

Che cosa occorre per diventare vittimari

di Stefania Lucamante

Nicola Lagioia
LA CITTÀ DEI VIVI
pp. 472, € 22,
Einaudi, Torino 2020

Nel suo nuovo romanzo, *La città dei vivi*, Nicola Lagioia indaga ancora una volta la ferocia e la rabbia. Avviata con *Fine della violenza* (:duepunti, 2010), dove la disamina della vita di Carlo Fiore è condotta nella desolazione di un Tiburtino articolato fra cemento e muri imbrattati, la ricognizione della malvagità prosegue adesso mediante la narrazione, marcata da una lingua asciutta ed essenziale, di un fatto di cronaca di cui Lagioia si è molto occupato negli ultimi anni: l'omicidio di Luca Varani.

La città dei vivi non concede a Roma nessun ruolo edulcorante rispetto alla storia di miseria umana narrata.

La grande tristezza romana ancora il vascello imponente della Capitale al Tiburtino, al Collatino, alla Storta, alle tante periferie che si sommano fra storie di pipate e di figli prodighi. Emerge la visione di una città comunque eterna nello squallore, traboccante di rifiuti, letteralmente sommersa dal guano, dove gabbiani e sorci improvvisano bacchanali prima impensabili fra specie così diverse. È questo lo sfondo di un altro livello di abiezione, l'omicidio senza movente di Luca Varani per mano di Marco Prato e Manuel Foffo, due ragazzi amati dai padri, i quali fino all'ultimo cercano di capire che cosa li abbia condotti a prendere a martellate un ragazzo come loro. L'unico motivo, la voglia di uccidere, non basta a giustificare tale atto. Non esistono più spiegazioni, complessi, un passato da bruciare. Non poniamoci quindi la domanda di come si possa arrivare a concepire un atto efferato come questo, sembra affermare Lagioia, quanto, piuttosto, che cosa occorre per arrivare a compierlo. Che cosa occorre, insomma, per diventare i "vittimari" nell'età del virtuale, in cui a custodire la verità sembra restare solo la morte.

In *Critica della vittima* (Notetempo, 2014) Daniele Giglioli constata l'insorgere nel Novecento della "tematizzazione della violenza". Persino dopo le due guerre mondiali, dopo la Shoah e i gulag, "la violenza permane, anche se in *outsourcing*, confinata nelle periferie delle città e del mondo; ora si veramente cieca, inumana, impensata, senza discorso, senza responsabilità, e senza attori individuali e collettivi che non siano riconducibili alla tetra coppia del carnefice e della vittima". In assenza di una norma, oggi vige la "morale da mostri".

Nella lettura di questa Roma

afflitta dai rifiuti e da animali incattiviti, metabolizzare il fatto che tutti noi "esseri" viviamo nello stesso mondo e siamo soggetti a situazioni fra le più simili non basta a giustificare nulla. Lagioia volge alla cronaca il proprio sguardo non indignato ma inquisitivo per comporre un romanzo di grande drammaticità. Un romanzo in piena regola, con tanto di narratore balzachiano che riflette sulla natura umana: "Nessun essere umano è all'altezza delle tragedie che lo colpiscono. Gli esseri umani sono imprecisi.

Le tragedie, pezzi unici e perfetti, sembrano intagliate ogni volta dalle mani di un dio. Il sentimento del comico nasce da questa disperazione". Raccontando la cronaca di un delitto, *La città dei vivi* esegue un severo scrutinio della nostra società, manchevole e imperfetta, come anche del limite (se ancora esiste) fra giusto e sbagliato, fra vittima e carnefice.

L'inemendabilità di cui parla Maurizio Ferraris nel *Manifesto del nuovo realismo* (Laterza, 2013) costituisce ancora il tratto caratterizzante del reale. E la riabilitazione della verità come unico strumento contro la filosofia dell'illusione (nel romanzo il padre di Foffo "dice sempre la verità") rimane l'unica arma contro la possibilità trasformativa che consentono i social, di cui Lagioia seppe mostrare a suo tempo l'uso perverso con i tweet di Gioia in *La ferocia* (Einaudi, 2014). In *La città dei vivi* è WhatsApp il social di elezione, che scandisce le varie parti della vicenda con i messaggi fra Marco Prato e Manuel Foffo. Come nella vita vera, i messaggi interrompono il filo di qualunque racconto. Messaggi reali e non inventati – materiale fondamentale per l'indagine che porterà alla condanna dei due – cadenzano il ritmo della narrazione degli eventi, raccontati al contrario rispetto all'omicidio che, come in un noir, viene presentato nelle prime pagine del libro.

Nicola Lagioia conferma come con la verità si possa (si debba?) sempre costruire anche la fiction. Al contrario di Walter Siti, che annuncia provocatoriamente di aver scelto un fatto realmente accaduto perché il matricida e l'arpagatore sessuale di *La natura è innocente* (Rizzoli, 2020) "hanno fatto quello che avrei voluto fare io", Lagioia si chiede invece se è possibile praticare il male superfluo e inutile come hanno fatto Manuel Boffo e Marco Prato. Il male, ci dice Hannah Arendt, consiste di elementi leggeri che si spargono come un fungo sulla superficie. Come una macchia d'olio, il male può raggiungerci tutti; forse è proprio la sua banalità a sconvolgerci, molto più

Narratori italiani

dell'esistenza del delitto. Ma di banalità e di "momenti qualunque" si nutre il romanzo quale genere, come ci ricorda Marc Augé. E nel quotidiano si consumano le tragedie contemporanee.

Costruire una finzione narrativa con fatti di cronaca rivela la frequentazione sapiente di Lagioia con i lavori di Don DeLillo e di Tom Wolfe, come con quelli di altri autori statunitensi meno noti in Italia. Il pragmatismo della cultura americana conduce quasi obbligatoriamente alla disamina di reperti e di eventi che provengono dalla realtà vista attraverso i quotidiani, come registra lo stesso Lagioia a fine romanzo, per poi essere mediata attraverso un atto linguistico letterario.

Un atto particolare, perché una finzione narrativa ci chiede di credere in lei proponendo al tempo stesso molte alternative alla realtà *tout court*. In un'intervista di qualche anno fa, Nicola Lagioia assegnava all'opera letteraria il potere di "rimettere l'uomo di fronte a sé stesso, anche all'indomani di ogni disastro (...)" a tornare in contatto con sé stesso" (*Ritorno alla realtà. Otto interviste a narratori italiani*, a cura di Raffaele Donnarumma e Gilda Policastro "Allegoria" 57, gen./giu. 2008). Credo che Lagioia ricerchi spesso nella cronaca un elemento, anche soltanto uno, che serva a "rimettere l'uomo di fronte a sé stesso". Applicata alla società italiana, la scelta dei temi si biforca fra la politica degradata a gossip e i fatti di quello che un tempo si chiamava "nera". Entrambi i temi regnano in un talk show come *Porta a Porta*; entrambi sollecitano quella morbosità che la spettacolarizzazione del male produce traducendosi in *infotainment*.

Come scrive Giglioli, dalle "vittime reali alle vittime immaginarie il tragitto è lungo e accidentato". La domanda che si pone Lagioia riguarda l'interlocutore della vittima reale, la capacità intrinseca della natura umana di seguire tracciati imprevedibili di comportamento: "Tutti temiamo di vestire i panni della vittima. Viviamo nell'incubo di venire derubati, ingannati, aggrediti, calpestati. Preghiamo di non incontrare sulla nostra strada un assassino. Ma quale ostacolo emotivo dobbiamo superare per immaginare di poter essere noi, un giorno, a vestire i panni del carnefice?". Pensando alle lotte dei cani, un *topos* immortalato da *Amores perros* di Alejandro Iñárritu e ripreso in letteratura da Marco Missiroli, alla gratuità di tali atti e a come sia relativamente semplice trasferire la progettualità emozionale che conduce l'uomo a rischiare la vita e lucrare su quel rischio per puro divertimento, non siamo poi tanto lontani dall'atto di Marco Prato e Manuel Foffo. Dal torturare i cani alla tortura di un amico il passo sembra essere molto breve.

stefania.lucamante@unica.it

S. Lucamante insegna letteratura italiana contemporanea all'Università di Cagliari

Show, don't tell

di Piernicola D'Ortona

Daniele Petruccioli
LA CASA DELLE MADRI
pp. 292, € 16,
Terra Rossa, Bari 2020

Parlare di esordio nel caso di Daniele Petruccioli suscita una certa perplessità, perché sono anni che questo traduttore – e ora anche romanziere – scrive romanzi. Romanzi di altri, naturalmente, e romanzi che da soli basterebbero a certificarne le capacità di scrittura: ha prestato infatti la voce, tanto per citarne alcuni, ad autori del calibro della portoghese Dulce Maria Cardoso, al classico della letteratura brasiliana Machado de Assis, al franco-congolese Alain Mabanckou.

Date queste premesse, non stupisce che dalla lettura della sua "pseudo" opera prima emerga prima di tutto il gusto (oserei dire il piacere, se non avessi la quasi certezza che dietro al suo lavoro ci siano un'acribia e un rigore a volte masochistici) per la scrittura, per la sintassi avvolgente, per la frase che si dipana lenta in un gioco di scatole cinesi, una cascata di frasi parentetiche e incisi. La scrittura, da un lato, quindi; ma dall'altro, a sostenerla, una storia altrettanto complessa nella sua apparente semplicità, riassumibile in due formule stringate come la storia di una famiglia e l'archeologia di almeno due case. La prima casa è il grande appartamento che Sarabanda ha ereditato dal padre ("il notaio") e dalla madre Nina (anche lei raffinata traduttrice dal francese) e dove si trasferisce dopo la separazione dal marito Speedy, insieme ai due figli Elia e Ernesto. Due gemelli "dispari", nel senso che uno è nato con una grave menomazione fisica. E due genitori in balia di spinte contraddittorie: Sarabanda, divisa tra aneliti di libertà, demolizione del patriarcato – coerentemente con gli anni settanta in cui è ambientata gran parte del romanzo – e incapacità di emanciparsi fino in fondo dalla famiglia d'origine; Speedy, il bellissimo ed eterno giovane che s'indurisce improvvisamente quando si tratta di calarsi nei panni della figura paterna. La materia del romanzo consiste principalmente nel racconto minuzioso dei rapporti tra queste figure; un racconto che scava in profondità, che fa salti avanti e indietro nel tempo, che si presenta al contempo disordinato e lucidissimo, soprattutto in quella sorta di analisi sottilissima che fa di certi comportamenti.

È quindi duplice, a mio avviso, il carattere "audace" di questa narrazione: da un lato lo smontare ossessivo di brandelli di dialogo, di parole, di gesti, di silenzi, che evoca la più alta tradizione europea del romanzo psicologico; dall'altro, il gusto del racconto per il racconto, il ca-

povolgimento deliberato di quel comandamento di matrice hollywoodiana che consiste nell'inflazionatissimo *show, don't tell*. Petruccioli, in realtà, fa entrambe le cose: prima di tutto racconta, per esempio di quella volta che la gatta Armanda si era persa sui tetti del quartiere e la madre dei gemelli, esorcizzando l'imminente morte di Nina, era corsa a cercarla per ogni dove; oppure ci narra il gioco – innocente e insieme crudele – dell'albero delle scimmiette, nella casa al mare, un gioco che mette Ernesto in un angolo, che si traduce in una macchina sadica, in un trionfo di di-

sparità. Non è un caso se è proprio il racconto in sé uno dei temi portanti del romanzo: si veda, per esempio, Sarabanda, che alla fine della sua vita giungerà a "considerare il racconto, anziché parole al vento, forse l'unica azione umana veramente gratuita e perciò stesso libera, priva di recondite brame di potere: se tutti continuassero tutta la vita, si diceva, a mettere il raccontare e l'ascoltare storie sopra il resto, come fanno i bambini, forse saremmo finalmente salvi da noi stessi".

E poi c'è il mostrare: il romanzo mostra spazi domestici, li disegna, li demolisce e li progetta, studia i minimi anfratti, illustra i rapporti di senso nella disposizione degli ambienti e delle persone che li abitano, svela le cicatrici del tempo su muri e mobili, le infiltrazioni della pioggia, le marcescenze, il passaggio dagli enormi corridoi pieni di porte ai divisori funzionali e asimmetrici che vanno di moda oggi. Ma è comunque uno spazio che, ineludibilmente, racconta storie e voci, di personaggi vivi o morti che siano, nello stesso modo in cui, nella seconda parte di *Gita al faro*, Virginia Woolf raccontava il volgere di diversi anni facendoci apprezzare con la vista e con la musica delle sue parole l'azione di vento e salsedine sul legno e sulle camere di una casa al mare.

Sulla base di tutto questo s'imbastisce il tessuto tragico delle vicende vissute dai vari personaggi: una tragedia dei silenzi e delle incomprensioni, dei sentimenti che decantano nel corso di anni, di vite che scorrono parallele ma inestricabilmente legate, di spinte uguali e opposte, una verso l'autodistruzione e la dimenticanza (di sé, della propria condizione, dei propri lutti), l'altra verso l'apertura al mondo e il piacere. Una tragedia tanto ordinaria quanto devastante, che la voce narrante ricomponesse tassello per tassello, sia pure con le inevitabili lacune, le congetture del caso, e a volte la lucidità di chi interpreta i fatti con la debita distanza.

p.dortona@gmail.com

P. D'Ortona è traduttore e redattore editoriale

