

Camilla Mauro

L'infezione del linguaggio: spazio-tempo, amore e materia nell'opera di Giorgio Vasta

Abstract: *Il tempo materiale*, primo e unico romanzo di Giorgio Vasta, permette di indagare sia il lassismo civile italiano che la condizione universale dell'umano, chiamato ad affrontare l'ingovernabilità della materia attraverso la capacità mitopoietica del linguaggio. L'arrovellamento su questi e altri temi, *in primis* l'amore, concorre al sofferto raggiungimento di una conoscenza capace di ridare storicità al soggetto, rendendolo parte integrante della comunità umana a cui appartiene.

Abstract: *Time on my hands*, Giorgio Vasta's first and only novel, allows us to investigate both the Italian civil laxity and the universal condition of the human, called to face the ungovernability of matter through the mythopoetic capacity of language. The intrigue on these and other themes, primarily love, contributes to achieving a knowledge capable of restoring historicity to the subject, making them an integral part of the human community to which they belong.

Parole-chiave: letteratura italiana contemporanea, anni di piombo, meterialismo, amore

Keywords: Contemporary Italian literature, Years of Lead, Meterialism, Love

Camilla Mauro è docente di Lingua e Letteratura italiana e Storia presso l'IC Raimondo Montecuccoli. Si è laureata in Lettere moderne presso l'Università dei Salento. Si occupa principalmente di postmodernismo e di letteratura contemporanea (*autofiction*). E-mail: maurocamilla1156@gmail.com

Nonostante lo «svilimento aprioristico, di solito rapidissimo nei termini e apodittico nei toni»¹ spesso riservato alla produzione culturale contemporanea, numerosi sono gli scrittori e i poeti che negli ultimi vent'anni hanno saputo raccontare il passato recente italiano e la realtà, resa sfuggente e apparentemente inconoscibile da massicci processi di mediatizzazione.

Fra i validissimi lavori degli autori contemporanei che pagano ancora (ingiustamente) lo scotto del disimpegno postmodernista, si è scelto di approfondire *Il tempo materiale* di Giorgio Vasta, definito da Andrea Cortellessa come «l'esordio [letterario] più impressionante degli ultimi anni»².

Nel suo romanzo Vasta, inserendosi in un solco che da Lucrezio giunge fino a Leopardi, ha indagato sia il lassismo civile italiano che la condizione universale dell'umano, chiamato a sfidare l'indistinzione della materia primordiale attraverso la capacità mitopoietica del linguaggio. Queste tematiche sono in realtà riscontrabili in tutte le opere dell'autore, quasi la sua produzione fosse una sorta di *continuum*, in cui rappresentazioni realistiche e anti-realistiche concorrono al raggiungimento di una conoscenza capace di ridare storicità al soggetto, rendendolo parte integrante della propria comunità.

Giorgio Vasta, un profilo

Giorgio Vasta, nato a Palermo nel 1970, ha esordito nel 2008 con *Il tempo materiale*, romanzo seguito dalle scritture ibride *Spaesamento* (2010) e *Absolutely Nothing. Storie e sparizioni nei deserti americani* (2016) e dal diario pubblico *Presente* (2012), scritto a più mani per il *Circolo dei lettori* di Torino. Diversi sono poi i racconti pubblicati in antologie o riviste, e numerosissimi gli articoli nati dalla collaborazione con «la Repubblica» e «il manifesto». La militanza culturale di Vasta si dirama in esperienze molteplici, anche molto diverse da quelle della scrittura, rispetto alla quale l'autore ha dichiarato di sentirsi «occasionale, abusivo, non autorizzato»³.

L'esordio tutto sommato tardivo e la frequentazione di forme

lontane da quella puramente narrativa del romanzo potrebbero originarsi da questo sentimento a metà fra il pudore e l'inadeguatezza:

se anche la scrittura è ciò che nel corso del tempo mi è interessato di più, è pur vero che questa attrazione si è per anni manifestata quasi esclusivamente nella lettura, solo ogni tanto immaginando che potesse esistere una scrittura fatta da me, senza però mai avvertire questo impulso come qualcosa di necessario (neanche adesso in effetti penso che mi sia necessario scrivere); dunque i tentativi di dare forma a qualcosa restavano sempre embrionali, parziali, senza motivazioni endogene sufficienti a collegare la scrittura alla durata, a quel tempo lungo e serrato (a modo suo bello ma soprattutto, per me, frustrante) che è la composizione di un romanzo⁴.

L'interesse per la scrittura degli altri è il motore di molte delle attività in cui Vasta si è cimentato, dalla curatela di alcune antologie al lavoro di redazione per «Nazione Indiana» e «doppiozero», dall'insegnamento presso la *Scuola Holden* di Torino alla partecipazione a *TQ*, di cui è stato uno dei fondatori⁵.

Soffermarsi sul movimento *TQ. Generazione trenta-quaranta* permette di approfondire i caratteri della militanza intellettuale dell'autore, che rifiuta la riduzione dell'impegno letterario a mero intrattenimento e vede nella scrittura propria e altrui l'occasione per riflettere sulle contraddizioni e i limiti della comunità nazionale (e prima ancora umana) a cui si appartiene:

TQ prova ad occupare il linguaggio, a presidiarlo criticamente, a non andarsene via dalle parole. Prova – facendo una fatica enorme – a dare forma ad un *noi* necessariamente poroso ed eterogeneo, transitorio e funzionale alla produzione di un discorso condiviso; cerca di costruirsi un manico per impugnare il disagio⁶.

Vasta, come i suoi *alter ego* letterari, avverte dunque il bisogno di riflettere e adoperarsi contro l'intorpidimento civile italiano proprio in virtù della prospettiva singolare offertagli dalla sua marginalità geografica (l'autore ha vissuto a lungo a Palermo) e

sociale, quest'ultima causata dallo svilimento culturale promosso dalla politica.

Su quanto fertile possa essere una condizione marginale riflette Homi Bhabha, che ne *I luoghi della cultura* considera «teoricamente innovativo, e politicamente essenziale»⁷ il pensiero che si origina, appunto, *negli interstizi*, nelle intercapedini:

Questi spazi “inter-medi” costituiscono il terreno per l’elaborazione di strategie del sé – come singoli o come gruppo – che danno il via a nuovi segni di identità e luoghi innovativi in cui sviluppare la collaborazione e la contestazione nell’atto stesso in cui si definisce l’idea di società⁸.

La scrittura e l’operato culturale di Vasta mirano alla costruzione di una vita comunitaria più equa, in cui non ci sia spazio per politiche di appiattimento e semplificazione che mortificano la complessità dell’essere umano. La realizzazione di un simile progetto è resa ancor più ambiziosa dall’inadeguatezza dei mezzi a disposizione dell’autore, su cui egli ha ragionato a partire da *De parabel der blinden*.

Nel celebre quadro di Pieter Bruegel il Vecchio è raffigurata la parabola evangelica dei ciechi che guidano altri ciechi e Vasta, durante il seminario *Dieci materiali per un bastone. Un’idea di letteratura*⁹, paragona i bastoni usati dai ciechi nel dipinto alla letteratura, che con tutti i suoi limiti più che un aiuto è un ulteriore ostacolo. Egli sembra quindi ben lontano da una visione ierofanica delle belle lettere e sente più affine la figura dello scrittore cieco, della guida inaffidabile che procede per tentativi ed errori, priva di risorse adeguate e certa di dover cadere. Come scrive Fuentes ne *La geografia del romanzo*: «Lo scrittore e l’artista non sanno, immaginano. La loro avventura consiste nel dire ciò che ignorano. L’immaginazione è il nome della conoscenza nella letteratura e nell’arte¹⁰».

Il tempo materiale, un’analisi

Il tempo materiale, pubblicato per la collana *Nichel* di minimumfax, è un romanzo in cui, attraverso il racconto in prima persona del

protagonista Nimbo, l'autore ripercorre il 1978, che è insieme anno del rapimento di Aldo Moro ad opera delle Br, nodo irrisolto nell'inconscio collettivo italiano, e spazio-tempo privilegiato da cui indagare gli elementi costitutivi della (nuova) *italianità*. Tale molteplicità di piani d'indagine è resa attraverso la felice alternanza fra rappresentazioni realistiche e rappresentazioni anti-realistiche, oniriche: entrambe realizzano l'aspirazione primaria di Nimbo (e dello stesso Vasta) ossia governare il disordine intrinseco della materia attraverso lo strumento del linguaggio.

Questa tensione ordinatrice è d'altra parte già visibile nella struttura del romanzo, che si articola in dodici capitoli, uno per ogni mese del 1978, racchiusi in una cornice costituita da una breve introduzione e da *Lander (21 dicembre 1978)* che è insieme *explicit* e chiarificazione di intenti: l'autore immagina infatti che la sonda spaziale *Venera 11*, storicamente fatta atterrare su Venere dall'URSS per ottenere informazioni sulla natura del pianeta, sia lì per un altro motivo:

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 preistoria¹¹. [corsivo mio].

Nimbo non è altro che «un cursore, un corpo mobile»¹² attraverso cui fare carotaggio – onere che l'autore si assumerà personalmente con i moduli dell'*autofiction* in *Spaesamento*, per molti aspetti ideale prosecuzione de *Il tempo materiale*.

Tornando alla riflessione sulla coesistenza-compenetrazione fra elementi realistici e visionari, è sintomatico che in *Lander* alla verosimile descrizione dell'atterraggio della sonda segua l'entrata in scena dello storpio naturale e degli altri compagni delle allucinazioni del protagonista: Vasta sembra non voler rinunciare ad una conoscenza intuitiva, prerazionale, tanto da rivendicare il diritto a fare esperienza delle cose attraverso il presentimento se

è vero che, riportando attraverso il discorso indiretto le parole dell'annunciatrice dell'*Almanacco del giorno dopo*, scrive:

[...] il 1978 è, in questo secolo, l'ultimo anno lunare con tredici lunazioni. Ce ne sono sei per ogni secolo, dice. Anche di meno. Tredici lune significa instabilità emotiva, collasso del pensiero. La sensibilità umana viene devastata: le percezioni diventano visioni, i presentimenti incubi¹³.

D'altronde, difendere il diritto al presentimento e alla visione significa non solo accettare l'ambiguità come elemento costitutivo del reale, rifiutando ogni tentativo di semplificazione, ma soprattutto prendere atto dell'inaffidabilità del discorso letterario. Nimbo è sì un cursore ma «inadatto e fuori luogo»¹⁴ perché inadeguato è il linguaggio, struttura semiologica destinata a fare i conti con l'indicibile. Tale inadeguatezza è perfettamente incarnata, fra gli altri, dall'episodio in cui egli cerca di interagire senza risultato con Wimbow, la bambina creola di cui è innamorato, scrivendo le lettere delle frasi a lei destinate sui gusci di alcune lumache che finiscono puntualmente non viste, schiacciate o semplicemente ignorate: «Una strage per giorni invisibile, la disperazione delle parole»¹⁵, parole che seppur in maniera parziale e incompleta tuttavia «resistono e dicono, anche alla deriva»¹⁶.

La presa di coscienza di Nimbo sulla lingua è lenta, dolorosa e lo accompagna per tutto il romanzo: l'entusiasmo per essere stato definito *mitopoietico* – per la potenza quasi creatrice insita nell'atto di dare un nome alle cose – cede il posto al «mi dichiaro prigioniero mitopoietico»¹⁷, ad una resa che quindi è principalmente linguistica.

Lo stesso nome di battaglia del protagonista, l'unico nome con cui lo conosciamo, è frutto del sentirsi «la testa circonfusa di parole, intere frasi che emanano bagliori»¹⁸ e, ancora, è il sentirsi «colpevoli di linguaggio» che dà inizio alle azioni di stampo brigatista di Nimbo e dei suoi compagni di classe Dario Scarmiglia/Volo e Massimo Bocca/Raggio: «Siamo colpevoli di linguaggio, esclama Bocca. Sì, fa Scarmiglia. Il linguaggio è la nostra colpa»¹⁹.

Insistendo sul linguaggio, assieme all'amore vero *leitmotiv* del

romanzo, è bene sottolineare che esso non sia solo una colpa o un'*infezione*,²⁰ ma soprattutto una possibilità di appartenenza visto il distacco, la completa dissociazione di Nimbo e i suoi compagni sia dall'ambiente familiare (per cui Renato Minore ha parlato di «deserto affettivo»²¹) che da quello scolastico, cittadino e nazionale *tout court*.

Il centro di Palermo è chiamato «geenna del fuoco»²², con riferimento alla valle-immondezzaio usata nel Vangelo come simbolo dell'inferno, ma non è tale per gli animali macilenti che lo infestano né per i miseri *catoi* o le sterpaglie per le strade. Infernale è la condizione dei palermitani che parlano solo il dialetto e non capiscono l'italiano: «Per loro le parole sono chiodi e martello, dice, cucchiaini e coltelli. Servono a dire, solo a dire, e nient'altro»²³.

Ignari del loro degrado e incapaci di accedere alla lingua nazionale per negoziare dei valori, costruire un progetto civile e liberarsi, sono considerati colpevoli, complici. Sin dalle prime pagine del romanzo è però chiaro che ad aver rinunciato ad ogni tipo di incidenza sulla realtà e ad aver imbrigliato la partecipazione civile con l'ironia è l'Italia intera, non solo quella dialettologa. Non serve quindi andare fisicamente via da Palermo, spostarsi dalla periferia al centro, ma uscire fuori dall'«accordatura ironico-cinica»²⁴ a cui è assuefatto il costume nazionale: Nimbo e i suoi compagni soddisfano tale bruciante bisogno – che innerva tutta l'opera di Vasta – partendo, come già accennato, dal linguaggio colpevole delle Br, apparentemente l'unico in grado di assumersi «la responsabilità del tragico»²⁵. Non si limitano ad emularne fedelmente le frasi (l'autodefinirsi, l'uso della prima persona plurale, l'enfasi, la lotta al sistema imperialista, gli slogan finali)²⁶ ma fondano il *NOI (Nucleo Osceno Italiano)* e assumono comportamenti antisociali sempre più gravi – dall'incendio di un cestino scolastico all'uccisione di un loro compagno di classe – riproducendo su scala ridotta l'omicidio di Moro.

Nonostante quasi da subito Nimbo dimostri di avere coscienza della reale natura della lingua delle Br, «un animale mitologico inservibile, un unicorno degradato»²⁷, egli ha bisogno della capacità

di semplificare e distinguere propria di quel linguaggio per vincere una paralisi dell'agire che è innanzitutto familiare:

Nel corso del tempo, invece, lo Spago è riuscita a inoculare in me la paura di tutto, partendo da un'idea di educazione come immobilità e scomparsa. Giocare con la sabbia senza muovere la sabbia; se hai mangiato, niente bagno prima di quattro ore; non disturbare, non respirare, ma non permetterti di morire. La vergogna di essere vivi. Limitarsi a immaginare il gioco, a supporre di nuotare. Madri che allevano figli fobici e immaginifici. La trasmissione matrilineare delle paure²⁸.

L'alfamuto, alfabeto ottenuto attraverso la rideterminazione semantica di ventuno posture tratte dall'immaginario cinematografico, musicale e televisivo di quegli anni, è un'ulteriore tappa del fallimentare tentativo di controllo e impossessamento linguistico di Nimbo. Si pensi al dialogo allucinato con la pozzanghera a forma di testa di cavallo:

Tu avevi il linguaggio, dice. Adesso hai l'alfamuto.

Faccio segno di sì.

Ne valeva la pena?

Era necessario.

Perché necessario?

Perché il linguaggio, quello di prima, quello in cui c'era tutto, era troppo.

Cosa vuoi dire?

Non finiva mai.

Le ventuno posture dell'alfamuto sono più rassicuranti?

L'alfamuto finisce.

Ed è meglio?

Il linguaggio è un'esistenza immensa, rispondo. Ma a un certo punto cominci a desiderarne un'altra, di esistenza. Più limitata, ma più comprensibile. [...]

Io non ne potevo più del linguaggio, dico.

E la militanza, dice, è la soluzione.

Non parlo, non so più che cosa dire²⁹. [corsivi miei]

Da un punto di vista testuale è indicativo che nell'*alfamuto*,

inadatto alla comunicazione anche fra gli stessi membri del NOI³⁰, la postura per “agire” corrisponda ai movimenti degli zombie³¹ e soltanto relativamente all’atto di denunciare se stesso e i suoi compagni per salvare la bambina creola Nimbo dirà: «Poi, nel corso del pomeriggio, per la prima volta agisco»³². L’azione ideologico-brigatista è abulica, letargica, una non-azione e l’ideologia si rivela essere un idolo di sabbia, un’illusione di significato:

Le frasi delle Br fanno il morto. Le frasi delle Br *sono* il morto. Le frasi delle Br fabbricano il mondo a forma di morto facendo finta di immaginare il futuro, la vita che verrà³³.

A riprova che la vicenda di formazione del protagonista non riguardi il piano politico ma quello linguistico, è interessante analizzare la versione che Vasta propone del sequestro Moro, versione che Simonetti ha efficacemente definito «surrealista e sdoppiata»³⁴.

L’autore non sembra interessato alla vicenda reale del presidente della Dc, tanto che Nimbo non aspetta il ritrovamento in via Caetani per prenderne congedo e già in occasione delle ricerche nel lago della Duchessa trasmesse dal telegiornale (18 aprile 1978) sposta idealmente Moro dal lago in cui *non* si trova al piatto di minestra che sta consumando, assurgendolo a «nutrimento sacrificale, a ostia da prendere in bocca e ingoiare senza pensiero»³⁵:

Aldo Moro è perduto nel lago, nel piatto, nella gola. È il perforatore del mondo, il bucatore. Io sono il foro³⁶.

La vicende di Moro e del suo doppio Morana³⁷ sono la miccia che innesca una lotta atipica, in cui il risultato non è vincere³⁸ ma «essere riconosciuti»³⁹ e portarsi fuori dall’indistinzione, smettendo di essere figli e ricevendo quella certificazione di presenza che solo diventare padri può dare. Il tema della paternità è più volte alluso nel romanzo⁴⁰ e pienamente esplicito in un articolo, oggi nell’archivio di «minimaetmoralia», in cui Vasta dà voce al disagio

degli intellettuali della sua generazione «non autorizzati dai padri, esausti della condizione di figli eterni»⁴¹ nonostante:

riuscire ad essere disperatamente adulti in questo tempo informe, è adesso per noi necessario e inderogabile. [...] la mia generazione di scrittori è quella di chi – a ogni frase, a ogni visione – fruga in questo presente incerto e mi insegna che la complessità non è eccezione ma condizione dell'umano, e in quanto condizione dell'umano non va temuta ma attraversata ed esplorata, ininterrottamente restituita al mondo⁴².

È significativo che nel romanzo tale complessità dell'umano sia continuamente restituita attraverso allucinazioni e dialoghi che hanno come protagonisti animali o figure animalesche, comunque non linguistiche: lo storpio naturale, il piccione preistorico, la pozzanghera a forma di testa di cavallo, la zanzara ma anche il Cotone, fratello del protagonista, e Crematogastra. Del Cotone Nimbo dice che è «un organismo non verbale, non va forzato in direzione della parola»⁴³ mentre Crematogastra, la donna delle pulizie, è una creatura: ha la «faccia da formica»⁴⁴ (e il nome stesso della formica mediterranea, *Crematogaster scutellaris*), non respira ma esala «microscopici geysers»⁴⁵ e parla solo in dialetto. In un'intervista pubblicata su «Nazione Indiana» Vasta afferma:

gli animali sono, dentro la mia testa, formazioni intrapsichiche arcaiche, cose, zone, frammenti fossili e discorsi futuri ma più probabilmente sedimenti extratemporali. Gli animali sono [...] nuclei irrisolvibili e l'immaginazione letteraria ha fame di questo nutrimento⁴⁶.

Gli animali, espressione di una modalità spontanea, istintuale e primitiva di essere al mondo, sono dunque il controcanto perfetto a quella che in un bell'articolo sull'antifascismo Vasta ha definito «postura psichica fascista»⁴⁷, cioè alla rottamazione di contraddizioni e anomalie in nome di una rassicurante – e posticcia – quadratura del cerchio.

In *Lander* finalmente Nimbo avrà il coraggio di metter via le api,

immagine della dedizione che il militante deve alla *lotta*, e affidarsi agli animali-coscienza.

La zanzara rediviva, in particolare, incalzando il protagonista sulla responsabilità e la colpa, ricorda il fantasma del Grillo-parlante di Collodi e guida Nimbo in una trasformazione sbalorditiva quanto quella da burattino a bambino-vero, una trasformazione da «ragazzino ideologico, concentrato e intenso, [...] anti-ironico, refrattario. Un non-ragazzino»⁴⁸ a ragazzino in grado di misurare la portata del male commesso e provare dolore. In questo processo, ancora più rilevante è la bambina creola ma vale la pena lasciare per ultima la questione della *riduzione/elevazione* «del proprio amore a organismo»⁴⁹ e focalizzarsi invece sull'importanza dell'immaginario religioso.

L'«insetto-tabernacolo»⁵⁰, il «pane eterno morsicato»⁵¹, la già citata «geenna del fuoco»⁵², lo storpio naturale che non oppone resistenza come «Cristo in Croce»⁵³, Aldo Moro-eucarestia, il battesimo con nomi da battaglia sono soltanto alcune delle numerose immagini o situazioni che si richiamano apertamente a contenuti biblici. Con *Il tempo materiale* siamo alla fine degli anni Settanta, la colonizzazione mediatica del Paese può dirsi compiuta e l'influenza della Chiesa nella vita nazionale è già nella fase discendente della sua parabola: ciò che Nimbo, colmo di «ardimentoso ateismo»⁵⁴, coglie è un'«atmosfera tabernacolare»⁵⁵, un'adesione inerte e abitudinaria, soltanto formale al cattolicesimo. Il protagonista, che per primo riduce la religione a superstizione, deve però riconoscerle la capacità di generare senso, proponendosi come ossatura su cui intelaiare il reale:

mi piace la forma che la Bibbia sa dare al mondo: lì dentro il mondo è una cosa seria.

Già, la struttura tiene, dice lei.

È una macchina che produce senso, chiarisco. All'inizio c'è il disordine, la malattia e l'errore; alla fine il cosmo, la salvezza e la giustizia⁵⁶.

In maniera del tutto antitetica funziona invece l'immaginario

televisivo che pure risulta massicciamente presente e aiuta a restituire in maniera vivida il clima del 1978:

Ogni settimana, dice, tutto si rinnova. Nuovi dischi, ognuno con la sua copertina, nuovi film, nuovi personaggi televisivi. Nelle edicole compaiono i nuovi numeri delle riviste. L'insieme di queste novità produce un immaginario condiviso che serve all'Italia a tenersi insieme. Perché in realtà sta andando tutto in pezzi. Ogni personaggio che finisce in copertina o su uno schermo diventa un centro, qualcosa che dovrebbe dare stabilità. E quindi si accumulano corpi e posture. Ma il centro è instabile, dura una settimana e poi si passa avanti, in un ciclo di rivoluzioni ipocrite che servono solo a conservare il tempo sempre identico a se stesso⁵⁷.

Persino i film che aspirano ad interpretare il proprio tempo, *Una moglie* di Cassavetes e *Coatti* di Tornès, finiscono per riprodurre in maniera ottusa e inservibile la realtà. A Nimbo non interessa riprodurre ma creare, da qui la fascinazione per i profeti Giona ed Ezechiele:

Ezechiele è il veggente, l'immaginifico, vecchio puro e insano. Anch'io – giovane puro e insano – vorrei andare per il mondo a predicare, essere colmo della parola come Giona, immaginifico come Ezechiele, esprimere la mia volontà di linguaggio, questa febbre della gola⁵⁸.

Anche per l'elevato numero di volte in cui il protagonista esprime nel romanzo tale *volontà di linguaggio*, il «mi dichiaro prigioniero mitopoietico»⁵⁹ cui si è accennato all'inizio del paragrafo – quella resa linguistica totale, sconsolata – instilla voglia di piangere anche nel lettore, lo fa sentire vinto, disorientato, percorso dalla stessa sete di parole di Nimbo e altrettanto capace di farsi carico del dolore.

L'esito più prezioso di questo *bildungsroman* rovesciato è però un altro: riprendendo quanto scritto da Luca Salza si potrebbe parlare di «diminuzione dell'arroganza dell'umano»⁶⁰. Sempre Salza, ma tale visione è condivisa anche da Raccis e Cortellessa, inserisce l'opera di Vasta nel solco della lunga tradizione materialistica

italiana⁶¹. Le occorrenze della parola “materia” nel romanzo sono ben 17, escludendo dal computo “materiale/i” “immateriale/i” “materializzare” “smaterializzare” che pure sono presenti nel testo. Inoltre *Materia* è il titolo di un capitolo fondamentale per definire i caratteri peculiari del materialismo di Vasta.

Egli recupera la concezione leopardiana secondo cui «la mente nostra non può non solamente conoscere, ma neppure concepire alcuna cosa oltre i limiti della materia»⁶², lo stesso essere umano altro non è che una sua manifestazione. In un'intervista l'autore afferma: «la materia, come si diceva, è la base di tutto, ciò da cui si parte e a cui si arriva, dunque ciò da cui non si va mai via, ed è – in una linea che da Lucrezio conduce fino a Francesco Bacone – la mia ossessione⁶³».

Nella resistenza titanica dell'ultimo Leopardi non mancano rabbia e angoscia per il meccanicismo ora indifferente ora crudele della natura e nel poema didascalico di Lucrezio, nonostante il brillante ottimismo degli *incipit*, a prevalere è lo smarrimento per la brevità dell'esperienza umana. Oltre al celeberrimo passo in cui il poeta latino descrive la peste ad Atene⁶⁴, si considerino, a titolo d'esempio, i seguenti versi posti a chiusura del secondo libro del *De Rerum Natura*: «*Sic igitur magni quoque circum moenia mundi/expugnata dabunt labem putrisque ruinas. [...] Nec tenet omnia paulatim tabescere et ire/ ad capulum spatio aetatis defessa vetusto*»⁶⁵.

Qui Lucrezio, in opposizione alla retorica dell'età dell'oro perduta a causa della corruzione del *mos maiorum*, reputa la distruzione il naturale epilogo di un mondo insensato e casuale.

I versi citati costituiscono un magnifico esempio di quella che Gian Biagio Conte, a proposito della potenza delle immagini generate dalla poesia di Lucrezio, ha definito «corporalità dell'immaginario»⁶⁶ e ridimensionano l'ostentato ottimismo dell'autore: egli rimane un uomo del I secolo a.C., lacerato dalla mancanza di senso e dal disinteresse degli dei, lontani nei loro *intermundia*.

Vasta sembra invece essere venuto a patti sia con l'assenza di uno scopo ultimo nell'universo che con il crollo dell'antropocentrismo che ne deriva e, attraverso la sua scrittura, di fatto inventa che «nelle

cose, oltre all'infinito impulso a permanere, ci sia un fine»⁶⁷. Non c'è sconforto nell'essere aggregazione di atomi e, all'orrore per il disfacimento dei tessuti, l'autore sostituisce la volontà di amare un corpo proprio in virtù del suo «lento scorporare»⁶⁸.

Non solo, Nimbo avverte un bisogno di scomparire che da sociale (davanti alla possibilità di entrare in clandestinità con Volo pensa: «Ecco, penso, sparisco. Finalmente sparisco. Divento anche io un forellino, un'assenza, magari una mancanza»⁶⁹) diventa assoluto e si realizza nel finale attraverso un *fast-forward* che approda alla dissoluzione sua e di Wimbrow:

Abbiamo mille anni e siamo biologia. I nostri corpi non ci sono più e sono altro. Un tuo piede è un sasso, il mio naso è sabbia, le tue orecchie sono diventate mele, un mio occhio è un riccio in fondo al mare. La tua bocca, adesso, è carne dentro la mano di un uomo, i miei polmoni sono diventati una matita. La materia si converte e noi con lei. Senza coscienza, la mano dell'uomo nel quale ci sei tu prende la matita nella quale ci sono io e scrive delle frasi, e noi esistiamo ancora nel movimento e nella scrittura⁷⁰.

La materia disgregata e inconsapevole è il principio a cui tornare e abbandonarsi: nel suo silenzio cosmico Nimbo, finalmente in pace, potrà deporre le armi spuntate del linguaggio e ritrovare, pur nell'incoscienza di sé, il legame perduto con il suo amore, soddisfacendo quel bisogno di unione assoluta alla bambina creola iniziato con lo *zigote sentimentale*:

le avevo [alla zanzara rediviva] offerto la mia pelle, i capillari, affinché gli iniettasse dentro la sua saliva anticoagulante e succhiasse e si nutrisse mescolando il mio sangue a quello della bambina creola, una specie di fecondazione concentrata nel suo addome, nella spermateca, due goccioline unite strette in un coagulo nerorubino per dare luogo a uno zigote sentimentale, alla forma di un amore chiuso nel corpo di un insetto cupo e astioso⁷¹.

Moltissimi sono i punti de *Il tempo materiale* che, come quello appena citato, celebrano assieme materia e amore, intrecciando

fenomenologia amorosa e corpo che la origina, togliendo anche alla tenerezza più profonda ogni trascendenza e facendola esistere solo in relazione a ciò che è corporeo e materiale. Si considerino a titolo di esempio i seguenti brani:

la psicosi cromatica dei bagliori che le riverbera sul cappotto e sprofonda a illuminare le catastrofi infinitesimali che in questo istante accadono nel suo corpo – meiosi blu, mitosi di un rosso brillante, flussi bianco fosforescente di cellule che respirano nel citoplasma giallo, e si muovono e cambiano forma e a ogni metamorfosi producono un barbaglio rubino, e poi le frastagliature verde acido delle creste mitocondriali, i granuli scuri dei ribosomi, i nuclei azzurri che in moltiplicazione si dividono: il metabolismo pirotecnico, l'invisibile che si fa visione⁷².

Una notte sogno la bambina creola in particelle, la sua forma ridotta a un pulviscolo vorticante, o forse non ridotta ma elevata, *assunta* alla dimensione primigenia, anteriore alla scoperta del suo nome e alla cognizione della sua storia, individuata nell'istante in cui tutto è cominciato, alla sorgente della percezione⁷³.

La riduzione del proprio amore a organismo. O forse il contrario. L'elevazione. Amare un corpo che è prima di tutto un organismo. Amarlo nonostante questo. *Per* questo: perché è anche un organismo. Una macchina anatomofisiologica. [...] L'amore filtrato dalla biologia⁷⁴.

L'amore per la bambina creola, che a tratti assume i toni dell'adorazione religiosa⁷⁵, ricopre – come già accennato – un ruolo fondamentale nel romanzo, tanto da essere l'«infezione più dolce»⁷⁶ fra quelle che infettano il protagonista.

È opportuno soffermarsi sulla parola “infezione/i”, che ricorre nel testo ben 22 volte (persino più di “materia”) ed è perlopiù riferita ad alcuni nodi tematici de *Il tempo materiale*: amore, sesso, linguaggio e lotta⁷⁷. Si consideri a titolo d'esempio che il tetano, utilizzato come correlativo oggettivo del sentimento d'amore, è per l'appunto definito «il dio delle infezioni»⁷⁸. La presa di coscienza

amorosa appare quindi ancor più importante di quella linguistica, per quanto ugualmente dolorosa: Nimbo, che avrebbe voluto relegare la bambina creola ad una sola dimensione creaturale⁷⁹, deve prendere coscienza della complessa esistenza di lei al di fuori della sua testa, con tutte le difficoltà – *in primis* di comunicazione – che ne derivano. Se si è parlato di sconfitta linguistica, considerato l'approdo cosmico del legame con Wimbrow, non si può parlare di sconfitta amorosa ma è comunque necessario sottolineare che in quest'opera – come in altre dell'autore – l'amore sembra poter esistere soltanto sotto forma di tensione delusa e nostalgia⁸⁰: i personaggi di Vasta (e Vasta-personaggio) rimangono da soli a contemplare la mancanza, attraverso cui, in ultimo, ricreare artificiosamente la presenza della persona amata.

Il secondo capitolo del romanzo, *Il dio delle infezioni*, costituisce con il successivo *Albe* un dittico incentrato sulla contrapposizione fra amore e sesso, significativamente definiti uno «fiore creolo»⁸¹ e l'altro «pianta carnivora oscena»⁸². Dimensione romantica e sessuale possono fondersi soltanto nella vita adulta e immaginata del finale, il resto della narrazione mette in scena una scissione sesso/amore puerile, in accordo con lo stadio di sviluppo puberale del protagonista. Le fantasie sessuali di Nimbo si riversano sull'idea che egli si è (ingenuamente) costruito di donna-militante⁸³ e risparmiano alla bambina creola, immediatamente dissolta in luce o materia particellare, la «meccanica cannibale della penetrazione»⁸⁴:

i volti delle brigatiste colmi di bianco, le bocche piene del seme brigatista – amaro e fecondativo, ideologico e glorioso – gli occhi materni che osservano dolcissimi i loro uomini morire⁸⁵.

Io di brigatismo non so niente. Quello che leggo. Qualcosa. Niente. So che se ne parla, che ha a che fare con la morte. Ha a che fare anche col sesso ma di brigatismo e sesso, come di due cose legate, non si parla⁸⁶.

I brani selezionati testimoniano la ricorrente associazione fra sesso e brigatismo, entrambi almeno inizialmente considerati portatori

di una violenza fecondativa in grado di sottrarre l'individuo alla già trattata stagnazione civile ed esistenziale (in *Spaesamento* Vasta parlerà di «depotenziamento»⁸⁷) in cui versa. Appare utile riportare un'ultima citazione dal romanzo che, oltre a rinsaldare il nesso sesso-brigatismo e rimarcare il bisogno di incidenza del protagonista, è interessante da un punto di vista linguistico:

Dai finestrini del corridoio guardo le prime tracce della città famelica che da mesi esplode sui giornali e in televisione, la città che brulica di corpi, la bellezza dei corpi brigatisti, lo splendore di marzo che illumina di una luce furente l'uomo e la donna del treno, i miei nuovi genitori, i loro passi veloci tra i covi, convulsi nel recapito clandestino dei proclami, il brusio costante della pelle, il sesso morsicato nelle brande, la prassi animale, questa Roma tragica nel sole⁸⁸.

L'abbondanza di risorse formali degli ultimi righe citati è tale da spingere a considerarli, più che righe, versi: «il brusio costante della pelle,/ il sesso morsicato nelle brande,/ la prassi animale,/ questa Roma tragica nel sole⁸⁹». Si notino l'allitterazione di *s*, *t* ed *l* nel primo verso, di *s* ed *r* nel secondo, la consonanza *animale/sole* e infine l'associazione sinestetica fra *brusio* e *pelle*.

Sul *linguistico*, quarto stato della materia

L'amalgama linguistico creato da Giorgio Vasta è particolarissimo, tanto che leggendo le sue opere la distanza fra i nomi e le cose a cui si riferiscono sembra accorciarsi, quasi la tensione onomastica dell'autore riuscisse a rendere materica la scrittura.

Durante la già citata intervista *Il mio amore è un deserto* Vasta ha dichiarato: «mi viene da pensare che il linguaggio sia a sua volta materia, uno stato della materia: c'è il solido, c'è il liquido, c'è il gassoso e c'è il linguistico⁹⁰». Marco Montanaro, In *In un'ora allucinata. Conversazione con Giorgio Vasta*, ha paragonato la lingua dello scrittore ad «uno strano microscopio»⁹¹:

La tua scrittura, la tua lingua non solo ingrandiscono, ma sminuzzano, isolano in particole che stravolgono totalmente ciò che potrebbe apparire da una visione più generale; mi viene in mente il ciclope, che necessita di guardare da vicino per poi scoprire che prima d'allora non aveva visto né intuito niente – ma a quel punto è già ubriaco, allucinato dall'ebbrezza della prossimità⁹².

Il tentativo di frammentare la materia e nominarne finanche le più piccole parti si realizza tanto attraverso l'utilizzo di frasi brevi o brevissime – spesso anche nominali – quanto mediante il ricorso a termini propri di linguaggi tecnici, *in primis* quello medico-biologico. Si considerino a titolo d'esempio: «liquido amniotico», «citoplasma», «fibrocartilagine», «spermateca», «enfisema», «esantema», «meiosi», «mitosi», ecc.

Diverse volte questo genere di tecnicismi sono impiegati in metafore o similitudini, come ad esempio in: «Devo costruirmi un endoscheletro di caffeina nerissima»⁹³, «fino alla scienza cosmetica che come un esoscheletro le dà forma e struttura»⁹⁴, «la pelle nera rotta e la gommapiuma emorragica»⁹⁵. Per quanto le metafore siano le figure retoriche più presenti, nell'opera di Vasta non mancano neanche gli ossimori («clamore silenzioso»⁹⁶), le personificazioni («il sole incrudelisce in cielo»⁹⁷) e, molto rare, le sinestesie («strillo giallo»⁹⁸).

Tornando invece sull'utilizzo di frasi brevi o brevissime, relativamente all'articolazione del periodo l'autore – che ha riconosciuto fondamentali per la sua formazione «l'asciuttezza perentoria di Mozzi e l'impeto incontenibile di Voltolini»⁹⁹ – ha dichiarato:

Quello di cui a posteriori mi rendo conto è che mi sono mosso sempre di più [...] in direzione di una lingua che riducesse al minimo l'articolazione interna della frase. In un certo senso il punto di non ritorno di questo movimento è la frase nominale, vale a dire una frase fatta di un materiale linguistico che esclude il verbo e dunque il tempo, dunque una frase fitta e concreta. So anche che [...] tendo spesso a cercare un periodo articolatissimo, una specie di filo, o meglio di cavo, come quello del funambolo, che però non si allunga lineare ma

si attorciglia, forma grovigli, si dipana e poi si richiude di nuovo a cespuglio. Quando, dopo averli scritti, mi trovo davanti a questi periodi mi domando cosa ha più senso fare: tenerli così come sono [...] oppure riscrivere accorciando la sintassi; questa seconda ipotesi è dettata da una preoccupazione che forse è più esattamente un timore, o meglio ancora un motivo di vergogna: mi sembra che la frase esageratamente articolata, la frase che vuole eccedere la sua misura naturale, dopo un poco da un lato si sfilacci e dall'altro – ed è questo ciò che più mi innervosisce e mi crea disagio – si faccia querula, intrinsecamente stupida, come se non facendo attrito con nulla perdesse consistenza¹⁰⁰.

I *peridi articolatissimi* di cui parla Vasta sono quelli in cui è percepibile il tentativo di forzare la lingua, spingendola a confrontarsi con tutto ciò che è «precipizio del linguaggio»¹⁰¹: si pensi agli sforzi di ricreare simultaneamente sulla pagina quello che Nimbo vede, sente e soprattutto immagina quando guarda Wimbow. In questo tipo di periodi l'autore ricorre all'uso dell'enumerazione, come se l'accumulo di parole potesse colmare lo scarto esistente, appunto, fra parole e cose¹⁰². In ultimo, si è già parlato del distacco, a tratti anche della diffidenza, che lo scrittore nutre nei confronti del dialetto:

A Palermo avere un'erezione si dice *sbrogliare*. Il pene non eretto è un grumo, una matassina di carne. L'eccitazione lo sgomitola, lo svolge nella sua estensione. Lo sbrogia. Ma questa è un'espressione dialettale e io in dialetto non parlo. In dialetto non parlo e non penso: mi limito a osservarlo da fuori, ma solo dopo averlo anestetizzato. Quando le parole del dialetto si sono addormentate, le prendo in mano e studio come sono fatte: come tutto ciò che è naturale mi sembrano artificiali¹⁰³.

Cosa?, dice Pomo.

Con le femmine, precisa Unghia.

Però non doveva farsi scoprire, prosegue. È stato stupido.

Unghia dice *fu*, dice *fissa*¹⁰⁴.

I due brani, tratti uno da *Il tempo materiale* e l'altro da *Spaesamento*, sono utilizzati per mostrare come il dialetto, usato con funzione

mimetica, attraverso il corsivo venga scorporato dal testo, reso un elemento estraneo. L'unico sicilianismo presente (e adattato alla morfologia italiana) è «catoio»¹⁰⁵, già attestato nell'opera di Andrea Camilleri. Sono invece più numerosi i forestierismi, quasi esclusivamente dall'inglese e per lo più non adattati. In un lessico che, nella sua straordinaria precisione onomastica, parafrasando Vasta, si mantiene lontano dagli eccessi dell'inconsueto e del desueto¹⁰⁶ l'utilizzo del letterario «ruscellare»¹⁰⁷ è una felice eccezione.

Si è scelto di analizzare principalmente *Il tempo materiale*, esordio fulminante e apice della produzione di Vasta, ma per una qualche forma di esaustività sarebbe necessario indagare il gioco di specchi creato dall'autore attraverso l'insistenza su nodi tematici e continui rimandi fra le diverse opere del suo *corpus*. Egli introduce il lettore ad una ricerca conoscitiva che passa per l'ossessione e l'arrovellamento, come se gli fosse possibile produrre conoscenza nella scrittura ruminando ancora e ancora le stesse porzioni di realtà. Vasta è quello che Agamben definisce un contemporaneo, per l'appunto qualcuno che «percepisce il buio del suo tempo come qualcosa che lo riguarda e non cessa di interpellarlo»¹⁰⁸. La risposta di Vasta – il suo umano tentativo di risposta – merita di essere approfondita il più possibile per la capacità sua di rischiarare l'oscurità del rimosso collettivo con i rimandi a quanto è mitico, istintuale, originario.

Note

1 REDAZIONE NAZIONE INDIANA 2010.

2 CORTELLESA (a cura di) 2014, 701.

3 MONTANARO 2018.

4 Ivi.

5 Per l'elenco completo delle numerose esperienze letterarie e culturali di Giorgio Vasta si rimanda a CORTELLESA (a cura di) 2014, pp. 701-703 e al profilo dell'autore presente sul blog «minimaetmoralia», <http://www.minimaetmoralia.it/wp/author/giorgiovasta/>.

6 VASTA *et al.* 2012, 264.

7 BHABHA 2001, 12.

8 *Ibidem.*

- 9 Il seminario si è tenuto presso l'Università del Salento il 13/4/2018.
- 10 FUENTES 1997, 17-18.
- 11 VASTA 2008, 293.
- 12 *Ibidem*.
- 13 Ivi, 260.
- 14 Ivi, 293.
- 15 Ivi, 54.
- 16 *Ibidem*.
- 17 Ivi, 300.
- 18 Ivi, 15.
- 19 Ivi, 61.
- 20 Ivi, 14 e 300: «un'epidemia dalla quale non cercare scampo» e «riuscire a guarire dall'infezione delle parole».
- 21 MINORE 2009.
- 22 VASTA 2008, 55.
- 23 Ivi, 60.
- 24 Ivi, 24.
- 25 Ivi, 81: «l'Italia è tiepida, del tutto incapace di assumersi la responsabilità del tragico. Il tragico è in grado soltanto di generarlo ma poi lo volge in farsa».
- 26 Leggendo i comunicati delle Br, l'accuratezza con cui Vasta li ha riprodotti nel suo romanzo emerge soprattutto considerando gli slogan, ridimensionati e accordati alle possibilità di intervento di tre undicenni di periferia: «PORTARE L'ATTACCO ALLO STATO IMPERIALISTA DELLE MULTINAZIONALI» e «DISARTICOLARE LE STRUTTURE, I PROGETTI DELLA BORGHESIA IMPERIALISTA, ATTACCANDO IL PERSONALE POLITICO-ECONOMICO-MILITARE CHE NE È L'ESPRESSIONE» (dal comunicato n. 1) diventano ne *Il tempo materiale* «PORTARE L'ATTACCO ALLA SCUOLA IMPERIALISTA» e «DISARTICOLARE LE STRUTTURE E I PROGETTI DEI SERVI DEL PROFITTO». VASTA 2008, 204-206. Per la lettura completa dei comunicati delle Br si consulti: *Brigate Rosse*, in «Biblioteca multimediale marxista», <http://www.bibliotecamarxista.org/autori/brigade%20rosse.htm>, [5/5/2020].
- 27 VASTA 2008, 206.
- 28 Ivi, 138.
- 29 Ivi, 193.
- 30 Ivi, 214-220. Si rilegga l'episodio dell'incendio dell'auto del preside della scuola in via Nunzio Morello.
- 31 Ivi, 129: «Si allontana lungo il vialetto barcollando con le braccia tese avanti e i movimenti meccanici; gli guardo le spalle che oscillano, la muscolatura che sta prendendo il sopravvento sulla materia inerte. [...] Gli zombie, diciamo insieme io e Scarmiglia».
- 32 Ivi, 298.

- 33 Ivi, 79.
- 34 SIMONETTI 2018, 405.
- 35 VASTA 2008, 67.
- 36 Ivi, 68.
- 37 Come fa notare Cortellessa [in CORTELLESSA (a cura di) 2014, 702] Morana si richiama a Moro già nel nome e, si potrebbe aggiungere, compare nel romanzo solo dopo il congedo da Moro.
- 38 VASTA 2008, 167: «E chi ha detto che vogliamo vincere?».
- 39 Ivi, 200.
- 40 Lo storpio naturale dice di Nimbo che ha «un ventre fuori dal corpo», con riferimento alla celletta in cui è rinchiuso Morana, il figlio-sequestrato (p. 243). Il tema della paternità è rintracciabile sia in altri due dialoghi, quello con il piccione preistorico (a partire da p. 171) e quello con il Cotone (p. 261), che in un pensiero di Nimbo: «È come se attraverso le nostre azioni stessimo generando dei figli e trasformando noi stessi in piccolissimi padri. Padri di azioni. Di alfabeti muti. Di fuochi e di esplosioni» (p. 228).
- 41 VASTA 2018.
- 42 *Ibidem*.
- 43 VASTA 2008, 161.
- 44 Ivi, 65.
- 45 *Ibidem*.
- 46 MURRONE 2001.
- 47 REDAZIONE DI «DOPPIOZERO» 2018.
- 48 VASTA 2008, 24.
- 49 Ivi, 278: «La riduzione del proprio amore ad organismo. O forse il contrario. L'elevazione. Amare un corpo che è prima di tutto un organismo. Amarlo nonostante questo. *Per* questo: perché è anche un organismo».
- 50 Ivi, 32.
- 51 Ivi, 39.
- 52 Ivi, 55.
- 53 Ivi, 56.
- 54 Ivi, 12.
- 55 Ivi, 154.
- 56 Ivi, 176.
- 57 Ivi, 126.
- 58 Ivi, 84.
- 59 Ivi, 300.
- 60 SALZA 2014.
- 61 *Ibidem*.
- 62 FELICI (a cura di) 2016, 203.
- 63 ZUCCO 2016.

- 64 DOTTI (a cura di) 2015, libro VI, vv. 1138-1286.
- 65 Ivi, libro II, vv. 1144-1174.
- 66 CONTE 1995, 180.
- 67 VASTA 2008, 311.
- 68 Ivi, 283.
- 69 Ivi, 280.
- 70 Ivi, 307.
- 71 Ivi, 33. Vale la pena citare il fatto che la trasmissione di materiale biologico e ideologico avvenga in *Presente* (p. 165) sempre tramite un insetto, un calabrone nello specifico: « Poi però il calabrone che ha appena succhiato la torta degli italiani, e dunque la loro saliva la bocca le parole la voce degli italiani, viene a posarsi sul bordo della mia tazza colma e si sporge come a controllare con la zampa la temperatura, poi si tuffa nel caffè e io penso che siamo nel pieno di una trasmissione zoofila di materiale organico e di biografia umana, mi dico che posso pensare quello che mi pare ma lo stesso il mio pensiero e la mia voce e le mie parole sono impastate a quelle degli altri, si può fare e dire quello che si vuole, immaginarsi separati ma i calabroni ci collegano e nessuno è separato».
- 72 Ivi, 282.
- 73 Ivi, 166.
- 74 Ivi, 278.
- 75 Ivi, 107: «[...] ogni volta guardarla mi fa nascere una religione nella pancia, un bisogno di dolcezza».
- 76 Ivi, 47.
- 77 La parola “infezione/i” è utilizzata 5 volte relativamente al sesso, 3 relativamente all’amore, 3 relativamente al linguaggio, 5 relativamente alla lotta, 1 relativamente alla paternità, al rapporto con gli altri e al disagio sociale.
- 78 VASTA 2008, 18.
- 79 Ivi, 149: « [...] le parole di Scarmiglia che fanno esistere la bambina creola, che la trasformano in realtà dandole un nome e un’origine. La biografia che fa pressione sulla creatura».
- 80 Questa concezione emerge sia da alcuni racconti, a cominciare da (*King Kong* e *Quadro*, che in *Absolutely Nothing*.
- 81 Ivi, 47.
- 82 *Ibidem*.
- 83 Ivi, 179: «Tu sei una brigatista?, chiedo. Si blocca di colpo.
Come?
Tu sei una brigatista, ripeto, e adesso il tono non è più interrogativo: sto constatando.
Cosa dici?
Dico che sei una compagna; una che lotta. Hai i capelli confusi. Questi vestiti.
Un buon odore. Non hai il fard.

- E quindi?
 E quindi sei una brigatista».
- 84 Ivi, 41.
 85 Ivi, 43.
 86 Ivi, 48.
 87 VASTA 2010, 108.
 88 VASTA 2010, 43.
 89 *Ibidem*. Si tratta rispettivamente di decasillabo più endecasillabo più senario più endecasillabo.
 90 ZUCCO 2016.
 91 MONTANARO 2018.
 92 *Ibidem*.
 93 VASTA *et al.* 2012, 254.
 94 VASTA 2010,15.
 95 Ivi, 61.
 96 Ivi, 15.
 97 Ivi, 23.
 98 Ivi, 69.
 99 MONTANARO 2018.
 100 *Ibidem*.
 101 VASTA 2008, 30.
 102 Un esempio di quanto scritto è rintracciabile nella descrizione di Wimbrow (VASTA 2008, 282)
 103 VASTA 2008, 44.
 104 VASTA 2010, 84.
 105 VASTA 2008, 62. È presente anche nella forma plurale «catoi» a p. 57.
 106 MONTANARO 2018.
 107 VASTA *et al.* 2012 , 274: «Dal vaso ruscellano fuori intersecandosi gli steli lunghi e sottili».
 108 AGAMBEN 2008, 15.

Bibliografia consultata

- AGAMBEN 2008 = G. Agamben, *Che cos'è il contemporaneo?*, Edizioni Nottetempo, Milano, 2008.
 BHABHA 2001 = H. K. Bhabha, *I luoghi della cultura*, Meltemi Editore, Roma, 2001.
 CARMOSINO 2009 = D. Carmosino, *Uccidiamo la luna a Marechiaro. Il sud nella nuova narrativa italiana*, Donzelli editore, Roma, 2009.

CONTE 1995 = G. B. Conte, *Letteratura latina. Manuale storico dalle origini alla fine dell'impero romano*, Mondadori, Milano, 1995.

CONTI 2016 = E. Conti, *Non luoghi e iperlocalizzazioni nella narrativa italiana dopo il postmoderno*, in *Academia*, [1/9/2020], https://www.academia.edu/6019261/Le_citt%C3%A0_visibili_Nonluoghi_e_iperlocalizzazioni_nella_narrativa_italiana_dopo_il_postmoderno

CONTI 2016(1) = E. Conti, *Rifugi di fortuna e case-gioco: l'inafferrabile "ubicazione del bene" in Ammaniti, Falco, Lagioia, Massaron e Vinci*, in *Academia*, [2/9/2020], https://www.academia.edu/7204551/Rifugi_di_fortuna_e_case-gioco_linafferrabile_ubicazione_del_bene_in_Ammaniti_Falco_Lagioia_Massaron_e_Vinci

CORTELLESA (a cura di) 2014 = A. Cortellessa (a cura di), *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero*, L'Orma editore, Roma, 2014.

CORTELLESA (a cura di) 2016 = A. Cortellessa (a cura di), *Con gli occhi aperti, 20 autori per 20 luoghi*, Exorma Edizioni, Roma, 2016.

DONNARUMMA 2014 = R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, il Mulino, Bologna, 2014.

DOTTI (a cura di) 2015 = U. Dotti (a cura di), *Tito Lucrezio Caro, De rerum natura*, Feltrinelli, Milano, 2015.

FELICI (a cura di) 2016 = L. Felici (a cura di), G. Leopardi, *Zibaldone*, Newton Compton Editori, Roma, 2016.

FUENTES 1997 = C. Fuentes, *La geografia del romanzo*, trad. L. Dapelo, Pratiche, Parma, 1997.

LUPERINI 2013 = R. Luperini, *Tramonto e resistenza della critica*, Quodlibet, Macerata, 2013.

MINORE 2009 = R. Minore, *A Palermo nell'anno di Moro, tre ragazzini giocano a fare le Br*, in *Il Messaggero*, 13/7/2009.

MONTANARO 2018 = M. Montanaro, *In un'ora allucinata. Conversazione con Giorgio Vasta*, in *Ultima Pagina*, [30/5/2018], <https://www.ultimapagina.net/interviste/giorgio-vasta-il-tempo-materiale/>

MURRONE 2011 = K. Murrone, *TQ, Zoo, uomini e animali: un'intervista a Giorgio Vasta*, in *Nazione Indiana*, [9/10/2020], <https://www.nazioneindiana.com/2011/07/04/tq-zoo-uomini-e-animali-un'intervista-a-giorgio-vasta/>

PICCOLO 2000 = F. Piccolo, *Secondi solo a Versailles*, in G. DE ANGELIS, (a cura di), *Disertori. Sud: racconti dalla frontiera*, Einaudi, Torino, 2000.

RACCIS 2013 = G. Raccis, *Giorgio Vasta: la militanza del linguaggio*, in «Nazione Indiana», [20/5/2020], <https://www.nazioneindiana.com/2013/07/23/giorgio-vasta-la-militanza-del-linguaggio/>

REDAZIONE DI DOPPIOZERO 2018 = Redazione di Doppiozero, *Tre domande sull'antifascismo oggi: Janeczek, Vasta, Balzano*, in «doppiozero», [9/10/2020], <http://www.doppiozero.com/materiali/tre-domande-sullantifascismo-oggi->

janeczek-vasta-balzano

REDAZIONE DI NAZIONE INDIANA 2010 = Redazione di *Nazione Indiana*, *La responsabilità dell'autore: Giorgio Vasta*, in *Nazione Indiana*, [9/10/2020], <https://www.nazioneindiana.com/2010/06/10/la-responsabilita-dellautore-giorgio-vasta/>

SALZA 2014 = L. Salza, *Qualche lucciola nel buio pesto di Giorgio Vasta?*, in *Nazione Indiana*, [9/10/2018], <https://www.nazioneindiana.com/2014/05/21/qualche-lucciola-nel-buio-pesto-di-giorgio-vasta/>

SIMONETTI 2008 = G. Simonetti, *I nuovi assetti della narrativa italiana (1996-2006)*, in *Allegoria*, 57, gennaio-giugno 2008, pp. 95-136.

SIMONETTI 2018 = G. Simonetti, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, il Mulino, Bologna, 2018.

SITI 2013 = W. Siti, *Il realismo è l'impossibile*, Nottetempo, Roma, 2013.

VASTA 2007 = G. Vasta, *Bocconi*, in M. DESIATI (a cura di), *Voi siete qui*, minimum fax, Roma, 2007.

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

VASTA 2009(1) = G. Vasta, *Il Grande Fratello ai tempi degli zombie*, in *minimaetmoralia*, [27/08/2020], <http://www.minimaetmoralia.it/wp/il-grande-fratello-ai-tempi-degli-zombie/>

VASTA 2009(2) = G. Vasta, *Occhiali, sigarette e bocconi di carne: ovvero, raccontare storie come lotta tra il normale e l'eccezionale*, in *minimaetmoralia*, [27/08/2020], <http://www.minimaetmoralia.it/wp/occhiali-sigarette-e-bocconi-di-carne-ovvero-raccontare-storie-come-lotta-tra-il-normale-e-l'eccezionale/>

VASTA 2009(3) = G. Vasta, *L'Italia è un paese antigravitazionale*, in *minimaetmoralia*, [27/08/2020], <http://www.minimaetmoralia.it/wp/l'italia-e-un-paese-antigravitazionale/>

VASTA 2010(1) = G. Vasta, *Spaesamento*, Editori Laterza, Bari, 2010.

VASTA 2010(2) = G. Vasta, *L'animale della nostalgia*, in *minimaetmoralia*, <http://www.minimaetmoralia.it/wp/lanimale-della-nostalgia/>

VASTA 2011 = G. Vasta, *(King) Kong*, in V. ALFERJ E B. FRANDINO (a cura di), *Ti vengo a cercare. Interviste impossibili*, Einaudi, Torino, 2011.

VASTA *et al.* 2012 = G. Vasta, A. Bajani, M. Murgia, P. Neri, *Presente*, Einaudi, Torino, 2012.

VASTA 2014 = G. Vasta *Quadro*, Amygdala, edizione digitale, 2014.

VASTA, FAZEL 2016 = G. Vasta, R. Fazel, *Absolutely Nothing. Storie e sparizioni nei deserti americani*, Quodlibet Humboldt, Recanati, 2016.

VASTA 2018 = G. Vasta, *Quando parliamo della nostra generazione*, in *minimaetmoralia*, [30/8/2020], <http://www.minimaetmoralia.it/wp/quando-parliamo-della-nostra-generazione/>

ZINATO 2016 = E. Zinato, *Fra narrativa e saggio: un patto fra le generazioni*, in

Academia, [6/9/2020], [https://www.academia.edu/14421393/Fra narrativa e saggio un patto fra generazioni](https://www.academia.edu/14421393/Fra_narrativa_e_saggio_un_patto_fra_generazioni)

ZUCCO 2016 = G. Zucco, *Il mio amore è un deserto – Intervista a Giorgio Vasta su Absolutely Nothing*, in *minimaetmoralia*, [5/10/2020], <http://www.minimaetmoralia.it/wp/giorgio-vasta-su-absolutely-nothing-storie-e-sparizioni-nei-deserti-americani/>