

Daniela Carmosino

## Memoria e tempo spazializzati nella nuova narrativa del Sud

Le contemporanee trasformazioni delle nozioni di spazio e tempo vanno interpretate in relazione alle scoperte della fisica e delle neuroscienze, alle riflessioni teoriche del postmoderno e, più recentemente, della geocritica e della geopoetica. Offrendo una serie di esempi colti nella nuova narrativa del Sud d'Italia (Romano, Cilento, Vasta, Pascale, De Silva, Lagioia) lo studio esplora le diverse e nuove modalità di percepire e rappresentare il tempo e la storia attraverso la dimensione dello spazio.

*The contemporary transformation of notions of Space and Time can be attributed to the scientific discoveries of physic and neuroscience, to theoretical discussions of the post-modern, to the technologies (new media) we use, then, to the new perspective of Geocriticque and Geopoetics. Bringing together examples of contemporary fiction of the Southern Italy, the paper explores how some authors (Romano, Cilento, Vasta, Pascale De Silva, Lagioia) represent this new way of perceive the history by means spatial dimension.*

1. Giacomo Debenedetti amava poco il continuo apparire di nuovi *-ismi*, movimenti d'avanguardia e correnti artistiche che proliferavano sulla scena culturale del Novecento. Immaginiamo che oggi avrebbe lamentato il costante apparire, in un ben più concentrato arco temporale, delle tante svolte (*turn*) epistemologiche e culturali: dal *cultural turn* al *neuro turn*, dal *naturalistic turn* allo *spatial turn*. Eppure, l'elaborazione teorica di alcune di queste svolte ha davvero prodotto risultati importanti, che esulano dai confini delle discipline in cui si manifestano e della cultura *stricto sensu*, rilevando mutamenti di paradigmi e configurandosi come micro-rivoluzioni antropologiche. Tra queste svolte, una delle più rivoluzionarie è di certo lo *spatial turn*. Traducibile in italiano con l'ambigua quanto spettacolare perifrasi di *svolta spaziale*, verrà definita anche come rivincita dello spazio, poiché implica un ribaltamento della priorità accordata alla dimensione temporale, prepotentemente al centro delle riflessioni filosofiche e della prassi artistica del XX secolo, in favore di quella spaziale. In effetti, più che di rivincita dello spazio, sarebbe più corretto parlare di una nuova concettualizzazione della categoria di spazio-tempo a opera, innanzitutto, della fisica moderna. Dopo la teoria della relatività generale e dopo la meccanica quantistica, è la teoria della gravità quantistica a *loop* che, combinando assieme le prime due teorie, ci fornisce una struttura della realtà radicalmente diversa: se per la prima lo spazio è un «immenso mollusco mobile

in cui siamo immersi» – così ce lo descrive Carlo Rovelli – <sup>1</sup> la seconda ci insegna che lo spazio fisico, essendo fatto di *quanti*, ha una struttura granulare; nell’elaborazione della teoria dei *loop*, questo spazio disomogeneo e granuloso diventa spazio dinamico della relazione, poiché fatto di *loop*, appunto, anelli che si congiungono con altri simili «formando una rete di relazioni che tesse la trama dello spazio». Vanificata l’idea di uno spazio come vuoto contenitore, scompare anche l’idea di un tempo per così dire originariamente vuoto, preesistente agli accadimenti, primitivo, elementare, astratto, che scorra linearmente e indipendentemente da ciò che, al suo interno, vi accade: oggi, difatti, «le equazioni che descrivono grani di spazio e materia non contemplano più la variabile tempo». Ciò non vuol dire che lo spazio perda il suo carattere dinamico, ma che «i processi elementari non possono essere ordinati in una comune successione di istanti» e che ogni processo segue una propria temporalità, un proprio ritmo, indipendentemente da quello del processo accanto. Insomma, «non c’è più lo spazio che contiene il mondo, e non c’è più il tempo lungo il quale avvengono gli eventi». Ci sono solo processi e interazioni fra processi, e da questi il tempo scaturisce. La percezione di tale coesistenza di temporalità diverse nate dalla relazione tra processi spaziali produrrà, come vedremo a breve, esiti assai felici in letteratura. Per ora, ci limiteremo a riscontrare una simile configurazione in un’altra categoria spaziale, quella dell’*Umwelt*: ambiente vissuto e percepito da diversi organismi secondo coordinate spazio-temporali diverse, questa nasce, come ricorda Scaffai,<sup>2</sup> nell’ambito della biologia con Jakob von Uexküll, ma in breve si estende alla filosofia – quella heideggeriana, ad esempio – e poi ad altre discipline, fino ad essere accolta con grande favore all’interno delle molte e recenti teorie che riconfigurano i rapporti tra discipline storiche e geografiche e tra queste ultime e la letteratura. Lo *spatial turn* trova infatti la sua più nota e lungimirante formulazione alla fine degli anni Ottanta nel volume *Postmodern Geographie*,<sup>3</sup> di Edward W. Soja, cui fa seguito quella di Giacomo Marramao:<sup>4</sup> se entrambi prospettano lo *spatial thinking* quale «finestra di collegamento transdisciplinare [...], l’ultima di una serie di svolte che hanno segnato la vicenda del XX secolo: dalla svolta linguistica, alla culturale, alla postmoderna»,<sup>5</sup> è Soja, in particolare, ad estendere la nuova prospettiva alla comparatistica letteraria, all’antropologia, alla filosofia e alla storia, nell’ottica di una svolta post-coloniale. La nuova percezione dello spazio va strettamente legata a una nuova percezione della dimensione temporale, che si traduce anche in una nuova percezione del passato e della memoria storica, nelle accezioni tanto di storia della collettività quanto di memoria biografica. Ricordiamo solo brevemente come questo processo origini e trovi il pieno manifestarsi nel costruttivismo e nell’ontologia debole del postmoderno e in

<sup>1</sup> Carlo Rovelli, *Sette brevi lezioni di fisica*, Milano, Adelphi, 2014, pp. 37-38.

<sup>2</sup> Niccolò Scaffai, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Milano, Carocci, 2017.

<sup>3</sup> Edward W. Soja, *Postmodern Geographies*, London-New York, Verso, 1989.

<sup>4</sup> Giacomo Marramao, *Spatial turn: spazio vissuto e segni dei tempi*, Quadranti-Rivista Internazionale di Filosofia Contemporanea, Volume I, I, 2013.

<sup>5</sup> Ivi, cit., p. 3.

particolare nel post-strutturalismo: seguendo logiche e modalità differenti, queste avvalorano e incrementano il deflagrare di precedenti paradigmi e configurazioni assiologiche su cui, fino all'età moderna, si basavano la percezione e l'interpretazione della realtà, del tempo, della storia. I più recenti esperimenti delle neuroscienze cognitive, d'altronde, avvalorano la lunga tradizione del soggettivismo, confermando scientificamente l'impossibilità di uscire da una percezione-interpretazione soggettiva della realtà.<sup>6</sup> Si aggiunga, infine, la riflessione teorico-critica sulla nuova percezione della dimensione spazio-temporale che nasce anche dall'esigenza di spiegare una concreta e diffusa nuova modalità di fare esperienza del mondo e dei cosiddetti eventi storici: una modalità prevalentemente virtuale e mediat(ica), che ne impedirebbe, secondo alcuni,<sup>7</sup> tanto l'elaborazione psichica e la comprensione critica, quanto la strutturazione di questi in storia collettiva e condivisa. Le nuove percezioni – soggettiva, mediata, virtuale, rapida e superficiale – dello spazio-tempo generano inevitabilmente una messa in crisi della storia come dimensione che si estenda in profondità e in prospettiva, suscettibile di una *messa in forma* narrabile da parte del *logos* storiografico unitario e monofocale, che seleziona e ordina gerarchicamente gli eventi più significativi (*focus-oriented*) dando loro senso e direzione. Ovvero, della storia qual era percepita nell'età moderna. Se Soja sceglie il titolo di *Postmodern Geographie* è perché, già intorno agli anni Cinquanta, il postmoderno cominciava a mostrarci una dimensione spazio-temporale caratterizzata dall'anomia, dall'eterarchia, dall'eterogeneità, dall'isotropia, dal flusso e dalla superficialità arcipelagica: si tratta di una temporalità atomizzata in *tempuscoli*, che non prevede diacronia, vanificando, così, la possibilità di produrre storia nel senso fino ad allora inteso. È vero, già Bachtin indicava nel cronotopo la *tipica* configurazione/percezione spazio-temporale di un'epoca attraverso la sua rappresentazione testuale; ed è vero che già lo storico Braudel utilizzava il termine di geostoria per indicare l'indissolubile, intricato e dinamico rapporto tra geografia e storiografia: in entrambi i casi, tuttavia, ci si muoveva ancora dentro o tra i confini delle discipline, non si contemplava ancora una così estesa trasformazione antropologico-culturale, che modificasse gli immaginari stessi. Diverso è il discorso di Michel Foucault<sup>8</sup> che, alla fine degli anni Sessanta, elaborando il concetto di isotopia, segnalava come il rapporto tra spazio e tempo venisse riconfigurato entro una diversa concezione del mondo, laddove lo spazio non era più lo spazio euclideo e la storia non era più avvertita quale processo lineare logico-cronologico, teleologico persino, quale sviluppo per successione di stadi. Stringendo il *focus* sulla letteratura, nell'interdisciplinare lettura debenedettiana dell'arte del Novecento, filtrata attraverso la fisica di Einstein e Heisenberg, molto di tutto questo era già emerso: eppure, anche

<sup>6</sup> Cfr. Daniela Carmosino, *L'ossessione della realtà nella narrativa italiana del nuovo secolo*, in Giuseppe Di Giacomo - Ugo Rubeo (a cura di), *Il romanzo del nuovo millennio*, Sesto San Giovanni, Mimesis Edizioni, 2020, p. XXX.

<sup>7</sup> Cfr. Daniele Giglioli, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet, 2011 e Antonio Scurati, *La letteratura dell'inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione*, Milano, Bompiani, 2007.

<sup>8</sup> Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.

qui, la trasformazione rimaneva confinata nel perimetro estetico, ancora non esibiva connotati d'un condiviso, generalizzato mutamento di paradigma nella percezione della realtà. Né, soprattutto, prevedeva anche una mutata percezione della dimensione spaziale nei termini descritti dallo *spatial turn*.

2. All'insegna di una interdisciplinarietà, anche di debenedettiana memoria, è in particolare negli ultimi decenni che cominciano a delinearsi nuove modalità di relazione fra le discipline geografiche e quelle artistiche. Lo *spatial turn* è tutt'ora fonte primaria di una ricca e diversificata produzione teorico-critica, che rimodula i rapporti fra le discipline geografiche e quelle artistiche, un confronto epistemologico che le mette in dialogo e in collaborazione attraverso uno scambio di saperi, conoscenze, linguaggi, tecniche, strumenti e prospettive; oppure, mantenendo in figura la dimensione letteraria, rifunzionalizza strumenti e categorie delle discipline geografiche - carticità, territorio, confine e frontiera, *mapping*, *zooning*, *gentrification*, indicizzazione, visione zenitale, variazione di scala etc. Il tutto all'insegna di una traduzione epistemica e di una riformulazione del rapporto tra le dimensioni della realtà effettuale e di quella finzionale, rapporto che, di lì a poco, le neuroscienze cognitive rimodulano sfumando, se non annullando, i confini tra le due relative esperienze, quella reale e quella virtuale. Tra le molte teorizzazioni, spesso di origine statunitense e non sempre felicemente esportabili alle nostre latitudini, le più produttive ai fini del nostro discorso saranno la geocritica di Westphal, la geopoetica, nella formulazione data dallo scrittore Kenneth White<sup>9</sup> ma soprattutto nella sua declinazione critico-ermeneutica a opera Federico Italiano,<sup>10</sup> la critica ecologica – per cui si rimanda al prezioso volume di Niccolò Scaffai, *Letteratura e ecologia* -<sup>11</sup> e il *Realismo terminale*<sup>12</sup> di Guido Oldani. La prima, la geocritica, deve la sua elaborazione a Bertrand Westphal e la sua fortunata e rapidissima diffusione al volume *Geocritica. Reale finzione spazio*.<sup>13</sup> La geocritica esibisce un impianto critico-metodologico volto a esplorare in un'ottica multifocale e transdisciplinare le potenzialmente infinite e incessantemente dinamiche rappresentazioni artistiche di un luogo e lo fa orientando il *focus* su questo, in quanto produttore e prodotto di una rete, dinamica e potenzialmente infinita, di rappresentazioni. Le due declinazioni della geopoetica mettono invece in figura lo sguardo – egocentrato – del soggetto che, raccontando il luogo, ne offre un'immagine riconducibile alla propria *Weltanschauung*, alla propria poetica, alla propria biografia. Se, tuttavia, la definizione di geopoetica data dallo scrittore Kenneth White coincide con lo sguardo poetico sui luoghi che informa la prassi artistica, l'approccio del critico Italiano ha un

<sup>9</sup> Kenneth White, *Geopoetics: Place, Culture, World*, Uxbridge, Alba Publishing, 2004.

<sup>10</sup> Federico Italiano, Marco Mastronunzio (a cura di), *Geopoetiche. Studi di geografia e letteratura*, Milano, Unicopli, 2011.

<sup>11</sup> Niccolò Scaffai, *Letteratura e ecologia*, cit.

<sup>12</sup> Guido Oldani, *Il Realismo terminale*, Milano, Mursia, 2010. Cfr. anche Elena Salibra, Giuseppe Langella (a cura di), *La faraona ripiena. Bulimia degli oggetti e Realismo terminale*, Milano, Mursia, 2012.

<sup>13</sup> Bertrand Westphal, *Geocritica. Reale finzione spazio*, Roma, Armando Editore, 2009.

taglio più critico-ermeneutico: per Italiano, infatti, la geopoetica si differenzia dalla geocritica perché, laddove quest'ultima disciplina mantiene l'attenzione sul luogo quale nucleo di irradiazione dei tanti *discorsi* intorno ad esso, la geopoetica si concentra sul dialogo simmetrico tra sapere/discorso letterario e sapere/discorso geografico, sul continuo trans-gredirne i confini e sulla traduzione epistemologica delle categorie dell'uno nell'altro e viceversa. La geo-grafia (nell'accezione più estesa del termine) si porrebbe quindi in un rapporto alla pari con la letteratura, in un rapporto in cui l'una, la geografia, si avvarrà di alcuni strumenti specifici della dimensione letteraria (quali la dimensione performativa, poiché entrambe producono gli effetti che nominano e le tecniche narrative) e l'altra, la letteratura, si avvarrà di strumenti propri della geografia. Meno centrato sullo sguardo di chi racconta il luogo, ma neppure incline a privilegiare il luogo rappresentato a discapito della prospettiva di chi lo rappresenta, si rivela infine l'approccio della critica ecologica. Questa propone di leggere in chiave ecologica – non, o non necessariamente, ecologista – quelle opere che offrano una rappresentazione del rapporto tra individuo e ambiente circostante, intesi in ottica eco-sistemica, *à la* Bateson, come elementi coinvolti in dinamiche di reciproca trasformazione: la preziosa multifocalità della geocritica è qui recuperata attraverso il frequente utilizzo del dispositivo ironico, *par excellence* demistificante e sovvertitore dei più convenzionali discorsi. Ma cosa si intende per sguardo egocentrato – altro termine categorizzato e intrinsecamente polisemico e anfibiologico, interpretabile in chiave negativa quanto positiva? Per sguardo egocentrato s'intendano qui l'azione e al tempo stesso il risultato del conoscere-rappresentare il luogo da parte di un soggetto che lo interpreta, inevitabilmente, in base ai propri schemi di matrice biografico-psichica e/o culturale. Nella prospettiva geocritica, debitrice del post-strutturalismo, si prova così a superare criticamente l'impostazione egemonica, logocentrica nell'accezione critica datale da Derrida. Lo sguardo egocentrato può virare al lirico, al fantastico, all'onirico, disconoscendo del tutto il referente reale, colto solo come stimolo e al tempo stesso eccipiente per le fantasticherie: oppure può mettere questo in figura, ma solo per filtrarlo attraverso coordinate biografiche o socio-culturali e sottoporlo a critica, esplicita o implicita nella prospettiva ironica. È sulla scorta, quindi, delle più recenti riflessioni epistemologiche e metodologie critiche e sullo sfondo di uno scenario filosofico, culturale, sociale che dal postmoderno sta trascolorando nella tarda-modernità (o ipermodernità o post-post-modernità) che andremo a indagare la nuova narrativa del Sud d'Italia degli ultimi trent'anni: l'intento è quello di verificare quali modi, temi, prospettive, dispositivi retorici vengano scelti per rappresentare alcune importanti trasformazioni del territorio del Sud d'Italia, direttamente legate alla nuova percezione del tempo e della memoria storica.

3. Territorio: ecco un altro termine problematico. Senza alcuna pretesa di risolvere in tale sede una complessa questione terminologica, sarà tuttavia opportuno accennare almeno alla pluralità di sensi e interpretazioni generati da un termine tecnico-

specialistico condiviso da più discipline e al tempo stesso utilizzato nella lingua d'uso. Nell'accezione qui proposta, il territorio, intanto, non è lo spazio. Col termine di spazio (*space*) si può intendere, infatti, lo spazio concettuale, astratto, fluido, libero, non antropizzato, in alcuni casi spazio euclideo. Faremo qui riferimento, semmai, al significato che ne dà la geografia culturale, la quale lo lega all'autorappresentazione identitaria di chi lo abita o lo possiede e lo controlla, sconfinando magari negli ambiti dell'ecologia (spazio vitale), dell'etologia e della biologia comportamentale (spazio da marcare e difendere). Si collocherà quindi sul versante del luogo (*place*), spazio fisico, antropizzato, mondanizzato: in ogni caso, dotato di ben precisi confini. Se lo spazio si fa luogo e assume differenti declinazioni non solo in ragione dello sguardo egocentrato, della posizione – esistenziale, ideologica, culturale, artistica – dell'artista che lo conosce/interpreta/rappresenta, ma anche dell'*agency* che connota il luogo stesso, il territorio può allora coincidere col concetto di identità culturale percepita, vissuta e condivisa. È proprio in virtù di questo legame con il concetto di identità –altro termine problematico- che il territorio risulta spesso indigesto tanto alla geocritica quanto alla comparatistica: la sua connotazione fortemente identitaria può sdrucchiolare con troppa facilità nella connotazione stereotipata, nel pregiudizio etnico generando discorsi e narrazioni informati a questa prospettiva. Se tuttavia permane l'auspicio di una de-territorializzazione e de-colonizzazione degli immaginari culturali, è anche vero che il pericolo – per alcuni la scelta – di veder disciolte le identità locali nell'omologazione culturale quale portato della globalizzazione ha condotto, com'è noto, all'arroccamento su intransigenti posizioni di difesa del *local*. Nella lettura di Marramao: «Ogni qualvolta prevale (in filosofia come in politica) il paradigma esclusivo dell'identità e della *reductio ad Unum*, le differenze riluttanti all'omologazione reagiscono assumendo in forma cristallizzata e disseminativa, come i frammenti di un meteorite, secondo la stessa logica identitaria del paradigma egemone».<sup>14</sup>

4. Una felice soluzione, adottata nella migliore riflessione teorica internazionale come pure della narrativa del Sud d'Italia che a questa spesso si ispira, consiste nell'invertire di segno la perifericità del luogo, geografica ma anche economica e culturale: è proprio la perifericità del Sud rispetto all'Altro, al Nord d'Italia e del mondo, al Centro di produzione e diffusione del pensiero e unico e del mercato unico, fa assurgere così il Sud a prezioso luogo di sperimentazione identitaria *altra* e di produzione di discorso anti-egemonico. In questa prospettiva, i territori del Sud d'Italia potrebbero ancora essere produttori di identità, ma di identità plurali, luoghi di *mestiza* o meticciano, di dialogo tra culture e immaginari. Ne deriverebbe una nuova coscienza, esito anche di una nuova percezione della storia e della memoria che de-semantizza e ri-semantizza i territori stessi. E sarebbe una soluzione felice quanto necessaria, soprattutto pensando alle ancora frequenti e fuorvianti letture delle

<sup>14</sup> Giacomo Marramao, *Spatial turn: spazio vissuto e segni dei tempi*, cit., p. 2

molte realtà del Sud come territorio omogeneo, proprio all'insegna d'una comune perifericità. La possibilità di generare un nuovo discorso sulla storia -politica, culturale, artistica- dei tanti Sud d'Italia, è dimostrata da una fitta produzione narrativa che sperimenta tale possibilità proprio rappresentando il territorio, quale luogo identitario *perché* capace di esprimere e raccontare, secondo nuove modalità, la storia e le storie di quel luogo e di chi lo abita. Per farsi un'idea dell'attenzione al territorio dimostrata dalla narrativa meridionale basterebbe una rapida occhiata a qualche titolo, davvero scelto a caso, scelto nell'arco temporale che va dalla fine degli anni Novanta a oggi: *Nel corpo di Napoli* (Giuseppe Montesano, 1999); *Giù Napoli* (Silvio Perrella, 2006); *Cronache dalla città dei crolli* (Sergio De Santis, 2005); *La città distratta* (Antonio Pascale, 1999); *Repertorio dei pazzi della città di Palermo* (Roberto Alajmo, 1994); *Neronapoletano* (Antonella Cilento, 2004); *Vento forte tra Lacedonia e Candela* (Franco Arminio, 2013), *Borgo Sud* (Donatella di Pietrantonio, 2020). Eludendo il rischio di un neo-regionalismo, pure avvertito soprattutto nella produzione cinematografica e nella cosiddetta letteratura di genere, le proposte narrative più interessanti riescono ad allestire rappresentazioni aggiornate al presente, che, senza snaturarlo, proiettano il territorio su scenari geo-culturali - nazionale, europeo, spesso globale- di più ampio respiro. Ora, traducendo tutto questo in termini di produzione testuale, quali sono i modi, i dispositivi retorico-formali, le risorse di cui si avvale la nuova narrativa del Sud? Notiamo subito come l'ibridazione sia uno dei tratti comuni e caratterizzanti, un'ibridazione a vari livelli, dal punto di vista stilistico e linguistico, spesso per rappresentare l'ibridazione delle dimensioni spaziale e temporale: la migliore narrativa del Sud sovrappone e mescola temporalità diverse (passato, presente, futuro) facendole dialogare una dimensione non più stratificata, non sviluppata ed estesa lungo profondità prospettive oggi non più percepibili. Passato presente e futuro, di cui un tempo facevamo esperienza entro un tempo lineare, vengono ora disposte, ma non gerarchicamente ordinate, sulla superficie piatta di un onni-presente, quale unica temporalità di cui si riesca a far esperienza; quindi ibridate, per potersi manifestare, con la concreta tridimensionalità di luoghi appartenenti a temporalità – storiche, biografiche, geologiche, psichiche – diverse.

5. Della difficoltà di far esperienza della storia e del passato ragiona proprio Livio Romano nel romanzo *Per troppa Luce*.<sup>15</sup> Rilevando il diffondersi sul territorio dei parchi o villaggi turistici a tema storico, li fa assurgere ad allegoria di una nuova percezione del tempo e della storia, meglio ancora, ad allegoria del passaggio dall'*esperienza* del passato al suo *consumo* turistico-gadgettizzato. Sorta di Disneyland della storia, questi mega-complessi edilizi non hanno alcuna finalità di conservazione e valorizzazione del patrimonio storico-artistico del territorio: riproducendo gli scenari di una o più epoche, sia con un sommario allestimento di *setting* storico-tematici, sia con la messa in scena, tramite attori e comparse, dei

<sup>15</sup> Livio Romano, *Per troppa luce*, Milano, Sironi, 2016.

principali eventi delle epoche citate, questi si collocano, tuttavia, a distanza anche rispetto al puro *divertissement* del citazionismo postmoderno, del suo gioco svincolato da ogni finalità. Come nei più cupi scenari di Adorno, i parchi storici seguono le sole logiche del Mercato: il fruttuoso investimento ha infatti lo scopo di sedurre masse di acritici turisti-consumatori, di farli immergere all'interno di un non-luogo infarcito di luoghi virtuali -ricostruiti sui più correvi stereotipi pseudoculturali- e interattivi -così da farli sentire finalmente protagonisti, come l'*attention economy* impone. Ancora in fase di progetto, naturalmente abusivo, il parco turistico immaginato da Romano si chiamerà Neripoli, come l'antica città su cui resti verrà edificato. E sarà «tutto ricostruito alla perfezione, arrivi e ti trasporti in un'altra epoca, anzi un'altra storia, dell'uomo primitivo [...] Tutto intorno, alberghi, discoteche e casinò». <sup>16</sup> Romano rimescola le carte tra vero e virtuale, confondendo sempre i due piani, laddove l'esperienza d'una realtà finzionale *dal vivo* diventa di nuovo sinonimo di esperienza *del vero*: «mica ste cose virtuali di oggi. Noi il viaggio nel passato, alla gente, lo faremo fare sul serio, dal vivo». <sup>17</sup> Il territorio fisico si confonde allora con un immaginario già ampiamente colonizzato, in cui ogni elemento *significa* solo in virtù della propria collocazione nel Mercato: è l'immaginario della Cultura-Mondo <sup>18</sup> teorizzata da Lipovetzsky e Serroy, in cui i prodotti culturali diventano anch'essi prodotti di consumo e solo in questa veste riescono a esprimere un'identità e una storia condivise. Ma per comprendere il passaggio alla nuova, mercificata e messa a reddito, percezione dell'identità storica del territorio, basti ascoltare in che termini viene espresso il progetto per bocca di uno degli investitori, a ulteriore verifica di quanto efficace si riveli nella produzione testuale di senso, la prospettiva ironica: il parco tematico lascerà infatti «alla città il più grande monumento italiano. Altro che chiese, statue, piazze e palazzi!». <sup>19</sup> In *Per troppa luce*, chi davvero riesce a desementizzare il territorio, chi può compiere l'opera di de-territorializzazione è solo il Mercato: la sola ri-semantizzazione possibile passa per la trasformazione del territorio – della sua storia, della sua cultura – in prodotto da spettacolarizzare e vendere. E osservando certi orientamenti editoriali, forse non si tratta di distopia.

6. Una diversa soluzione offre Antonella Cilento nel romanzo *Neronapoletano*, <sup>20</sup> sebbene anche per lei la rappresentazione della storia del territorio si traduca in messa in scena della tradizione storico-artistica: qui, tuttavia, la trasgressione dei confini tra prima e dopo, passato-presente si manifesta fisicamente nella folla, come in una odierna *flâneurie*. Nelle passeggiate per le vie di Napoli che compie la protagonista -esemplare personaggio *strambo-*, nella prospettiva eccentrica e ironica con cui questa

<sup>16</sup> Ivi, p. 37.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> Gilles Lipovetzsky, Jean Serroy, *La cultura-mondo, Risposta a una società disorientata*, Milano, O barra o Edizioni, 2010.

<sup>19</sup> Livio Romano, cit., p. 58.

<sup>20</sup> Antonella Cilento, *Neronapoletano*, Parma, Guanda, 2004.

vive il territorio, il tempo esibisce i suoi tratti postmoderni: rivelando quella granulosità descritta dalla fisica, si fisicizza nel lattiginoso *continuum* della foschia che omogeneizza la percezione del luogo, cancellandone la complessa stratificazione. In questa dimensione fluida, presente e passato - e dunque eventi, storie, memorie e personaggi del presente e del passato - convivono sincronicamente, trascolorando l'uno nell'altro, come se «dalle maglie delle stagioni alcuni punti si fossero slabbrati e che, chi da una parte, chi dall'altra, pezzi di secoli fossero sfuggiti e avessero preso a convivere con noi».<sup>21</sup> All'interno di questa dimensione liquida che vanifica ogni prospettiva spazio-temporale, come può la storia ergersi nella sua profondità attraverso la tridimensionale compattezza e coerenza narrativa dei suoi *monumenta*? Ebbene, nella Napoli di Cilento, il passato non cede all'eterno presente né il luogo si discioglie in non-luogo. La storia aggalla ancora dalla superficie del presente attraverso il territorio, se questo venga inteso quale risorsa materiale e simbolica che struttura e orienta, in senso materiale e identitario, la vita di chi lo abita: privati ormai i tradizionali luoghi storici della loro capacità di esprimere, produrre, testimoniare un'appartenenza identitaria, territoriale appunto, questa si fa spazio ed emerge in tracce fisiche, per così dire, biologiche. «A passeggio per Napoli si ha spesso l'impressione di veder camminare dei quadri»; un'intera famiglia di sguaiati motociclisti, sembra reincarnare, per fattezze e gestualità, gli accattoni dei dipinti di Bernardo Cavallini; altri adombrano le figure del pittore Giuseppe Sanmartino o, ancora, di Luca Giordano. Se il tempo della storia torna così ad abitare lo spazio, quest'ultimo si scheggia in quante, se deve tener a distanza i due volti stereotipati di Napoli: quella oleografica, da Grand Tour, la Napoli dei tramonti giallo ocra, di Castel dell'Ovo sotto le nubi squarciate dal sole e scintillante sul mare, più *realema* che referente reale; e poi quella dello spazio quotidiano, che appare invece di sfondo e solo ogni tanto avanza sul proscenio in forma di traffico impazzito, in gesti di prepotenza, in scorci di costruzioni abusive, in uscite di sicurezza bloccate. La concezione di una temporalità che si tridimensionalizza nello spazio vissuto, in tutta la sua fisicità e simbolicità a un tempo, offre invece un modo di cogliere presente e passato in una dinamica relazionale che è l'unica in grado di inibire qualunque calcificazione in stereotipo.

7. Riconosciamo ancora più chiaramente nel romanzo *Spaesamento*,<sup>22</sup> di Giorgio Vasta, l'occhio del *flâneur*: un po' baudelairiano, per la sua inattuale tangenzialità rispetto al presente; un po' benjaminiano, per il venir meno della capacità di *possedere* la città, in cui si aggira come un prigioniero; un po' walseriano, per l'ironia con cui coglie la *fantasmagoria* delle merci nella sfilata di negozi e vetrine del centro di Palermo. Lo spazio in cui si muove il protagonista, d'altronde, è il panorama culturale dell'Italia berlusconiana. Significativo già dal titolo, *Spaesamento*, il romanzo mette in scena un protagonista e voce narrante che torna, dopo anni, a

<sup>21</sup> Ivi, p. 29.

<sup>22</sup> Giorgio Vasta, *Spaesamento*, Roma-Bari, Laterza, 2010.

girovagare senza piacere nella sua città, Palermo. Questa gli appare come un territorio di cui non riconosce più l'identità e in cui non si riconosce identitariamente, se non sovrapponendo ai non-luoghi del presente i luoghi del passato, presenti solo nella sua biografia. Latore di memoria storica e personale, il protagonista prova così evocare sulla pagina una temporalità verticale, una profondità (gaddianamente) geologica, tutta da «carotare»<sup>23</sup> per raggiungere «la sostanza amarissima che vive nel midollo delle cose».<sup>24</sup> Alla verticalità della memoria biografica, quale sola produttrice d'identità, si contrappone però, anche qui, l'impetosa esibizione di un onni-presente destoricizzato, tutto orizzontalmente dispiegato sulla pagina, disseminato in una cartografia *global* che lo replica sino alla *pantopia*: ovunque, persino negli arredamenti dei locali, si scorge il progetto di «abradere i segni locali a vantaggio di un teorico gusto nazionale, nel quale l'attuale domina su tutto».<sup>25</sup> La sempre più allucinata passeggiata palermitana si configura così in un continuo e brusco passare dal dentro al fuori: dalla dimensione e dal registro ancora in sincrono del *fuori* – le strade, le piazze, che come in Cilento ancora riescano a sprigionare un po' di memoria – al *dentro* di non-luoghi privi di identità. O almeno questo appare agli occhi del narratore: estromessa da sé l'identità storico-culturale del territorio, questi territori interstiziali, in rapida espansione come batteri nel corpo ospitante, esibiscono solo i tratti della globalizzazione, delle sue logiche di mercato, dei nuovi codici di comunicazione e relazione, coprendo e sostituendosi ai segnali, alle tracce di un passato storico e culturale non più percepibile.

8. È un laboratorio di tecniche di mappatura del territorio e di *carticità* l'intera produzione di Antonio Pascale, in cui costanti e sapientemente utilizzate sono gli elementi tipici della mappatura cartografica, dall'uso della scala ridotta, alla frequenza dei toponimi, alla visione dall'alto. Disponendo di tali strumenti passeggia, il narratore *flâneur*, nella propria città, Caserta, con sguardo altrettanto critico, rispetto a Vasta, nel rinvenire il medesimo discorso logocentrico al di sotto di ogni trasformazione, urbanistica o comportamentale. In più, Pascale sembra preoccupato dal trovarsi non solo all'interno di un luogo geograficamente precisato, non solo in luogo interiorizzato - quello della propria memoria affettiva - ma anche in un *locus communis* dell'immaginario culturale. La soluzione che sceglie è allora quella di raccontare Caserta per sottrazione: in *La città distratta*,<sup>26</sup> Caserta, luogo-sedimento di memoria storica, scompare, così che il suo ritratto risulta tutto appiattito temporalmente su una realtà socio-culturale limitata al presente e su un codice comunicativo-relazionale che si afferma come una sorta di socioletto; una realtà, una storia identitaria non verticalmente stratificata e sondata dal narratore, ma orizzontalmente rifratta di continuo nel gioco di specchi dei tanti *si dice* di chi, quel

<sup>23</sup> Giorgio Vasta, *Spaesamento*, cit. p. 12.

<sup>24</sup> Ivi, p. 23.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> Antonio Pascale, *La città distratta*, Torino, Einaudi, 2001.

territorio, lo vive nella quotidianità. Eccone qualche esempio: «Ci sono quei casertani che spesso dicono: qui il problema è un altro»; «quei casertani che temono gli extracomunitari cominciano a elaborare teorie estreme»; «Caserta che si vanta della sua merce [...] Caserta che sa fare affari».<sup>27</sup> Nel suo ondivago itinerario, dagli echi walseriani, Pascale compone una mappatura socio-culturale, antropologica del territorio, in cui il discorso puramente geografico, quando compare, si fa salvifico strumento per sradicare Caserta dal suo presente postmoderno e dal suo destino a farsi non-luogo, territorio muto in cui lampeggiano i soli segnali delle «cornerterie, i locali, i negozianti, i motociclisti, gli affaristi»;<sup>28</sup> inserendola, poi, entro le più ampie coordinate di un altro *topos* letterario, quello della contemplazione della Natura in un *tempo sospeso*. Più che a David Thoreau – modello assai poco produttivo per la narrativa del Sud – si potrebbe pensare a certe vedute panoramiche leopardiane o goethiane: Pascale elude, tuttavia, le derive più pericolose dello stereotipo e i rischi dell'oleografia o del pittoresco e vi riesce attraverso una sua ben attestata nonché teorizzata strategia, il ricorso a un modo mimetico-realistico che salvaguardi la centralità del referente reale in virtù di un aggiornamento al presente, anche nell'uso della similitudine, anche nella scelta dei termini di paragone. La veduta dall'alto, che nel secolo scorso avrebbe aperto a epifaniche illuminazioni o a metafisiche fantastiche, viene infatti aggiornata al presente: il cielo non è più colto nella sua dimensione naturale, ma come spazio solcato e posseduto dagli aerei che lo attraversano. I termini di paragone non saranno, più, allora, come in Goethe, la Capitale ancora viva negli occhi, bensì alla Los Angeles dell'immaginario mediatico:

Se la nottata è limpida, ci si affaccia per guardare e ci si accorge che il panorama è bellissimo [...] Si vede il Vesuvio, Napoli e gli aerei che atterrano o decollano. E si vede Caserta: sembra distesa come Los Angeles, ma placida e sensuale.<sup>29</sup>

Ritroviamo, diversamente rimodulato, il processo di risemantizzazione di un territorio ormai muto in *Certi bambini*<sup>30</sup> di Diego De Silva. La tecnica del descrivere per sottrazione è portata alle sue estreme conseguenze: tale è il profluvio di immagini che Napoli è capace di evocare – Napoli è potentissimo *topos* letterario ancor prima che luogo geografico – che De Silva neppure la nomina, laddove nominarla la farebbe, per via di ipotiposi, immediatamente esistere. La Napoli *villes mythiques* è messa fuori scena, perché cristallizzatasi ormai in stereotipo incapace di produrre ancora altri discorsi e di produrre discorsi *altri*. Perciò, il narratore è costretto ad allontanarsi dal Centro e si a spostarsi verso la periferia, raccontata da due diverse prospettive, con una produttiva multifocalità: una è la prospettiva del narratore extradiegetico, una è quella del giovanissimo protagonista, Rosario. Se allo sguardo critico della voce narrante la periferia appare priva d'identità e di memoria collettive,

<sup>27</sup> Ivi, pp. 7; 9; 26.

<sup>28</sup> Ivi, p. 26.

<sup>29</sup> Ivi, p. 49.

<sup>30</sup> Diego De Silva, *Certi bambini*, Einaudi, Torino, 2001.

spazio della mobilità, dell'impermanenza, del transito compulsivo da un non-luogo a un altro, diverso è lo sguardo esercitato da Rosario sul medesimo perimetro urbano, che dal suo punto di vista è invece territorio. Un passaggio esemplare è quello in cui il testo ci offre una duplice rappresentazione del medesimo luogo, percepito in due prospettive temporali differenti: è il posto in cui Rosario è stato aggredito, nei pressi di una «breve galleria con una madonnina in fondo», vicino al «cavalcavia» che dà accesso a un non identificato «quartiere popolare». «È comoda» ci spiega la voce narrante «ma la gente la fa poco per via dei tossici». <sup>31</sup> Lascia a noi, la voce narrante, la capacità di immaginare come la piccola galleria con «la madonnina incassata nell'archetto sudicio alla fine del sottopassaggio» abbia avuto un tempo valore di spazio vissuto, di luogo identitario e simbolico nella storia della comunità; e come sia stato poi abbandonato, in ragione di una progressiva colonizzazione da parte di gruppi di «tossici», esito questo, a sua volta, di un nuovo processo di *zooning*, di nuovi assetti sociali e urbanistici ridisegnati dal mercato della droga. La storia di identità e condivisione legata all'edicola votiva rimane in sordina, come a dire che la sola storia che renda memorabili i luoghi è quella privata, biografica, che ridisegna una topografia del tutto individuale: «Era con Marcello e Vito quella volta. [...] Lo presero proprio nella galleria, e quasi lo ammazzarono»; «Quello è il posto. Rosario lo conosce benissimo, come potrebbe dimenticarlo». <sup>32</sup>

9. Si presta, infine, a feconde letture nelle prospettive della geocritica, della geopoetica e del Realismo terminale, ma soprattutto della critica ecologica della letteratura, l'incipit del romanzo *La Ferocia*, <sup>33</sup> di Nicola Lagioia, in cui emerge con chiarezza come sia lo sguardo a produrre il luogo. Nella lettura ravvicinata che qui si propone non è rilevata alcuna traccia di identità territoriale in accezione storico-artistica: semmai territoriale relativamente alle diverse specie viventi che vi insistono, nell'accezione di *Umwelt*, quale convivenza di differenti relazioni e percezioni spazio-temporali da parte di chi abita quel territorio. Nel perimetro di poche decine di metri quadri, che apparentemente include solo un tratto autostradale e uno rurale in cui è collocata una villa con piscina, potremo assistere a una micro-catastrofe ambientale (con evidenti distopiche allusioni a una probabile macro-catastrofe); a convivenze o conflittuali sovrapposizioni tra ambienti, spazi vitali, di pertinenza di specie diverse; e parallelamente al sovrapporsi e confliggere di temporalità differenti, quella naturale e quella artificiale e alle conseguenti ricadute sul territorio. Attraverso un sapiente uso dei dispositivi retorici dell'ironia e dello straniamento, attraverso il ricorso a quella multifocalità prescritta dalla geocritica, emergerà chiaramente come, al variare della prospettiva, da quella naturale (delle specie animali) a quella artificiale (della specie umana), muti anche la percezione della medesima area, così che, all'interno dello spazio in cui ci conduce la voce narrante, si ritagliano diversi

---

<sup>31</sup> Ivi, p. 36.

<sup>32</sup> Ivi, p. 38.

<sup>33</sup> Nicola Lagioia, *La Ferocia*, Torino, Einaudi, 2014. Tutti i brani citati si trovano alle pp. 5-6.

territori, informati a diverse temporalità, diverse configurazioni assiali (es. *inside/outside*), diverse tassonomie e logiche interpretative del sé e dell'Altro. Andiamo a verificare. Il *setting* è quello deserto e algido di uno spazio di confine, di passaggio, di transizione: una porzione dell'autostrada – *non-luogo* per eccellenza – che collega la provincia di Taranto a Bari. Alle due del mattino è deserta e disumanizzata come una carta stradale. E difatti: «La strada collegava la provincia di Taranto a Bari, e a quell'ora era di solito deserta. Correndo verso nord la carreggiata entrava e usciva da un *asse immaginario*».<sup>34</sup> L'asse immaginario è quello della planimetria, dello spazio astratto, progettato: *space*. Uno spazio euclideo, topograficamente scandito da un numero: «chilometro trentotto», mentre il campo semantico resta quello dell'inumano, muovendosi appena dall'algido al meccanico: «[...] compariva una stazione di servizio: self-service, distributori automatici di caffè e cibi freddi». Lo *space* fa fatica ad assumere la tridimensionalità del *place*, del luogo: anche quando nel campo visivo compare una figura umana, questa, come un carapace o un vuoto simulacro, di umano esibisce solo la forma esteriore: è un uomo-meccanico, infatti, un pupazzo, «uno sky dancer alto cinque metri, alimentato da grossi motori a ventola». Ecco però che, facendo coincidere il proprio sguardo con quello della macchina da presa, che immaginiamo posizionata al confine della carreggiata, come un autovelox – e, come un autovelox, neutrale, imparziale –, chi legge comincia ad assistere a un processo di lenta antropizzazione, ottenuta non tanto attraverso il trasformarsi – antropizzarsi, appunto – dello spazio, quanto attraverso il trasformarsi dello sguardo, che inizia virare dalla raggelata oggettività verso una prospettiva soggettiva. Al mutare dello sguardo corrisponde il mutar di registro, che subito si fa più caldo e personale, congruo all'espressione di un'opinione personale, espressa attraverso quello che è un processo di conoscenza peculiare della mente umana: il pensiero analogico: «Più che altro, dava l'idea di un fantasma senza pace». Con la comparsa dello sguardo egocentrato, lo spazio si fa subito paesaggio: immagine incorniciata e interpretata soggettivamente, culturalmente e/o ideologicamente. E difatti, ecco di nuovo il ricorso al pensiero analogico ed ecco l'esplicitazione del trasformarsi da *space* in *place*, meglio ancora, appunto, in paesaggio: «il *paesaggio* continuava piatto e uniforme per chilometri. Sembrava quasi di avanzare nel deserto».<sup>35</sup> Questa progressiva umanizzazione e soggettivizzazione dello sguardo sembra esser attratta – nell'accezione della linguistica – dalla comparsa del primo insediamento umano visibile, *luogo* per eccellenza, che provoca, difatti, subito un'altra analogia, espressa per via di metafora: «Poi, in lontananza, un diadema sfrigolante segnalava la città». Tra il deserto dello *space* (l'autostrada) e il *place* antropico per definizione (il territorio urbano) ecco però entrare in campo altri *spazi mediani*: «Oltre il guardrail c'erano invece campi incolti, alberi da frutto e poche ville ben nascoste dalle siepi». Solo apparentemente, difatti, quello che si estende oltre il confine autostradale – il guardrail – è uno spazio

<sup>34</sup> Corsivo nostro.

<sup>35</sup> Corsivi nostri.

omogeneo. Per comprenderlo facciamo ricorso all'interdisciplinarietà dell'approccio geocritico. Cominciamo dai campi incolti, identificabili nel Terzo paesaggio descritto da Gilles Clément, spazio abbandonato dall'uomo e perciò ri-colonizzato dalle specie animali e vegetali espropriate del loro territorio e messe ai margini dalla precedente, umana, colonizzazione.

Se si smette di guardare il paesaggio come l'oggetto di un'attività umana, subito si scopre (sarà una dimenticanza del cartografo?) una 'negligenza del politico', una quantità di spazi indecisi, privi di una funzione, sui quali è difficile posare un nome [...] Dove i boschi si sfrangano, lungo le strade e i fiumi, nei recessi dimenticati dalle coltivazioni, là dove le macchine non passano [...] tra questi frammenti di paesaggio, nessuna somiglianza di forma. Solo un punto in comune: tutti costituiscono un territorio di rifugio per la diversità.<sup>36</sup>

E arriviamo al secondo spazio, quello dei campi coltivati ad alberi da frutto: neppure questo mostra la presenza umana, ma ne reca le tracce materiali nell'opera di domesticazione della Natura. Nel terzo e ultimo spazio proposto, quello degli insediamenti peri-urbani residenziali, più marcatamente artificiali sono le tracce della presenza umana – «poche ville ben nascoste dalle siepi» – all'interno delle quali tale presenza tende ad occultarsi. Non qualificabile come aree urbane, né come periferia, da qualche decennio a questa parte, questa tipologia di spazio viene identificata dalle scienze sociali come ruralità urbana (rurbanità) o campagna neorurale. È con tali neologismi che si descrivono i nuovi insediamenti periurbani di tipo residenziale, (anche detti *villettropoli*) per servizi e infrastrutture autonomi rispetto al centro urbano e rispetto a questo privi di segnali identitari: ed è alla fine degli anni Novanta che trovano accoglienza nella narrativa del Sud.<sup>37</sup> Nell'intento di offrirci una mappatura a più voci, che renda giustizia dei tanti territori presenti nello scenario che va via via allestendo, la voce narrante ci dice che gli animali si muovono non all'interno, ma «tra» i diversi spazi: «tra quegli spazi si muovevano gli animali notturni». La presenza umana, come a breve vedremo, ha sfumato i limes naturali, così da costringere le altre specie a un processo di adattamento, a una forzosa convivenza con l'umano e i suoi prodotti artificiali, a un vivere in una terra-di-mezzo che le costringe a una continua e reciproca trasgressione di confini, codici, logiche e temporalità. Talvolta, come vedremo, con esiti disastrosi. Se lo spazio buio che ci si apre dinnanzi è costituito da diverse territorialità, orientate da diverse logiche saranno anche le specie animali che li abitano: oltre ad allocchi, i grilli, le falene che a breve incontreremo, vi sono animali dotati di particolare spirito di resilienza, che trasgredendo i confini tra selvatico/domesticato, volgono a loro vantaggio l'ibrida convivenza nei territori periurbani. Eccoli: «un gatto randagio [che] si muoveva

---

<sup>36</sup> Gilles Clément, *Manifesto del Terzo paesaggio*, Macerata Quodlibet, 2005, p. 16.

<sup>37</sup> Cfr. Daniela Carosino, *La letteratura contemporanea dalle case coloniche alle villette*, in Corrado Barberis, (a cura di), *La rivincita delle campagne. Economie e culture del mondo rurale, dalla povertà al benessere*, Roma, Donzelli, 2009, pp. 331-335.

circospetto sul prato all'inglese. Confidava in un'altra busta d'immondizia dimenticata fuori»; e poco dopo:

un gigantesco topo di fogna era arrivato fin lassù [...] Pesava più di quattro chili e non veniva dalle campagne circostanti. Risaliva dai putridi pozzetti di raccolta da cui si dipartivano le gallerie che giungevano alle prime zone urbane.

La trasgressione tra spazi vitali è mimata, d'altronde, dal procedere stesso della narrazione, che prende ora un andamento ellittico, riproponendoci, a distanza di tempo, scenari o processi simili, ma agiti da soggetti differenti secondo differenti logiche. Un primo esempio: il processo di astrazione del movimento della «carreggiata che entrava e usciva da un asse immaginario» torna nel movimento degli allocchi che «tracciavano nell'aria lunghe linee oblique». Il loro percorso, a differenza di quello umano, è tuttavia informato a un'intrinseca necessità *naturale*: «planavano fino a sbattere le ali a pochi palmi dal suolo, *in modo che*<sup>38</sup> gli insetti, spaventati dalla tempesta di arbusti e foglie morte, venissero allo scoperto». Ancora più evidente risulterà il secondo esempio: ancora nell'incipit, il romanzo ci offre una progressiva descrizione dell'ambiente antropizzato, in cui la presenza umana compare solo attraverso una logica riferita dalla voce narrante, che tuttavia non la assume come prospettiva:

Si trattava di una villa con piscina, una costruzione su due livelli dalle linee regolari. Ogni sera, prima di andare a letto, i proprietari lasciavano accese tutte le luci esterne. Erano convinti che un giardino illuminato scoraggiasse i ladri. Lampade a muro in veranda. Grandi ovali in termoplastica ai piedi delle rose. Una serie di tenui diffusori verticali segnava il percorso fino alla piscina.

Con un tono altrettanto lucido e referenziale, la voce narrante ci aveva anticipato gli effetti di tale logica sul territorio limitrofo, quello animale, seguendo un percorso diacronicamente inverso che riproduce non l'astratta logica causa-effetto, ma l'effettiva e concreta dinamica della sua comprensione, spesso tardiva: danni dell'intervento umano si comprendono a posteriori, dalle trasformazioni ambientali che producono.

Una flotta di falene si muoveva nella luce polarizzata della volta celeste. Identiche a se stesse da milioni di anni, le piccole creature dalle ali pelose erano tutt'uno con la formula che garantiva la stabilità del loro volo. Attaccate al filo invisibile della luna, perlustravano il territorio a migliaia, ondeggiando da un lato all'altro per evitare gli attacchi dei rapaci. Poi, come accadeva ogni notte da una ventina d'anni, alcune centinaia di unità staccarono i contatti con il cielo. Credendo di avere ancora a che fare con la luna, puntarono i faretti di un piccolo gruppo di ville. Avvicinandosi alle luci artificiali, l'inclinazione aurea del loro volo si spezzava. Il movimento diventava un'ossessiva danza circolare che solo la morte poteva interrompere. Un mucchio nerastro di insetti giaceva nella veranda della prima di queste abitazioni.

Il brano è fin troppo denso di motivi di riflessione. Intanto ci permette un'ulteriore verifica del continuo basculare della voce narrante fra territori diversi, vanificandone

---

<sup>38</sup> Corsivo nostro

le rigide tassonomie e configurazioni assiologiche: dentro/fuori, sopra/sotto, Io/Altro, senza mai coincidere con nessuno dei due. Con un rapido movimento di macchina, lo sguardo scende a inquadrare le falene: è uno sguardo umano, ne siano spie le due similitudini, «flotta» e «polarizzata» attraverso cui due elementi naturali – le falene e la luce lunare – vengono descritte in analogia con elementi artificiali: la flotta navale e la luce artificiale polarizzata.<sup>39</sup> Siamo qui in presenza di quella che il Realismo terminale definisce «similitudine rovesciata»: <sup>40</sup> se, tuttavia, la similitudine rovesciata diventa per il Realismo terminale un efficacissimo strumento volto a operare quel distanziamento ironico, quello straniamento necessario all'opera di demistificazione e rivelazione, la sua funzione qui sembra piuttosto quella di prefigurare l'ingresso nel territorio dell'artificiale. Infatti, dopo aver descritto in modo neutro il micro-universo delle falene nella *sua* temporalità, nelle sue logiche millenarie e nella sua perfetta sintonia con le leggi della natura, la voce narrante ci illustra come alcune falene, recidendo per un abbaglio i legami con la natura, si votino alla morte. Ora, anche volendo resistere alla tentazione di leggervi – in chiave ecologista – un messaggio rivolto alla specie umana, per cui la micro-catastrofe delle falene che hanno reciso i contatti col cielo sarebbe *figura* della catastrofe ambientale di un'umanità allontanatasi dalla natura, ineludibile è l'allusione agli effetti che l'intervento dell'uomo provoca sull'ambiente. Dopo qualche decina di pagine, tuttavia, la medesima scena ci viene riproposta da una diversa prospettiva, quella umana, seppur filtrata attraverso l'ironia.

Fuori dalla finestra si vedeva la piscina: possedeva lo splendore di certi quadri del realismo americano [...] Prima di uscire, [la donna] spense le luci esterne. Lampade a muro. Grandi ovali in termoplastica. Suo marito si ostinava a lasciarle accese nel corso della notte, era convinto che scoraggiasse i ladri. Che stupidaggine. La donna uscì in giardino. Dopo due passi notò la busta lacerata, i resti della cena sul manto erboso. Dio solo sapeva quali bestie si aggiravano nella zona, e lui abbandonava l'immondizia fuori dalla porta. Come se non bastassero i mucchi di falene morte ai piedi dei faretti. Ci avrebbe pensato la domestica, ma intanto lei li aveva visti.<sup>41</sup>

Lo sbilanciamento verso la rappresentazione del punto di vista umano si evince, ancora una volta, dal ricorso alla similitudine. Similitudine, peraltro, che adombra la similitudine rovesciata nei termini già descritti, seppure di secondo grado: muove infatti non da un elemento della natura, ma da un prodotto dell'uomo - la piscina - sorta di evoluzione della fontana barocca quale artificiale perfezionamento e rifunzionalizzazione ad uso umano dell'elemento naturale dell'acqua; il quale, a sua volta, viene accostato a un prodotto culturale – un dipinto, immaginiamo, di Edward Hopper – subendo così un secondo processo di de-naturalizzazione e di estetizzazione. Difficile non pensare, anche qui, a un'iconografia cinematografica

<sup>39</sup> Al contrario della luce artificiale, la luce naturale, sovrapposizione di onde luminose emesse *in modo casuale* da un grande numero di atomi, è luce non polarizzata.

<sup>40</sup> Cfr. Luisa Cozzi (a cura di), *Dizionario delle similitudini rovesciate*, con una nota di Guido Oldani, Milano, Mursia, 2015.

<sup>41</sup> Nicola Lagioia, *La ferocia*, cit. p. 57.

hollywoodiana, incrementando così il potenzialmente infinito, ipertestuale, gioco di rimandi estetici, simbolici, culturali. Potentissimo *topos* artistico-culturale, ennesimo segnale d'una prospettiva ego-centrata, è poi il dispositivo della finestra, capace di selezionare l'inquadratura di spazio e di interpretarla secondo chiavi di lettura culturalmente orientate. Altrettanto potente è il secondo dispositivo retorico che incontriamo: il dispositivo ironico. La sottesa ironia, mai presente nell'*incipit*, che il registro assume, ci portano dapprima a immedesimarci nella prospettiva della donna stizzita e infastidita sia dalla sgradevole presenza delle «bestie», sia dall'incoscienza del marito che si ostina – «che stupidaggine» – a provocarne l'avvicinamento, lasciando l'immondizia *fuori*, in quella terra-di-mezzo che è la veranda. Alla luce del più oggettivo resoconto ascoltato nella scena d'apertura, lo straniamento agisce qui in maniera potente, facendoci subito ribaltare la lettura della scena stessa. Eppure, viene da domandarsi, esiste un terreno d'incontro fra le tante creature che abitano l'*incipit* del romanzo? La risposta sembra essere la morte, l'unica manifestazione naturale che non solo ci accomuna – fosse tutto qui il discorso rischierebbe di scivolare nell'oleografico – ma che ancora prima di portare a termine il proprio compito, ci conduce in territorio liminare in cui il nostro essere umani si spoglia di ogni ausilio artificiale o protesi culturale, in cui torniamo, per così dire, creature viventi che condividono con i regni animali e vegetali il medesimo soggiacere alle leggi di natura. È una giovane donna nuda e ferita, difatti, quella che entra in scena nelle battute finali questo splendido racconto che è il primo capitolo de *La ferocia*. È la prima volta che appare una figura umana: prospettiva e linguaggio ne vengono immediatamente attratti, tanto che la descrizione assume coloriture tipiche della tradizione culturale e artistica occidentale:

Era nuda, e pallida, e ricoperta di sangue. Aveva le unghie dei piedi laccate di rosso, belle caviglie dalle quali partiva un paio di gambe slanciate ma non secche. Fianchi morbidi. Un seno dritto e pieno. [...] Non era molto oltre la trentina, ma non poteva avere meno di venticinque anni a causa dell'intangibile rilasciamento dei tessuti che trasforma la sveltezza di certe adolescenti in qualcosa di perfetto. La carnagione chiara metteva in evidenza le strisciate lungo le gambe, mentre le ecchimosi su fianchi e braccia e fondoschiena, simili a macchie di Rorschach, sembravano raccontare tutta una vita interiore attraverso la superficie.

Ciò che qui maggiormente ci interessa è tuttavia la reazione degli animali all'irrompere, sulla scena notturna generalmente di loro pertinenza, di una creatura *diversa*. Dopo un primo allarme, tutti ritornano alle loro attività: «La ragazza aveva cessato di preoccuparli». Di contro alla percezione meramente visiva, sempre più accentuatasi nella specie umana (e nella letteratura) a discapito degli altri sensi anche nelle declinazioni virtuali, il mondo animale possiede ancora attiva una multisensorialità – quella che lo sguardo geocritico è più incline a rilevare – che gli permette di percepire la condizione terminale della donna che poco o affatto emerge nella descrizione precedente, tutta visivamente e sensualmente volta a percepirne la forma: «Più che l'innocuità», infatti, gli animali «sembravano avvertirne il conclusivo trascinarsi verso il punto che fa crollare le differenze di specie». Non sarà

necessario chiamare in causa Baudrillard per ricordare di come la morte sia uno dei principali *rimossi* della cultura occidentale e del XIX secolo, la cui sola vista, come nell'antica tragedia greca, risulta oscena e perciò da collocarsi *fuori* dalla scena: avendo disimparato a conoscere il mondo attraverso la totalità sensi, a noi umani è sufficiente non vedere per non far esistere. La proprietaria della villa lo sa bene e delegherà alla domestica la *rimozione della morte* degli insetti sulla veranda. Però, «intanto lei li aveva visti». <sup>42</sup> La pur breve visione, lungi dal farle prender coscienza dei danni ambientali che l'uomo è capace di produrre, la infastidisce o le fa paura. Come molti, preferisce non vedere.

---

<sup>42</sup> *Ibidem.*