

Il presente studio appare nella sua prima pubblicazione in *Annali d'Italianistica*, volume 37 (2019)

<http://www.ibiblio.org/annali/toc/2019.html>

STEFANIA LUCAMANTE

Una *Waste Land* barese:  
*La ferocia di Nicola Lagioia fra spreco e abbondanza*

**Sinossi:** *La ferocia* di Nicola Lagioia (2014) offre spunti di riflessione sul rapporto tra forma letteraria e tematica ecologica che si rende percepibile nella compresenza del mondo *a latere* degli eventi esclusivamente umani esaminati nel romanzo. L'individuo si muove all'interno di uno schema in cui gli umani sono solo *alcuni* fra gli esseri viventi ed in cui il racconto delle cose umane è intervallato da un bestiario sovente legato al mondo degli insetti. Utilizzando una serie di strumenti ecocritici quali il concetto di spreco e di abbondanza enucleato da Peter Boxall, tra gli altri, e l'entropia rivisitata dagli studi di Carlo Rovelli, il presente studio rilegge il discorso narrativo imperniato sull'articolazione della ferocia che suggella la lenta distruzione dell'ecosistema pugliese come della propria famiglia da parte di Vittorio Salvemini, un *pater familias* senza scrupoli. La corruzione interna ed esterna a una famiglia di imprenditori baresi costituisce, *mutatis mutandis*, il tema più assimilabile al familismo amorale teorizzato da Edward C. Banfield in *The Moral Basis of a Backward Society*. Lo straniamento delle pratiche interpersonali, originate proprio in seno alla famiglia, fa riflettere sul potere implosivo ed esplosivo della ferocia a cominciare da Michele, un ragazzo che si sente solo all'interno del proprio nucleo, e dalla sorella, Clara, creatura sacrificale, la quale si annienta per ritrovare *quel* fratello con il quale aveva stabilito un'intesa e un sodalizio perfetto prima della fase adulta imposta dai genitori. L'analisi porta alla conclusione che la mancata *agency* delle figure femminili mina la partecipazione del romanzo a una critica approfondita dell'ecosistema perché non coglie in esse la possibilità di un riscatto dalle leggi sociali.

**Parole chiave:** Lagioia, familismo, ferocia, ecocritica, consumo, spreco, abbondanza, *depense*, romanzo di famiglia, intertestualità.

“Il male è abbandonare il potere di scegliere.”  
(Simone Weil, 32)

### Introduzione

Il romanzo *La ferocia* (2014) di Nicola Lagioia sollecita una riflessione approfondita sul rapporto tra forma letteraria e tematica ecologica nel suo porre in luce come, secondo Susanne Langer, “l’arte [sia] la creazione di forme simboliche del sentire umano e funzion[i] come una realtà virtuale che ci consente di porci in relazione con la nostra esistenza organica e con l’origine di valori sviluppati in sequenze evolutive” (cit. in Sullivan e Makmus, 3). Utilizzando una serie di strumenti ecocritici, il presente studio segue una pista ermeneutica che evidenzia la ricca intertestualità del romanzo ma si concentra sull’*agency* dei personaggi che compongono la costellazione familiare Salvemini raccontata da un narratore giudicante il quale assimila la distruzione dell’ecosistema pugliese ai rapporti familiari.

*La ferocia* intreccia tematiche classiche del romanzo di famiglia con quelle della speculazione violenta e senza scrupoli ai danni dell’ambiente come degli individui, con l’opposizione fra lo spreco e l’accumulo che producono i rifiuti e l’abbondanza di beni svuotata di senso. Tale violenza causa pericolose dinamiche affettive da cui emerge il trattamento del familismo, la depravazione e la droga quali elementi responsabili dell’auto-annientamento del soggetto. Nel suo assemblaggio narrativo, il testo ci restituisce uno spietato quadro spazio-temporale della Bari alto-borghese, una “città di uffici, di tribunali, di giornalisti e circoli sportivi” (*La ferocia*, 14). Il romanzo impone un’analisi articolata su come l’entropia tematica componga un’intelaiatura di spreco, di rifiuti e di abbondanza riferibile al contemporaneo societario italiano per offrire una trattazione dell’entropia sociale e del grado dell’infelicità diffusa in una società destinata all’autodistruzione.

Nella Bari di Lagioia le dinamiche familiari stentano a cambiare e mantengono per il settantenne Vittorio Salvemini il ruolo di un *pater familias* al quale tutto è concesso, soprattutto dopo aver assicurato un immenso capitale per la famiglia. Oltre a incorporare elementi del familismo amorale teorizzato da Edward C. Banfield, tali dinamiche indicano come i comportamenti che gli umani proiettano nel mondo animale (perché esasperatamente fisici) esistano inalterati, anzi esasperati, nella natura umana. L’analisi della corruzione interna ed esterna alla famiglia si sposta oltre le pratiche familistiche rivelando come non sia il bisogno economico a spingere gli interessi interni al nucleo, ma il dissiparsi di preoccupazioni etiche. La trama del romanzo, tortuosa nelle sue piste tematiche, appare tale in quanto l’autore — “sempre presente”, per dirla con Wayne C. Booth (20) — intesse riflessioni etiche non solo nel discorso di un narratore giudicante ma anche nell’attribuzione di diverse intensità all’*agency*

dei personaggi. Lo straniamento delle pratiche interpersonali trova la sua origine proprio in seno alla famiglia Salvemini e fa riflettere sul potere implosivo ed esplosivo della ferocia — per il narratore un istinto, questo, che lega gli umani al resto degli esseri viventi, a cominciare da Michele, il figlio alienato all'interno del proprio nucleo familiare, e di Clara, figlia legittima e creatura sacrificale la quale si annienta per ritrovare l'immagine perduta del fratello e del loro sodalizio perfetto prima della fase della cosiddetta età adulta imposta dai genitori. L'individuo si muove, quindi, all'interno di uno schema in cui gli umani sono solo *alcuni* fra gli esseri viventi del romanzo e in cui il racconto delle cose umane è intervallato da un bestiario sovente legato al mondo degli insetti.

La crisi ambientale determinata dall'umano spinge noi stessi umani, scrivono Heather Sullivan e Bernhard Makmus, “a ripensarci come specie biologica ma anche come creature e creatori in quanto abbiamo travalicato tanti *Umwelten* oltre quello per cui eravamo equipaggiati” (6). Questa fra le conclusioni possibili lasciate dall'epilogo aperto del romanzo, ci pare sia anche l'amara conclusione di Lagioia.

### **Uno spazio non troppo filmico: l'*Umwelt* barese**

Come scrive Giuliana Bruno in “City Views: The Voyage of Film Images”, non tutte le città si prestano a fare da set per dei film: Bari è una delle città italiane meno rappresentate nella narrativa cinematografica come in quella letteraria. Ne *La ferocia* il frequente uso di riprese e fermo-immagini derivato dai film di David Lynch (Brogi 315) attestano il desiderio di Lagioia di trovare paradigmi esterni al genere del romanzo per pensare e rappresentare come “creatura e creatore” (sempre secondo la teoria di Sullivan e Makmus, 6) lo spazio urbano definito da Bari. Il romanzo ci restituisce l'immagine di una Bari pericolosa, regolata da passioni distruttive almeno quanto i rifiuti tossici sotterrati sotto le fondamenta di villette nel complesso di Porto Allegro, un ennesimo insediamento di Salvemini. Il grado di tossicità dei rifiuti in Puglia è rizomatico e sedimentato quanto quello dei rifiuti della terra dei fuochi in Campania raccontata in *Gomorra* (2006) di Roberto Saviano e la narrazione dello sporco giro di affari e di interessi che lega fra di loro i notabili baresi palesa la loro responsabilità in un disastro ecologico senza precedenti. All'interno di una regione “viziosa” (Scaffai, 161), Bari si rivela una città inadeguata a risolvere i problemi legati all'ambiente — un *Umwelt* malato in cui si aggira una miriade di personaggi affetti da inattività perché, come direttori di banca, amministratori e altri professionisti, vivono un'esistenza di collusione su più livelli (come vedremo) con famiglie come quella dei Salvemini, invulnerabili

da molti anni. Queste famiglie sono, come dirà il giornalista Sangirardi a Michele nella terza e ultima parte del romanzo, “una delle conseguenze fisiologiche di questa terra. Quando non dissodi bene un campo, poi è ovvio che crescono le erbacce. Se non toccava a voi, toccava a un’altra famiglia di imprenditori” (*La ferocia*, 295). Nati nel dopoguerra, i problemi legati alla speculazione edilizia e alla collusione dei colletti bianchi nel Sud — narrati in innumerevoli esempi di cinema-verità di cui *Le mani sulla città* (1963) di Francesco Rosi resta l’esempio più terso — si avvertono nella loro pressante importanza quando, nella narrazione romanzesca, il degrado ambientale è sinonimo di quello morale, è un suo prodotto. L’aspide della corruzione si aggira strisciante e pervade l’ecosistema barese.

L’immagine dell’aspide che assiste impassibile al passaggio verso la morte del personaggio di Clara agisce d’altronde come una duplice metafora per la corruzione familiare e per quella di una classe in cui tutti si conoscono e frequentano, ma le cui dimensioni esistenziali notturne li legano ancora di più e li rendono passibili di ricatti criminali (*La ferocia*, 6–7). Se la posta in gioco può sembrare reale, il tessuto sociale della Bari di Lagioia sembra assorbire alcuni fra i sintomi più gravi di un capitalismo senza motivazioni apparenti e che pure continua a funzionare, pena la sua stessa autoeliminazione. La morte del personaggio di Clara, figlia dell’imprenditore Vittorio Salvemini, funziona da catalizzatore per una storia costruita da una certa ansia di *Weltanschauung* autoriale in cui combinazioni di rifiuti materici, individuali e collettivi, sembrano proporre una trattazione in chiave romanzesca della nozione di perdita (*dépense*) elaborata da Georges Bataille come una cesura netta in due parti dell’attività umana. Se il consumo ridotto allo stretto necessario serve alla continuazione dell’attività produttiva, quello legato alle “spese cosiddette improduttive” che “hanno il loro fine in se stesse” a cui Bataille dà il nome di *dépense*, pone l’accento “sulla perdita che dev’essere la più grande possibile affinché l’attività acquisti il suo vero senso” (44). Una perdita che spreca materie, energia, ma soprattutto il valore dell’esistenza.

### **La famiglia, gli affetti**

Per raccontare il familismo amorale che affligge in modo capillare la società meridionale, Lagioia parte da quei sentimenti veementi come la rabbia, l’invidia, la gelosia, e il disgusto che costruiscono intere esistenze di individui e famiglie dietro un’impeccabile impalcatura. Nel complesso esercizio di testimonianza e registrazione di tanta materia, si avverte una frustrazione di tipo empatico

provata dal narratore-creatura la cui coscienza etica rivela assonanze con quella dell'autore-creatore, come scrive Langer in Sullivan e Makmus (6).

Diviso in tre parti — *Chi sa tace, chi parla non sa, Divenni pazzo, con lunghi intervalli di sanità mentale*, e *Tutte le città puzzano d'estate* — il romanzo esamina il coacervo di passioni negative che agitano la società barese ancorata a pratiche di potere pubblico e privato ardue da scardinare. La vita, ci sembra dire il narratore, non è composta di un ordine statico, e il combustibile potentissimo del disordine affettivo contraddistingue lo stato entropico delle famiglie. A questo disordine si può ricondurre l'assenza di un tempo lineare che il personaggio Michele avverte nella "scossa che incrinava la falsa idea di successione cronologica su cui organizziamo la vita e le giornate" (*La ferocia*, 180). Con la scomparsa, nell'incendio, dell'architrave che reggeva la volta della villa di famiglia (un architrave da intendersi quale simbolo architettonico della solidità che Clara regalava al fratello), il tempo rivela invece la sua inefficacia nel separare il passato dal presente e dal futuro.<sup>1</sup> La ferocia di Michele proviene da un passato lontano che provoca in lui il desiderio di bruciare la propria casa e l'unica famiglia a cui lui non appartiene. Sulla scia delle teorie esposte da Gaston Bachelard in *La psicanalisi del fuoco*, Anne Harris precisa come il fuoco si riveli strategico nella diffusione dell'energia. Le prime cose fatte con il fuoco furono i mattoni della Torre di Babele, scrive Harris, per la quale i "mattoni sono fuoco trasfigurato che si sposta verso l'immanenza" (30); ed il fuoco, spostando le cose, trasforma la materia. Il calore che causa il movimento (perché l'energia termica sposta le cose) viene prodotto dal fuoco, ma questo non è un elemento che fa parte della nostra immagine di felicità e di tepore familiare. Ne *La ferocia* l'incendio, un'immagine che sta a simboleggiare famiglie in rovina in case presentate quali contenitori di follie e di aberrazioni psicologiche (emblematico l'esempio di *Jane Eyre*), oltre a metaforizzare la purificazione necessaria per combattere l'intensa mancanza di valori morali, potrebbe affermare anche la presenza tangibile del problema di cosa sia veramente utile per la vita dell'individuo e di come l'oggettività dell'utile possa non essere condivisa dai membri di una stessa famiglia. Passioni negative e aberranti quali la crudeltà provocata dalla contraffazione rappresentata dal lusso meschino dei ricchi e dall'ingiustizia affettiva, rappresentano il motore trainante delle interazioni familiari e sociali. Un focolare domestico

<sup>1</sup> Nota Carlo Rovelli: "Esistono tracce del passato e non tracce del futuro solo perché l'entropia era bassa nel passato. Per nessun'altra ragione. L'unica sorgente della differenza fra passato e futuro è la bassa entropia passata, quindi non ci possono essere altre ragioni. Per lasciare una traccia, è necessario che qualcosa si arresti, smetta di muoversi, e questo può avvenire solo con un processo irreversibile, cioè degradando energia in calore. [. . .] È la presenza di abbondanti tracce del passato a produrre la sensazione familiare che il passato sia determinato" (143).

utilizzato come protezione della casa e della famiglia può andare letteralmente in fiamme quando lo spreco trova un'origine *a*/morale. Un incendio non lascia molto spazio a eventuali ambiguità e la sua connotazione non è mai positiva. Mentre in inglese *fire* è il termine che designa l'elemento come la sua origine, in italiano i due lemmi — fuoco e incendio — posseggono un significato ben distinto: il fuoco è l'elemento la cui energia rivela qualità positive se controllate adeguatamente mentre l'incendio è quel prodotto feroce del fuoco, sempre “pronto a divorare tutto” (*La ferocia*, 338) in uno spreco infinito, come scrive il narratore a proposito dei rientri a casa di una Clara ormai sposata ad Alberto. In un romanzo di famiglia, lo spreco più tangibile consiste nel bruciare la propria casa, un atto non certo inconsulto ma un tentativo, in questo caso da parte di Michele, di cancellare una genealogia di cui si sente parte estranea e vittima. L'ultimo elemento naturale si rivela essere anche, quindi, il più pericoloso perché lascia il nulla dietro di sé. O meglio, lo ostenta in tutta la sua ripugnanza. La desolazione emotiva patita da Michele bambino si ripete come un'onda cosmica nel suo disegno esistenziale di ricalibrare le due parti della famiglia: da una parte lui (figlio di Vittorio ma non di Annamaria) e Clara; dall'altra, Vittorio con la moglie Annamaria, assieme ai due altri figli, Ruggero e Gioia.

La parola desolazione reca con sé il senso di solitudine e attesta per contraddizione, come scrive Boxall, “la perturbante presenza dei rifiuti che regna nella economia globale” (56). In tanta ricchezza, la terra continua ad essere quella che T. S. Eliot definì una *waste land*, una terra, appunto desolata. L'esperienza della vita occidentale oggi viene definita dalla desolante percezione simultanea dell'abbondanza e dello spreco (inteso come rifiuto di qualunque tipo): sono due concetti indivisibili, un *Doppelgänger*, perché l'esistenza dell'uno è imprescindibile da quella dell'altro. Lo spreco e l'abbondanza costruiscono un'opposizione da cui tutto dipende e i cui termini sono interdipendenti. *Waste*, inteso come *dépense* estrema e improduttiva, non può esistere senza abbondanza. Lo spazio illimitato di internet restringe altri spazi perché con il suo avvento, dice Boxall, “ci siamo abituati a pensare che mentre c'è abbondanza di tutto, non resta più quasi nulla” (56).

Come un vaso di Edgar Rubin, *La ferocia* presenta un'analisi della desolazione e dello spreco costruendo una trama, secondo Brogi, “per sovrapposizione di piani narrativi che appartengono a sguardi e a temporalità diverse, con il risultato finale di una nebulosa continua” (315). In realtà, la trama sovrappone in piani orizzontali il materiale tematico, rivelando l'influenza del quadro di Max Ernst, *L'Europa dopo la pioggia* (1940–42) citato nel testo stesso, dato che Michele tiene in camera un suo poster che egli mostra a Clara (*La ferocia*, 196).

Orizzontale come uno dei livelli di lettura del quadro di Ernst appare il paesaggio in una delle sue descrizioni:

Superata la strana apparizione il paesaggio continuava piatto e uniforme per chilometri. Sembrava quasi di avanzare nel deserto. Poi, in lontananza, un diadema sfrigolante segnalava la città. Oltre il guardrail c'erano invece campi incolti, alberi da frutto e poche ville ben nascoste dalle siepi. Tra quegli spazi si muovevano gli animali notturni.

(*La ferocia*, 5)

Ancora, “gli enormi piloni dell’energia eolica [...] davano l’idea di un paesaggio rimasto intrappolato troppo a lungo nell’immaginazione. Automobili invece di cavalli. Aste meccaniche al posto dei mulini a vento” (*La ferocia*, 13). Non esiste una prospettiva che il narratore o i personaggi di Michele e Clara siano in grado di osservare costruendo un’immagine di un paesaggio ancora “naturale”, ma, semmai, il contrario in quanto il rapporto con la natura è ineluttabilmente corrotto e filtrato da quello che Wu Ming 1 definisce lo “sguardo obliquo”, quello cioè che “definisce l’esplorazione di punti di vista inattesi e inconsueti, compresi quelli di animali, oggetti e luoghi e addirittura flussi immateriali” (26), e consente l’allontanamento dello sguardo dal dato dell’osservazione androcentrica su cui si basa la costruzione della normatività. Le perplessità di Niccolò Scaffai circa la “differenza fra la facoltà attiva di narrare (e dunque esprimere valori, conferire un ordine alle cose e agli eventi) e il potenziale che gli oggetti materiali possiedono ma che resta passivo finché non viene mutato in atto da un narratore” (61), sono condivisibili perché, nonostante l’ambizione di una prospettiva allargata, il ruolo del narratore prevale sul tutto, non soltanto sul “potenziale degli oggetti materiali” ma persino sul punto di vista dei personaggi umani. Lo straniamento della materia *cerca* di dare luogo alla narrazione del proprio stato ma il piano spostato della loro presenza e narrazione rispetto alla rovina morale dei personaggi impedisce che *La ferocia* possa essere articolato nella piena compresenza e *agency* dell’ambiente. I piani orizzontali del quadro della foresta pietrificata di Ernst mostrano elementi sovrapposti in un’atmosfera allucinante resa ancora più tale dall’immagine del corpo di Clara che richiama uno dei corpi dipinti.<sup>2</sup> Orizzontale appare anche il vincolo fra le ragioni della ferocia degli

<sup>2</sup> I riferimenti al corpo di Clara sono spesso marcati da un lessico gotico di cui questo passo è un esempio: “Se gli parlassi”, pensa Michele, “se riflettessero sul fatto che dal giorno della cerimonia funebre una macchia verdastra è spuntata sul petto di Clara, ha cominciato a spandersi, il suo ventre si è gonfiato, i bulbi oculari hanno preso a sfaldarsi, le carni corrose dai germi intestinali mandano ora un tanfo devastante, se immaginassero com’è il buio della tomba, la solitudine del tufo in cui si sta decomponendo. Capirebbero che parlo da laggiù” (*La ferocia*, 196).

affetti negativi e di quella insita nelle modalità di accumulazione del capitale da parte del padre Vittorio, come in quella, non meno violenta, dell'atto di giustizia finale compiuto da Michele con l'aiuto di una Clara ormai assente. Non sarà il cancro a uccidere Salvemini, ma l'imminente rovina della sua impresa.

La *waste land* pugliese disegna un ambiente corrotto il cui controllo spetterebbe all'ARPA, l'associazione per la protezione dell'ambiente. Ma l'ARPA ha la sua sede a Bari, e quindi, come tutti gli enti con sede nella città, non sfugge alla nebulosa della corruzione.

### *La ferocia*

Nel romanzo il narratore assume il ruolo di commentatore del sistema capitalistico che subordina qualunque altro valore ai fini della propria riuscita. Il fuoco produce detriti, scorie, incenerisce e non rigenera. La così detta era *Capitalocene*, l'era cioè che decreta il capitalismo come nucleo ideologico dell'antropocene, secondo Jason W. Moore e altri studiosi, ha ormai trasformato in puri detriti tutto quello che di bello esiste al mondo. Gli effetti dannosi dell'antropocentrismo capitalistico sono sin troppo avvertibili nel nostro Occidente. Si tratta, a ben pensarci, di un antropocentrismo fasullo perché, oltre a recare danni irrimediabili alla Natura, come descrive Boxall, non ci allontana, ma ci rende bensì sempre più simili — nella nostra ferocia — a quello che gli umani pensano degli animali. Cosa voglia dire “ferocia” per gli animali non lo sappiamo. Conosciamo però il significato che da sempre attribuiamo noi umani a tale termine e che, nel testo romanzesco, viene declinato e metaforizzato in una congerie di modi: si bacia con ferocia, si parla con ferocia, ci si vendica con ferocia.

Se nel romanzo si parla del problema della Società siderurgica italiana (ILVA) di Taranto e dell'ARPA (*La ferocia*, 329), come spesso accade nei lavori di intellettuali meridionali come quelli di Mario Desiati, la lente testuale si focalizza sulla mancanza di attenzione per lo spreco di valori umani non contrapponibili ma interni alla Natura che emerge nel testo come paradossale verità rispetto alla forzata separazione dell'umano dalla natura. Come sostiene Niccolò Scaffai, “[l]’ecologia ha dato alla letteratura, soprattutto a quella contemporanea, nuove occasioni tematiche per mettere in scena lo straniamento” (12). Lo straniamento e il corrispondente processo di forgiare una relazione con la natura creano due diversi concetti del mondo naturale. Una politica ecologica corretta riguarda, invece, l'impatto dell'ambiente sull'esistenza umana in cui nessuno dei due termini venga a trovarsi in una posizione subordinata ma dove, invece, esista una sinergia che consenta sia ai bisogni umani che a quelli naturali di essere

soddisfatti. Simone Bignall, Steve Hemming e Daryle Rigney sostengono una giustizia ecologica che tenga conto dei “bisogni della vita non-umana insieme agli interessi umani come elemento di interesse comune o condiviso” (460) senza che i secondi abbiano la meglio sui primi, pena il ritorno a una filosofia umanistica senza aperture. Per i tre studiosi la concezione di vita postumana deve essere “recettiva a un’alterità presente nel mondo e a una molteplicità epistemologica” (461).

Portando il discorso sul piano letterario, il tessuto materico di un luogo costruisce anche le figure narrative di un romanzo. Come nota Niccolò Scaffai, “le opere letterarie (soprattutto narrative) entrano in rapporto con l’ecologia, intesa come studio dei legami fra organismi viventi e il loro ambiente” (11) senza voler separare il personaggio fittivo (cioè una costruzione di una realtà possibile ma non per questo naturalistica) dal suo *Umwelt*, dal proprio ambiente. La reciproca influenza dell’elemento naturale composto dal paesaggio e dagli animali determina anche la loro interazione con gli umani, non più soli al centro dell’investigazione autoriale.<sup>3</sup> Pur attraversando diversi territori discorsivi, *La ferocia* ci allerta su quanto siamo ancora lontani dal raggiungimento dell’obiettivo di un’interazione scambievole perché è prima di tutto il degrado morale — umano quindi — a non consentire il mutamento di posizioni filosofiche rispetto alla natura. Di conseguenza, anche il rapporto umani-natura continua secondo una legge antropocentrica che poco contesta il Capitalocene e ripropone, in fondo, una tradizionale legge antropocentrica che, trovandosi in presenza di una possibile revisione del modo di pensare e dell’interazione umano-natura, non fa che ristabilire le proprie leggi nel romanzo. *La ferocia* offre spunti notevoli per riflettere sul rapporto fra forma letteraria e tema ecologico, come si è detto, ma il suo fulcro si trova nelle pieghe delle dinamiche familiari di cui la rovina dell’ambiente è una conseguenza voluta da Salvemini per la propria “gloria” (*La ferocia*, 27). Una morale facile, e appunto per questo comprensibile, rivela l’equazione fra l’inabilità di capire il prossimo e quella che offusca la gravità del danno che rechiamo all’ambiente, a partire dalla nostra stessa famiglia.

Non è certo casuale il fatto che Donna Haraway assimili le tre fasi del capitalismo (commerciale/industriale, monopolio, multinazionale) connesse al

<sup>3</sup> Scaffai denota i due concetti con le parole “ambiente” e “paesaggio”. “Ambiente” denota il mondo naturale come qualcosa oltre a l’umanità, altrimenti come lo stesso oggetto osservato da noi, dall’umanità, come osservatori distinti. La parola “paesaggio” invece denota un legame tra l’umanità e l’ambiente, il riconoscimento della natura come qualcosa influenzata da noi che conserva la nostra identità. Nelle parole di Scaffai il paesaggio è “grande narrazione collettiva” (13). Questa narrazione è reciproca. La natura forma e dà sostentamento alla vita umana. L’idea del paesaggio riflette questa reciprocità: il senso che la nostra storia e quella del mondo naturale sono inestricabilmente collegate.

nazionalismo, imperialismo e multinazionalismo, e i tre diversi periodi estetici di realismo, modernismo e postmodernismo teorizzati da Jameson a specifiche tipologie familiari. Haraway identifica la prima nella famiglia nucleare patriarcale, la seconda nella famiglia moderna mediata dal *welfare* e la terza nella famiglia dell'economia casalinga e le sue esplosioni di femminismo oltre alla paradossale intensificazione ed erosione dello stesso genere (27). Queste tipologie familiari proiettano strutture macroscopiche che rivelano come le tecnologie di potere strutturino i comportamenti interni alla famiglia regolanti la sessualità, la costruzione di ruoli adottati persino nella sfera dell'economia. Quindi danaro, speculazione, degrado, spreco, rifiuti e abbondanza. Testando i limiti dello spazio narrativo con un certo andamento giornalistico, senza però mai oltrepassare il genere romanzesco, Lagioia inquadra una certa società meridionale risalente ancora alla prima tipologia familiare, patriarcale e senza una comprensione della distinzione sesso/genere o una diversa ripartizione di ruoli nella sfera affettiva e finanziaria del nucleo. Una borghesia disfatta la cui esistenza si identifica, quindi, nell'incapacità di valicare i confini di un patriarcato legato imprescindibilmente all'idea di spreco e di abbondanza inquadrate dal desiderio feroce di una rivalse sociale da parte di Vittorio, nato non a Bari ma in uno dei tanti paesi del Tavoliere delle Puglie, "a cinquanta chilometri da Bari" (*La ferocia*, 63) in virtù del funerale di Clara celebrato in una chiesetta "bianca e solitaria su una collina dell'Alta Murgia" (*La ferocia*, 63). Una chiesetta situata quindi nella vasta campagna di una meravigliosa regione che il padre non esita a distruggere — come distrugge centinaia di pini per le sue lottizzazioni selvagge — aiutato da una coorte di sbirri-geometri. Salvemini conquista la Bari dei magistrati e avvocati facoltosi con la propria ferocia, di qualità diversa ma ugualmente incendiaria rispetto a quella dei figli. Non è chiaro se il suo accanimento risieda nel cancellare la propria terra per acquisire pienamente la fama di uomo d'affari (quindi cittadino), oppure nel riempirla dei rifiuti tossici provenienti dalla città di cui è diventato il padrone. O, ancora, se sia un automatico ossequio della dinamica legata al capitalismo per cui non basta mai quello che guadagniamo perché il potere economico sovrasta qualunque desiderio di onnipotenza.

Sappiamo, comunque, che "[1]a dimensione degli affari dei Salvemini era tale che ogni tanto incrinava gli steccati della legge" (*La ferocia*, 60). Il termine *dimensione* offre concretamente un'immagine solida del problema mentre gli affari dei Salvemini richiamano quello sguardo del costruttore di *Gomorra*, colui che "vede lo spazio vuoto come qualcosa da riempire, cerca di mettere il pieno nel vuoto" (320). Non a caso, nel libro di Roberto Saviano, il costruttore, "quando camminava, non *osservava* il paesaggio, ma pensava a come poterci ficcare qualcosa

dentro” (320).<sup>4</sup> Il paesaggio non esiste se non inteso come un involucro all’interno del quale chi costruisce e distrugge simultaneamente non si cura di definirne gli elementi se non per un proprio fine. L’unica materia possibile consiste nell’estensione del proprio dominio su quel paesaggio che viene così sistematicamente violato. Così come la vita di Franco in *Gomorra* equivaleva a “una continua ricerca di vuoto” (320) da occupare coi i rifiuti causati dallo spreco capitalistico, anche per Vittorio Salvemini la vita era una continua ricerca di spazi da riempire con ville, con hotel, ma soprattutto con il proprio straripante potere.

I problemi legati al degrado strutturano l’impianto de *La ferocia* così come le azioni dei personaggi confermano in modo incontrovertibile quanto il degrado del paesaggio umano sia legato a quello ambientale. Nel caso de *La ferocia* una stretta causalità sembra costruire una trama che coinvolge elementi e agenti di natura diversa, persone e fenomeni che illustrano l’idea del filosofo Hume di come sia in realtà la nostra mente a creare connessioni di fenomeni associativi perché hanno senso per il nostro modo di pensare. Senza capire il degrado ambientale provocato da costruttori spregiudicati come Vittorio Salvemini, da commercianti senza molti scrupoli e da corrotti come Oreste Basile, da professionisti afflitti dal vizio (i vari amanti di Clara), non si può neppure comprendere come la funzione svolta dalla presenza fisica del corpo di Clara acquisti tanta importanza. Infatti, non è tanto Clara, quanto l’abiezione che emana il suo corpo privo di logos a farsi personaggio del romanzo. Posta in sede incipitaria, la morte di Clara, lutto privato di una famiglia ma non esattamente una tragedia (la vera tragedia è il tracollo finanziario dei Salvemini), rivela la sua funzionalità nella trama perché mediante i retroscena legati alla sua morte si apre un crudele ritratto di quell’alta borghesia barese segnata da connessioni incestuose in tutti i campi, dalla legge alla medicina all’imprenditoria. Il corpo e la morte di Clara riguardano, quindi, uno spettacolare senso di spreco collettivo in cui tutto il male morale sembra rigenerarsi dai rifiuti in quell’entropia sentita dal figlio Michele quando la sorella Gioia (non amata) gli stringe forte la mano sotto il tavolo. In quel momento lui pensò: “Il ladro implora il derubato di essere partecipe del furto. Ma non c’è niente in natura che vada veramente distrutto, pensò lui, nemmeno questo piccolo gesto infame” (*La ferocia*, 182). L’energia negativa che si sprigiona dai rifiuti tossici necessari alla ricchezza dei Salvemini costruisce il male come una cattiva nuvola nera che opprime dalla prima all’ultima pagina le stanze e il parco della loro villa; Michele infatti osserva le piante nel

<sup>4</sup> Corsivo nostro. Con intenti diversi dal mio, questo passo di *Gomorra* è stato frequentemente commentato (e.g., Scaffai, 161).

“giardino morto da secoli” (*La ferocia*, 241). La ricchezza e l’accumulo — come in un *Mastro Don Gesualdo* postmoderno — costituiscono infatti la parte *maudite* della società analizzata da Lagioia. Non esiste riscatto.

Il narratore interviene nella descrizione dei fatti con dettagli e osservazioni che lasciano poco spazio a una rappresentazione naturalistica degli eventi e rivela il peso della moralità o moralismo autoriali nel forzare l’interpretazione dei fatti facendo leva sul degrado come figura fondante della trama di questo romanzo dalle modalità realistiche. Senza il dispositivo della retorica autoriale, risposte universali e permanenti stenterebbero ad emergere dal testo. Quello che colpisce, quindi, è l’esercizio della moralizzazione nell’articolazione di tale retorica, poiché, come scrive Booth, “il giudizio autoriale è sempre presente, sempre evidente per chi sappia come cercarlo” (20). L’utilità o il pericolo del giudizio del narratore rivela il senso di quella autorità morale che s’impone nel raccontare una situazione. Cosa ci serve, dunque, dello spazio etico impostato da Lagioia? Il suo realismo rivela quell’asse verticale, così lo definisce Jacques Rancière, composto di elementi anche sconnessi fra loro che ci permette di leggere il significato degli eventi e la consistenza dei personaggi (230) sullo sfondo di una materia urbana e sociale in decadimento. La sua utilità motiva un indistinto susseguirsi diegetico di flashbacks e ritorni al presente, creato appunto per sottolineare il legame fra la morte di Clara e le dinamiche che l’hanno determinata; tramite la narrazione si svela l’emergenza della ferocia nel misterioso rapporto empatico fra Clara e Michele. La condizione postuma ne rivela la pericolosa indecenza a cui l’empatia esistente fra Clara e il fratellastro Michele cerca di porre inutilmente un argine. Fratello e sorella sono costruiti come due volti della stessa medaglia di dolore. Essi costituiscono quindi un’altra coppia di fratelli del romanzo europeo destinata a divenire celebre dopo quella dei cocainomani di *Les Enfants terribles* di Jean Cocteau, oppure dei borghesi degli *Indifferenti* di Alberto Moravia, formando un *unicum* nella percezione di uno scarto dalla realtà che la coppia scruta dall’interno di una monade in cui i due sono indivisibili e indispensabili l’uno all’altra. L’immagine reale e non metaforica del fuoco rappresentato dall’incendio della villa Salvemini, insieme ai tentativi di fuga di Clara e Michele, emblematicizzano la passione incendiaria fra loro due, ambedue compatti contro il desolante paesaggio dell’ipocrisia familiare descritto nel romanzo, innamorati come i fratelli di Georg Trakl, come quelli di D. H. Lawrence in “Brother and Sister” al punto di rispecchiarsi nel corpo dell’altro, “(a) fondo, tra le correnti fredde, quando il suo corpo avrebbe toccato la superficie verde e limacciosa, allora l’occhio di Michele si sarebbe spalancato specchiandosi nel suo” (*La ferocia*, 281).

È da tale percezione che emerge il quesito riguardante quale sia, effettivamente, l'utilità di esistenze consumate e usate come oggetto di scambio, così evidente nel trattamento di Clara Salvemini — o meglio, del corpo di Clara — come baratto per le speculazioni edilizie del padre Vittorio. Un corpo che la donna usa esclusivamente come un dono inutile e inteso quale perdita totale del sé fino a quando non capisce che è l'unica esca da tendere per la rovina della famiglia. L'empatia presente fra loro evidenzia, come spiega Keen in termini teorici (11), in qual modo una persona possa non esperire direttamente il dolore dell'altro ma provare comunque sensazioni simili nel vedere un amato ferito nell'animo, o semplicemente nel cogliere alcuni segni del suo dolore. Gli irrisolti dolori trascorsi — quel lontano “oltraggio, un crimine per il quale c'era bisogno di una compensazione” di cui parla Clara (*La ferocia*, 310) — riemergono a più riprese raccontati nei nodi focali e ricostruiti nella terza parte del romanzo da un Michele ormai guarito mentre conduce le sue indagini sulla morte di Clara. Nonostante le varie dichiarazioni in cui Lagioia propone un elemento salvifico per la storia di Clara, in realtà il testo non offre se non alla fine (e con affrettate parole) uno spiraglio di luce che bilanci l'abisso in cui la famiglia Salvemini è da tempo caduta. Lo spiraglio si limita solo a porre in una luce diversa il personaggio di Michele per il quale la traccia di Clara costituiva “la viva impronta che le persone che abbiamo amato lasciano in noi per continuare a condizionarci, ci guidano, ci ossessionano con la loro voce inesausta, questa la loro eredità, la differenza tra corpo morto e ciò che sopravvive” (*La ferocia*, 386–87).

### **Il corpo “docile” di Clara: gli usurpatori della parola altrui**

Sempre nell'intervista rilasciata a Antonio Prudenzeno, Lagioia espone le peculiarità del personaggio di Clara:

Lei è un tipo particolare di ribelle. [. . .] Clara presta sempre il fianco. Avanza fieramente (ferocemente) a guardia bassa. Dà agli altri la possibilità di farle del male, cosa che puntualmente accade, fino alla distruzione. Potrebbe essere l'atteggiamento di una masochista, ma la sua strategia è più sottile, e per questa sottigliezza passa secondo me una potenza inaudita. Lasciando gli altri liberi di farle del male, Clara li mette sempre nella condizione di fare il contrario, cioè il bene. Che bene scegli di fare, se la strada del male ti è preclusa perché l'altro si difende egregiamente? Clara la strada del male la lascia aperta, sfida gli altri a scegliere (nella maniera più libera possibile) quale corno del bivio imboccare. In questo mondo, offre al mondo una speranza.

(Lagioia in Prudenzeno, online)

Se nelle intenzioni di Lagioia Clara svolge dunque un ruolo potenzialmente weiliano e salvifico, quello di far operare una scelta etica ai propri interlocutori — secondo Weil “il male è abbandonare il potere di scegliere” (32) —, non credo sia questa la mia lettura anche perché, come pensa Michele, non ci rimettiamo mai dalla “totale inconsapevolezza del male, e il fatto di trovarcisi davanti all’improvviso. Era sempre questo in fondo” (*La ferocia*, 267). Perlomeno non ho recepito questo personaggio come abbastanza forte da “offrire al mondo una speranza” (Lagioia in Prudenzano, online). La *waste land* riguarda gli umani come il territorio da loro danneggiato e li lega al mondo animale in moltissime similitudini e situazioni. Le donne sono legate al mondo animale secondo l’eco-critica proprio perché sprovviste di una loro voce nell’esercizio del potere.

Clara non possiede una sua voce ed è in questa assenza che vedo in parte irrealizzato il tentativo di un discorso completo sull’ecosistema. I pochi esempi di discorso diretto che il narratore regala a Clara sono affondati in un passato remoto che — riemergendo nel ricordo altrui — segna esempi rari di una sua latente, ma mai effettiva *agency*. La donna non possiede reali strategie che le consentano l’azione se non forse quelle che Clara pensa di mettere in moto per poter riavere quel Michele che aveva trovato in lei un’alleata contro la famiglia il giorno di un lontano Natale dei suoi undici anni. Sarà lui a compiere la vendetta contro la famiglia che ha consapevolmente immolato entrambi. Inoltre, in una delle pochissime occasioni in cui la vediamo intenta alla vita familiare, Clara cerca di convincere il padre a trovare una raccomandazione per non far fare il militare al fratello Michele. La capacità d’azione del padre è molto limitata e, infatti, Michele farà il militare. Se nelle intenzioni dell’autore Clara poteva regalare la scelta di fare del bene o del male a chi la circondava, una lettura anche superficialmente femminista non può non avere dei punti di frizione con questa rappresentazione di una donna soprattutto quando tale personaggio viene inserito in un testo dotato di un’evidente critica dell’ambiente. *La ferocia* non è un eco-thriller ma pone comunque all’inizio della diegesi la morte della bellissima trentaseienne Clara, un’età che le decreta lo status di icona quale Lady Diana o Marilyn Monroe.<sup>5</sup> Tale posizione è indispensabile per investigare in prima battuta sui possibili motivi della morte ma in realtà sulla colpevolezza di una famiglia infelice da cui ha origine l’infelicità della donna che muore. Quella

<sup>5</sup> Ricordiamo la profetica eulogia dedicata a Marilyn Monroe da Pier Paolo Pasolini in *La rabbia*: “Del mondo antico e del mondo futuro/era rimasta solo la bellezza, e tu,/povera sorellina minore,/quella che corre dietro i fratelli più grandi, e ride e piange con loro per imitarli,/ e si mette addosso la loro sciarpetta,/tocca non vista i loro libri, i loro coltellini,/ tu sorellina più piccola,/ quella bellezza l’avevi addosso umilmente,/ e la tua anima di figlia di piccola gente,/non ha mai saputo di averla,/ perché altrimenti non sarebbe stata bellezza” (397–98).

della vittima partecipe al sistema, Clara, si rivela una morte attribuibile quindi alle piaghe interne di una famiglia su cui si concentra l'ethos autoriale. Il potere, come sostiene Sandra Lee Bartky reiterando affermazioni di altre femministe, Simone de Beauvoir in primis, viene articolato prima di tutto nella famiglia, e non soltanto, come scrive Michel Foucault, in prigioni e istituzioni pubbliche. Il potere viene amministrato da persone note alla donna, quale può essere un padre (Bartky, 107). Clara non offre resistenza al potere disciplinare impostole dall'essere figlia di Vittorio Salvemini. Vive in un regime di eterosessualità istituzionalizzata che soltanto in superficie ha rivisto le proprie forme di controllo, ma alle quali il corpo di Clara non resiste in alcun modo. Una interminabile serie di atti impuri che sono fini al suo stesso disfacimento rimane la prova inconfutabile della passività forzata della donna. Anche di Gioia, sorella di Clara, vengono esibite manifestazioni di una sessualità inutile quando, ad esempio, si masturba oziosa la mattina in cui le verrà detto della morte della sorella. La sua leziosità, più volte riaffermata senza una precisa conseguenza tematica, non risulta utile all'economia del discorso romanzesco. Forse il suo onanismo — un piacere fine a sé stesso e quindi presumibilmente egoistico — si può elevare a indizio giustificatorio per il suo uso spietato di Twitter e altri social media che scatena un gioco ozioso e morboso sulla morte della sorella il cui profilo di Facebook rimane ancora attivo dopo l'incidente (*La ferocia*, 93).

Pochi dei vecchi amici di Clara avevano visto il necrologio sul giornale. La notizia aveva iniziato a diffondersi affidata alla sovranità degli algoritmi. [...] La rete dei contatti lampeggiava sullo schermo degli smartphone. Dal bianco mare dei pixel emergeva la vecchia foto di una squadra di pallavolo femminile. *Questo non è un ricordo.*

(*La ferocia*, 75–76; corsivo nel testo)<sup>6</sup>

Il narratore giudicante de *La ferocia* si trova egli stesso al centro del sistema che condanna, e non concede mai a nessuno (se non a Michele, forse) una posizione di radicale *agency*. Al contrario, accentua la partecipazione acritica al sistema soprattutto dei personaggi femminili. Ne ricava spesso delle figure passive, prive di profondità, e pericolose nella loro marginalizzazione e compartecipazione al sistema patriarcale. Di loro serve, appunto, solo il corpo e la loro bellezza,

<sup>6</sup> Come scrive Alex Clark, “[I] ‘onnicomprensiva età del sociale’, tuttavia, sta avendo un effetto più profondo sullo sforzo creativo e il romanzo non fa eccezione. Bridget Jones aspetta disperatamente che qualcuno si accorga di aver scattato Twitter — o come parte vitale della trama e impostazione.” Inoltre, trattandosi di un romanzo realista, l'autore non fa leva su, o non usa, la voce del personaggio *post-mortem* (*deceased narrator*) come accade, invece, in *The Lovely Bones* di Alice Sebold (2002) oppure in *Benzina* di Elena Stancanelli (1998).

ennesimo trofeo per gli uomini dell'ambiente cittadino. Un corpo e una bellezza, soprattutto quelli di Clara, che si plasmano troppo facilmente quali loci per la costruzione sociale del femminile per rendere — come vorrebbe il suo autore — davvero salvifica la sua presenza. Persino la sua abiezione viene strumentalizzata nelle mani del padre che controlla quegli stessi personaggi con cui Clara si inabissava nelle notti di corruzione. Le esistenze femminili — di cui è eclatante esempio Clara, priva di qualunque ruolo sociale che non sia quello di “figlia di Vittorio Salvemini”, con scarse attitudini allo studio e “iscritta senza passione ad Architettura” (*La ferocia*, 239) —, sono vite inutilmente consumate. Ma, ripeto, le tre principali figure femminili del romanzo — Clara, la sorella Gioia e la madre Annamaria — sono tutte disegnate nello stesso modo e vengono osservate e narrate all'interno di suggestioni spaziali tra le più diverse ma entro le quali la donna in quanto donna non assume mai una sua centralità. La donna viene bensì scrutata come un altro animale, come la gatta di Michele, anzi, o quale forma animale indistinta dalla gatta di Michele nonostante la spesso ribadita bellezza del corpo della donna.<sup>7</sup> Clara si espone ai lettori in pochissimi momenti, uno soprattutto quando, il giorno di Natale molti anni prima della sua morte, reagisce con ferocia all'ennesimo atto di ingiustizia compiuto ai danni del fratellastro Michele e reificato nel regalo di un prezioso paio di orecchini di diamanti e tanzanite che le regalano i genitori mentre Michele riceve un gioco di società, il Risiko:

La bellezza del gioiello la sconcerta. Clara si morde il labbro. È piena di vergogna per essere felice di averlo tra le mani. Desiderare quell'oggetto proprio mentre l'espressione di quieta ebetudine con cui Michele la guarda fa divampare in lei l'altra parte di lui.

(*La ferocia*, 210)

Testimone di una tremenda offesa articolata nel contesto familiare, proprio quello che in teoria dovrebbe porci al riparo da tutto, Clara fugge e, ripresa dall'uomo di fiducia della famiglia, non sarà mai più la stessa al suo rientro: “Non la vedranno mai più così” (*La ferocia*, 210). Lo spreco e l'inutilità del regalo richiamano quella fase dell'attività umana che Bataille definisce “della *dépense* improduttiva” (43) e si articola in molti modi di consumo. Il narcisismo di Clara non si esaurisce nell'essere oggetto di attenzione. In *La Notion de dépense* Bataille osserva le dinamiche di un mondo votato alla perdita in cui la sopravvivenza stessa della società diventa possibile soltanto al prezzo di considerevoli

<sup>7</sup> Michele nutre timore che anche la gatta possa morire come Clara: “il pensiero della gatta su una strada asfaltata lo stordì” (*La ferocia*, 267).

e crescenti spese improduttive. Questa concezione è in perfetta sintonia con le esperienze di erotismo e di angoscia personali (familiari) raccontate da Bataille, e spiega una serie di spese improduttive fra i quali “il lusso, i lutti, le guerre, i culti, [. . .] i giochi, gli spettacoli, [. . .] l’attività sessuale perversa (cioè deviata dalla finalità genitale)” (44). Lo spreco — consumo eccessivo, scriteriato, inutile — assume varie connotazioni che uniscono senza soluzione di continuità la ferocia del consumo dannoso dell’ambiente — emblematici gli alberi distrutti dalle ruspe di Salvemini — con quello delle relazioni familiari. Fra gli oggetti elencati da Bataille, gli orecchini rappresentano il lusso di cui Clara si adorna senza provarne piacere così come l’erotismo è per lei solo funzionale al dolore e al lutto (una donna *si dà*). Ed è a queste forme che Bataille riserva il nome di *dépense* improduttiva per cui, là dove la classe borghese rifiuta l’eredità dell’aristocrazia, la riafferma ora nel suo declino. È, questo, un insieme di spese improduttive caratterizzato, scrive Bataille, dalla “perdita (*dépense*) che deve essere la più grande possibile affinché l’attività acquisti il suo vero senso” (44). Il valore simbolico dei gioielli consiste nella spesa cospicua necessaria per il loro acquisto. Nell’inconscio i gioielli sono delle “materie maledette” che “colano” da — ed equivalgono a — una ferita, “parti di se stesse destinate a un sacrificio ostensibile” (Bataille, 45), ma nel contempo sono anche funzionali, non soltanto per il loro valore materiale ma anche perché regalati per adornare un corpo di cui ci si sente proprietari. Clara si ribella momentaneamente a questo ricatto paterno. Ma dopo vent’anni muore lungo la strada statale 100 che va da Bari a Taranto (una *Lost Highway* in stile David Lynch ma in versione pugliese) che la donna percorre in uno stato di completa alienazione artificiale, in un’altra declinazione della *dépense* offerta dalle droghe, ma soprattutto esistenziale. Il gioiello composto dal proprio corpo rivela essere una *dépense* improduttiva di valore inestimabile e per questo molto più importante di qualunque gioiello. Il corpo di Clara diventa merce di scambio, una “occasione di brandire la figlia, un cadavere, come elemento persuasivo” (*La ferocia*, 273) per l’ennesimo affare della famiglia Salvemini: “Salvare il complesso turistico con cui stavano sventrando un pezzo di Gargano” (*La ferocia*, 273).

Come avviene di solito nelle città di provincia, il circolo delle conoscenze diventa anche il tribunale davanti a cui tutti, a un certo punto, sono chiamati a rispondere delle proprie azioni o della loro inattività. Così anche i vari personaggi del romanzo diventano protagonisti di un immaginario processo contro

un'imputata che non può difendersi né fornire prove di una sua possibile innocenza ed è silenziata quasi quanto Michele, assimilato da Lagioia all'*Idiota* di Dostoevskij.<sup>8</sup>

Accentuare la sua bellezza è un dispositivo che, oltre a confermare l'essenza dello spreco perché un gioiello è una forma di *dépense* per il valore materiale molto alto, rimanda al postumano. Amplifica il discorso sulla perdita e rifiuta l'idea di una possibilità entropica. Quello di Clara è un corpo di cui si notano le ecchimosi da "farfalla di Rorschach" (*La ferocia*, 7) e le lacerazioni che non costruiscono un corpo alternativo a quello umano nel senso che Donna Haraway teorizza, cioè non ne diffrange la sostanza. La donna non si procura lacerazioni per ridefinire sé stessa: è qualcuno che gliele procura.

Lo sguardo moralizzatore, nonché a volte misogino, del narratore si nota soprattutto nella serie di interviste/deposizioni dei vari amanti di Clara. Il narratore non offre quasi mai a Clara la possibilità di spiegare il proprio desiderio di annullamento nella carne, nella sua carne prima di tutto. La mancata partecipazione del corpo postumano ma paradossalmente privo di *agency* di Clara, da cui tanti derivano piacere incuranti di ricambiarlo, fa scattare domande rispetto al suo "darsi" in incontri sessuali perché il proprio atto viene raccontato dagli amanti divisi in due tipologie: gli inutili, come Pascucci, Giannelli, Greco, Santangelo; e quelli utili perché potenti, come Buffante, Russo e Costantini; o il chirurgo Reginato, l'autore delle foto che giravano per tutta la Bari che conta. Nelle fugaci apparizioni/deposizioni nel testo questi non esitano a usare la locuzione "prima che si sposasse" (*La ferocia*, 87) come un momento fondante dell'identità della donna, visibilmente legato al conformismo cittadino la cui vita necessita del vizio come svago dalla monotonia di tutti i giorni. Se qualcun altro ne tratteggia l'esistenza e persino la cessazione di essa, quella possibilità salvifica che Lagioia immagina per Clara sembra risiedere soltanto nelle intenzioni autoriali, ma non nelle pagine del testo. Non esiste possibilità identificativa per chi legge, perlomeno per una lettrice.

Non dimentichiamo poi che persino il suicidio di Clara, un atto che dovrebbe rappresentare una scelta totalizzante per un individuo, viene inscenato per motivi di potere legati all'impero paterno. Il padre, Vittorio, studia attentamente al tavolino nei minimi dettagli la finzione del suicidio e sembra essere molto informato sugli amanti potenti della figlia. La morte di Clara è in realtà un incidente lungo la SS100 dopo una notte di perversioni sessuali con notabili baresi. In séguito il padre fa un giro mirato di telefonate, chiamando gli amanti

<sup>8</sup> Sono molte le recensioni che riportano questa influenza, ad esempio quella di Alessandro Cadoni.

della figlia, coloro che saranno strumentali alla soluzione del suo problema edilizio fino a quando non interverrà Michele a porre fine a tale strumentalizzazione della morte di Clara. Un atto negato dalla comunità, il suicidio, nel caso di Clara viene sovrapposto alle circostanze reali della sua morte, dovuta ad un incidente stradale, per coprire la collusione paterna con tutti i personaggi partecipanti ai festini in cui la donna era oggetto e fulcro del piacere sadistico dei baresi bene.

Il tema del suicidio non può essere pensato al di fuori del genere, sostiene Katrina Jaworski. Il corpo è importante per la produzione di comprensioni profondamente problematiche dell'agire, dell'intenzione e della violenza, da cui dipende la produzione del suicidio come maschile e maschilista. In questo caso, la produzione è verbale e costruisce una fine inventata per il personaggio di Clara. Lo spreco del suo corpo — il suo abbandonarsi nella palestra per esempio, o gli "scatti osceni" concessi al chirurgo Reginato — avvengono in "un crescendo di perversioni sempre più tristi, ma non per lui" (*La ferocia*, 92). Così si spiega in parte la mancata partecipazione di un corpo troppo "docile", per dirla con Foucault, come quello di Clara da cui personaggi come appunto Reginato, ma anche Buffante e tanti altri, derivano un piacere violento, ovviamente incuranti di ricambiarlo. Quanto si verifica risulta così in un'ulteriore evidenza di una parola che si può dire romanzesca ma e che non è mai quella della donna poiché non fa mai veramente suo un possibile punto di vista proprio perché, sembra dirci il narratore, l'era detta Capitalocene in cui viviamo non consente alla donna di esprimersi al di fuori del patriarcato. Saranno i suoi amanti, ai quali qualcuno chiede di spiegare il loro rapporto con quella donna dalla cui morte ha origine tutto il racconto, che spiegano la frase e la parola à rebours. Clara viene raccontata mediante la parola di altri così come viene uccisa mediante l'atto altrui, da quel potere corrotto di quella Bari di cui il padre fa parte integrante. I suoi amanti la ricordano per la sua fondamentale alienazione, per quanto lei apparisse fatta di "un imprevedibile composto di pensieri altrui" (*La ferocia*, 309). La sua tanto decantata bellezza non fa che sottolineare lo stato di automatismo con cui Clara compie atti sessuali e accetta perversioni altrui come strumento masochistico di auto-annientamento. Clara è parlata, è osservata ma è oppressa dalle tecniche disciplinari del potere alla stregua di un animale a cui non viene concessa alcuna *agency*, un elemento quest'ultimo fondamentale per capire il *material ecocriticism* (Iovino e Oppermann 1) in cui "la componente umana non è distinta dalla dimensione oggettiva, ma ne è implicata nel quadro di una *agency* (facoltà di azione) complessiva" (Scaffai 61). Di fronte a questo trattamento della donna persino nel momento estremo dell'abbandono della vita, prima ancora del degrado ambientale, ci sembra arduo ascrivere *La ferocia* a quel genere di

romanzi ecologici che cercano di spostare le dinamiche dell'interazione umano-animale a un ambito di rinnovamento filosofico.

Se lo spreco del corpo di Clara viene ribadito a più riprese, le motivazioni che spingono il personaggio a tali azioni distruttive vengono ricostruite da chi legge ponendole in relazione alle dinamiche familiari che la spingono per amore a difendere il fratellastro Michele, con il quale, a detta del personaggio Pascucci, “si scambiavano senza interruzione sms mentali” (*La ferocia*, 79). Le cure apportate al corpo postumano di Clara per la preparazione al tumulo vengono descritte nelle minime pieghe durante la scena del funerale in un interessante *cross-cutting* con la descrizione dell'atto morboso di un suo amante, il direttore generale dell'università Costantini, che tenta di toccare la mano, la caviglia, si aggrappa al corpo della defunta con le sue “dita bianchicce” (*La ferocia*, 70). Dall'altare il giovane prete osserva dalla sua prospettiva rovesciata quel corpo che “risplendeva nell'offesa” (*La ferocia*, 64) e sul cui suicidio persino il sacerdote nutre dei dubbi nell'assenza dell'evidenza fisica di tale atto. Mentre la fila delle persone avanza, il prete immagina le cure con cui avevano preparato il corpo della defunta per la messa:

L'avevano svestita e si erano affrettati a romperle la rigidità del collo. Stessa cosa per le dita, i polsi, la mandibola. Poi, caritatevolmente, avevano premuto sopra la zona urogenitale. Una ragazza così bella. L'avevano girata di fianco per favorire la fuoriuscita dei rigurgiti anche dal naso e dalla bocca. L'avevano lavata, fatto lo shampoo. Con l'aiuto di una pinza anatomica, le avevano introdotto delle strisce di cotone idrofilo negli orifizi naturali. L'avevano disinfettata, truccata, rivestita. Bisognava far passare l'ago tra il labbro superiore e la gengiva, in modo che sbucasse da una delle narici e il filo fosse tirato verso l'altro. Era allora che si era formata quella smorfia. Doveva essere stata una bambina bellissima, pensò.

(*La ferocia*, 71)

Le osservazioni del sacerdote sul corpo di Clara ci restituiscono l'immagine di uno zombie, cioè di un cadavere rianimato, o forse di un corpo che non era mai stato vivo. L'ex-sottosegretario Buffante ricorda l'intimità con la ragazza, il cui corpo postumano colpiva per l'effetto straniante della pelle “[b]ianca come la cera, simile alle figure di certi vecchi quadri in cui il massimo della familiarità diventa il massimo della stranezza già a un secondo sguardo” (*La ferocia*, 274). Una ragazza che si era persa sfruttando proprio quel codice di sedicenti conquistatori, che usava il sesso senza alcuna partecipazione ma come un passo obbligato verso un abisso in cui scendere ogni volta con un uomo diverso. “E

quando c'era da stendersi su un letto, completava l'opera diventando una totale estranea. La ragazza incontrata per caso. Una squillo, o una passante [. . .] La tranquillità con cui fingeva di non avere una casa a cui tornare era quasi imbarazzante” (*La ferocia*, 275). Al contrario del padre, che usa il corpo della figlia come preziosa merce di scambio, il proprio corpo non acquista mai valore per Clara, perché “[a]vrebbero potuto violentarla e nessuno se ne sarebbe accorto. Per lei non sarebbe stato diverso da quello che le era successo nella camera d'albergo mezz'ora prima” (*La ferocia*, 278) perché gli idioti con i quali aveva a che fare, “[q]uando spingevano dentro un cadavere, soltanto allora si convincevano di valere qualcosa” (*La ferocia*, 279).

Nell'indiretto, Clara parla del proprio corpo già come cadavere, come “quel che è irrimediabilmente caduto”, secondo quanto scrive Kristeva (5). Clara “[s]apeva che era la pista da battere. Il nero bosco in fondo al quale la aspettava la lunga figura di Michele, bianco e silenzioso tra le nebbie del mattino. Sarebbe stata l'altra parte di lui, quella che stava a Roma, a riportarglielo” (*La ferocia*, 278). “Il nero bosco”, cioè un'evidente citazione delle “foreste della notte” di William Blake, costituiscono una locuzione che periodicamente appare e richiama altri versi di *The Tyger*. Al di là dei riferimenti ormai consueti all'internet come chiave di lettura di un *noir*, ai social media come interfacce virtuali e sin troppo reali, del corpo di Clara rimane soltanto la registrazione della sua presenza mediante altre voci. Questo personaggio, segnato in sino dalla gravidanza materna, rivela come la posizione delle donne nella famiglia nucleare patriarcale impiantata dal romanzo rimanga inalterata, con la sottrazione, persino, della componente passionale e meridionale delle donne a cui si sostituisce la ferocia che ce le consegna nella narrazione come manichini dalle fattezze umane.

La pratica delle relazioni e la pratica dell'affidamento sono inesistenti fra le donne di casa Salvemini. Nell'arco di tutto il libro non si accenna a una minima articolazione di un rapporto fra madre e figlia oppure a una sorellanza fra Clara e Gioia. Non si struttura mai una rete di rapporti fra donne, così come il personaggio di Clara non viene rivestito di una fisionomia postfemminista. Il narratore non lascia spazio a una intersoggettività femminile: non leggiamo né della classica empatia fra donne né, tantomeno, di una visibilità voluta e ottenuta da Clara per sé stessa. Se la corporeità si pone al centro di una scrittura postmoderna e postumana, nel romanzo la fisicità del personaggio di Clara risulta costruita in funzione della tesi di fondo riguardante il discorso dell'economia di scambio in un ambiente corrotto, mettendo quindi in evidenza il silenzio sul suo corpo ormai svuotato di senso.

Come scrive Diotima nel *Pensiero della differenza sessuale* (49), la coabitazione nell'universale uomo di un neutro e un maschio — l'uomo è tutto — priva le donne di soggettività perché non si possono definire in relazione a un soggetto che è già tutto (maschio e neutro). La pratica dell'affidamento è altresì impossibile sia nel reale che nel simbolico: la madre Annamaria è complice del sistema organizzato da Vittorio, il marito onnipotente, e non esiste alcuna figura femminile di riferimento per Clara. In questa tragedia greca in chiave romanzesca, il coro è muto, e la madre si è mentalmente tolta la vita da un pezzo mentre Clara — schiava delle cose di cui lei si serve tanto quanto la madre — si sottopone a sevizie sessuali come estremo dono di mortificazione e perdita.

La madre di Clara recita un ruolo preciso in questa rielaborazione del potlatch sacrificale teorizzato da Bataille. Il racconto della vita di Annamaria secondo il proprio punto di vista riconosce la sua piena compartecipazione alla vita del marito sin dal loro primo incontro. Irretita dall'energia di questo giovane e sconosciuto imprenditore, Annamaria è conquistata anche dalla contraffazione del lusso meschino dei ricchi che il marito le concede e che pone a tacere qualunque suo scrupolo: "I vestiti pazzeschi che lui le regalò quando, a pochi mesi dal parto, era già tornata in forma" (*La ferocia*, 163). "I gioielli, pensò chiusa nella tetraggine. Il bracciale di Tiffany, la collana a cascata che la riempiva di luce. Le vacanze a New York" (*La ferocia*, 164). Complice di tutte le scelte di Vittorio, persino di quelle di cui è ignara, il ritratto di Annamaria nella parte che le accorda il narratore conferma le riflessioni relative al sistema di "distinzione invidiosa" che si sdoppia nel piacere e consumo vicari che la moglie genera dall'accumulo di beni del marito. Consumando cerimoniosamente i beni che produce Vittorio, la moglie viene marchiata come essere inferiore, data la struttura superficiale della sua relazione con il marito, mentre questi vede la moglie nel ruolo di non-produttrice onorifica verso il produttore non-onorifico. In realtà, la seconda natura delegata della inattività della moglie inverte la relazione superficiale: il principio che effettua questa inversione è il marchio dell'obbedienza del servo schiavo proposta dall'economista e sociologo Thorstein Veblen, come scrive Frow (23), che si registra nell'uso abituale di piacere e consumi vicari.

Sappiamo che Bataille ribadisce concetti espressi per la società borghese del diciannovesimo secolo e in *La ferocia* la struttura romanzesca sembra formulare in modo assai simile l'esigenza del consumo. Nel romanzo esiste una chiave essenziale per capire il ruolo fondamentalmente passivo di una donna istruita, in quanto "laureata", come la moglie e madre Annamaria. Il marchio dell'obbedienza del servo schiavo di Veblen pesa da molto tempo su questa donna, infatti

da circa trentasei anni, cioè dalla gravidanza di Clara. La narrazione della vita di Annamaria fin dall'incontro con Vittorio Salvemini si sofferma su quel periodo:

È nelle possibilità che il piú bel bocciolo nasconda un laido verme. Ma che un bel verme prosperi dentro la chimica dello Chanel lei non lo avrebbe immaginato. Quando rimase incinta di Clara, la gravidanza si rivelò poco piacevole sin dall'inizio. [...] Le sembrava che un tappo saltasse portando una putredine da fogna dritta nel centro del cervello. [...] Possibile che un feto di venti settimane stesse facendo questo? [...] Questa bambina però la stava distruggendo. Sembrava che abitasse le sue carni con una naturale ostilità. La sua presenza è malvagia, si sorprende a pensare Annamaria. [...] Per quanto assurdo, era come se Clara fosse figlia non di un altro padre ma di una madre diversa, un remoto principio femminile che — conoscendo, anzi approvando la ferocia della bimba — l'avesse posta in un grembo verso cui non era necessario essere clementi.

(*La ferocia*, 164–65)

La gravidanza, momento di vulnerabilità per il corpo di una donna, diventa un ricordo traumatico per Annamaria la quale collegherà quel feto, poi Clara stessa, all'*altra donna*, l'amante del marito, Micaela. A conoscenza del tradimento del marito con la ventiduenne Micaela, la quale morirà di parto, la sua immagine di bella consorte trentenne e sempre all'altezza della situazione viene corrotta dalla sua pancia, da quel feto che le procura dolore e depressione. I peccati dei padri — sembra dirci il narratore — ricadono sui figli. La legge è quindi feroce nel designare che, fra i quattro figli Salvemini — Clara, Ruggero, Gioia e il fratellastro Michele —, i due che debbano essere segnati dall'abietto siano proprio non solo Michele, figlio di Vittorio e dell'amante Micaela e quindi del peccato dei genitori, ma anche Clara, la figlia legittima che Annamaria recava in grembo con rabbia a motivo del tradimento del marito e alla quale la madre imputava l'allontanamento di Vittorio durante la gravidanza. Si potrebbe pensare che se Micaela non fosse morta di parto, Vittorio avrebbe lasciato Annamaria, la cui preoccupazione in quel delicato periodo si spiega con il suo presentimento che questo tradimento del marito, fra i tanti, era una cosa seria. È in questo nodo che capiamo in parte il legame fra i due fratelli: il senso di esclusione non riguarda soltanto Michele perché figlio "dell'altra". Riguarda anche lei, la sorella che, con la sua presenza incolpevole, ha contribuito secondo Annamaria ad allontanare il marito da sé stessa. L'ordine patriarcale del simbolico confina, come sostiene Julia Kristeva, il matriarcale nell'orrore dell'abiezione e della sozzura. Il luogo dell'abietto è "dove il senso sprofonda" (Kristeva, 4–5). L'abietto è una minaccia per la vita di una comunità e per questo dev'essere escluso dal luogo in cui vive il

soggetto, allontanando l'abietto dal proprio corpo e deponendolo sull'altro versante di un limite immaginario. L'abietto si misura quando si parla del percorso compiuto da Clara per raggiungere *quell'altro* Michele ad Avellino:

Ma Clara non cercava quel Michele. Aspettava l'altro. Così come lei stessa doveva essere evidentemente altrove, poiché altrimenti quella che andava a letto con un vecchio ributtante non si sarebbe spiegata. [...] Era convinta che il demone lucente di Michele — *la traccia che sentiamo dopo aver frequentato una persona a sufficienza perché i suoi caratteri primari si ricombinino dentro di noi in modo via via più complesso, fino ad avere vita propria* [corsivo nostro] — scintillasse in coloro che lo avevano conosciuto da ragazzo. Scintillava di conseguenza nell'altro, il Michele che era a Roma. Quello che stava diventando adulto, che cercava con fatica di guarire, forse dimenticare. Ma lei, sua sorella, adesso lo richiamava a sé. *Michele*. Un puntino. Una piccola macchia scura nel giovane adulto che ogni venerdì si recava alla Galleria nazionale a guardarsi la sua tigre, speranzoso e ignaro del piccolo fiore che lei aveva fatto sbocciare in lui.

(*La ferocia*, 276)

Anche a Salerno, Clara cerca il Michele malato, non “quello persuaso a rifarsi una vita” (*La ferocia*, 278). Guardando la clinica Alma Mater, Clara ritrova “il ragazzo intenzionato a bruciare viva la famiglia, quello che spegneva le sigarette sul map-pamondo celeste alludendo a un loro incontro in un luogo oltre la morte che solo adesso Clara sentiva compiutamente” (*La ferocia*, 278). Ma tutto questo, Michele non potrà mai saperlo. Quando nel romanzo Michele si reca a Roma a palazzo del Grillo dal notaio di famiglia mentre la sorella muore, una scena surreale si presenta al lettore. Come nei film di Paolo Sorrentino (si pensi alla giraffa della *Grande Bellezza*), assistiamo all'apparizione di un animale isolato che destabilizza e incarna la ferocia e la bellezza insita nel corpo di un essere vivente, ma che per Michele è il cancro all'interno della propria famiglia. In questo caso si tratta di una “tigre adulta” che “sale la scala che conduce al primo piano del palazzo del Grillo” (*La ferocia*, 102). La storia che Michele si racconta rappresenta il soggetto di un quadro di Renato Guttuso del 1980, esposto alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma e intitolato *La visita della sera*. Nel guardare il suo gatto, Michele ricorda ancora *The Tyger*, “[b]urning bright, in the forests of the night” (*La ferocia*, 111; in inglese nel testo). In quella stessa giornata, ignaro della morte di Clara, Michele sogna, in un evidente richiamo a un verso del poeta austriaco Georg Trakl (1887–1914), “un cervo femmina che annegava nel proprio stesso sangue” (*La ferocia*, 110). Il filo di ricordi sconnessi lo porta a Clara, ai momenti in cui la loro sinergia si rivelava in modo insopportabile,

alla ferocia di cui sono circondati a partire dall'incontro del notaio la cui visita catalizza il pensiero sulla ferocia. Vittorio Salvemini non potrebbe essere la tigre quale egli è senza l'autorità che "gli agnelli", cioè i suoi succubi, gli conferiscono. Spreco e abbondanza, la tigre e l'agnello, fratello e sorella, ferocia e dolcezza: gli elementi di ciascuna delle diadi coesistono in una perfetta e crudele simmetria. Il regalo dei *Canti dell'esperienza* di William Blake al Michele undicenne rivela la conoscenza di Clara di tale segreto, di come, cioè, possano coesistere sentimenti e desideri mortali quali quelli attivati dalla tigre e dalla vulnerabilità dell'agnello che fa diventare la tigre quell'animale feroce che tutti conosciamo:

Quale fu l'immortale mano o l'occhio  
 Ch'ebbe la forza di formare la tua agghiacciante simmetria?  
 In quali abissi o in quali cieli  
 Accese il fuoco dei tuoi occhi?  
 Sopra quali ali osa slanciarsi?

("The Tyger," online)

Riflessioni, queste, che provengono da prospettive diverse sullo stesso tema di come l'innocenza e la ferocia siano generate e compresenti negli esseri non umani ai quali per sinestesia si aggiungono gli esseri umani. La ferocia primaria, la cupidigia e la bellezza sono fuse insieme da quello stesso Dio che ha creato l'agnello che "crea la tigre facendosi mangiare da lei" (205). Capro espiatorio è Michele, ma come lui anche Clara. Se poi non bastasse, la citazione dall'*Amleto* di William Shakespeare, "[p]otrei vivere in un guscio di noce" (*La ferocia*, 159), corona il cerchio di allusioni a situazioni familiari tragiche di cui Michele si fa il più evidente simbolo e causa. Simbolo per sé e causa per altri.

### Conclusioni

Canalizzare il proprio impeto etico all'interno di una storia come quella narrata in *La ferocia* costituisce un merito che non va sottratto a Lagioia e che vorrei esplicitare tramite alcuni riferimenti a un capolavoro di Flaubert. Per spiegare le ragioni del successo imperituro di un romanzo quale *Madame Bovary*, che, a detta del suo stesso autore, si basava "sul nulla", Marc Augé riflette su come Flaubert avesse creato il romanzo moderno interessandosi alla banalità del quotidiano. Bisogna allora rivedere alcune categorie riguardanti l'immaginazione della realtà. Alla domanda del giornalista Antonio Prudenzeno su alcuni dati autobiografici nei due personaggi principali de *La ferocia*, Lagioia assimila la propria esistenza alla loro: "Tutto. Clara e Michele sono io. [. . .] Michele ha

sofferto di problemi mentali, probabilmente una forma non devastante — ma invalidante sì — di schizofrenia [. . .]. Io di parenti con problemi mentali ne ho avuti in tutti i rami della famiglia” (online). In quel “Clara et Michele sont moi” Lagioia intende forse affermare come sia proprio la vita di tutti i giorni, cioè, quella da investigare per capire cosa sia utile per e nella nostra esistenza. La nozione dell’utile, richiamandosi a Bataille, sembra ancorarsi al bisogno di qualcosa per colmare quel nulla nel tentativo di capire cosa sia, effettivamente, “il tutto”. Tutto o nulla per Augé non costituiscono un’alternativa, ma una reciprocità necessaria — un reciproco sinonimo — assimilabile alla sagoma del vaso di Edgar Rubin. Le contraddizioni inerenti rivelano come il materialismo non venga compensato da alcuna illusione d’ordine sociale o politico (Augé 619). Perché, in realtà, quel “nulla” di cui parla Flaubert vuol dire anche un romanzo sul “tutto”, su come dare forma in un romanzo, cioè, ai meccanismi che regolano l’esistenza fintamente banale di Emma, che si uccide in primis per i debiti, ma quello di Flaubert è un romanzo realista borghese ottocentesco.

Come nel caso di *Madame Bovary*, mi sembra che anche per *La ferocia* si possa accettare la definizione di un romanzo “sul nulla”, o meglio, sulla banalità del quotidiano, ma anche sul tutto che la mancanza denuncia. Anche in *La ferocia* il tema portante sono i soldi, soprattutto per l’idea di surplus e di sperpero. Anche per Lagioia esiste un processo di identificazione con i personaggi di Clara e Michele. Ma il suo romanzo, *oltre* al rapporto fra Clara e Michele (contro la famiglia), investiga altri temi legati al contemporaneo come il problema dell’ambiente, inesistente ai tempi di Flaubert. Il punto di raccordo fra Emma e Clara, in realtà, consiste proprio in quel “nulla” di cui parla Flaubert che produce, come scrive Augé, un romanzo sul “tutto”. Soprattutto produce una continua ricerca di come dare forma narrativa ai meccanismi che regolano l’esistenza di Emma e quella di Clara di Lagioia: la loro funzione nella storia. Il “tutto” e il “niente” si riallacciano nella loro antinomia a quella più spettacolare composta dai rifiuti, l’abbondanza o lo spreco, suo sinonimo.

*La ferocia* è un romanzo che cerca di dare materia allo straniamento esistente nel quotidiano di una famiglia il cui stesso nome non significa nulla se non per la sinergia fra Michele e Clara. Le contraddizioni imperanti di un nucleo familiare riaffermano la tragica ineluttabilità del vaso di Rubin (come si è visto sopra) quando si tratta di componenti emotive e di passioni regolanti un nucleo familiare: non può esistere la tigre senza l’agnello. In conclusione, la macchia che, secondo l’algoritmo affettivo dei genitori, doveva ricadere su Clara e sul fratellastro Michele, frutto di una relazione extraconiugale — quindi di una trasgressione concessa nell’ordine patriarcale a patto che non scuota le fondamenta

della famiglia —, si rivela un perverso atto di ferocia, in cui la *père-versione* di cui parla Kristeva (4) ricade sui figli ma anche sui padri, da cui parte l'intero meccanismo che conduce alla morte della donna. Michele e Clara maturano un risentimento verso i genitori quasi irragionevole, in modo diverso (ma non per questo meno profondo) da quello che il fratello Ruggero mette in evidenza con tutta la ferocia possibile tramite l'eccellenza degli studi e della professione. Non a caso anche Ruggero, medico oncologo — votato quindi alla scienza che cura il cancro e che, per i costanti studi e gli aggiornamenti, lo costringe ad allontanarsi da una famiglia che lui definisce una “concrezione di pazzi” (*La ferocia*, 38) —, alimenta una ferocia straordinaria nei confronti del padre che il figlio scarica nel sesso a pagamento e nel furore lavorativo. La ragione vieta a Ruggero, tuttavia, gli atti di oscenità a cui si abbandonano Clara e Michele ed è forse per questo che è proprio lui, suo malgrado, l'unico figlio complice del padre. Il sordo odio di Clara fa da necessario pendant al comportamento di Michele perché in entrambi, come scrive Kristeva, l'abiezione è “un terrore che si dissimula, un odio che sorride, una passione per un corpo quando non lo infiamma ma lo baratta, un debitore che ti vende, un amico che ti pugnala [...]” (6). Il “senso dell'abietto” li abita e il loro corpo è *occupato e violato* da esso.

L'ipotesi, scandalosa solo per la morale borghese e capitalistica, di cessioni di ricchezza senza contropartita, non si attaglia neppure a Clara, dopotutto. Lei si sacrificava, donava di sé il proprio bellissimo corpo perché solo cadendo nell'abisso poteva ricongiungersi con l'altro Michele in un passato che per lei continuava a esistere: un Michele, “l'altro”, del quale Clara aveva bisogno per compiere la propria vendetta. Nell'abiezione di Clara si attua quindi ciò che Kristeva chiama “una di quelle violente e oscure rivolte dell'essere contro ciò che lo minaccia” (3), anche se la sua rivolta non possiede la forza necessaria per affermarsi. La ferocia di cui siamo tutti capaci è un dispositivo emotivo che, prima di tutto, si manifesta nei rapporti familiari e da cui, proprio perché il nucleo familiare ci trova più vulnerabili, riusciamo meno a difenderci. I ricordi dei momenti trascorsi insieme legano i due fratelli oltre la vita di Clara e li riportano a un passato in cui Clara “aveva la conferma che il mondo non era fatto di nudi oggetti materiali. Non era fatto neanche di persone, ma di presenza. *Io e lui sprigionavamo l'energia dei morti*. In un futuro inaccessibile ma certo quanto la spiga di un seme già interrato, Clara sentiva che Michele avrebbe srotolato mentalmente la missiva, le avrebbe dato voce. Allora lei capiva fino in fondo. Si ricordava di essere un fantasma, e non avrebbe avuto pace fino a quando le cose non fossero tornate a posto” (*La ferocia*, 310–11; corsivo nel testo).

Le complessità di ricezione, come gli aspetti più riusciti del romanzo, sono paradossalmente percepibili nei medesimi elementi formali e tecnici, primo fra tutti un linguaggio che a volta stenta a raggiungere una forma cristallina e fa leva su lemmi friabili come su una prosa ricca di similitudini e figure eccessive, riecheggiando quanto scrive Matteo Marchesini in “La megalomania degli scrittori italiani” (online). La scrittura di Lagioia trabocca e sconfinava in territori ambiziosi ma credo che le intenzioni autoriali evidenzino problemi etici che non desiderano fermarsi alla soluzione dell’investigazione sociale ma sollecitano un coinvolgimento da parte dei lettori. Su un piano narrativo, il romanzo tende a volte al *noir* per la disamina dei rapporti fra giustizia e verità, fra l’impossibilità di raggiungere entrambe e il desiderio di ottenerle.<sup>9</sup> Come evitare tale impasse non risulta semplice e attribuibile ad essa sono i passaggi in cui il taglio giornalistico prevale sulla scrittura letteraria. Ritengo comunque di grande valore la tensione espressa nell’immaginare un ritratto della propria epoca come l’abilità di aver saputo estrarre dal caos informe del sociale validi spunti di riflessione in un testo che, fedele al canone classico del romanzo familiare, si chiude con la descrizione della rovina della famiglia con la villa ormai in mano ad altri proprietari, anche loro forse destinati a ripetere lo stesso ciclo di crudeltà familiari. La fine rimane aperta con un epilogo che ci lascia pensare, in negativo, a una ripetizione del ciclo di oppressione di cui parla a Michele un personaggio chiave per chiarire la morte di Clara, il cronista Danilo Sangirardi, mentre, in positivo, possiamo immaginare un momento di trasformazione dell’*habitus* barese — *habitus* secondo la teoria di Pierre Bourdieu.<sup>10</sup> Questi conferma il merito di Lagioia nell’aver tentato una sperimentazione di varie tecniche legate alla costruzione della trama e all’uso del tempo, non solo lineare ma anche circolare, come anche a un apocalittico *sense of an ending* (Kermode 5–7), che spesso accompagna romanzi sull’ecologia come tematica centrale. Come recita l’epigrafe del fisico Niels Bohr (premio Nobel nel 1922), “la predizione è molto ardua, soprattutto se riguarda il futuro” (citato ne *La ferocia*).

L’energia del fuoco distruttore si sprigiona da questi corpi postumani ridotti a oggetti putrefatti sin dall’inizio del romanzo. La simmetria del vaso di Rubin fra rifiuti/spreco e abbondanza denuncia ancora una volta l’impossibilità degli umani di capire cosa sia, effettivamente, utile nella vita e per la vita. Le donne

<sup>9</sup> A riguardo di quest’aspetto del *noir* Casadei scrive: “La vera spinta al *noir* è costituita dalla volontà di ricreare una forma di possibile giustizia proprio là dove la giustizia umana non viene più raggiunta nemmeno nel momento in cui il caso è risolto” (97).

<sup>10</sup> Per Bourdieu l’*habitus* descrive una proprietà sociale degli individui che orienta il loro comportamento senza determinarlo.

restano ancora una volta escluse dalla partecipazione a un possibile cambiamento filosofico che recuperi un senso che non contrapponga gli umani alla natura ma che problematizzi il senso politico della *dépense* e di come la donna costituisca da tempo immemorabile un elemento di forte spicco nello scambio di beni, senza innescare un ovvio processo di comprensione della subordinazione della donna ai giochi di potere innescati nella sua stessa famiglia. Della casa Salvemini qualcuno raccoglierà la memoria. Forse non per scrivere un altro “grande romanzo”, come scrive Marchesini (online), ma per capire come, nonostante l’ecocritica ci sproni a un cambiamento nel modo di valutare il nostro rapporto con l’ambiente, non si riesce a narrare con una speranza vera di cambiare alcunché, perlomeno nella cornice fittiva di un romanzo.

*Università di Cagliari*

### Opere citate

- Augé, Marc. “Emma, c’est nous.” *L’Homme* 7.12 (2012): 613–23.
- Banfield, Edward C. *The Moral Basis of a Backward Society*. Chicago: Free Press, 1958.
- Bartky, Sandra Lee. “Foucault, Femininity, and the Modernization of Patriarchal Power.” *Femininity and Foucault: Reflections on Resistance*. A cura di Irene Diamond e Lee Quinby. Boston: Northeastern University Press, 1988. 93–111.
- Bachelard, Gaston. *L’intuizione dell’istante. La psicanalisi del fuoco*. Bari: Dedalo, 2009.
- Bataille, Georges. *La parte maledetta preceduta da La nozione di dépense*. A cura di Franco Rella. Trad. Francesco Serna (riv. Mariolina Bertini). Torino: Bollati Boringhieri, 1992.
- Bignall, Simone, Steve Hemming e Daryle Rigney. “Three Ecosophies for the Anthropocene: Environmental Governance, Continental Posthumanism and Indigenous Expressivism.” *Deleuze Studies* 10.4 (2016): 455–78.
- Blake, William. “The Tyger.” Trad. Giuseppe Ungaretti. <http://www.i-libri.com/opere/the-tyger-di-william-blake/> Acc. 14 maggio 2018.
- Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.
- Bourdieu, Pierre. *Campo del potere e campo intellettuale*. Roma: Manifestolibri, 2002.

- Boxall, Peter. “‘There’s no Lack of Void’: Waste and Abundance in Beckett and Delillo.” *SubStance: A Review of Theory and Literary Criticism* 37.2 (2008): 56–70.
- Brogi, Daniela. “Recensione. *La ferocia* di Nicola Lagioia.” *Allegoria* 71–72 (2015): 315.
- Brontë, Charlotte. *Jane Eyre*. London: Penguin Books, 2015.
- Bruno, Giuliana. “City Views: The Voyage of Film Images.” *The Cinematic City*. A cura di David Clarke. London: Routledge, 1997. 46–58.
- Cadoni, Alessandro. “*La ferocia*.” <http://www.ospiteingrato.unisi.it/nicola-lagioia-la-ferociaeinaudi-2014/> Acc. 25 marzo 2018.
- Casadei, Alberto. *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*. Bologna: Il Mulino, 2007.
- Clark, Alex. “Anxiety of Influence: How Facebook and Twitter are Reshaping the Novel.” <https://www.newstatesman.com/culture/2014/04/anxiety-influence-how-facebook-and-twitter-are-reshaping-novel> <https://www.newstatesman.com/culture/2014/04/anxiety-influence-how-facebook-and-twitter-are-reshaping-novel> Acc. 5 aprile 2018.
- Clark, Timothy. *Ecocriticism on the Edge: The Anthropocene as a Threshold Concept*. New York: Bloomsbury, 2015.
- Diotima. *Il pensiero della differenza sessuale*. Milano: La tartaruga, 1987.
- Frow, John. “Invidious Distinction: Waste, Difference, and Classy Stuff.” *Cultural Studies UTS Review* 7.2 (2001): 21–31.
- Haraway, Donna. *When Species Meet*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.
- . *The Haraway Reader*. New York: Routledge, 2004.
- Harris, Anne. “Pyromena Fire’s Doing,” In *Elemental Ecocriticism: Thinking with Earth, Air, Water, and Fire*. A cura di Jeffrey Jerome Cohen and Lowell Duckert. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015. 27–54.
- Jameson, Fredric. *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo*. Trad. Stefano Velotti. Milano: Garzanti, 1989.
- Jaworski, Katrina. “Suicide, Agency and the limits of Power.” *Suicide and Agency. Anthropological Perspectives on Self-Destruction, Personhood, and Power*. A cura di Ludek Broz and Daniel Münster. Burlington: Ashgate, 2015. 183–204.
- Keen, Suzanne. “A Theory of Narrative Empathy.” *Narrative* 14.3 (October 2006): 207–36.
- Kermode, Frank. *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction (with a New Epilogue)*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

- Kristeva, Julia. *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*. Milano: Spirali Edizioni, 1981.
- Iovino Serenella e Serpil Oppermann. *Material Ecocriticism*. Bloomington: Indiana University Press, 2014.
- Lagioia, Nicola. *La ferocia*. Torino: Einaudi, 2014.
- . “Nicola Lagioia racconta ‘La ferocia.’” <https://www.youtube.com/watch?v=LESRCfPLGfo> Acc. 13 aprile 2018.
- . *Occidente per principianti*. Torino: Einaudi, 2004.
- . *Riportando tutto a casa*. Torino: Einaudi, 2009.
- Langer, Susanne. *Feeling and Form: A Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key*. New York: Scribner's, 1953.
- Lawrence, D.H. *Amores*. <http://www.bartleby.com/127/51.html> Acc. 10 maggio 2018.
- . “Brother and Sister.” *Tutte le poesie*. Vol. 1. 3. Milano: Mondadori, 1959.
- Leogrande, Alessandro. *Fumo sulla città*. A cura di Mario Desiati. Roma: Fandango, 2013.
- Marchesini, Matteo. “La megalomania degli scrittori italiani.” <http://www.ilsole24ore.com/art/cultura/2015-08-22/la-megalomania-scrittori-italiani-122630.shtml?uuid=ACkQCJl>
- Mauro, Camilla. “L'intertestualità nella *Ferocia* di Nicola Lagioia.” <https://www.centropens.eu/materiali/articoli/item/29-intertestualita-nella-ferocia-di-nicola-lagioia>
- Moore, Jason. W. *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*. Oakland, CA: PM Press, 2016.
- Oliva, Marilù. “Analisi del testo: *La ferocia* di Nicola Lagioia.” <https://www.carmillaonline.com/2015/02/15/analisi-del-testo-la-ferocia-di-nicola-lagioia/>
- Pasolini, Pier Paolo. *La rabbia “Il trattamento”*. Per il cinema. Tomo 1. A cura di Walter Siti e Franco Zabagli, 343–411. Milano: Meridiani Mondadori, 2001.
- Prudenzano, Antonio. “Lagioia a nudo. ‘Ho scritto ‘La ferocia’ come fosse una questione di vita o di morte.’” <https://www.illibraio.it/lagioia-ho-scritto-la-ferocia-come-fosse-una-questione-di-vita-o-di-morte-8018/> acc. 7 maggio 2018.
- Rovelli, Carlo. *L'ordine del tempo*. Milano: Adelphi, 2017.
- Rancière, Jacques. “The Contradictions of Realism” *Critical Inquiry* (Winter 2018): 227–41.

- Rubin, Edgar. *Experimenta Psychologica: Collected Scientific Papers in German, English & French*. Copenhagen: Munksgaard, 1949.
- Saviano, Roberto. *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*. Milano: Mondadori, 2006.
- Scaffai, Niccolò. *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*. Roma: Carocci, 2017.
- Sebold, Alice. *The Lovely Bones: A Novel*. Boston: Little, Brown, 2002.
- Stancanelli, Elena. *Benzina*. Torino: Stile Libero Einaudi, 1998.
- Sullivan, Heather I. e Bernhard F. Makmus. "The Challenge of Ecology to the Humanities: An Introduction." *New German Critique* 128.43.2 (August 2016). DOI 10.1215/0094033X-3511835.
- Valongo, Alessia. "Children Born out of Wedlock: The End of an Anachronistic Discrimination." *The Italian Law Journal* 1.1. (2015): 83–105. [http://theitalianlawjournal.it/data/uploads/pdf/1\\_2014/children-born.pdf](http://theitalianlawjournal.it/data/uploads/pdf/1_2014/children-born.pdf).
- Vinci, Simona. *Brother and Sister*. Torino: Einaudi Stile Libero, 2003.
- Weil, Simone. *Quaderni*. Vol. 3 Milano: Adelphi, 1988.
- Wu Ming 1. *New Italian Epic*. Torino: Einaudi, 2008.