

ANDREA CEDOLA

GIORGIO VASTA, DAL «TEMPO MATERIALE»
ALLO «SPAESAMENTO»

Nel *Tempo materiale*¹, la Palermo del '78 è *attraversata*, avvolta e *metabolizzata* dalla voce pervasiva del narratore-protagonista Nimbo, lo spiazzante e acuminato undicenne che insieme a due coetanei Raggio e Volo (nomi di battaglia, come il suo) *concepisce* una cellula terrorista emula della Brigate Rosse.

«Ho undici anni, sto in mezzo a gatti divorati dalla rinotracheite e dalla *rogna*. Sono scheletri storti, infetti, a toccarli si può morire»². Nimbo si pone fin dall'incipit in simbiosi e antagonismo con l'ambiente esterno: i suoi undici anni, e subito il degrado dei corpi e dei vicoli. È il suo campo d'azione; lui vi *sta in mezzo*, e vi s'immischia: «Tra i morenti mi sono legato al peggiore, quello che sul bitume dei vialetti se ne sta in fondo, immerso nell'abisso»³. La sua *rogna* è un'alterazione percettiva, *aliena*: «tocco l'inferriata con la lingua, sento il cloro della vernice vecchia, la ruggine, mi volto e ingoio»⁴; è quasi un superpotere⁵: «intorno a noi sento la fotosintesi accadere, il degradarsi dell'anidride carbonica in ossigeno, la massa della respirazione cellulare che ci investe»⁶. Anche lo spazio è dunque opera sua, di materiale fantasticheria⁷. Il ragazzino s'è attribuito la facoltà di nomina-

¹ G. VASTA, *Il tempo materiale*, Roma, minimum fax, 2008.

² Ivi, p. 7 (corsivo mio).

³ Ibidem.

⁴ Ibidem.

⁵ Per cui s'è scelto il nome, *nimbo*, l'*aureola*, «la mia naturale sovranaturale circonfusione» (ivi, p. 13), che lui stesso s'è procurato: «Conficcato con la nuca alla parete ho la testa circonfusa di parole, intere frasi che emanano bagliori, e allora mi ostino a nominare dentro di me» (ivi, p. 15).

⁶ Ivi, p. 94.

⁷ Afferma Giorgio Vasta in un'intervista di Alessandro Garigliano: «La voce di Nimbo è la pelle del romanzo, il suo involucro linguistico, ed è in buona parte anche il suo midollo. Mi viene in mente

zione (se stesso, «Nimbo»; il gatto, lo «storpio naturale», e così via); il potere della lingua, la «volontà di linguaggio», da cui è preso – appunto – come da un’infezione cronica (o necessità vitale).

Il possesso della lingua, la capacità di usarla – anche di modificarla, o di crearne una sua, senza suoni (o *alfamuto*)⁸ –; la lingua, «questa febbre della gola [...] il linguaggio che mi elegge»⁹, che lo isola e lo eccita, allo stesso tempo lo identifica schierandolo al fianco dei due compagni militanti (nomi propri: Scarmiglia e Bocca, anche loro estremisti del discorso); il linguaggio è la loro *colpa*, e li possiede. Fanno eversione col «piacere delle frasi»¹⁰; si mettono contro gli altri, che d'altronde «capiscono solo il dialetto»¹¹.

Italiano vs palermitano: è il discrimine; è la radice del sistema conoscitivo (anche topografico) del personaggio narratore, e il suo trinceramento ideologico. Il dialetto è biologia, oscuramente minacciosa e inerme: «Accade qualcosa, un fenomeno qualsiasi, e il palermitano comincia subito il suo assedio, rilanciando, rincarando, sempre nella minaccia, nella rabbia. Perché per il palermitano dialettale ogni fatto è orrore»¹². L'italiano, invece (l'italiano che Nimbo si forgia contro la lingua nazional-televisiva, falso *dialetto artificiale*)¹³, ha la purezza dura del vetro e del filo spinato¹⁴, e una precisione micidiale, metodica, fredda¹⁵.

Il piacere del linguaggio è poi attitudine (compulsione) narrativa: Nim-

il nastro di Moebius, [...] una voce-Moebius, contemporaneamente pelle e midollo, dentro e fuori la storia narrata» (Garigliano ha postato l'intervista il 21 ottobre 2009 nel suo liotroblog.com).

⁸ «Si tratta di trasformare i nostri corpi in ideogrammi. Prendere delle posture e attribuire loro un significato. In questo modo creiamo un alfabeto e una grammatica. [...] Le prendiamo dai cantanti. Dalle pubblicità. Anche dagli attori. [...] Prendiamo le posture idiote che tutti conoscono e le facciamo diventare messaggi in codice» (ivi, pp. 125-26).

⁹ Ivi, pp. 13-61.

¹⁰ Ivi, p. 60.

¹¹ Ibidem.

¹² Ivi, p. 47.

¹³ «mentre ogni giorno i travet della tibia gambizzano qualcuno, la televisione nazionale ci fa felici con Giandomenico Fracchia, con Johnny Bassotto, con la macchina Isotta che strombetta e ce la fa. Con My name is potato. [...] Quello che abbiamo, dice, è questo. Le smorfie di Rita Pavone. L'edulcorazione, la pietà posticcia. Il carnevale perenne. Macario che fa il nonnino che parla col bambino. Abbiamo i bambini. Quello che muore in tutti i film, [...] il martire cinematografico dal caschetto biondo» (ivi, p. 131).

¹⁴ Filo spinato che lui porta sempre in tasca, quale strumento di contatto con l'esterno.

¹⁵ La precisione e nettezza cui anche l'io narrante del romanzo successivo sembra aspirare, col suo *carotaggio* (vedi *infra*). Nel *Tempo materiale*, scrive Raffaele Donnarumma, l'autore «costruisce un'allucinata verosimiglianza (o un'inverosimiglianza credibile) che dilata i fatti in incubo e rinuncia alle angustie di una resa strettamente naturalistica. Così, sebbene il narratore sia un undicenne, i suoi discorsi non sono affatto l'imitazione di un discorso infantile o regressivo» (R. DONNARUMMA, *Giorgio Vasta*. Il tempo materiale, in «Allegoria», XXV, terza serie, n. 67, gennaio/giugno 2013).

bo, diceva la maestra, è un ragazzino «mitopoietico»¹⁶, e fabbrica storie, trame, spazi in cui si colloca vigile e reattivo, mantenendosi «avulso e concentrato»¹⁷, *alieno* e consapevole¹⁸. Mitopoiesi e affabulazione. È questa collocazione estraniata, in funzione generativa della materia e del tempo del racconto, del soggetto stesso della narrazione e dello sguardo, di cui pure si nutre filando la tela in cui si muove, essendone catturato; è questo suo librarsi nella voce dandole senso, e sostanza, a qualificare Nimbo; il quale pianifica, coi suoi compagni, anche la tragedia che li dovrà rendere visibili, come le BR, e fornire la ragione (o forse soltanto il loro modo) d'essere nella storia (nella finzione)¹⁹.

La stessa centralità della lingua – col suo manifestarsi attanziale e riflesso (il narratore-Nimbo, che usa la lingua come voce propria del personaggio, ha insieme piena cognizione della sua funzione testuale) – rivela quasi subito come lo statuto implicito dello spazio-tempo narrativo – la sua tramatura cellulare e quanto vi accade, la sostanza e verità della storia – sia proprio effetto di questa proiezione affabulatoria. La storia è falsificabile; anzi, è patentemente, costitutivamente *falsa*. Vasta intende rappresentare non la realtà ma l'urto della realtà sulla persona²⁰, e la realtà è *la lingua*, nel romanzo. Cosicché egli rappresenta l'urto di un evento linguistico (Moro e le BR) sul corpo stesso della lingua (che è il mondo in cui il narratore Nimbo percepisce sé, le cose e gli altri). Altera la storia. Materialmente la azzerava ricollocandola nella sfera dei possibili.

Altro spazio d'attraversamento e mitopoiesi – etero, però materiale

¹⁶ La sequenza introduce la chiave metanarrativa del romanzo: «Mesi fa, agli esami di quinta elementare mentre raccontavo e il racconto mi nutriva, si nutriva e mi drogava, [...] avevo avuto la sensazione di potere andare avanti all'infinito e che il linguaggio fosse un'epidemia dalla quale non cercare scampo. Avevo continuato a parlare [...] fino a quando la maestra con un sorriso mi aveva [...] disinnescato e aveva detto: Tu sei mitopoietico. [...] Anche adesso, sono mitopoietico, perché trasformo i fenomeni in parole» (G. VASTA, *Il tempo materiale* cit., 14).

¹⁷ Ivi, p. 33.

¹⁸ Vedi *infra*, e la n. 32.

¹⁹ I tre «non ragazzini» (terroristi undicenni che pensano, scrive Giovanardi, «parlano e giudicano come raffinati intellettuali un po' maudit», da cui il forte effetto straniante della narrazione) si preparano a un'escalation che dai primi piccoli attentati simbolici procede con azioni via via più gravi e disumanizzanti, fino al rapimento e uccisione del compagno di classe Morana, anch'esso preparatorio dell'ultima azione, il rapimento di una bambina sordomuta, che verrà in extremis fatto fallire proprio da Nimbo, che della bambina, Wimbow, è innamorato. Vedi in proposito il mio studio su Vasta «*Il linguaggio è la nostra colpa*». Il tempo materiale di Giorgio Vasta, in *Il caso Moro: memorie e narrazioni*, a cura di L. Casalino - A. Cedola - U. Perolino, Massa, Transeuropa, 2016, pp. 69-112. La nota, su citata, di Stefano Giovanardi è in *Palermo anni '70, il vuoto e le fiamme*, «la Repubblica», 25 ottobre 2008.

²⁰ Osserva Donnarumma: «Vasta racconta come l'immaginario patisce la Storia [...] inventa così un punto di vista che è insieme interno alle cose e straniato: fa parlare cioè il trauma» (R. DONNARUMMA, *Giorgio Vasta. Il tempo materiale* cit., MANCA NUMERO PAGINA).

come gli interni e i cortili palermitani – è per Nimbo la televisione; che quasi genera, piuttosto che trasmettere i fatti. Ed è lì che prende forma la persona-figura di Aldo Moro, dalla realtà extratestuale al romanzo, attraverso la voce narrante²¹, la lingua di Nimbo trasforma la cronaca in segno, dandole corpo come tempo narrato. Analogamente, Roma è uno spazio riflesso invece che reale, spettralmente irradiato in tv; ed è un luogo *altro* (e ogni estraneità raddoppia, nella lingua), come una città dei *morti*. È uno spazio che «contiene i morti» e ne suscita di nuovi. Anche Nimbo – per adesso a parole, o immagini – *partorisce* morti: «prendo i morti di Roma», che «li genera, o forse li attrae [...] li estraggo uno a uno – da Acca Larentia e da tutte le altre strade – e li metto nell'Italia che non c'è. Restituisco i morti al resto dell'Italia»²².

Alla lingua, nella pulsione mimetico-affabulatoria, il narratore attribuisce anche il potere d'esercitare pressione modificatrice, distruttiva e al contempo generativa; nutrimento del reale e viceversa, gestazione della morte (che sarà alla fine «partorita», dopo il sequestro del compagno di classe Morana). La *pressione* plasma le figure – non solo umane –²³, e lo spazio²⁴, produce deformazione, e visioni larvali, affioramento delle immagini incongrue, deiezioni vive²⁵, sottostanti alla logica (all'esercizio «duro e

²¹ Cfr. A. CEDOLA, «*Il linguaggio è la nostra colpa*». Il tempo materiale di *Giorgio Vasta* cit., pp. 74 e ss.

²² G. VASTA, *Il tempo materiale* cit., p. 11.

²³ Come con lo *storpio naturale*: «tocco i bastoncini delle zampe anteriori. Ne sollevo una, scosto il filo spinato, la zampa cade. Dalla pancia scoperta sale un po' di respiro, una microscopica masserella che gonfia la pelle e scompare [...] Punto un aculeo contro il gonfiore ma non succede niente. Faccio pressione, lo storpio sposta una zampa e basta. [...] Spingo l'aculeo più dentro e tiro di lato, mi risponde uno sbuffo più forte, la testa che si solleva, [...] affondo ancora l'aculeo, [...] e faccio pressione fino a quando dalla pancia chiara, tra i grani della ruggine screpolata, non affiora un puntino rosso che resta fermo un momento e poi si gonfia tondo e comincia a rivolare verso il basso» (ivi, p. 82); o con le «lumache alfabetiche», nelle pagine 51-54.

²⁴ Nimbo si scava l'aureola facendo *pressione* con la nuca sulla parete della stanza: «proprio all'altezza della mia nuca c'era un alone ovale celeste che da un centro più intenso si attenuava in una sfumatura pesca fino a confondersi col bianco dell'intonaco. Era stata la pressione dell'occipite, la corrosione lenta dell'ascolto. Così, quando la sera appoggio la nuca contro la parete, covo la mia aureola. Anzi, il mio nimbo» (ivi, p. 13).

²⁵ Sono brevi apparizioni (voci ironiche, spiritelli domestici), come la *pozzanghera animata*, la *zanzara*, lo *storpio naturale*, il *piccione preistorico* e altre interferenze oniriche via via più frequenti, affioranti alla coscienza quando la vigilanza di Nimbo s'allenta: un «dialogo immaginario con oggetti o animali, che dà spazio all'angoscia quando non ci può essere una coscienza piena e lucida» (DONNARUMMA, *Giorgio Vasta*. Il tempo materiale cit. MANCA NUMERO PAGINA); momenti chiave del racconto, e della scrittura di Vasta (anche nello *Spaesamento*), la quale procede - rileva Romano Luperini - per «simbiosi fra concreto e astratto, fra realismo e allegoria, fra rappresentazione oggettiva e surrealismo. Anzi, realismo e surrealismo sembrano qui due facce strettamente connesse» (R. LUPERINI, *Il realismo e il surrealismo di Giorgio Vasta*, in «l'immaginazione», dicembre 2010, p. 42).

geometrico»²⁶ della voce narrante.

La forma dello spazio. Che lo sguardo di Nimbo forma-deformando.

Roma («attraverso le fessure della serranda guardo Roma frantumata»²⁷, la città spettro brigatista, della televisione, che lui rifigura e illumina di luce propria sognante:

Un incendio [...] al centro del mio corpo. [...] Roma si accenderà di corpi incendiati, di fuoco dalle mani e dalle bocche, mescolato negli abbracci e disperso in bagliori nei quali bruceranno i corpi brigatisti, i corpi giovani e incandescenti da cui vorrei provenire²⁸.

Roma è come i *brigatisti*: è Nimbo a inventarla – sennò non avrebbe spazio. Servirà a collocare il senso delle azioni, pensieri e parole. È il punto da cui muovere, ma non ha estensione materiale: un puro luogo *geometrico*; «diventerà linea e prospettiva»²⁹. Nimbo ha voluto andarci, ma l'ha osservata comunque a distanza, in assenza, ancora solo in televisione («le immagini di via Fani»³⁰).

E poi (o prima di tutto) Palermo, la città *mostro* iperrealistica³¹. Il centro labirintico, «dove non si deve andare. Scrostature, squarci nei muri. Un paesaggio geroglifico»³². I vicoli al centro, ramificazioni teriomorfe, grottesco-macabre:

²⁶ G. VASTA, *Il tempo materiale* cit., p. 74.

²⁷ Ivi, p. 48.

²⁸ Ivi, pp. 48-49.

²⁹ Ivi, p. 48.

³⁰ *Ibidem*; «In questi giorni vedo in televisione le immagini di via Fani - i morti coperti con i lenzuoli bianchi, i commissari con i pantaloni larghi alla caviglia, i carabinieri con l'uniforme scura e il lampo abbagliante della bandoliera di traverso che camminano tra i bossoli o inginocchiati a disegnare i perimetri col gesso» (*ibidem*).

³¹ Un iperrealismo “derealizzante”, quello di Vasta (qui come nel romanzo successivo), impastato con materiale onirico (vedi per es. la sequenza delle pp. 9-10, con la commistione di ferocia naturale-dialettale ed elucubrazione mitopoietica). Giovanardi (*Palermo anni '70, il vuoto e le fiamme* cit.) osservava, a riguardo, «un contesto che tende al rarefatto e al cangiante, come appunto nei sogni, nonostante il puntiglio toponomastico con cui viene messa in scena la città di Palermo». Palermo sarà pressoché la stessa in *Spaesamento*, colta dal narratore con sguardo analogo, anche se posteriore; scriveva ancora, a caldo, Giovanardi: «Se l'inferno italiano ha avuto un inizio, forse è proprio di lì, da quel 1978, che è cominciato». Un inferno che nel romanzo del 2010 - dove il centro della scena è preso da Berlusconi e non più Moro - dispiegherà una superficie nuova, rifatta, postuma; sempre la stessa, nel fondo. Mettere in scena Palermo - ha dichiarato Vasta nell'intervista rilasciata a Silvia Costantino nel 2010 «è stato un modo per compiere un processo di risignificazione dello spazio e del tempo, un tornare sul luogo del delitto [...] per dare coesione e senso a qualcosa che persisteva soprattutto in forma di caos molecolare. Una specie di passaggio di stato, insomma» (in www.sentierierranti.com - 12 settembre 2010).

³² G. VASTA, *Il tempo materiale* cit., p. 55.

c'è un sacco dell'immondizia sfondato. Un animale nero. Dai buchi, come zampe casuali, divampano bianchissime le ossa. Una più lunga sale verso l'alto, scarnificata, un'anchilosatura che si arrampica sul tufo di una casa. Da un altro foro, sotto, come materia fecale vengono fuori gli organi interni³³.

Quasi una parodia materica (formale) del giardino leopardiano:

Entriamo nel mercato, tra i macellatori, nei vicoli, tra i budelli. I banchi sono vuoti, le saracinesche chiuse. Smobilitazione. L'aria è umidissima, sa di fradicio. Abbandonato in un angolo c'è un pezzo di fegato animale, viola e rosso. È grande, ha la forma di un disco volante. La superficie convessa è cosparsa di faglie sottili e di spaccature; ci sono anche piccoli gorgi gelatinosi, in trasparenza il reticolo delle vene³⁴.

La morte, la storpiatura biologica, l'infezione che dalle viscere urbane, e della storia (e dalla lingua di Nimbo), si trasmette ai corpi e ai gesti:

Al centro di via Roma c'è un cane morto. Scarmiglia gli si avvicina. È vivo, dice. È in agonia, dico. Guardo il corpo, le zampe posteriori schiacciate, confuse tra loro in un groviglio, la testa triangolare con il pelo stracciato e il bianco del cranio che si vede³⁵.

Come se tutto l'orrore e la violenza fossero qui concentrati, nella città; rimossi dalla lingua e dallo schermo³⁶. Un corpo *animale-minerale*, corroso e tumorale:

Rientriamo nel mercato semivuoto. Sento un gorgoglio sottile, vedo rigagnoli nelle incavature, [...] guardo l'acqua che scorre sui muri delle case. Rode e morde, ha i denti. Grattando con le dita, la casa viene via. Fermi nei vicoli, al centro dei catoi, ci sono i palermitani. Parlano gutturali, gastrici, una continua raschiatura di parole nella gola e nella pancia»³⁷.

³³ Ibidem.

³⁴ Ibidem.

³⁵ Ivi, pp. 55-56.

³⁶ «i cani cominciano a lottare. Quello amputato è il più nervoso, si scatena e morde. Arriva anche un piccione canceroso. [...] Fa qualche passo, irrigidisce il busto, piega la testa e con un occhio arancione fissa la lotta. Fissa l'amputato che cerca di colpire e invece cade sul moncherino, si risollewa e attacca ancora. Anche il piccione è monco. [...] L'amputato gli guarda la zampa senza artiglio, poi guarda gli altri cani. La rabbia gli viene fuori dalla pelle, [...] guarda di nuovo il piccione disgustoso, [...] poi, in uno scatto, gli si avventa contro, lo azzanna, lo solleva, scuote frenetico la testa a sbranare, le ali aperte a ventaglio che gli affiorano dalla bocca» (ivi, p. 62).

³⁷ Ivi, pp. 56-57.

Per questo *non ci si deve andare*, nel reticolo umido di quei budelli, in quell'oscurità e spazzatura che cola via dai sacchi e si confonde col sangue e infetta lo sguardo.

A Palermo ci sono gli altri, la *vita-morte* le cui radici penetrano il corpo del racconto aprendo crepe nei gusci delle parole che lo alimentano, ramificandosi nelle strade, nelle piazze, nelle radure cittadine («di notte prendono fuoco»)³⁸, prati e cortili, aggrovigliate tra i rifiuti («tra i fuochi accesi corrono i topi»), le carcasse, gli storpi («vanno a cercare resti di cibo»)³⁹, negli scoli, filtrando dal sottosuolo e nei mercati, nelle facce e nelle voci, fino agli interni delle case («a volte mi sveglio sentendoli rosicchiare e masticare»), risalendo fino al *buttatoio*⁴⁰, nella cucina dove Nimbo mangia davanti al televisore. Quel buco – quasi il rovescio infero della bocca abitata di Pantagruel – è nell'esofago del narratore, abitato da reflussi di vite e di assenze. La grammatica del senso è convertita in osmosi e le sostanze fluiscono l'una nell'altra; così, nel piatto di minestra, in cucina, sotto la luce che *crolla* dalla plafoniera si apre e sprofonda il lago della Duchessa:

la stracciatella. Un acquitrino. [...] 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, intirizzito, le braccia piegate strette contro i fianchi, la testa chiusa tra le spalle, le ginocchia contro il petto⁴¹.

A Roma – la «città famelica che da mesi esplode sui giornali e in televisione»⁴² – vivono e *brulicano* i brigatisti. E Moro è ancora in televisione (per depistaggio): «Si vedono le immagini dal basso verso l'alto, verso gli elicotteri che stanno riprendendo le placche bianche bucate e l'acqua scura»⁴³. Manca sempre il corpo; non c'è, eppure nutre i discorsi⁴⁴. Non c'è, sta da Nimbo, nel *buttatoio* in cucina; e nemmeno lì: «porto il piatto alla

³⁸ Ivi, pp. 66.

³⁹ Ivi, p. 67.

⁴⁰ «serve anche a far scaricare il tubo della lavatrice ed è il posto nel quale viene scrollata la tovaglia [...], è sempre orribile. Briciole di pane, pezzetti di mollica granulata, frammenti di lattuga, peduncoli di mela, chicchi di riso, un capello, schiuma secca, la cenere delle sigarette» (ivi, p. 65).

⁴¹ Ivi, pp. 64-67.

⁴² Ivi, p. 24.

⁴³ Ivi, pp. 64-65.

⁴⁴ «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 deve» (ivi, p. 66). Così, «Moro deve morire ogni giorno ma non muore mai, è tenuto in vita dalle parole. Dalle trattative» (ivi, p. 72).

bocca, bevo, ingoio il liquido gelato e il molle e il duro, tutto. Aldo Moro è perduto nel lago, nel piatto, nella gola»⁴⁵.

Sulle pagine del rapimento e assassinio di Morana – l’ostaggio di «grado zero», la «vittima orribile»⁴⁶, inerme e incolpevole, ripugnante – Vasta spara, con la sua scrittura più nitida, una luce fredda, crudele e allucinante per effetto di realtà. A quella luce è esposta la cella di Morana – a imitazione postuma, o parodia, di quella di Moro⁴⁷. Ecco il punto, la sutura. O inversione: Aldo Moro ha partorito il corpo di Morana, e la voce e il racconto di Nimbo. Che termina con un deragliamento onirico pilotato nell’umano (Nimbo si salva in Wimbow, per amore)⁴⁸. È il risarcimento del personaggio assassino e persino del narratore, che ha escogitato la via di uscita.

Solo che Vasta, col tocco d’anticipo da cui riconosci il fuoriclasse, rimette in gioco il risultato con l’incongruente incipit “vonnegutiano”, piazzato appena prima di quel finale ormai acquisito:

Nell’anno delle tredici lune, quando la psiche più immaginifica implode di visioni, il 21 dicembre una sonda sovietica si posa delicatamente sul suolo di Venere. La ragione reale per la quale Venera 11, il 21 dicembre 1978, alla fine di un anno senza vie di fuga, ha raggiunto il suolo *venusiano* è osservare la Terra da lontano. O meglio, precisando: non tutta la Terra ma soltanto l’Italia. Scandagliarne la geologia, i fenomeni minuti, la gloria e la miseria. E ancora non basta, il campione sul quale *carotare* deve essere più contenuto. Una sola città: *Palermo*. La *preistoria*. 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. Un *corpo inadatto e fuori luogo*. Quello di un ragazzino che oggi compie *dodici anni e che si chiama Nimbo*⁴⁹.

Salta la logica della storia, ne guadagna il senso della narrazione. Il racconto. Obiettivo dell’affabulazione è il *carotaggio*. È lo scopo perseguito dal narratore ancora quattro anni dopo, a Palermo, la città materiale che da Torino – dove Vasta vive e scrive – ritorna nelle pagine di *Spaesamento*⁵⁰, preannunciate da quest’incipit postumo del primo romanzo.

⁴⁵ Ivi, pp. 67-68. Moro si rivela così «il perforatore del mondo, il bucatore. Io sono il foro (ibidem). L’immagine sembra già rimandare al romanzo successivo, del carotaggio, e al *foro nero* del finale (ivi, p. 116.).

⁴⁶ Ivi, p. 70.

⁴⁷ «una cuccia elevata, o regredita, a bunker. All’interno le pareti della celletta sono state ricoperte con i contenitori delle uova e sul fondo c’è una coperta» (ivi, p. 241).

⁴⁸ Cfr. *supra*, n. 11.

⁴⁹ G. VASTA, *Il tempo materiale* cit., p. 292-293, corsivi miei.

⁵⁰ ID., *Spaesamento*, Bari-Roma, Laterza, 2010.

Il *carotaggio*, dunque, «la conoscenza degli *strati profondi* tramite sondaggio di esemplari minuti di *materia* – le risorse del ragionamento *induttivo* aristotelico applicate allo studio dei minerali»⁵¹. Operazione di conoscenza, o piuttosto un tentativo di riconoscimento⁵² (mitopoietico per paradosso, e destinato a fallire come realismo *induttivo*)⁵³ compiuto da un io reduce narrante⁵⁴ – se non un revenant⁵⁵ *venusiano* (un *corpo mobile* percettivo, e *inadatto e fuori luogo*)⁵⁶ – sui luoghi della sua stessa vita *preistorica*⁵⁷: strati accumulati su un fondo estraneo e familiare (da cui la venatura perturbante dell'operazione)⁵⁸, e «il corpo straordinario di un rettile meccanico che

⁵¹ Ivi, p. 6 (corsivi miei).

⁵² Ma gli *esemplari* carotati, i grumi affioranti, consistono molto spesso in «materia-incubo» (ivi, p. 51).

⁵³ «Il mio dormiveglia si organizza in visioni critiche e autocritiche, autentiche meditazioni sul collasso in atto, sulle galgias di questo panico ordinato che mi conduce di continuo a fare pensieri di confini, a una nostalgia delle compartimentazioni, al rimpianto generico, una miriade di linee che mi si intersecano dietro la fronte cercando di costringere il mondo a un senso. Ma sono linee fragili, incapaci di durare; piano piano si increspano, si attenuano, si rompono in frammenti fino a disgregarsi lasciandomi disabitato e terso» (ivi, p. 70). Ma già all'inizio: «mi viene il dubbio di essere voltato dalla parte sbagliata. Di dare le spalle alla realtà» (ivi, p. 13).

⁵⁴ «mi rivedo quindici anni fa percorrere questo stesso spazio» (ivi, p. 24).

⁵⁵ «A Palermo *non vivo* [più da quindici anni] [...] al 130 di via Sciuti [...] La casa è vuota» (ivi, pp. 4-5; parentesi e corsivo miei). Poi viceversa: «il mio carotaggio non è altro che l'attraversamento di un fantasma proteiforme, di una materia immateriale che pervade ogni interstizio dell'esistente italiano» (ivi, p. 56).

⁵⁶ «forestiero e intruso, alieno, corpo estraneo, un abusivo che percorre uno spazio a sua volta abusivo, un clandestino» (ivi, p. 62). La cognizione di sé come *corpo estraneo* richiama quella di Nimbo.

⁵⁷ «sprofondo in un sonno della consistenza del catrame, un sonno originario, uno spazio nel quale i sogni sono rapidissime apparizioni preistoriche, improvvise materializzazioni di una paura primordiale - il passaggio di un brontosauo scaglioso che scuotendo la coda a frusta mi solca la retina sotto le palpebre chiuse. Mi sveglio all'improvviso per l'aria dura contro la pelle, il colpo d'ala di uno pterodattilo in virata; quando mi tiro su vedo la finestra che sbatte per il vento ma il panico fossile dentro il petto e la gola non diminuisce, non si sfalda e persiste corneo, un'ostruzione del respiro» (ivi, pp. 79-80).

⁵⁸ «Gli aperitivi. [...] Solo che sui vassoi che vedo passare [...] insieme all'ortodosso tramezzino [...] ci sono delle cose rosse piatte, ostie cardinalizie o pomodorini essiccati lunghi circa quattro centimetri e larghi due, però non sono ostie e non sono pomodorini perché si muovono» (ivi, p. 35). Vedi anche la sequenza del sogno erotico con la *donna cosmetica*, pp. 40-42, e quelle nel bar con la ragazzina dialettale-*Stefi*, che «sorridendomi spalanca di colpo le labbra, spinge fuori la lingua e sulla lingua, inscritta in una corona circolare dorata e nell'ulteriore cerchietto metallico di una moneta da un euro brilla l'Europa, [...] e lì in mezzo c'è anche l'Italia e nell'Italia c'è la Sicilia e nella Sicilia c'è Palermo, deve esserci anche Palermo e questo quartiere e piazza Porta Carini e questo vicolo con il tavolo e la gente seduta intorno e la Stefi e io in piedi davanti a lei, io in equilibrio sulla lingua della Stefi - e la Stefi infedeltabile si stacca con due dita il mio resto dalla lingua e me lo passa felice e io apro il palmo e accolgo la sua moneta-sputo, il suo dialetto condensato, [...] e poi, mentre il piccolo scudo rosso scorre oltre la sua spalla, le scivola sul collo, scollina oltre il mento, le si infila tra le labbra e le scompare dentro, chiudo il pugno e metto in tasca il caos» (ivi, p. 66).

immerge la testa nel sottosuolo ostile»⁵⁹.

È forse ancora una definizione di poetica:

pensandoci bene sarebbe possibile carotare tutto il mondo, riempirlo di cannuccie estrattive come un san Sebastiano trafitto e tirarne fuori, anche solo aspirando con le labbra, bocconi di conoscenza, la sostanza amarissima che vive nel midollo delle cose. [...] Il sogno di un mondo-riccio – il globo interamente ricoperto di aculei cavi alla cui estremità sono incollate bocche di tutti i tipi, maschi, femmine, vecchie e infantili⁶⁰.

Questo secondo romanzo di Vasta potrebbe dunque leggersi come un reportage, o un pamphlet⁶¹, in forma d'impossibile *nostos*⁶², o *catabasi* per-

⁵⁹ Ivi, p. 6. Cfr. il *piccione preistorico* del *Tempo materiale*: «il piccione rabbioso che [...] insieme veloce e lento, sembra un rettile. Gli uccelli discendono dai *dinosauri*. Sono spaventosi come i dinosauri. Per la forma delle zampe, per gli artigli. Per gli occhi neri ai lati della testa. Per il modo di muoverla, la testa, rotto e segmentato» (ivi, p. 141).

⁶⁰ Ivi, p. 7. E più avanti: «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*» (ivi, p. 9, corsivo mio). Una poetica della *iperfinzione*, della forma, però orientata sulla necessità avvertita di agire nel reale. Così, nel finale: «quello che cerco è la metamorfosi della malinconia in una rabbia lucida e onesta, in una rabbia adulta che [...] separi e leghi, una rabbia che mi faccia comprendere che Palermo è collegata all'Italia che è collegata all'Europa che è collegata all'Occidente, l'Occidente al mondo, e che questo spazio in fuga è mescolato a un tempo centrifugo e tutto dà sempre forma all'umano [...] [...] che questa rabbia deve essere feconda e generare un'intelligenza utile e una fiducia incoerente e infondata, una fiducia calma e trasparente, qui, nel cosciente disincanto» (ivi, pp. 117-118). Ancora Vasta in un intervento su "la Repubblica" del 10 giugno 2009: «Se il nostro connotato è l'incertezza – lo spaesamento non come anomalia ma come costante sentimento del reale – allora diventa fondamentale non fare dell'incertezza un alibi ma uno strumento di conoscenza. Avere il coraggio dell'incertezza».

⁶¹ Palermo è «un campione attendibile. Qui l'Italia si vede benissimo. [...] L'Italia è la prosecuzione di Palermo con gli stessi mezzi. [...] Palermo è l'Italia, Palermo è l'Italia è Palermo è l'Italia» (ivi, p. 106). E prima ancora: «La riduzione di intensità dell'illuminazione stradale [...] se è sintomo di una disfunzione amministrativa ha una conseguenza sorprende dal punto di vista psichico: l'eccitamento di strati corticali arcaici; amplifica per contrasto le ombre e i fantasmi che vivono nelle ombre, la tensione, lo stato di allerta che diventa naturale [...] A essere straordinario è che i palermitani a questa agonia della luce sono assuefatti e non se ne curano. Sono nictalopi, hanno un istinto per il buio, probabilmente una conseguenza - un contrappasso - della abbacinante secolare retorica della solarità. E il fatto che la vita della città sia terminale - penso girando in via Filippo Parlatore e passando davanti al mio ex liceo sepolto nel semibuio - non spaventa, non produce neppure il minimo turbamento. [...] E ancora una volta questo si oppone alla retorica della festa, del tripudio, alla persuasione folkloristica per la quale a Palermo si sperimenta una gioia quotidiana e diuturna tra zagare fiori di mandorlo qualche melagrana e gelsomini rampicanti. O forse la malinconia sepolcrale non si oppone alla retorica della festa ma la integra, le dà spessore e complessità. Contribuisce a descrivere in una forma più evoluta una condizione che ha i tratti della perennità; vale a dire quella che i medici chiamano «tempesta neurovegetativa»; lo stato cataclismatico che si innesca in un organismo prossimo alla scomparsa e che si esprime attraverso l'attivazione parossistica delle funzioni vitali. [...] La fisiologia esplose di vitalità perché *sente* la morte» (ivi, pp. 38-39). Il carotaggio diviene stratigrafia, e tomografia antropologica, esistenziale.

⁶² Il ritorno verso «quello che per me è il nucleo essenziale di Palermo, il suo cuore morto» (ivi, p. 39).

sino dantesca-pasoliniana⁶³. La voce che narra è tornata a Palermo, in luoghi che non sono più suoi e che non riconosce. La città è cambiata, ma anche l'*io* è un *altro*. È forse ancora, nei panni di Vasta, l'alieno dodicenne *che si chiama Nimbo*, venuto a carotare quei luoghi che sono stati reali, al contempo, e scenari della sua narrazione (e teatro d'ombre e di voci dal fondo), da una distanza che ora si riconsuma solo *imperfettamente*:

ho la bottiglietta fredda chiusa nel pugno e fisso gli sputi per terra e so che la bottiglietta contiene saliva congelata, la saliva dei giorni, degli anni, centinaia di escrezioni famigliari tumide e gonfie quotidianamente raccolte e imbottigliate, una tradizione gastrica, l'antologia di dialetto liquido viscerale di chi vive qui⁶⁴.

Potrebbe essere una pagina del romanzo precedente. Ma adesso tutto qui è diverso. Il tempo ha modificato lo spazio; e i corpi, la voce e gli sguardi. In *Spaesamento* ci sono ancora i vicoli⁶⁵ e il dialetto⁶⁶, ci sono gli animali e la lingua, le figure oniriche e grottesche, nella topografia esatta («Quando raggiungo piazza Politeama vedo gli emo, pierrot lunari post punk, abitanti di Gotham City») ⁶⁷. Ci sono i palermitani, come nel *Tempo materiale*. Ma questi sembrano altri: sono coperti, quasi mascherati, come

⁶³ In più luoghi - e modalità - testuali Vasta pare qui rimandare alle pagine della *Divina Mimesis* Quasi a vessillo riconoscibile, d'altra parte, il protagonista attraversa la città avendo con sé un telo da spiaggia «di un viola ematoma, un paramento funebre» (ivi, p. 11).

⁶⁴ Ivi, p. 65.

⁶⁵ Sennonché, è come se dal *Tempo materiale* a *Spaesamento* fosse avvenuta una traslazione: i vicoli non appaiono più in centro, ma ai margini estremi del romanzo, mentre al centro si vedono, oltre alla *spiaggia*, le piazze e le strade ampie (piazza Politeama, via Ruggero Settimo, il Teatro Massimo, via Dante, i lungomare: spazi materiali della voce narrante, e insieme linguistico-affabulatori): «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 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, e dalla carreggiata molto ampia e ben curvata, un termometro grigio e bianco lungo qualche migliaio di metri» (ivi, p. 23). Su tutto, lo sguardo spaesato dell'*io*-sonda di fronte alla «capacità di Palermo di avere introiettato in modo potente il lavoro di cosmesi in atto negli spazi urbani di tutta Italia» (ivi, p. 28). La città, la strada «disidratata, [...] che non disseta e che non nutre» (ibidem).

⁶⁶ Una donna in spiaggia, per es. (è la «donna cosmetica», donna-palinsesto come altri *palermitani dialettali*, poco più avanti), «comincia a parlare in un dialetto fitto e crepitante, [...] rompe il guscio sottile dell'italiano e dal suo interno viene fuori il pulcino nero dell'interiezione dialettale, un tripudio di esclamazioni sorde e ostili» (ivi, p. 18). E soprattutto, oltre «i banchi del mercato» (dove coagula lo spazio del primo romanzo): «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'iperchesia ferina che si esprime nei due metri quadrati del balcone in spintoni e colpi sulla nuca dei più piccoli, in frasi brevi pronunciate di gola a voce alta in un dialetto nero e grumoso. Con i suoi compagni gioca a sputare sui passanti. Sputano dialetto» (ivi, p. 59).

⁶⁷ Ivi, p. 28.

trasformati anch'essi in alieni; nascosti e stralunati, come gli *emo*; palermitani *dialettali* evoluti a loro insaputa, postmoderni *reduci* fuori luogo (fuori tempo). Esseri *preistorici*, nel fondo intatti ma incerti, fragili sotto *strati* d'abbigliamento e veli d'umore global-spleen. L'io venusiano, turbato forse più di quanto dica, vi riconosce la propria originaria alterità (sempre questo, il punto):

Mi intenerisce [degli emo] il contrasto tra la caratura internazionale dell'abbigliamento e le cadenze palermitane. Immaginavo voci inglesi leggermente cavernose, la dizione di piccoli Laurence Olivier in afflizione cosmica, e invece riconosco la prosodia cantilenante, vagamente tediata, del palermitano del quartiere Libertà, la sintassi corta e il gergo, il suono nel quale sono cresciuto e del quale sono impastato⁶⁸.

Abitanti-palinese (vedi poi il *barman-Batman* – se non *terrestre*, nemmeno venusiano⁶⁹ –, che invece non sa di riconoscerli, e si crede innocente, e insultandoli «si estrae di bocca il dialetto più feroce e scheggiato e nel servirli ruvido ridicolizza abbigliamento capelli trucco e cravattine»⁷⁰; abitanti, e locali-palinese. Come il bar storico di piazza Politeama, che si rivela, a occhio alterato-postmoderno, un *iperbar* (quasi «il Korova Milk Bar di *Arancia Meccanica*»⁷¹):

Altro che storia, penso. 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 laccare ogni cosa. [...] Il barista [...] il barman [...] Lo scarto è d'ordine storico, culturale, antropologico e persino somatico [...] uno abituato a sentirsi ordinare solo spremute granatine e al limite un Cinzano tra le réclames del Pejo e dei Gelati Motta e dieci bottiglie in totale sulla mensola di vetro alle sue spalle, J&B compreso. Il barman giovane, invece, [...] a ogni respiro sbrana l'aria, la fronte come un continente e le sopracciglia

⁶⁸ Ivi, pp. 28-29.

⁶⁹ È «un barista modificato, un barista dopato» (ivi, p. 31), che «segnala di esistere in un altro modo, in un altro mondo. Lui è un barman, e il barman - è evidente - non è un barista. Perché se il barista è neorealista e *terrestre*, il barman è un supereroe della *postmodernità* - una sola lettera lo distingue da Batman -, è Tom Cruise giovane in *Cocktail*» (ivi, p. 32). Al contrario, «il barista occupa il retro del bancone», la sua faccia «è quella di Ninetto Davoli mescolata a quella di Franco Citti, mesta e stopposa, la faccia senza fronte del barista di *Uccellacci e uccellini*» (ibidem; *postmodernità e terrestre*, corsivi miei). Lo sguardo tagliente e clinico di Nimbo, nel *Tempo materiale*, si smarrisce qui via via in un *groviglio* di scie, tracce, spezzoni; la vista incerta e affievolita dello spaesamento, su un piano liscio, *raschiato*, indistinto (l'*indistinzione*, come i cespugli di spine e il *buttatoio* del *Tempo materiale*: lì come nel «*groviglio*. [...] Tutto c'entra con tutto», 95; corsivo mio)

⁷⁰ Ivi, p. 33.

⁷¹ Ibidem.

depilate con la pinzetta. Ha un sorriso veloce e a ogni richiesta dei clienti reagisce da centometrista⁷².

Ed è in sostanza questo il senso del carotaggio nello *Spaesamento*: osservare lo spazio nel suo modificarsi temporale, in forma di *palinsesto* (che qui è una modalità particolare di metamorfosi, perché nella trasformazione rivela la sovrapposizione, l'accumulo ad effetto *ricorsivo*)⁷³. Visto dall'alto, il palinsesto è un *collage* postmoderno, la forma narrativa dello spazio e della storia contenuti nel presente. Questo, sin dal principio del viaggio; già nella casa di via Sciuti, nella stanza in cui il narratore è tornato dopo tanto tempo: luogo ormai inabitato, la realtà la occupa solo di riflesso, attraverso la televisione (la realtà-proiezione, come nel *Tempo materiale*)⁷⁴:

guardo la televisione. Repliche e repliche di repliche, un montaggio di frammenti televisivi provenienti da epoche diverse – un po' di bianco e nero, la metamorfosi del colore tra anni Ottanta e Novanta, le facce scomparse e quelle eterne. [...] Un programma composto da spezzoni televisivi degli anni passati. Da *Studio Uno* a *Canzonissima* a *Senza Rete*. Dopotutto, penso spegnendo, anche questo è un carotaggio: si prelevano particelle di tv del passato estraendole dal silenzio degli archivi e le si sottopone all'analisi dello sguardo del telespettatore contemporaneo⁷⁵.

Nel primo romanzo di Vasta la narrazione era tutta al presente: finzione di una mancanza di profondità temporale, o distanza prospettica. La cognizione di quell'azzeramento, come della sua rilevanza autonoma rispetto alla materia (alla storia) raccontata, l'evidenza netta, in breve, dell'artificio – la componente metaformale del racconto – corrispondeva dopotutto al senso e al presupposto (oltre che alla modalità) del contatto – e concerto e convergenza di ottiche e informazioni – fra autore e lettore. Era la ragione del loro *embrayage*⁷⁶, che conferiva per se stesso sostanza al racconto. Ripetuto

⁷² Ivi, pp. 30-32.

⁷³ È il dato *materiale*, ultimo, còlto dall'io estraneo-implicato (dall'io-palinsesto) già per *induzione* conoscitiva: «La sostanza comune, ciò che carotando ogni frammento d'Italia si condivide, è questo depotenziamento indifferenziato» (ivi, p. 107). È l'io-Italia che è *Palermo*, «la coscienza, che a Palermo è corredo genetico, [...] che non ci sia scampo, mai - la coscienza di vivere in un mondo già deciso e *ricorsivo*, e quindi la certezza di essere, già appena nati, dei *reduci* - a Palermo è talmente radicata da risultare astorica e biologica. Qui la storia non c'è, la prospettiva diacronica è sperpero di tempo. Ci sono solo i corpi *immemori*, il modo in cui l'esperienza nasce ogni volta vergine e radicalmente priva di memoria» (ivi, p. 61; corsivi miei, anche nelle prossime citazioni).

⁷⁴ Sicché ora il *palinsesto* televisivo soppianta il *palinsesto* del tempo vissuto (cfr. *infra*, e le note 50 e 52).

⁷⁵ Ivi, pp. 5-6.

⁷⁶ Vedi in proposito il mio intervento su Vasta, sopra citato.

in *Spaesamento*, lo stesso artificio – soprattutto quando si leggano insieme i due romanzi – risulta quasi normalizzato, per così dire *assunto* nello stile; e diventa semmai un segno riconoscibile – e anzi, di qualificazione o accertamento – dell’io autoriale; o piuttosto, di identificazione della voce narrante, che è appunto la stessa nei due romanzi (a conferma peraltro dei segnali di continuità sopra notati). Ma l’azzeramento temporale-spaziale non è ormai più solo della scrittura, o della visuale, riguarda invece anche la realtà narrata. *L’appiattimento* della profondità è qui, in questo secondo romanzo interiore-palermitano, l’oggetto effettivo della rappresentazione:

Il problema riguarda il processo di cambiamento, [...] la sua rapidità e la sua perentorietà, e la sensazione che il prodotto di questa metamorfosi si costituisca adesso come nuova matrice e come unica origine. Prima non c’è stato [...] niente, quello che c’è c’è sempre stato. E allora la mancanza che sento è una mancanza di passato. Non di un bel passato ma di qualsiasi passato. Perché non sento più il tempo, non sento la storia; l’asse *piastrellatura*-marmo-neon Palermo-Torino-Roma-Milano mi mortifica *appiattendomi* su un presente infinito e senza scampo⁷⁷.

Ancora il presente-collage, l’effetto palinsesto: «mi metto a sfogliare i giornali. Sono tre o quattro diversi, locali e nazionali, ma chi li ha letti al mattino li ha scompigliati, *mescolati* e riassemblati *a casaccio* fabbricando un quotidiano unico composto da fogli eterogenei per formato e orientamento»⁷⁸. Il presente, a *spezzoni* assemblati *a caso*; strappi, *frantumi*, resti indifferenziati (espulsi e riaffioranti come nel *buttatoio-minestra* di Nimbo); rifiuti anche visivi, orribili ma ricomposti in nuova, riusata materia; compattati in *piastrellature* sempre le stesse, in formato unico. Come il buttatoio, ora il cimitero postmoderno *immemore* (traslato e *riasssemblato* in spazio di cronaca, *pagina interna*):

In una pagina interna si parla del cimitero di Palermo. I Rotoli. Si sviluppa tra il mare e la montagna e a quanto sembra la roccia delle pendici sta franando. L’articolo parla di loculi in frantumi mescolati al materiale detritico che crolla giù dal pendio. Fiori in putrefazione, rifiuti organici, persino un comicomacabro biancheggiare d’ossa percepibile tra le zolle di terra nera. La morte che si confonde, si rimescola – questa specie di morte caotica palermitana: questa *morte viva*⁷⁹.

Lo spazio di Palermo è ugualmente *mescolato* e *appiattito*. Spazio-colla-

⁷⁷ G. VASTA, *Spaesamento* cit., p. 31.

⁷⁸ Ivi, p. 85.

⁷⁹ Ibidem.

ge indifferenziato. La patina, la raschiatura del palinsesto, sopra il *groviglio* e la *morte viva*:

Sollevo il coperchio del cassonetto. Il gatto è avvolto male in una corolla di carta di giornale semisbocciata, morto dentro le notizie. Il pelo biancoarancione è secco e stropicciato, *mescolato* alle bolge globulari dei sacchi spaccati, i *rifiuti* in eruzione si mischiano al corpo, al suo stomaco rivelato dal morso – nell’infrazione dei tessuti c’è una crosta di sangue viscerale e nel sangue ci sono mozziconi e bucce e tappi di bottiglia, un accendino e la cannuccia trasparente di una penna, i bastoncini dei gelati, l’ennesimo caos senza pietà, e c’è il sole che declinando batte ancora sul cassonetto e sul gatto e sulla mia nuca e c’è il vento che trascina i microscopici batuffoli giallastri che si strappano in un vortice dai platani, i pollini e le spore, una fecondazione ostile contro la mia testa dove ora ogni pensiero è *raschio* e crepa e poi l’immaginazione è bianca perché la percezione della morte è quando l’immaginazione si arrende e le parole smettono di essere corpi conduttori – e mentre richiudo il coperchio so che a confondersi irrimediabilmente nel ventre del presente è il senso della morte⁸⁰.

A guardarci dentro, la sostanza (la sostanza Palermo, Palermo-*carota*)⁸¹ non è poi diversa da quella del *Tempo materiale*. Se il tempo è azzerato. Come il fondo uniforme-anamorfico del cestino all’aeroporto, proprio all’imbocco del caos:

il cestino tripartito: CARTA PLASTICA ALLUMINIO, [...] all’interno del cestino invece di tre diversi sacchetti ce n’è uno solo in fondo al quale i rifiuti si raccolgono *senza distinzione*, [...] lattine incavate sacchetti di patatine e una copia del «Giornale di Sicilia» gomme da masticare una buccia di banana un torsolo di mela, il tutto mescolato a una specie di composto detritico ancestrale⁸².

Allora, è forse ancora lo sguardo a fare la differenza, a cavare lo strania-mento dal film che avvolge e copre (oculta) le cose. Sebbene lo sguardo sia incerto, o paia allucinato⁸³. Talvolta, a determinare l’effetto straniante, illu-

⁸⁰ Ivi, pp. 100-101.

⁸¹ Secondo la “regola di partenza” del *nostos ricorsivo*: «potrei carotare gli scantinati e le fondamenta del condominio e recuperare campioni di materia profonda in grado di raccontarmi la storia geofisica di questo luogo e stanarne i penati e interrogarli per comprendere la consistenza di almeno una parte della famigerata identità locale, la conoscenza profonda della struttura di uno stabile da estendere a quella dell’intero abitato, del quartiere e di tutta la città. [...] potrei carotare la mia vecchiaia futura, il tempo, estrarne un segmento dal flusso, o un pigmento, a seconda del modo in cui si decide di intendere il tempo, se come una retta o come una sostanza» (ivi, p. 8-9). Vedi *supra*, la *carota di realtà* citata nella nota 36.

⁸² Ivi, pp. 3-4.

⁸³ «Sul tavolo ci sono dei bicchieri di vino rosso e delle tazzine di caffè. C’è anche una cosa

sione prospettica, è la naturale condizione della luce («il sole fa cominciare il pomeriggio a colpi di incandescenze, ventagli di luce bianca che trasformano lo spazio in cenere. Palermo e l'Italia intera divorate dall'astro di fine estate»)⁸⁴. Altre volte la *materia-incubo* produce da sé il *groviglio*, la tensione dello sguardo alieno e spaesato (o postumo) della «sonda umana»⁸⁵:

vedo intorno a me prendere forma segni pacificamente avversi, divieti e ostruzioni – movimenti delle mani, schioccare di lingue nelle bocche e tamburellamenti casuali delle dita sul tavolo, frizioni del fondo dei bicchieri contro la superficie di legno e del vetro contro il vetro, a molare (senza che mai il piccolo scudo rosso si scomponga e si dia alla fuga, al massimo striscia qualche centimetro più in là e se ne sta fermo e attende), scricchiolanti contratture del lamierino della lattina e risate improvvise nelle quali conflagrano tutti i lineamenti per ricomporsi di colpo, a scatto, in espressioni truci, un frullo ruvido di azioni che sono l'incarnazione di un rifiuto⁸⁶.

Il tempo è materiale. È nei corpi, negli spazi. È tutto nello sguardo. La sua forma è nello sguardo, ed è tutto ciò che del tempo e dello spazio è rilevabile. Narrabile. Così anche nello *Spaesamento*, come già nel *Tempo*. Al suo ritorno l'ulisside trova gli stessi luoghi passati, ma trasformati dall'azione degli anni. Azione che sembra aver svuotato quel che c'era, come ne avesse succhiato via il midollo.

Di fronte casa, [...] vedo una palma con il fogliame chiuso a ombrello. Demoralizzata, comica. Trent'anni fa serviva da palo grasso durante le partite di calcio organizzate in quattro cinque [...] Più in là ce n'è un'altra, anche questa ammalata, e in fondo a sinistra un'altra ancora⁸⁷.

Il tempo è un *punteruolo rosso*, come una peste⁸⁸ che si nutre di senso e

rossa piatta, che non è sangue e non è una macchia di vino perché si muove, scorre sulla superficie del tavolo, un unico esemplare dei piccoli scudi rossi che ho visto ieri sul vassoio del barman» (ivi, p. 61). A formare l'allucinazione è ovviamente non la presenza incoerente e inspiegata dello *scudo rosso*, ma l'assenza di allarme o di sorpresa fra i personaggi al bar, come se lui *solo* la notasse, e loro no.

⁸⁴ Ivi, p. 58.

⁸⁵ Ivi, p. 9.

⁸⁶ Ivi, p. 62.

⁸⁷ Ivi, p. 11.

⁸⁸ «Cosa sono?, chiedo. [...] Gli animali che si mangiano le palme, dice e va di nuovo fino ai detriti, si china, ci fruga in mezzo, infila le dita nella polpa, cattura qualcosa e torna da me. Questi, mi fa mostrandomi due grossi insetti rosso bruni a forma di scudo, [...] Se le mangiano una a una, dice indicando le palme ancora vive. Finiscono e passano a un'altra. Come fanno?, chiedo ancora. Le bucano: scavano delle gallerie dentro il tronco e dopo un poco la palma collassa» (ivi, p. 102). Il *punteruolo rosso*, come il *tetano* del *Tempo materiale*.

di spessore tragico, morale. Il risultato è adesso penoso, *comico*; è il *nome*, lettera per lettera di *sabbia*, di *Berlusconi* («Berlusconi che siamo noi»)⁸⁹, parola per parola delle inutili *intercettazioni*⁹⁰; dell'*indistinzione* presente degli italiani («penso che una rosa è una rosa è una rosa è una rosa e che Berlusconi è Berlusconi è Berlusconi è Berlusconi e questo pensiero si fa carne e odore perché il corpo è il corpo è il corpo è il corpo e il tempo è il tempo è il tempo è il tempo»)⁹¹.

È un'altra palma, «su un marciapiede all'angolo tra due vie si innalza sottilissima e smeraldina una palma di plastica e tubicini luminosi»⁹². È il postmoderno («questo cartoon psicotico»)⁹³, l'involucro sottile e duro, e già malridotto, dell'intero palinsesto (il narratore-sonda ne ricava, a un certo punto, un'induzione analogica: «Berlusconi, [...] Il fallimento del carotaggio»)⁹⁴.

L'*indistinzione*, presente e immutabile. «L'indistinzione è la regola. È un'attitudine contratta e introiettata»⁹⁵, a Palermo, dai palermitani e dagli altri, e dove Palermo *prosegue con gli stessi mezzi*; il fondo e l'estensione (labirintica, virale) dello spazio derealizzato⁹⁶: «La realtà italiana è incerta. Si tradisce, è sospetta. [...] La realtà italiana è un'operazione a somma zero. L'Italia è un paese a somma zero»⁹⁷. Il fallimento del carotaggio è forse la vittoria del caos sulla forma, della materia sul palinsesto come «tecnologia

⁸⁹ «ore di lavoro, di migliaia di azioni, di movimenti delle gambe e delle mani, di ragionamenti calcoli e scrupoli, è una sola singola parola, una sola singola infinita parola: BERLUSCONI. Tutte e dieci le lettere, soltanto quelle, una quarantina di centimetri d'altezza, uno stampatello tridimensionale composto con regolarità, come se la parola non fosse l'effetto del lavoro di decine e decine di persone diverse» (ivi, p. 50).

⁹⁰ Le «intercettazioni telefoniche, la carta moschicida alla quale tutto resta attaccato [...] e resta incollato così com'è, nel suo svolgimento caotico, nella continua rottura del *palinsesto*. Berlusconi e Saccà [...] il sereno disordine del discorso» (ivi, pp. 94-95). Vasta gestisce efficacemente il doppio significato della parola *palinsesto* (il secondo in funzione quasi di contenimento e contrasto del primo), sovrapponendo - carotando - l'uno sull'altro.

⁹¹ Ivi, p. 87.

⁹² Ivi, p. 58.

⁹³ Ivi, p. 37.

⁹⁴ Ivi, p. 84. E ancora: «Berlusconi, dice, è la sintesi di questa *indistinzione*. Non la sua causa, appunto, ma la manifestazione di un impulso intrinseco alla nostra storia e alla nostra identità. È l'enzima che accelera a dismisura un processo di rivelazione» (ivi, p. 105).

⁹⁵ Ivi, p. 105.

⁹⁶ «Penso che quello che sto pretendendo di esplorare [...] il mondo del quale fino a un certo punto si è ingenuamente supposta l'esistenza, quello ordinato secondo i *palinsesto logico* che lo separa in compartimenti distinti - la politica l'economia la società il costume lo sport lo spettacolo -, viene meno e al suo posto si impone feroce il gomito. Il groviglio. [...] Tutto c'entra con tutto» (ivi, pp. 94-95).

⁹⁷ Ivi, p. 105.

della forma e del fine»⁹⁸:

Un argine all'indistinzione naturale. O meglio un contenimento, un tentativo di farne qualcosa. [...] e la trama di una storia è un palinsesto [...] Ogni essere umano avverte una struggente nostalgia della materia [...] Berlusconi è sesso risata e pianto, quella stessa [...] esperienza originaria della materia. Ma nella materia non si può vivere [...] Per questo la coscienza fa irruzione nella materia e inventa il palinsesto. Per separare. Per generare il soggetto e la storia. Faccio pensieri di separazione ma non vedo la separazione. Il palinsesto è incapace, tutto è materia feroce e indistinta. [...] Berlusconi è la sintesi di questo tempo che non trascorre [...] gli italiani preferiscono vagare in questo letargo infinito⁹⁹.

Nell'orizzonte del nostos, ormai, le immagini *estreme* delle palme divorate dal punteruolo rosso¹⁰⁰. Nelle strade, i *roghi*¹⁰¹, e

i tronchi disseccati si sono trasformati in morfologie contorte, farinose, sedimenti arcaici sbiancati dal fuoco. La sostanza contro la quale il carotaggio ha fine, dove la percezione si fa estrema. Il *presente fossile*¹⁰².

Lo spazio *fossile*. Il *nostos impossibile* rivela simmetricamente l'impossibilità del distacco. Il tempo *ricorsivo* della storia, del racconto:

so che da Palermo non posso andare via [...], da questa malinconia euforica diffusa e permanente che sta fuori e dentro i corpi – perché questa malinconia è aria, è la cera fredda che respiro, è il tempo fatto di molecole che io come chiunque assorbo modifico e restituisco. [...] mi rigiro a vuoto nel dormiveglia, nella percezione del gatto morto dentro al cassetto, [...] perché la percezione del suo corpo aperto nel quale dilaga una vita intermedia di fermentazione cellulare e minerale è l'epicentro, il *foro nero* nel quale ogni altra percezione precipita, ciò da cui tutto ha origine¹⁰³.

⁹⁸ Ivi, p. 111.

⁹⁹ Ivi, pp. 111-113.

¹⁰⁰ «L'autodistruzione passa anche per [...] l'indistinzione. E per Palermo e per ogni altro spaesamento italiano. Perché il punteruolo rosso è contingente. L'autodistruzione è eterna e laboriosa. La tempesta neurovegetativa è in atto. Il presente è bianco» (ivi, pp. 113-114).

¹⁰¹ «la fiamma prende le forme vegetali, il fuoco getta radici e sorge alto e largo mentre l'aria si riempie del respiro potente della combustione, un vento scuro, riarsò, che si mescola allo spazio. Nel giro di poco la piazza è cosparsa di roghi e più avanti, verso via Libertà e in direzione del mare, scorgo ancora altri falò» (ivi, p. 109).

¹⁰² Ivi, p. 113.

¹⁰³ Ivi, p. 116.