario chiedersi se un'analisi del genere è altrettanto puntuale per due testi ibridi come *Spaesamento* e *Absolutely Nothing*. In parte una risposta è stata fornita nei paragrafi iniziali di questo capitolo: le premesse ai testi partono da un contesto storico che fa riferimento ad episodi relativi alla vita dell'autore. Dunque siamo oltre il concetto di realistico e andiamo verso un referente pienamente reale, vero, creato senza l'illusione artificiosa della scrittura. L'autore all'inizio di *Spaesamento* ci comunica che il libro descrive tre giorni trascorsi a Palermo, ed è un dato verso cui non è lecito nutrire alcun dubbio: l'autore diventa testimone e le premesse al suo discorso sono necessariamente vere. Lo stesso dicasi per *Absolutely Nothing*: il testo è il racconto di un viaggio negli Stati Uniti realmente intrapreso da Vasta, e anche qui non è dato dubitare. La mutazione da Vasta scrittore ne *Il tempo materiale* a Vasta testimone negli ultimi due suoi testi sposta il focus del discorso e non sarebbe più logico sottoporre le opere alle categorie bertoniane sul romanzo realista. L'unica analisi plausibile è quella che ha a che fare con lo stile dell'autore, sempre fedele a se stesso nelle sue caratteristiche fondamentali. Pur essendo generi differenti dal romanzo, *Spaesamento* e *Absolutely Nothing*, come già esposto, virano attraverso la scrittura di Vasta verso la narrazione, portando alla luce quei temi cari all'autore che costruiscono la sua personale visione del mondo. Il termine visione non è scelto a caso. A tal proposito è chiarificatrice una frase di Guido Piovene tratta da *Le Furie* che Giorgio Vasta riprende in un'intervista.

Io non sono un fantastico, non sono un inventivo, e nemmeno un realista. Ma sono un visionario di cose vere. Non mi è lecito manipolarle, ma soltanto guardarle attentamente, registrarle, e le vedo tanto più quanto più sono cieco, sordo, distratto.²⁷¹

Vasta ci propone un mondo che conosciamo, senza trasfigurarlo. Soprattutto prefigura un tempo determinato o uno spazio familiare, proietta il mondo del testo nell'esperienza del mondo del lettore, e in questo senso si può definire un realista. Ma come già detto, sarebbe limitante ridurre a categorie l'opera di un autore, ancor più per Vasta che dissemina ogni suo testo di presenze irreali e dunque sfugge ad una categorizzazione di questo tipo. La sua scrittura raccoglie dati sensibili e conoscibili mutandoli in fantasie: Spike, Capitan Harlok, Crematogastra. Innumerevoli visioni che ci danno puntualmente conto di cose vere.

²⁷¹ Giuseppe Zucco, *Il mio amore è un deserto*-intervista a Giorgio Vasta su *Absolutely Nothing*, da *minima&moralia*, 21 ottobre 2016, <http://www.minimaetmoralia.it/wp/giorgio-vasta-su-absolutely-nothing-storie-e-sparizioni-nei-deserti-americani/>

Conclusioni

Visionari di cose vere.

Come si evince da questa analisi se si dovesse stare a quantificare il tasso di verità e di finzione nell'opera di Vasta si farebbe un torto all'autore, perché si rischia di semplificare un'operazione narrativa che si propone tenacemente, sin dalle prime battute, di ricercare la complessità delle cose. Questo obiettivo di fondo è indice di una nuova vitalità degli scrittori contemporanei che in piena contraddizione con tutte quelle credenze tipiche del postmoderno, non smettono di misurarsi con la realtà che li circonda, pur andando in contro ad una serie di contraddizioni inevitabile nell'epoca attuale. Giorgio Vasta con la

costruzione apparentemente fittizia della sua realtà narrativa finisce per fare i conti inevitabilmente con un referente concreto che campeggia al di sopra della scrittura, il mondo esterno. I suoi testi sono mutanti strutturati con le categorie moderniste, soprattutto in riferimento a *Il tempo materiale*, e mescolati con i riferimenti culturali tipici dell'epoca contemporanea e del postmoderno. Vasta va' incontro ad un'operazione molto diffusa fra gli scrittori della sua generazione, intrisi di quella cultura postmoderna che per quanto disprezzata ha contribuito alla loro formazione. In questo senso si potrebbe interpretare la mia ricerca come un tentativo di ridurre i testi di Vasta ad una funzione esemplare, che ha il compito di mostrare i sintomi di un certa tipologia di scrittura di ultima generazione. Questo è in parte vero, ma è un risultato ottenuto per caso, alla luce dell'analisi del dibattito critico e di alcune caratteristiche comuni fra i testi di Vasta e quelli di alcuni suoi contemporanei. Detto ciò, ritrarre un'opera slegata dal proprio contesto culturale significa semplificare l'analisi critica che se ne fa, ed è per questo doveroso tentare di scovare dei legami tra l'autore e la temperie culturale che lo circonda e che probabilmente ha influenzato nel bene e nel male la sua scrittura. In questo senso ho cercato di proporre un quadro sintetico e credibile del dibattito critico in merito a queste istanze e a partire da questi spunti ho cercato di analizzare l'opera di Vasta. Lo stimolo fondamentale derivato da queste letture e più appropriato, a mio avviso, alla scrittura dell'autore è quello che fa riferimento al presunto ritorno al realismo e al concetto di realtà. C'è da chiedersi se sia lecito a tal proposito parlare di realismo in relazione alla categoria letteraria a noi familiare. Non c'è da meravigliarsi che questa categoria susciti una certa diffidenza negli autori italiani²⁷², atteggiamento dovuto sia ad un generale discredito della letteratura neorealista del dopoguerra non letta e tutt'ora illeggibile, sia "ad un'eredità neoavanguardistica che non ha saputo fare i conti con il realismo dell'avanguardia stessa"²⁷³, sia le polemiche del postmoderno e soprattutto la fragilità romanzesca della tradizione italiana. Siamo soliti abbinare al concetto di realismo in letteratura, la struttura tipica del romanzo dell'ottocento, che si faceva carico di veicolare la visione della realtà di una certa classe sociale, per lo più quella dominante e borghese. Consapevole che questa definizione sia riduttiva è necessario partire dalla concezione propria di romanzo per approdare al risultato attuale ottenuto dalle scritture contemporanee. Non è la sede adatta per definire

²⁷² Cfr. Raffaele Donnarumma e Gilda Policastro. *Ritorno alla realtà? Otto interviste a narratori italiani*, Allegoria n° 57, 2008, <https://www.allegoriaonline.it/index.php/i-numeri-precedenti/allegoria-n57/23-il-tema/5756/104-ritorno-alla-realta-otto-interviste-a-narratori-italiani-a-cura-di-r-donnarumma-e-g-policastro>

²⁷³ Raffaele Donnarumma, *Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani di oggi*, Allegoria n°57, 2008, <https://www.allegoriaonline.it/PDF/102.pdf>

cosa sia esattamente un romanzo, tanto meno il romanzo realista, basterà elencare alcune caratteristiche peculiari utile a fornire un modello per chiarire il quadro di riferimento. Mi tornerà utile a tal proposito lo schema di Federico Bertoni che ha definito quali dovrebbero essere le caratteristiche fondanti di un romanzo classificabile come realista. Innanzitutto la coerenza logica dei temi trattati, che sono realistici se trasferibili ad una esperienza empirica; inoltre il procedimento espressivo deve demandare ad un repertorio di tecniche conosciute; il codice del romanzo deve essere conforme ad un contesto culturale e sociale storicamente determinato e infine la realtà del testo deve proiettare l'orizzonte empirico del lettore, che *rifigura*²⁷⁴ la propria visione del mondo alla luce degli input provenienti dalla narrazione. È chiaro che non si può classificare un romanzo, con tutte le sue complessità e contraddizioni, applicando un semplice schema ma questi chiarimenti saranno utili solo a definire meglio i confini di ciò che si intende per romanzo realista, e a muoversi più agevolmente in un terreno che si presenta accidentato. Ciò che ho tentato di proporre in questa ricerca è come Giorgio Vasta attesti la sua scrittura entro questi confini, consapevolmente o no. Come affermato in precedenza, sostenere che Vasta sia uno scrittore realista significa semplificare e ridurre ai minimi termini un discorso che si presenta complesso in ogni sua sfaccettatura. La soluzione che sembrava più corretta era quella di non fornire una risposta univoca e dogmatica, ma provare a dare una visione che scongiurasse le prospettive totalizzanti e andasse nella direzione della pluralità, rischiando piuttosto di offrire una risposta imprecisa. L'unico modo per cominciare a delineare questa risposta era partire dai testi dell'autore e formulare un'ipotesi a partire dalla sua scrittura, senza sollevare questioni che esulassero dalla poetica dell'autore. Ne *Il tempo materiale* Giorgio Vasta dà forma alla sua personale visione di scrittura e alla sua poetica, che si ravvisa coerente anche nelle altre due opere dell'autore, *Spaesamento* e *Absolutely Nothing*. Ed è in questa dichiarazione d'intenti che va' cercato il senso della sua opera e quanto abbia a che fare con il realismo. Per una questione di semplicità ho preferito durante la mia analisi di parlare di realtà piuttosto che di realismo in senso stretto, proprio per i problemi che derivavano da questo concetto così aleatorio. Vasta si misura con la realtà dunque, ma la realtà a lui contemporanea, filtrata dalla cultura delle immagini e del virtuale. È con questo tipo di mondo che si confrontano gli scrittori contemporanei, Vasta compreso, ed è in questa ottica che vanno analizzati i loro testi.

²⁷⁴ Cfr Federico Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Einaudi, 2007, p.316

La mia impressione è che la cosiddetta realtà sia serenamente destrutturata, extralinguistica. Soltanto che sopportare la sua costitutiva indifferenza è per ognuno di noi inconcepibile e dunque diventa necessario e salvifico lavorare di continuo a un'invenzione di forma e di senso. [...] Credo che buona parte della nostra esperienza si dia nella frizione di questa naturale assenza di direzione e di intenzionalità delle cose e il nostro impulso a contrastarla.²⁷⁵

Sfogliando *Il tempo materiale*, diventa chiara questa ossessione dell'autore, provare a mettere ordine in una realtà che ha smarrito la sua direzione. L'obiezione che si potrà opporre è che questa storia di finzione ha degli elementi del tutto inverosimili che farebbero di Vasta uno scrittore con poca aderenza al reale. Per fornire alcuni esempi, nel momento in cui ci troviamo di fronte Nimbo che dialoga con una zanzara o una pozzanghera a forma di testa di cavallo con un linguaggio del tutto estraneo a quello che utilizzerebbe un normale bambino di undici anni è naturale che la tentazione di annoverare *Il tempo materiale* come romanzo al limite del fantastico è molto forte. Ed è la stessa reazione che si potrebbe avere in *Absolutely Nothing*, apparentemente un reportage di viaggio, quando l'autore conversa di filosofia con Spike, un personaggio dei fumetti dei Peanuts. Ad un'analisi più approfondita risulta però che l'intento di Vasta è quello di creare una realtà narrativa ibrida, mescolando dei codici a noi familiari, quali il contesto storico o lo spazio di ambientazione, con immagini proprie della sua cultura di riferimento. Se per Giorgio Vasta la realtà è liquida, frammentaria, necessariamente la letteratura che si propone di confrontarsi con il mondo reale produrrà degli effetti stranianti. La scrittura di Vasta si presenta, in ultima analisi, come il prodotto di un cortocircuito fra le categorie classiche della narrazione e un immaginario fantastico abituato ad infiltrazioni virtuali dall'esterno, costretto a misurarsi di volta in volta con un mondo caotico e incomprensibile. Il realismo a cui si fa riferimento dunque non è altro che un realismo geneticamente modificato, un iperrealismo, che ha bisogno di essere arricchito dell'immaginario fantastico di cui scrive, laddove manca un'esperienza forte da cui trarre la narrazione. Si potrebbe utilizzare il concetto di *ipermoderno* introdotto da Donnarumma in ambito letterario, che fa perno intorno al concetto di realismo in epoca contemporanea. Ma la mia ricerca parte da questi presupposti per andare in un'altra direzione. Come già affermato ciò che conta è lo sforzo di Vasta e di molti autori della sua generazione a misurarsi con il mondo che li circonda, sviluppando

²⁷⁵ Marco Benedettelli, *L'inferno è rinunciare all'invenzione di senso*. Intervista a Giorgio Vasta, in *Vixi* "Argo" n°17, novembre 2011

delle tensioni realistiche, assenti nella generazione precedente. Al di là di tutte le possibili elucubrazioni, una dichiarazione dello stesso autore potrebbe avvalorare la mia tesi: quando Vasta azzarda una dichiarazione sulla propria poetica non si definisce propriamente un realista, ma un autore che registra la realtà manipolandola attraverso le proprie visioni, nel tentativo di carpire il significato profondo che si cela dietro tutte le cose.²⁷⁶

²⁷⁶ Cfr. Giuseppe Zucco, “Il mio amore è un deserto-intervista a Giorgio Vasta su *Absolutely Nothing*”, in *minima&moralia*, 21 ottobre 2016, <http://www.minimaetmoralia.it/wp/giorgio-vasta-su-absolutely-nothing-storie-e-sparizioni-nei-deserti-americani/>

Bibliografia

Erich Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Berna 1946, (trad. italiana a cura di Alberto Romagnoli e Hans Hinterhauser, Einaudi, Torino 1983) pp. 44-47

Demetrio Paolin, *Una tragedia negata*, il Maestrale

Raffaele Donnarumma e Gilda Policastro. *Ritorno alla realtà? Otto interviste a narratori italiani*, in *Allegoria* n° 57, dicembre 2008, <https://www.allegoriaonline.it/index.php/i-numeri-precedenti/allegoria-n57>

Giuseppe Zucco, *Il mio amore è un deserto*-intervista a Giorgio Vasta su Absolutely Nothing, in *minima&moralia*, 21 ottobre 2016, <http://www.minimaetmoralia.it/wp/giorgio-vasta-su-absolutely-nothing-storie-e-sparizioni-nei-deserti-americani/>

Marco Benedettelli, *L'inferno è rinunciare all'invenzione di senso*. Intervista a Giorgio Vasta, in *Vixi* "Argo" n°17, novembre 2011

- Federico Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Einaudi, 2007
- Raffaele Donnarumma, *Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani di oggi*, *Allegoria* n°57, 2008, <https://www.allegoriaonline.it/PDF/102.pdf>
- Giorgio Vasta e Ramak Fazel, *Absolutely Nothing. Storie e sparizioni nei deserti americani*. Quodlibet Humboldt, 2016
- Bertrand Westphal, *Geocritica. Reale finzione spazio*, Armando editore, 2009
- Antonio Scurati, *La letteratura dell'inesperienza. Scrivere al tempo della televisione*, Tascabili Bompiani, 2006
- Bachtin, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi 2001
- Silvia Costantini, *Giorgio Vasta- Spaesamento*, *Allegoria* n°76, luglio/dicembre 2017, <https://www.allegoriaonline.it/index.php/i-numeri-precedenti/allegoria-n62/63-tremila-battute/6223/398-giorgio-vasta-qspaesamento>
- Ortega y Gasset, *Meditazioni sul Chisciotte*, 1914, p. 21, <http://www.ousia.it/SitoOusia/SitoOusia/TestiDiFilosofia/TestiPDF/OrtegaYGasset/MeditazioneChisciotte.pdf>
- Don DeLillo, *Underworld*, 1997, [trad.it. *Underworld*, Einaudi, Torino 2000, p. 218. Traduzione di D. Vezzoli].
- Austin J.L., *Come fare cose con le parole*, Genova, Marietti, 1987 (1962) p. 11
- Andrea Bajani, *Brigatisti per gioco nel centro di Palermo*, "l'Unità", 23 ottobre 2008
- Cesare Segre, "Critica testuale, teoria degli insiemi e diasistema", in *Semiotica filologica*, Einaudi, Torino 1979
- Cecilia Ghidotti, *Narratori degli anni zero, storia, critica, poetiche*. Dottorato di ricerca in culture letterarie, filologiche storiche. Alma mater studiorum-Università di Bologna, 2015
- Luca Rastello, *Piove all'insù*, Bollati Boringhieri, 2006
- Marco Baiani, *Corpo di Stato*, Rizzoli, 2003
- Donnarumma R., *Storie oblique* in Vitello, G., *L'album di famiglia. Gli anni di piombo nella narrativa italiana*, Massa, Transeuropa, 2013

Giuseppe Culicchia, *Il paese delle meraviglie*, Garzanti editore, 2004

Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, il Mulino editore, 2014

Gianluigi Simonetti, “Nostalgia dell’azione. La fortuna della lotta armata nella narrativa italiana degli anni zero.” *Le parole e le cose*, 28 dicembre 2014
<http://www.leparoleelecose.it/?p=6673>

Walter Siti, *Il Realismo è l'impossibile*, editore Gransasso nottetempo, 2013

Andrea Cortellessa, *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni zero*, L’Orma editore, 2014

Lorenzo Marchese, *L’io impossibile di Walter Siti*, in “Le parole e le cose”,
<http://www.leparoleelecose.it/?p=16614>

Bachtin, “Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo”, *Estetica e romanzo*, Einaudi 1979

Andrea Cortellessa, *Giorgio Vasta contento dei deserti*, in *Le parole e le cose*,
<http://www.leparoleelecose.it/?p=16614>

Walter Siti, *E adesso?*, in *Le parole e le cose*, <http://www.leparoleelecose.it/?s=walter+siti>

Romano Lupérini, *La fine del postmoderno*, casa editrice Guida, 2005

Graeme Gilloch, *Walter Benjamin*, casa editrice il Mulino 2008, p. 80.