

BARBARA KORNACKA

Université Adam Mickiewicz, Poznań

LA PERCEZIONE DISTURBATA E LE SUE CONSEGUENZE
IN *ALMOST BLUE* DI CARLO LUCARELLI

Abstract. Kornacka Barbara, *La percezione disturbata e le sue conseguenze in « Almost blue » di Carlo Lucarelli* [Distorted Perception and its Consequences in «Almost Blue», a Novel by Carlo Lucarelli]. *Studia Romanica Posnaniensia*, Adam Mickiewicz University Press, Poznań, vol. XXXV: 2008, pp. 15-33. ISBN 978-83-232190-1-9. ISSN 0137-2475.

Distorted Perception and its Consequences in «Almost Blue», a Novel by Carlo Lucarelli is an article which deals with an analysis and description of the three main characters from the perspective of their sensory perception of reality. In each analysed case the main characters' experiences are distorted (damaged, misinterpreted) due to blindness, mental disease or Premenstrual Syndrome. The distorted sensory perception affects their contact with reality and their understanding of certain phenomena. Their individual human corporality changes the sense of reality.

A TITOLO DI INTRODUZIONE

Carlo Lucarelli, docente di scrittura creativa alla *Scuola Holden* di Alessandro Baricco e presso il carcere Due Palazzi di Padova, esperto di storia della polizia fascista nonché autore del romanzo intitolato *Almost blue* di cui tratterà il presente articolo appartiene alla generazione dei giovani scrittori italiani che s'iscrivono nell'ambito dell'attività letteraria dei cosiddetti *Cannibali* il cui esordio con l'antologia *Gioventù cannibale* del 1996, da un lato ha sconvolto il palcoscenico letterario italiano con i suoi testi all'insegna dell'orrore estremo, provocanti e pieni di energia, ma dall'altro ha mostrato un cambiamento di clima, di geografie e di paesaggi (cfr. Severino, 2002: 20-24). *Gioventù cannibale* è diventata un marchio. Un marchio con cui si identificano molti scrittori allora circa trentenni anche quelli i cui testi non sono stati pubblicati nella prima antologia, tra i quali, appunto, Carlo Lucarelli. Egli stesso esordisce come romanziere nel 1990 pubblicando da Sellerio *Carta bianca*, giallo nato dalla sua tesi di laurea sulla polizia della Repubblica di Salò. Da allora escono dalla sua penna numerosi gialli, molti *noir*, genere che viene da lui considerato una grande metafora o metalinguaggio per esprimere quello che

egli chiama „lato oscuro” (cfr. Severino, 2002: 20-24). Inoltre, Lucarelli è un personaggio complesso e le sue attività creative sono molteplici: fa il giornalista (cronista e commentatore di cronaca nera), autore teatrale (*Tenco a tempo di tango* del 2006), sceneggiatore di fumetti (fra gli altri, *Dylan Dog*) e videoclip, autore di storie per ragazzi (*Taquita* – Premio Navile nel 1993), conduttore televisivo, autore radiofonico (ha scritto con Massimo Carlotto il radiodramma *Radio Bellablù*), musicista (canta talvolta con il gruppo post-punk Progetto K; ha scritto *Storie di jazz*, corredato da un CD con le musiche di Faxtet & Ferruccio Filipazzi), curatore su Internet della rivista *Incubatoio 16*, cofondatore del Gruppo 13 (che riunisce alcuni dei migliori autori italiani di gialli).

ALMOST BLUE

Il romanzo dal titolo inglese, preso a prestito dalla famosa canzone di Chet Baker, menzionata nel testo, non casualmente, numerose volte, è uscito nel 1997, all'indomani quindi della pubblicazione di *Gioventù cannibale*. Il romanzo infatti racconta una storia che raggela il sangue nelle vene, la storia di un giovane serial killer psicopatico detto Iguana che attirando le sue vittime attraverso Internet, dopo averle squartate e massacrate ne assume l'aspetto e l'identità inseguendo così una sua personale forma di immortalità e di reincarnazione, sfuggendo in tal modo ogni qual volta all'identificazione della polizia. Quest'ultima viene rappresentata da una giovane poliziotta, Grazia Negri, una donna forte, dura, da un buon intuito e femminilità sorprendente, e sola. A catturare il mostro la aiuta un ragazzo cieco dalla nascita, Simone Martini, di cui Grazia si innamorerà e le cui doti uditive nonché interessi un po' particolari contribuiranno, dopo alcune peripezie, malintesi e svolte che comunque mantengono la tensione e l'attesa, a fermare Iguana e dunque a portare a termine l'indagine. Tale è la trama.

Non sarebbe un granché se non fosse per il modo in cui esso è stato presentato cioè per la struttura del romanzo, la narrazione, la costruzione dei personaggi e la scelta delle parole a cui sembra sia stata data una particolare importanza. Carlo Lucarelli avvale di: «quella particolare dote propria del romanziere di entrare empaticamente nei suoi personaggi, di “parlarne” la voce e i pensieri più insondabili, così che i capitoli sono tutti “in soggettiva”, con il punto di vista che cambia continuamente entro una narrazione polifonica» (La Porta, 2003: 273).

Il libro è costituito da tre parti, ognuna delle quali preceduta da un frammento poetico e un titolo in inglese: *Almost blue*, *Reptile* e *Hell's Bells*. All'interno delle tre parti del romanzo il testo si spacca in frammenti separati, una specie di capitoli, a volte divisi da una citazione ripresa dal frammento precedente, una che meglio introduce o si collega con quello successivo. Questa struttura, apparentemente caotica, segue tuttavia un ordine molto preciso, rispecchia la narrazione e costruisce i personaggi. Nella prima parte ogni frammento – capitolo riguarda solamente uno

dei tre protagonisti del romanzo, Simone, Iguana o Grazia introducendo il lettore nei loro rispettivi mondi, ancora molto lontani l'uno dall'altro, facendo conoscere le loro personalità, o, ciò che ci interessa di più, il modo in cui percepiscono soggettivamente la realtà circostante. Argomento che verrà sviluppato a tempo debito. Mentre Simone, il ragazzo cieco o Iguana, lo psicopatico narrano in prima persona, i frammenti su Grazia sono raccontati in terza persona da un narratore onnisciente. Le tre narrazioni si intrecciano: dopo la prima di Simone segue quella di Iguana, la quale viene seguita da quella di Grazia, poi di nuovo arriva la narrazione di Simone, quella di Grazia e quella di Iguana e così via, lungo tutta la prima parte del romanzo. Con un ritmo abbastanza regolare, la storia viene raccontata da tre punti di vista soggettivi, in una continua rotazione di prospettive, sempre in movimento. Come dice Filippo La Porta: «Così, appassionandoci a una storia e ai suoi personaggi, ci accade di guardare la realtà da differenti punti di vista» (La Porta, 2003: 273). Le tre narrazioni, come tre punti collocati in un universo e collegati tra di loro formano una specie di triangolo narrativo che gira intorno al propria asse. Il suo movimento è tuttavia ancora lento. Il ritmo accelera nella seconda parte del libro dove all'interno dei capitoli, sempre dedicati a uno dei protagonisti e nel caso di Simone e Iguana narrati da loro stessi, sempre intrecciati in rotazione, le traiettorie dei personaggi si incrociano: Grazia incontra Simone, conosce dai documenti la storia e il profilo psicologico di Iguana, infine Simone incontra Iguana. Il triangolo narrativo si restringe e si sviluppa più velocemente. I protagonisti non vivono più in realtà separate, ma i loro mondi si agganciano. Il ritmo cambia di velocità ulteriormente nella terza parte del romanzo aperta da quattro ristampe fittizie di articoli apparsi nella stampa (si tratta di testate realmente esistenti) sulla situazione nella quale sono coinvolti i personaggi. Dopo quel finto inchino verso l'oggettivismo e un pizzico di iperrealismo letterario, tornano le narrazioni dei due ragazzi e quella su Grazia, sempre in rotazione, ma oramai i frammenti, già più brevi, si susseguono entro gli stessi capitoli e in diverse costellazioni, con un ritmo sempre crescente perché la storia si fa sempre più tesa, l'azione sempre più veloce. Il triangolo narrativo procede oramai così velocemente che si vede un punto solo, il punto culminante dove, in una camera d'albergo, i tre si scontrano e, dove dopo un atto d'amore Grazia salva Simone e, finalmente, dove avviene l'ultima reincarnazione di Iguana che, volendo diventare Simone, si acceca.

I tre personaggi in questione costituiscono, come abbiamo visto, tre piloni su cui si basa la narrazione dei fatti. Sono anche tre agenti che promuovono l'azione, ma soprattutto, cosa su cui vogliamo soffermarci ora, sono tre corpi che vivono in un mondo, tre corpi che percepiscono il mondo in cui vivono. La loro percezione sensuale della realtà ed il funzionamento dei loro corpi nel mondo hanno molta importanza sia sulla storia stessa, cioè sulla trama che sulla narrazione. La corporeità dei protagonisti è per ciò molto presente nel libro, tangibile e creativa, si manifesta sotto diversi aspetti, cosa che cercheremo di dimostrare.

TRE CASI DI PERCEZIONE DELLA REALTÀ DISTURBATA

Maurice Merleau-Ponty nella sua opera *Fenomenologia della percezione* del 1945 scrive le parole alquanto illuminanti: «Abbiamo reimparato a sentire il nostro corpo, abbiamo ritrovato sotto il sapere oggettivo e distante del corpo quest'altro sapere che ne abbiamo perché esso è sempre con noi e perché noi siamo corpo. Ugualmente si dovrà risvegliare l'esperienza del mondo così come ci appare in quanto noi siamo al mondo in virtù del nostro corpo, in quanto percepiamo il mondo con il nostro corpo» (Merleau-Ponty, 2003: 281). Tale invito sembra abbia trovato una viva ricezione nella creazione artistica sia letteraria che plastica degli ultimi due decenni.

I tre personaggi creati da Lucarelli sono un ottimo esempio di quanto sia il corpo ad essere responsabile dell'esperienza del mondo e di quanto questa esperienza possa essere relativa. La cosa diventa evidente tanto più quanto i corpi, la cui l'esperienza percettiva del mondo viene descritta, presentano, ogni qual volta, una mancanza, un difetto, un disagio, insomma non sono corpi perfetti, sani, completi, dal funzionamento del tutto indisturbato: Simone è cieco, Iguana è malato di mente e soffre di disturbi dell'udito, Grazia invece ha seri problemi dovuti alla sindrome premestruale. Nel primo caso i sensi, nel secondo una malattia e nel terzo alcune caratteristiche dell'organismo femminile possono alterare la percezione della realtà. Inoltre, tali situazioni ribadiscono le particolarità, la soggettività e l'importanza della ricezione corporale del mondo.

1° CASO – SIMONE. L'ESPERIENZA DI UN NON VEDENTE

Simone Martini è cieco dalla nascita e benché porti lo stesso nome del famoso pittore del Trecento senese conosciuto per la squisitezza dei colori, l'esperienza del colore né alcuna altra immagine non gli è stata mai data. «Sono cieco, dalla nascita. Non ho mai visto una luce, un colore o un movimento» (p. 7). Il suo è tuttavia un caso molto interessante dal punto di vista letterario poiché si tratta di un soggetto i cui sensi funzionano diversamente e il quale descrive in prima persona la sua esperienza percettiva basata soprattutto sull'udito, ma anche sull'olfatto e sul tatto, cosa che rende il testo molto sonoro, odorato e ricco di sensazioni tattili e sul piano linguistico pieno di metafore sinestesiche. Inoltre, la sua esperienza corporale del mondo è cruciale per la trama del romanzo ma, oltretutto, serve a dare un secondo senso, più simbolico alla semplice storia poliziesca.

Nel giudizio comune la vista sembra avere la precedenza e viene considerata il senso più importante. Nella lingua greca, poi, la parola «sapere» (*eidennai*) e quella «vedere» (*idein*) hanno la stessa etimologia da cui deriva la tradizione, di radici platoniche, di associare il sapere con la visibilità. Da lì proviene anche il primato

della vista e la metafora della verità come luce (cfr. Marzec, 2002: 73-74)¹. Ne potrebbe risultare la semplice regola che il vedere equivale al sapere e quindi non vedere vuol dire non sapere. Contrariamente a questa logica nel caso di Simone non vedere significa conoscere e sapere di più. E non si tratta di nessuna dote sovranaturale di chiaroveggenza, ma della capacità di sviluppare l'uso e la funzionalità di altri sensi e di saper aiutarsi con la tecnica moderna.

Simone passa le sue giornate a scandagliare l'etere con uno scanner (cosa d'altronde illegale) ascoltando tutte le voci della città che attraversano lo spazio dell'etere e quello virtuale: conversazioni via radio, via GSM, via Internet. «Allora, accendo lo scanner e ascolto le voci della città» (p. 9). Lo scanner, uno strumento tecnico rende le sue capacità uditive molto potenti, soprannaturali. Come il re in ascolto del racconto di Calvino², Simone si è creato attorno un universo molto ampio che controlla ascoltando le sue voci. E' il suo mondo. Al centro sta proprio lui:

Cantanti, spezzate, scivolanti, le voci della città escono dagli altoparlanti degli scanner e mi girano attorno, si impastano, si legano e mi scivolano addosso come l'ultimo gorgo d'acqua tra le dita, giù nel lavandino e in mezzo ci sono io, sulla mia sedia con le rotelle e giro su me stesso, tra le parole, sempre più veloce, sempre più veloce, sempre più veloce (p. 107).

E' un'immagine molto suggestiva questa di Simone piazzato nel nucleo del suo universo di voci, che su una sedia con le rotelle come su un trono, gira su se stesso e, intorno a lui, come in un turbini, girano le voci, sempre più veloce, come in un vortice d'acqua che prende e inghiotte tutto.

Dell'effetto simile dell'ascolto parla Walter J. Ong: «Quando si ascolta [...], il suono giunge simultaneamente da ogni direzione: chi ascolta è al centro del proprio mondo uditivo, che lo avvolge facendolo sentire immerso nelle sue sensazioni e nell'esistenza stessa. Questo effetto del suono viene riprodotto in modo molto raffinato dai sistemi stereo ad alta fedeltà. Ci si può immergere nell'ascolto, nel suono, non è possibile farlo nella vista. A differenza della vista, che seziona, l'udito è dunque un senso che unifica» (Ong, 2006: 106).

Non avendola mai vista Simone conosce molto bene la sua città.

Io, Bologna, non l'ho mai vista. Ma la conosco bene anche se probabilmente è una città tutta mia. E una città grande: almeno tre ore. [...] La mia città ha un perimetro netto, definito dal silenzio, un bordo, come quello di un tavolo sospeso nel nulla. Oltre il bordo c'è un abisso che le inghiotte, più nero del nero. E vuoto.

A volte, invece, mi sintonizzo sulla centrale operativa della questura e ascolto la voce gracchiante delle volanti. E come se stessi sospeso nel cielo nero della mia città e avessi decine di orecchie che corrono dovunque, nel buio (pp. 9-10).

¹ Con questa antica tradizione discute M. Foucault nell'opera *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, Warszawa 1993, indicando che nella cultura e politica moderna la visibilità e la vista sono sfruttate dal potere e dai sistemi di controllo sociale.

² Il racconto *Un re in ascolto* fa parte volume *Il sole del giaguaro*, uscito per la prima volta nel 1986.

Quando la storia non mi interessa più, quando non a capisco più, spingo il pulsante che cambia sintonia e vado avanti. Continuo così per tutta la notte, perché quando non puoi vedere la luce dormire di giorno o di notte le la stessa cosa. Continuo a scandagliare il nero, incrociando a volte il raschiare sottile di altri scanner che incontrano il mio. Ascoltando le voci della città (p. 12).

La sua città, la conosce dunque sia nel senso spaziale e topografico, ne conosce la dimensione e la forma, ma ne conosce altresì i segreti. Scandagliano giorno e notte lo spazio uditivo dell'intera città si è reso libero l'accesso alla sfera più intima dei suoi abitanti, ai misteri impenetrabili allo sguardo, perfino alle faccende segrete della polizia.

Simone è l'unico a conoscere la voce di Iguana, ragazzo psicopatico a cui dà caccia la polizia, ed è quindi l'unico a saperlo riconoscere, dato che la voce è l'unico elemento della sua identità mutevole a non cambiare dopo ogni omicidio:

– Sei sicuro di ricordartela bene?

– Sì.

– Scusa. Non volevo dire... però, senti, non ti offendere, solo per curiosità mia: com'era quella voce?

– Verde.

– Verde?

– Fredda, finta, stretta... come se dovesse trattenerla per non farsela scappare dalla lingua. Come se ci fosse qualcos'altro che si muoveva sotto. – E perché verde?

– Perché c'è la *erre*. Perché è una parola raschiante e le cose che raschiano non mi piacciono. Quella era una brutta voce. Una voce verde (p. 119).

Il ragazzo cieco solo a sentire la voce di Iguana sa riconoscere una personalità disturbata:

Però c'è qualcosa che non va nella sua voce. Non mi piace. [...] Non mi piace. È una voce verde. Scivola sul contrabbasso storto che si sente appena in sottofondo e lo raggrinzisce come un lembo di pelle che rabbrivisce. E una voce verde ed è verde perché non ha colore. [...] Non riesco ad ascoltarla quella voce verde. Ha qualcosa dentro che mi fa venire i brividi. È come se ci fosse un altro suono, sotto, come se mormorasse qualcosa nelle pause di silenzio. Come se pregasse, ma non sembra una preghiera. Sussurra. Sussurra qualcosa (pp. 36-37).

Simone è anche l'unico uomo tra tutta la schiera di personaggi maschili del romanzo a capire Grazia e a conoscerla veramente, sia nel senso comune della parola che in quello biblico, pur «vedendola», cioè interpretando il suo aspetto a modo suo: «Sapeva anche com'era fatta, Grazia, anche se non poteva vederla. Aveva la pelle così trasparente che ci poteva passare attraverso con le dita, e i capelli blu» (p. 194).

La precedenza nel sapere e nel capire il mondo, sin dai Greci costituito come un universo visibile (cfr. Kristeva, 2003: 279) e tuttora concepito come tale, spetta questa volta al cieco, il quale poi basa il suo contatto con questo universo non sul

tatto, cosa a cui ci ha abituata la nostra esperienza quotidiana nonché la convinzione dei filosofi³, ma soprattutto sull'udito. Leggiamo:

Ma le forme non mi interessano. Non le conosco. Per conoscerle bisogna toccarle e a me toccare non piace, non mi piace toccare la gente. E poi con le dita sento solo le cose che ho attorno, mentre con le orecchie, con quello che ho dentro la testa, posso arrivare lontano. Preferisco i rumori.

Nella percezione sensuale di Simone colpisce molto il modo in cui si intrecciano colori e voci. I colori, che sono di natura visiva, e che il ragazzo cieco non ha mai potuto vedere, acquistano per lui una valenza sonora, cioè significano quello che si sente ascoltandole pronunciate:

Anche i colori per me hanno un altro significato. Hanno una voce, i colori, un suono, come tutte le cose. Un rumore che li distingue e che posso riconoscere. E capire. L'azzurro, per esempio, con quella *zeta* in mezzo è il colore dello zucchero, delle zebre e delle zanzare. I vasi, i viali e le volpi sono viola e *giallo* è il colore acuto di uno strillo. E il nero, io non riesco a immaginarlo ma so che è il colore del nulla, del niente, del vuoto. Però non è solo una questione di assonanza. Ci sono colori che per me significano qualcosa per l'idea che contengono. Per il *rumore* dell'idea che contengono. Il verde, per esempio, con quella *erre* raschiante, che gratta in mezzo e prude e scortica la pelle, è il colore di una cosa che brucia, come il sole. Tutti i colori che iniziano con la *b*, invece, sono belli. Come il bianco o il biondo. O il blu, che è bellissimo. Ecco, ad esempio, per me una bella ragazza, per essere davvero bella, dovrebbe avere la pelle bianca e i capelli biondi. Ma se fosse veramente bella, allora avrebbe i capelli blu (pp. 8-9).

Il colore, risultato di combinazione della luce e della densità della materia, una categoria che entro certi limiti dovrebbe essere oggettiva⁴ diventa puramente soggettiva, individuale, perfino ermetica per chi non ha accesso alla percezione sonora del colore, colore come parola, come rumore. La lingua usata da tutti per comunicare un senso non si adegua all'esperienza sensuale del mondo di Simone, le parole non coincidono con la sua percezione, non corrispondono con il suo mondo. Le parole dunque devono cambiare di significato.

D'altra parte, di quelle parole, di quei colori invisibili ma udibili, Simone si serve per descrivere le voci umane, perché secondo lui le voci sono di diversi colori, cosa che non ha niente a che fare con la valenza visiva del colore. Ecco come lo spiega Simone:

Il colore in una voce è dato dal respiro che uno ci mette. Dalla pressione del respiro. Se è bassa allora è umile, triste, ansiosa, implorante. Se è alta è sincera, ironica o bonaria. Se è piana è indifferente o conclusiva. Se è forte, di getto, è minacciosa, volgare o violenta. Se si alza e si abbassa e si arrotonda sui bordi, è affettuosa, maliziosa o sensuale (p. 37).

³ Diderot nella sua *Lettre sur les aveugles* scrive: « Notre aveugle n'a de connaissance des objet que par le toucher » (D. Diderot, *Lettre sur les aveugles*, Editions Sociales, Paris 1952, p. 70).

⁴ Si intende che alcune sfumature coloristiche, infatti, non sono percepibili nella stessa maniera da tutti, comunque la semplice esperienza del colore e la distinzione tra i colori principali è un fatto oggettivo.

Il colore, cioè più precisamente la parola che solitamente significa un colore, qui, nel metaforico linguaggio sinestesico di Simone descrive un'espressione, un tono, un particolare modo di pronunciare, quel qualcosa di umano e molto individuale che possiedono le voci, dato che provengono dall'abisso del corpo. Così la voce verde è quella che non ha colore, non è niente. Verde era la voce di Iguana. La voce di Grazia è invece blu: «Mi piace la sua voce. E una voce morbida. Giovane. Un po' triste. Un po' meridionale. Un po' bassa. Calda. Rotonda e piena. Viola con sfumature rosse. La più blu che abbia mai sentito finora» (p. 39).

Le voci sentite dal ragazzo cieco possono essere di tanti altri colori, pur sempre tendendo presente che un colore non significa qualcosa di colorato. È pertinente la scena quando Simone, aiutando Grazia a trovare Iguana, si trova a un concerto dove, in mezzo alla folla, non vedendo niente, ma ascoltando, cerca tra tante voci quella verde dello psicopatico:

Io ascolto.

Voce gialla, acuta, liquida e impastata, con le sillabe che si allungano, legate una all'altra.

Voce rossa, grossa e piena. Bassa e grassa. Spessa.

Voce azzurra, dalle *zeta* che si sgranano e si sciogliono, ronzando sbiadite, fino quasi a diventare esse.

Voce arancione, aspra come limone, aspra come un'arancia quando tira le ghiandole e brucia, dura, dietro le mascelle.

Voce viola, velata e fastidiosa, insistente come un po' di febbre, poca, che vibra nelle ossa e non se ne va.

Voce rosa, sottile e sibilante, che striscia un po' sul fondo della gola e scivola piano fuori dalla bocca, come se colasse, lenta, tra le labbra (p. 129).

Nell'esperienza sensoriale descritta non si tratta di sinestesia vera e propria: «quando la stimolazione di una modalità sensoriale induce automaticamente una percezione in una seconda modalità in assenza di una sua stimolazione specifica» (Cacciari, 2002: 9), perché Simone non può e non poteva mai percepire il colore. Si tratta quindi di metafore sinestesiche, cioè: «espressioni linguistiche che utilizzano termini riferiti ad una modalità sensoriale per descriverne un'altra» (Cacciari, 2002: 1) assai frequenti nel linguaggio, soprattutto per quanto riguarda quelle che trasferiscono il senso in alcune direzioni precise come per esempio le parole dimensionali che metaforizzano il colore e il suono o parole riferite al colore che si spostano per descrivere un suono oppure quelle riferite ai suoni che vengono trasferite al colore (Cacciari, 2002: 5). Nel caso della percezione di Simone, dove i termini che descrivono il colore si riferiscono al suono, alla voce umana, si ha, però, a che fare con metafore sinestesiche che coinvolgono una sola modalità sensoriale, un senso solo: l'udito, perché nelle parole che si riferiscono ai colori non conta il loro significato comune, ma solo il loro suono: doppia *l*, che allunga, che da l'idea del liquido, nel caso del giallo, dove, a pronunciare la parola le sillabe si collegano; doppia *s*, nel caso del rosso, che fa venire in mente aggettivi dal suono simile: basso, grosso, grasso, spesso. Unica eccezione da questa regola nel procedi-

mento di metaforizzare il suono con le parole che si riferiscono al colore ma possiedono solo la valenza sonora è il colore arancione il quale rievoca il sapore dell'arancia, rievoca una stimolazione gustativa ed in quanto tale viene usata per descrivere una percezione uditiva.

Tuttavia le voci, ascoltate da Simone non solo sono a colori ma egli ne capta alcune sfumature pertinenti per la pronuncia regionale e le descrive sempre in termini metaforici. E così ad esempio le voci di certi veneti sono: «*cantanti*, perché si alzano e si abbassano come seguissero il ritmo di una canzone», quelle di certi lombardi sono: «*ritornanti* perché si chiudono alla fine ma è un ricciolo più spesso e duro», quelle di certi emiliani sono: «*scivolanti* perché si aprono sulle vocali come se ci si scivolassero sopra e le allungano, le allargano da dentro come un dito piantato nella pastella morbida di una torta, che gira su se stesso» (p. 106).

L'esperienza uditiva di Simone non finisce qui. Nel suo universo da ascoltare un posto importante spetta alla musica, soprattutto quella jazz. Lo intuimmo già dal titolo del romanzo preso a prestito dalla canzone di Chet Baker, canzone preferita di Simone, canzone che contiene il colore più bello, e secondo Simone, canzone che: «A starci attenti, molto attenti, si può sentire anche quando prende fiato e stacca le labbra sulla prima *a* di *almost*, così chiusa e modulata da sembrare una lunga *o*. *Al-most-blue* ... con due pause in mezzo, due respiri sospesi da cui si capisce, si sente che sta tenendo gli occhi chiusi» (p. 7). La «ascoltiamo» nel romanzo più volte, a fare da sfondo, una specie di colonna sonora, nei momenti cruciali del libro: quando conosciamo Simone, quando egli sente per la prima volta la voce di Grazia, quando insieme si trovano al concerto per cercare Iguana, quando Iguana, accecatosi da sé stesso si ritrova in una clinica psichiatrica e per l'ultima volta si impadronisce della personalità altrui, quella di Simone, ed infine nella scena del lieto finale quando Grazia e Simone si rivedono. *Almost blue* Come un metronomo misura il ritmo della narrazione.

L'esperienza di ascoltare la musica è spesso commentata o descritta dal protagonista. Coleman Hawkins possiede ad esempio: «un sax viola che si allarga vibrando, così caldo che il pianoforte, il contrabbasso e il piatti della batteria si sciolgono, trasparenti e lui ci passa attraverso» (p. 34); le note di Miles Davis sono: «gonfie, rotonde e rosse», ma poi: «la sordina schiaccia le note della tromba, le allarga come una garza», in seguito: «la tromba squilla senza più sordina e riempie tutto di buchi. Buchi gialli, acutissimi e tanti» e infine: «La tromba di Miles Davis scivola in una lunga nota viola, che sgocciola e muore» (p. 35); e i musicisti al concerto:

Sono bravi. La tromba è calda e piena e lancia note rotonde come bolle solide che mi scoppiano addosso. Il contrabbasso mi vibra dentro, accordo per accordo, e c'è anche un piano che mi scivola dietro, leggero, come se volesse allontanarsi di nascosto. La batteria è un tintinnare serrato di piatti, così serrato che mi sembra di potermi chinare in avanti e appoggiarci i gomiti come sul davanzale di una finestra. Il sax che ho sentito prima è scomparso in un silenzio ostinato (p. 128).

Invece *Almost blue* sentita dal vivo fa questo effetto:

Non me l'aspettavo ma la sento, annunciata da un raschiare sottile che vibra viola nell'aria in un momento strano di silenzio.

Almost Blue.

È il sax che la inizia. Un assolo che arriva dal nulla, quando ormai mi ero dimenticato che ci fosse, lento e discreto come un sussurro. Subito dopo ecco la tromba, lenta anche lei e discreta, soffiata dentro il sax che ci si avvolge attorno come la carta in un regalo, un regalo blu, denso e rotondo come una palla di gomma da tenere in mano. [...] Non l'avevo mai sentita così diversa, con le note che cambiano, bellissime e piene, una dietro l'altra ma senza sapere già come sarà quella che viene dopo. Non l'avevo mai sentita vibrarmi sulla pelle e dentro, così forte e così calda che non posso fare a meno di stringere le labbra fino a farmele tremare, mentre piego la faccia su una spalla per nascondere le lacrime che mi scendono lungo le guance (pp. 132-133).

Come si nota immediatamente, per Simone ascoltare la musica è un'attività molto sensuale, un'attività che, oltre all'udito, coinvolge il tatto e per questo, in qualche modo, anche il corpo intero. La musica, come se avvolgesse il corpo del ragazzo cieco: le note come bolle gli scoppiano addosso, il piano gli scivola dietro, la musica gli fa vibrare la pelle; e come se si insinuasse dentro il corpo come quel contrabbasso che gli vibra dentro. In termini precisi si tratta di sensazioni tattili, così come vengono percepite dal tatto le note gonfie, piene, lunge, o quelle che sgocciolano, o quelle che sono come una palla di gomma da tenere in mano, la tromba calda oppure la batteria che gli dà l'impressione di quasi potersi appoggiare sopra con i gomiti. Poi, nelle descrizioni della musica, di nuovo, come nel caso delle voci umane, appaiono molte parole che si riferiscono ai colori, le quali, nelle metafore sinestesiche del ragazzo cieco funzionano come suoni, una specie di onomatopee.

Voci, rumori, musica circondano Simone costituendo il suo universo che egli assorbe, analizza, nel quale si immerge, dal quale egli impara, trae informazioni sul mondo, attraverso il quale si mette in un particolare, unidirezionale contatto con la realtà.

La mancanza della vista, la cecità completa sin dalla nascita provoca l'incapacità di immaginare, nel senso di creare, ricordare o rappresentare immagini nella propria mente per cui sognare con le immagini, cioè vedere immagini create dal proprio cervello è impossibile. I non vedenti sognano a modo loro. Ecco come viene descritta questa esperienza da Simone:

L'ho sognata come sogno io le cose, onde solide di calore che mi scivolavano addosso, sul volto e sulle dita. Odori che mi avvolgono e mi girano attorno. Sapori, anche, in cui mi muovo e che posso prendere e stringere tra le mani. Ma soprattutto suoni, i, suono della sua voce blu che mi si scioglie lentamente dentro la testa, come la neve tenuta sul palmo della mano. Però non fredda, calda. E dolce sulla lingua. E nel naso quell'odore di ferro e di fumo, forte, aperto e fresco, che hanno a volte certe mattine attraverso una grande finestra (p. 87).

Simone sogna immaginandosi, creandosi o ricordandosi sensazioni degli altri sensi a disposizione: l'udito (suono della sua voce), il tatto (non fredda, calda), il gusto (dolce sulla lingua) e l'olfatto (odore di ferro e di fumo).

Soprattutto quest'ultimo va ora ribadito poiché gioca un ruolo importante nell'esperienza percettiva di Simone per il quale «percepire il mondo con il corpo» (Merleau-Ponty, 2003: 281) significa anche odorarlo. L'olfatto, riconosciuto come il più animalesco dei sensi e il meno comunicabile (Corbin, 1982: IV) prima dell'udito e al posto della vista ha la valenza informativa. Odorando il ragazzo cieco conosce posti:

Dentro c'è odore di fumo, fumo secco e fumo dolce. Odore di caldo, di cemento polveroso, di intonaco umido e acido di vernice. Odore di carta. Faccio scivolare la punta delle dita lungo la parete e sento sotto i polpastrelli la superficie liscia e morbida di carta incollata al muro. Odore di vino. Odore amaro di birra. Un odore selvatico, intenso e sporco quasi sotto di me (p. 125).

oppure situazioni: «Poi sento l'odore acido della lacca di mia madre, sento l'odore del sangue, tanto sangue, e comincio a urlare anch'io» (p. 160).

Per lui Grazia, oltre ad avere una voce blu è un insieme di sensazioni olfattive:

Che cos'è? Ha a che fare con il suo odore, l'ho sentito assieme a quello. Non è un odore gradevole, il suo. E' odore di fumo vecchio assorbito dalla stoffa fredda del giubbotto, acido di sudore e un po' dolce, come di sangue, come quello di mia madre in certi giorni. Quella musica, però, quelle note che si agganciano non sono così. Sono diverse. Nell'odore che sento c'è qualcosa di più (pp. 90-91).

– Per me sei tutta assieme. Sei un odore. Un suono. Sei tu. – E che odore sono?

– Olio lubrificante, sudore, cotone fresco e summertime.

– Detto così non sembra un granché.

– E bello, invece... a me piace. Ma tu vuoi sapere come ti immagino. E allora te lo dico, perché lo so come sei fatta. Hai la pelle così trasparente che ci puoi passare attraverso con le dita, e i capelli blu (pp. 178-179).

Capita a tutti di riconoscere una persona a partire dal suo odore dato che l'odore del corpo costituisce *principium individuationis* (Diaconu, 2004: 59) di ognuno di noi, essendo infatti una specie di ancestrale carta d'identità olfattiva. Simone in quanto non vedente capta gli odori e li definisce in una maniera molto più precisa rispetto ad un'esperienza comune. Egli «ci vede» con il naso: «Sento lo strisciare azzurro delle sue calze sulla moquette della stanza. Sento il suo odore vicino a me, odore di olio, di nylon, di cotone, quello più forte della pelle e summertime» (p. 178).

Talvolta alcune sensazioni olfattive risvegliano percezioni uditive come nel caso del profumo di un deodorante:

E così l'ho sentito bene il suo odore e all'improvviso mi sono ricordato la musica. E' *Summertime*, ma non quella maestosa e un po' triste che si sente di solito, è quella frizzante e strana che usano nella pubblicità di un deodorante. Perché è quello l'odore coperto dal fumo

del giubbotto e dall'acido dolciastro della pelle, è l'odore fresco e un po' selvatico di un deodorante che riesco a sentire solo ora che si è avvicinata. E non importa se non è lo stesso deodorante della pubblicità, non importa se nell'associazione che ho avuto c'entra la musica, il nome o questo odore frizzante da mattina d'estate. So che d'ora in poi lei sarà quella musica e l'avrò in mente tutte le volte che la penserò o la sentirò parlare (p. 92).

Abbiamo qui a che fare con la descrizione dell'esperienza di una vera e propria sinestesia. Un odore, attraverso il ricordo di una pubblicità, evoca una musica. E' interessante che in seguito quella musica si assocerà a una persona, e poi, nella direzione opposta l'idea della persona risveglierà il ricordo della musica e non quello dell'odore.

La sua particolare, individuale esperienza percettiva, il suo atipico essere al mondo è dato al lettore del romanzo e costituisce uno dei tre principali modi di funzionare nella realtà circostante. L'infermità sensoriale del ragazzo, la sua cecità, è un'angolazione che predomina nel libro e rendendolo unico, eccezionale, perché offre una prospettiva diversa da quella abituale dei vedenti. La presenza di questo soggetto dà accesso a tutt'una gamma di sensazioni impercettibili per chi conosce il mondo con la vista. La diversità del ragazzo sul piano sensuale, e quindi corporeo, rende diversa la sua comprensione della realtà circostante. Il protagonista cieco, poi, è un asse essenziale della trama: la sua cecità diventa l'unica possibilità di condurre l'indagine poliziesca e di portarla a termine.

La cecità, infine, si rivelerà liberatoria per il ragazzo psicopatico malato di schizofrenia, della cui specifica percezione della realtà ci occuperemo adesso.

2° CASO – IGUANA. L'ESPERIENZA DI UN MATTO

Il secondo caso di una percezione disturbata della realtà descrittaci da Carlo Lucarelli è Iguana, il ragazzo psicopatico, malato di mente, matto. Susan Sontag nel suo saggio intitolato *La maladie comme métaphore* scrive: « La maladie est la zone d'ombre de la vie, un territoire auquel il coûte cher d'appartenir. En naissant, nous acquérons une double nationalité qui relève du royaume des bien'portants de celui des malades. Et bien que nous préférerions tous présenter le bon passeport, le jour vient où chacun de nous est contraint, ne serait-ce qu'un court moment, de se reconnaître citoyen de l'autre contrée » (Sontag, 1979: 9). Così, un malato rimane sempre, in certo senso, uno straniero, diverso dagli altri, sani, e diversamente anche percepisce la realtà. La malattia aliena e fa cambiare prospettiva. Un corpo malato è un corpo sofferente e la sofferenza, sia psichica che fisica, è un filtro attraverso il quale passa il mondo uscendone trasformato. La malattia mentale è fra quelle che alienano di più, soprattutto nel mondo contemporaneo perché:

W klarownym świecie choroby umysłowej człowiek współczesny nie porozumiewa się już z szaleństwem; [...] Nie istnieje wspólny język, a może raczej już nie istnieje – ustanowienie szaleństwa jako choroby umysłowej w końcu XVIII wieku przyjmuje za pewnik zerwanie

dialogu, uznaje rozdział za nabyty i spycha w zapomnienie niedoskonałe, bez stałej składni, nieco zająkliwe słowa, dzięki którym dokonywała się wymiana szaleństwa i rozumu (Foucault, 1999: 6).

Iguana, alias Alessio Crotti, nato fuori dal matrimonio e presto diventato orfano viene cresciuto in un istituto di educazione del giovane, dove si manifestano i primi sintomi della malattia mentale. Il bambino di notte si sveglia da l'incubo ricorrente urlando: sognava un drago coperto di squame che gli saltava sul petto e gli mangiava la faccia. Avverte disturbi dell'udito: percepisce rumori indefiniti, sibili. Ha l'abitudine di mangiarsi la pelle dei polpastrelli e di rimanere a lungo in contemplazione del proprio volto riflesso in uno specchio. Una volta è stato trovato in una sala dell'istituto tutto nudo, davanti a uno specchio mentre si stava dipingendo dei cerchi sulla faccia, con pennarelli di tutti i colori (pp. 84-86). Alessio destava l'inquietudine dei suoi tutori: era diverso. Il rapporto dello psicologo della polizia di Bologna riferisce dell'ulteriore aggravarsi dello stato comportamentale del ragazzo che continua a spogliarsi e diventa violento. Viene rinchiuso per tre anni in un manicomio giudiziario, sottoposto a cure, esami e test, finché un giorno il padiglione, in cui si pensava si trovasse il ragazzo, non salta per aria, privandolo di quella identità da cui cerca di fuggire: «Bum! Alessio Crotti non c'è più. Adesso è veramente nudo. Ora c'è bisogno di un'altra identità. Di un'altra maschera. Ora c'è l'Iguana» (p. 97).

L'Iguana frequenta le sette, ma solo quelle che credono in qualche forma di REINCARNAZIONE. Ed è proprio questo che fa dopo che ha ucciso la gente, si reincarna, in un modo tutto suo, più in fretta e senza aspettare un intero ciclo di vita. Si spoglia nudo e si disegna sul volto una maschera di cerchi, come i tatuaggi dei guerrieri Maori. Cambia pelle come IGUANA delle Galapagos. Un selvaggio primitivo, un dinosauro, un drago, pronto a trasformarsi in uno stadio più evoluto (p. 111).

Ecco in breve la storia di Iguana e della sua malattia vista e presentata da fuori, dalla parte della ragione: un ragazzo malato, violento e pericoloso. Al lettore viene data la possibilità di conoscere la personalità disturbata di questo protagonista anche «da dentro» perché egli dispone della voce del narratore in prima persona. Talvolta, tuttavia, sembra che i suoi pensieri, sentimenti, percezioni vengano trascritti senza che egli ne abbia il controllo.

Iguana percepisce, e per cui anche capisce, il mondo completamente a modo suo, dettato dalla sua patologia, attraverso il suo prisma, cosa che lo spinge a commettere le bestialità di cui è l'autore. E' ingannato dai suoi sensi che gli fanno vedere o sentire cose che non esistono, ma sono soltanto prodotti della sua mente. Iguana vive nell'alienazione dal momento in cui non può fidarsi dei suoi sensi e delle sue sensazioni.

Ad Alessio sembra di possedere una bestia, un animale, nel senso molto concreto e materiale, che vive dentro di lui:

Sono nudo e ho freddo.

Guardo il mio volto riflesso nella pozza rossa che si è formata sotto il letto e vedo che quell' animale continua a corrermi sotto la pelle, deformandomi la faccia. Allora raccolgo da terra un pezzo della maschera che si è staccata dal muro, una di quelle maschere africane dal viso allungato, e ce lo metto sopra, per non vederlo più (p. 14).

Questa descrizione atroce è la prima scena in cui vediamo e conosciamo, attraverso il flusso di coscienza, il ragazzo malato di mente: nudità del corpo, una pozza di sangue in cui si specchia vedendo cose che non ci sono. Tra la vista del ragazzo ed il mondo non c'è corrispondenza. Il senso della vista non è un canale che lo colleghi con la realtà, che lo renda parte della realtà, ma quello che lo esclude dal mondo sostituendo la percezione visiva naturale con le immagini create dalla sua mente malata. Purtroppo, non è solo la vista ad ingannare la coscienza del ragazzo, vi contribuiscono anche gli altri sensi. Dell'esistenza della bestia che vive dentro il suo corpo, lo assicura il tatto:

Perché ho qualcosa dentro il cuore, qualcosa che esce e mi corre veloce sotto la pelle, fin dentro la gola. Se di più la bocca, forse mi uscirebbe anche da lì, tra i denti e le labbra socchiuse, questo animale che mi sento dentro (p. 16).

A volte entrambi i sensi, vista e tatto, convincono Iguana di possedere l'animale:

Certe volte c'è qualcosa che mi striscia sotto la pelle, come un animale, e corre veloce ma non so cos'è, perché sta sotto. Se mi tiro su le maniche in fretta faccio in tempo a vederlo, un rigonfiamento corto e sottile che mi solleva la pelle sulle braccia e sale verso la spalla, come per scappare via, e se mi tolgo la camicia me lo vedo scivolare sul petto e giù verso la pancia e su di nuovo, un mucchietto allungato che si alza, si abbassa e si rialza un po' più avanti, rapidissimo. Quando succede sento un solletico insopportabile sotto la pelle, ma non posso farci niente. Solo una volta sono riuscito a farmi un taglio sul braccio e ho visto qualcosa che spuntava, come un virgolina verde che sembrava una coda e allora l'ho presa con la punta delle dita e ho cercato di tirarla fuori ma scivolava e sembrava che avesse le squame che facevano resistenza contro il bordo del taglio e mi facevano male e così l'ho lasciato andare e lui è tornato dentro (p. 51).

Come non crederci: sono così convincenti i sensi. Il ragazzo vede la forma dell'animale (corto e sottile, un mucchietto allungato), il suo movimento (scivolare sul petto e giù verso la pancia; rapidissimo), il colore (una virgolina verde). Avverte diverse sensazioni tattili: la sente muoversi sotto la pelle, sente un solletico insopportabile e perfino prova dolore. La bestiolina indubitabilmente c'è, vive lì dentro, nel suo corpo, nel suo cuore, sotto la pelle. Per il ragazzo la realtà è questa.

L'animale che ha la dimora dentro il corpo del ragazzo non è l'unica sua sensazione ingannevole. Talvolta sente che: «miliardi di piccolissimi ami da pesca mi agganciano la faccia da sotto la pelle e me la risucchiano fin dentro la gola. [...] Ma poi gli ami cominciano a tirare e il naso e la bocca e tutta la faccia mi si accartocciano dentro, come un pugno che si chiude e trascina tutto con sé, occhi,

naso, labbra, guance e capelli, tutto giù, in fondo alla gola» (p. 50). Talvolta invece: «sento che la pelle del viso mi si è screpolata in miliardi e miliardi di sottilissime crepe. La sento che mi si spacca e staccandosi a scaglie mi scivola lungo le ossa, lasciandomi il teschio lucido e nudo. Gli occhi, senza più palpebre, mi rotolano in avanti e si fermano incastrati sul bordo delle orbite» (p. 77). Queste sensazioni fittizie del ragazzo, soprattutto tattili, hanno un denominatore comune: distruzione, annientamento in una forma molto brutale. Dato che riguardano il volto e quindi la parte del corpo più individuale, unica, portatrice dell'identità, si può parlare dell'espressione di una volontà autodistruttiva.

Il senso che più intensamente crea una realtà fittizia, alienando il ragazzo, distruggendo i suoi legami con il mondo e distruggendo sé stesso, contrariamente a quanto succede nel caso di Simone Martini, è l'udito. Per Iguana l'udito è fonte di incredibili sofferenze provocate dal suono, udibile solo per il ragazzo psicopatico, delle campane dell'Inferno:

Le sento le campane dell'Inferno. Me le sento risuonare nella testa, sempre, tutto il giorno e tutta la notte e a ogni rintocco vibrano fin dentro le ossa, come se il mio cervello fosse lui stesso una campana viva che pulsa e si spacca a ogni colpo. A volte sono lontane, giù, sotto la nuca e ne sento soltanto l'eco, metallica, che mi si allarga dentro, lenta, come un cerchio sottile. Ma poi ricominciano all'improvviso, più alte, altissime, un rintocco forte al centro della testa che mi vibra lungo il naso e sui denti, un rintocco forte che mi batte e rimbalza dietro la fronte, un rintocco, forte, che mi sfonda le giunture delle ossa e mi apre il cranio, un rintocco, forte, fortissimo. Le sento, le campane dell'Inferno. Sempre, ogni giorno e ogni notte, sempre; le sento le campane dell'Inferno che suonano a morto e suonano per me (p. 14).

La sensazione è molto potente, insistente e dolorosa. Sembra che le onde sonore siano così forti da poter percuotere l'intero corpo di Iguana. Diventano percepibili anche dal tatto. Ciò che per Simone era lo strumento di conoscenza e di piacere, per Iguana è una insidiosa trappola dei sensi. L'immaginario suono delle campane costituisce un tale tormento che il ragazzo tenta di sfuggirvi mettendosi le cuffie con la musica: «Per non sentirle mi sono coperto le orecchie con le cuffie dello stereo, ma non basta. [...] Allora accendo lo stereo, su tutti i bassi e tutti gli alti, la manopola del loudness girata tutta verso destra, tutto il volume su e tutti led accessi, fissi sul rosso, fissi» (p. 15). Questo sistema però non funziona sempre: «Allora mi alzo e corro, corro via dalla stanza, corro fuori dalla porta, giù per le scale e fuori, in strada, con le cuffie sulle orecchie, la musica in testa e nel cervello forti, fortissimi e rintocchi i ritocchi di quelle maledette campane dell'Inferno che suonano sempre e suonano per me» (p. 17). Per questo il ragazzo uccide: per potersi reincarnare sfuggendo dalle campane, dal proprio io, dai propri sensi e quindi dalla malattia e dall'alienazione.

L'incontro con il ragazzo cieco costituisce una nuova opportunità di liberazione dalla propria sofferenza, per la quale il ragazzo incolpa i sensi. Mentre Simone riconosce la «voce verde» di Iguana, quest'ultimo lo osserva:

Mi guarda. Mi guarda strano. Con il mento alzato e la testa un po' piegata da una parte, come se non fissasse me, ma verso me. Attraverso me. Dentro.

Continua a guardarmi e allora io faccio un passo avanti per vederlo meglio e mi accorgo che ha gli occhi chiusi, ma anche così, con gli occhi chiusi continua a fissarmi e allora io so, so che lui sa chi sono io, che riesce a vedere tutti i puntini luminosi che mi brillano sul volto, vede la pelle che mi si spacca sulla fronte e si ritira di colpo come una membrana di gomma e l'osso del naso che si allunga in fuori e mi deforma la faccia come un becco appuntito e vede anche le campane, le campane dell'Inferno che mi risuonano nella testa.

Continua a guardarmi, continua a guardarmi dentro e vede anche quella cosa che mi striscia veloce sotto la pelle, che si alza e si abbassa sotto i vestiti, sale lungo il braccio, scivola sul petto e mi gonfia il collo e corre sulla lingua e preme contro le labbra, preme, preme, preme, allora io apro la bocca e glielo faccio vedere quell'animale che ho dentro, che gonfia il collo, anche lui, spalanca la bocca, anche lui, e fa sibilare la lingua verso quell'uomo che mi guarda, che continua a guardarmi dentro, con gli occhi chiusi (pp. 136-137).

A Iguana, il cieco appare come l'unico con cui potrebbe condividere la realtà inesistente creata dalla mente malata. Simone sembra l'unico a poterlo capire e quindi l'unico ad avere la capacità di rompere l'isolamento dal mondo, dagli altri. Simone che vede attraverso, vede le stesse cose viste e sentite da Iguana, costituisce un unico possibile legame con il mondo degli altri. La sua cecità appare ad Alessio come una facoltà liberatoria, un salvagente al quale egli si aggrappa e, nella sua malattia, mentre le campane: «battono come non hanno mai fatto prima» e «l'animale corre impazzito» (p. 187), decide: «Anch'io voglio essere come te» (p. 187). Con un taglierino si taglia gli occhi, accecandosi, per essere come Simone.

E' molto vera la frase che: «Ciało w cierpieniu staje się „ekranem”, przez który odbierany jest świat» (Błajet, 2005: 17).

3° CASO – GRAZIA. L'ESPERIENZA DI UNA DONNA

La terza voce in questo coro polifonico di narrazioni soggettive appartiene a Grazia che a parte il fatto di essere una rappresentante delle forze dell'ordine destinate ad inseguire il male è una donna e proprio da questa sua condizione derivano le interferenze nella percezione della realtà. Il suo corpo femminile, il suo organismo di donna hanno un loro peso nel testo e viene spesso ribadita la loro influenza sulla percezione del soggetto.

A questo punto viene, quasi d'obbligo, in mente la lunga e vitale tradizione nata dalle riflessioni di Platone e rafforzata dalla filosofia dualistica di Cartesio nonché dalla tradizione cristiana, la quale per secoli ha collocato la donna dalla parte del corpo, della materia e della natura mentre l'uomo rappresentava la mente, la forma e la cultura. Per questo il tema della corporeità in generale ed, in particolare, il modo di vedere la donna attraverso il prisma del corpo è diventato il

campo di battaglia delle femministe nonché ha trovato riscontro nella riflessione filosofica postmoderna e quella all'insegna del femminismo⁵.

A Grazia, la protagonista femminile del romanzo in questione non viene negata l'intelligenza: infatti è lei che brillantemente delinea il profilo del serial killer e lo insegue efficacemente, risolvendo il caso. Tuttavia, nella parte della narrazione dedicata a lei grava molto la sua fisicità femminile, lo stato del suo corpo, le sue sensazioni mentre attraversa i momenti difficili della *sindrome mestruale*:

– Vaffanculo, – si disse, asciugandosi l'unica lacrima che non era riuscita a trattenere tra le palpebre. «Sindrome mestruale», pensò, poi ripeté:

– Vaffanculo – a fior di labbra e attraversò il portico per tornare in questura (p. 31).

Nel testo troviamo numerosissime descrizioni e accenni, sempre più frequenti e più lunghi, al suo stato fisico che abilmente fanno crescere la tensione nel lettore perché coincidono con lo sviluppo dell'intrigo che, a sua volta, si fa sempre più denso ed inquietante:

Erano in ritardo e Grazia salì in fretta i gradini che correvano larghissimi da parete a parete, ma rallentò subito, frenata da quella sensazione che le aveva gonfiato la pancia già dalla mattina, lasciandone un'ombra di fastidio (p. 18).

E poi quel peso gonfio dentro la pancia che sembrava tirarla verso terra. Quella sensazione di fastidiosa ipersensibilità alle reni e lungo la schiena e nelle ossa delle gambe, piegate contro il bordo della sedia. Il seno, che pesava indolenzito dentro la rete stretta del reggipetto, sotto il cotone sottile della maglietta, sotto quello più spesso della felpa, sotto il poliesterino del bomber (p. 25).

Una fitta improvvisa dentro la pancia, un dolore rapido, umido e opaco, come una mano che le avesse stretto i visceri tra le dita (p. 27).

Si sentiva gonfia come un pallone. Le sembrava di avere una pancia sporgente come una ciambella che le arrotondava il vestito. [...] Ma si sentiva troppo gonfia per i jeans e allora «vaffanculo», pensò e fece un gran respiro, un respiro profondo, nonostante fosse uno dei pochi presenti a non portare la mascherina (p. 41).

Infilò le mani sotto il bomber aperto e si strinse le reni in un massaggio inesperto che non le dette nessun sollievo (p. 43).

Grazia si era aperta la cerniera del bomber e le sembrava che lui la guardasse proprio lì, al seno che si sentiva scoppiare dentro il reggipetto, tanto che ci incrociò anche le braccia sopra, ma le sciolse subito perché sentiva male (p. 55).

Si sentiva le gambe stanche e doloranti e le tenne sollevate sullo schienale (p. 65).

Il dolore alla pancia la costrinse a piegarsi in avanti (p. 69).

⁵ Cfr. E. Hyży, *Kobieta, ciało, tożsamość. Teorie podmiotu w filozofii postmodernistycznej końca XX wieku*, Universitas, Kraków 2003.

Vengono quindi evidentemente esposti, e si leggono chiaramente nelle descrizioni di Grazia (quelle citate sopra e altre), tutti i sintomi del periodo premenstruale che attraversa il suo corpo. Soprattutto si dà molto spazio al suo disagio fisico (dolori alla pancia, al seno, alla schiena, alle gambe, gonfiori, pesantezza), ma le parole trasmettono anche l'irritabilità della donna ed il suo stato depressivo. Quest'ultimo cambia la visione delle cose:

Si chiuse la cerniera fino al collo perché l'aria grigia della sera si era fatta più fredda e all'improvviso, di colpo, le sembrò che il parcheggio di piazza Roosevelt si allargasse attorno a lei e Bologna diventasse grandissima, una città immensa che si dilatava all'infinito, velocissima e lei al centro, da sola, sola, con le mani affondate nelle tasche del bomber e quella voglia di piangere che le si stringeva sulle labbra (p. 31).

In quel particolare momento cambia il modo in cui Grazia percepisce lo spazio intorno a sé ed il rapporto del suo corpo allo spazio circostante: il parcheggio le sembra allargarsi, la città di Bologna dilatarsi all'infinito, provocando in lei una sensazione di solitudine, abbandono e forse piccolezza nei confronti dello spazio. La sua percezione di sé e della realtà viene disturbata dal corpo stesso – lo strumento stesso della percezione. Paradossalmente, Grazia non vede quello che vedono i suoi occhi ma vede quello che le sembra di vedere. L'oggettività della vista viene tradita dall'immaginazione guidata dallo stato generale del corpo in quel periodo: tensione, leggera depressione, irragionevole tristezza. Grazia ha voglia di piangere, ma si trattiene. Da donna intelligente e consapevole sa cosa sta succedendo al suo corpo. Lo spiega più tardi al suo collaboratore: «Quanto alle mestruazioni, non ti preoccupare... mo' mi vengono, così poi ragiono pure meglio» (p. 70). Grazia capisce benissimo che il suo corpo femminile interferisce non solo sulla percezione sensibile delle cose, ma anche sul modo di capire le cose, sul modo di interpretare, sul suo ragionare, sul significato che ha per lei la realtà. La sua condizione femminile cioè la disposizione di ormoni, ovvero la carenza di estrogeno, ormone femminile in quel particolare momento, come nel caso di Iguana la malattia mentale o la cecità nel caso di Simone, è un prisma attraverso il quale passa il senso.

E' vero che la sperimentazione e la conoscenza del mondo si svolge attraverso il corpo⁶, ma è altrettanto chiaro che esso non funziona sempre nella stessa maniera, turbato da infermità, (p.es. cecità), patologie e disturbi (p.es. mentali) o disagi momentanei (p. es. sindrome premenstruale), cambiando la percezione del soggetto, come lo dimostrano i tre casi analizzati. Inoltre, come ci spiega Merleau-Ponty, la sfera sensibile e il significato sono uniti e condizionati l'uno dall'altro (Merleau-Ponty, 2003: 185-186). «L'esperienza del corpo ci fa riconoscere una imposizione del senso che non è quella di una coscienza costituente universale, ci fa riconoscere un senso che aderisce a certi contenuti. Il mio corpo è quel nucleo significativo che si comporta come una funzione generale e che nondimeno esiste ed è accessibile alla malattia» (Merleau-Ponty, 2003: 203).

⁶ E' una delle principali tesi dell'opera di Maurice Merleau-Ponty (cfr. Merleau-Ponty M., 2003).

Il libro di Lucarelli potrebbe essere una piccola voce nella discussione sul dualismo cartesiano. La mente cioè la *res cogitans* ed il corpo cioè la *res extensa* costituiscono un'unità, sono sempre la stessa *res*.

BIBLIOGRAFIA

- Błajet P. (2005), *Ciało w kulturze współczesnej: wątki socjopedagogiczne*, Olsztyn : WSiETWP.
- Cacciari C. (2002), *Il rapporto fra percezione e linguaggio attraverso la metafora*, www.sssub.unibo.it/documenti/seminario_metafora/cacciari.doc
- Cesari S. (2002), « Les jeunes cannibales », *Magazine littéraire*, marzo, pp. 20-24.
- Corbin A. (1982), *Le miasme et la jonquille*, Paris : Éditions Aubier Montaigne.
- Diaconu M. (2004), « Zapach, tożsamość i pamięć. O konstytuowaniu podmiotu poprzez zapach », *Sztuka i filozofia*, 24, pp. 57-68.
- Diderot D. (1952), *Lettre sur les aveugles*, Paris : Éditions Sociales.
- Foucault M. (1999), *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, Warszawa : Fundacja Aletheia.
- Hyży E. (2003), *Kobieta, ciało, tożsamość. Teorie podmiotu w filozofii postmodernistycznej końca XX wieku*, Kraków : Universitas.
- Kristeva J. (2002), *Le génie féminin. Colette*, Paris : Edition Fayard.
- La Porta F. (2003), *La nuova narrativa. Travestimenti e stili di fine secolo*, Torino : Bollati Boringhieri.
- Lucarelli C. (1997), *Almost Blue*, Torino : Einaudi.
- Marzec J. (2002), *Dyskurs, tekst i narracja. Szkice o kulturze ponowoczesnej*, Kraków : Oficyna Wydawnicza Impuls.
- Merleau-Ponty M. (2003), *Fenomenologia della percezione*, Milano : Bompiani.
- Ong W.J. (2006), *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Milano : Il Mulino Intersezioni.
- Sontag S. (1979), *La maladie comme métaphore*, Paris : Seuil.