# ROMA NELLE OPERE NARRATIVE DI NICCOLO AMMANITI

**Matas, Marija**

**Undergraduate thesis / Završni rad**

**2021**

*Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj:* **University of Split, Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Split / Sveučilište u Splitu, Filozofski fakultet**

*Permanent link / Trajna poveznica:* https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:172:072471

*Rights / Prava:* In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

*Download date / Datum preuzimanja:* **2024-03-28**

*Repository / Repozitorij:*

Repository of Faculty of humanities and social sciences









**SVEUČILIŠTE U SPLITU**

**FILOZOFSKI FAKULTET**

Marija Matas

# ROMA NELLE OPERE NARRATIVE DI NICCOLÒ AMMANITI

ZAVRŠNI RAD

Split, 2021.

Sveučilište u Splitu

Filozofski fakultet

Odsjek za talijanski jezik i književnost

# ROMA NELLE OPERE NARRATIVE DI NICCOLÒ AMMANITI

ZAVRŠNI RAD

Studentica:

Marija Matas

Mentorica:

doc. dr. sc. Katarina Dalmatin

Split, rujan, 2021.

Università degli Studi di Spalato

Facoltà di Lettere e Filosofia

Corso di laurea in lingua e letteratura italiana

# ROMA NELLE OPERE NARRATIVE DI NICCOLÒ AMMANITI

TESINA

Candidata:
Marija Matas

Relatrice:
doc. dr. sc. Katarina Dalmatin

Spalato, 2021.

# INDICE

1. INTRODUZIONE ..... 1
2. LE FUNZIONI DELLO SPAZIO NEI TESTI NARRATIVI ..... 2
3. LA "POSTMODERNIZAZZIONE" DELLO SPAZIO – IL CRONOTOPO POSTMODERNO .. 6
4. ROMA NELLA LETTERATURA ITALIANA E NELL'IMMAGINARIO COLLETTIVO NOVECENTESCO ..... 14
5. NICCOLÒ AMMANITI: LA VITA E LA PRODUZIONE ARTISTICA ..... 19
6. ROMA NEL ROMANZO *CHE LA FESTA COMINCI* ..... 23
7. *FANGO* – TUTTI I CONTRASTI DELLA CITTÀ ETERNA ALLA FINE DEL MILLENNIO 33
8. CONCLUSIONE ..... 40
9. BIBLIOGRAFIA ..... 42
10. RIASSUNTO/SUMMARY/SAŽETAK ..... 43

# 1. INTRODUZIONE

Lo scopo di questa tesina è analizzare le funzioni di vari spazi romani nelle opere *Che la festa cominci* e *Fango* di Niccolò Ammaniti. Ambedue le opere descrivono fedelmente la società e lo spazio sociale della metropoli italiana. Nella tesina verranno analizzate le varie funzioni dello spazio che Ammaniti descrive all'interno del movimento letterario "cannibalismo" e della letteratura *pulp*. Fino alla letteratura postmoderna, la narrazione è stata studiata principalmente da un punto di vista cronologico, privilegiando la dimensione temporale. Solo nel Novecento la letteratura e la filosofia si resero conto dell'importanza dello spazio e iniziarono a distinguerne le sue funzioni diversi. «Di norma, comunque, a prescindere da soluzioni atipiche che dilatano lo spazio descrittivo subordinandogli le funzioni diegetiche, la narratività pone l'accento sulle strutture temporali lungo le quali scorre il flusso di eventi e azioni che formano la storia.»[1] Seguendo l'interesse per la funzione spaziale, viene creato un cronotopo postmoderno, che mostrerà più in dettaglio la connessione tra spazio e tempo basata su valori postmoderni. La letteratura postmoderna è influenzata dalla globalizzazione e dal capitalismo, che cominciarono a diffondersi dagli Stati Uniti. I processi globali menzionati influenzano quindi la creazione dello spazio pubblico e il rapido cambiamento della visione del mondo e dello stile di vita dei Romani. Inoltre, verrà presentato un quadro spaziale e sociale di Roma in cui è facile individuare tutti i difetti e i pregi di questa città. A tal fine verranno analizzati noti spazi pubblici romani che stanno perdendo il loro significato culturale. È importante notare che anche la cinematografia gioca un ruolo importante nella creazione dello spazio. Famosi registi italiani come Federico Fellini, Luchino Visconti o Vittorio de Sica ritraggono fedelmente lo stato sociale e spaziale di Roma nel Novecento, criticando la decadenza della società, il crollo della cultura e il trambusto della capitale. Nella tesina saranno analizzate varie decostruzioni di Ammaniti di alcuni stereotipi su Roma creati per lo più nei film di Federico Fellini durante gli anni Sessanta e si rifletterà su altri legami intertestuali tra i film menzionati di Fellini e il romanzo di Ammaniti.

[1] Angelo Marchese, "Lo spazio", in *L'officina del racconto,* Milano, Oscar Saggi Mondadori, 1983, p.106.

# 2. LE FUNZIONI DELLO SPAZIO NEI TESTI NARRATIVI

Il racconto non può essere definito senza la storia e la vera storia non può essere presentata senza la descrizione che l'arricchisce. La differenza tra trama e spazio era sempre al centro della discussione della critica letteraria, specialmente quando gli autori cominciarono a scegliere proprio lo spazio come il motivo principale dei loro racconti. «Il racconto, come rappresentazione di eventi, azioni e personaggi per mezzo di enunciati narrativi, si dispone necessariamente lungo gli assi temporali e spaziali.»[2] La differenza principale tra narrazione e descrizione è il contenuto. Mentre la narrazione si focalizza sugli avvenimenti come processo in una dimensione temporale, la descrizione si concentra sullo spazio in cui un avvenimento accade. «La descrizione deve modulare nel successivo la rappresentazione d'oggetti simultanei e coesistenti nello spazio.»[3] La descrizione e la narrazione si collegano per costruire un complesso unitario.

Nel Novecento si comprese il ruolo importantissimo dello spazio nella letteratura, anche se alcuni autori continuarono a seguire il modello veristico. Questa crisi della relazione tra storia e spazio diventa il tema predominante della discussione novecentesca, dato che i critici si opponevano all'eccessiva soggettivizzazione dello spazio, spiegando che in tale modo la realtà scompare dal testo e al centro dell'attenzione si pone la visione del mondo dei personaggi, rispetto al mondo oggettivo. «Inoltre, questa accentuazione della prevalenza dello spazio porta alla conclusione che le descrizioni si posizionano al livello superiore del soggetto stesso, dal punto che il personaggio sparisce».[4]

Anche se narrazione rimane il fattore principale, deve essere estesa a un livello più alto e simbolico, collegato strettamente alla descrizione spaziale, per ottenere un racconto completo e più dettagliato. «Insomma, la descrizione è indispensabile perché gli elementi dinamici della diegesi non si potrebbero pensare e rappresentare senza un minimo di consistenza e di espansione nelle strutture dello spazio (…).»[5] Tutto sommato, la storia e lo spazio sono collegati, e lo spazio detiene una delle funzioni principali di comprensibilità del racconto nella sua interezza:

[2] Ivi, p.101.
[3] *Ibidem*
[4] Paolo Giovannetti, *La letteratura italiana moderna e contemporanea*, Roma, Carocci, 2005, p.232.
[5] A. Marchese, *op.cit*., p.101.

> «Gli eventi e le azioni, infatti, sono per lo più riconducibili ad itinerari privilegiati dei personaggi, a spostamenti da un luogo a un altro, a distacchi e ricongiunzioni, partenze e ritorni, a cambiamenti di scena, insomma, in cui l'elemento spaziale non manca di giocare un ruolo decisivo nella semiosi del racconto.»[6]

Il luogo, la narrazione e il personaggio sono interdipendenti e interagiscono per creare una storia completa. «La narrazione si alterna alla descrizione, a volte dettagliata, d'un luogo, d'uno spazio precisamente percepito.»[7] Un fattore fondamentale di questa interdipendenza è l'importanza del contesto sociale e storico in cui la trama si svolge. In altre parole, «la visione del luogo diventa chiara soltanto se viene capita nel contesto dello spazio e del tempo, ossia la dimensione spaziale permette cioè di "contestualizzare" gli eventi, dando loro uno spessore.»[8]

«Funzione primaria dello spazio è quella di costruire lo sfondo, nel senso che i luoghi fanno da "cornice" agli avvenimenti.»[9] Con questa affermazione non si vuole dire che lo spazio è subordinato alla narrazione e nemmeno che è in funzione della narrazione. Anche se lo spazio ha lo scopo principale di collocare la narrazione in un contesto e quindi di arricchire la storia, non lo si può definire solo come strumento tramite il quale si descrive un ambiente:

> «Infine, lo spazio può anche non essere descritto, ma solo indicato attraverso alcuni particolari e può assumere una funzione 'simbolica', per esprimere il significato dell'intera vicenda, oppure per rappresentare la concezione del mondo di un autore, come avviene nella produzione letteraria del nostro secolo.»[10]

Oltre alla funzione descrittiva, lo spazio spesso ha anche una funzione metaforica, che dipende in parte dalla volontà dell'autore e in parte dall'epoca letteraria che offre il contesto storico interpretativo.

---

[6] Ivi, p. 112.
[7] P. Giovannetti, *op.cit.*, p.230.
[8] Ivi, p. 229.
[9] Beatrice Panebianco, Paolo Pullega, "Lo spazio; Tipi di descrizione", in *Il lettore consapevole. Manuale di analisi del testo narrativo*, Bologna, Clio, 1993, p.47.
[10] *Ibidem*

La visione e la comprensione dello spazio dipendono dalle nostre facoltà intellettuali. Leggendo, il lettore crea un'immagine specifica dello spazio nella propria mente. Dunque, lo spazio può diventare soggettivo e personale, ma la funzione principale dello spazio rimane sempre quella creata dall'autore:

> «La narrazione opera sempre una scelta degli elementi che rientrano in un eventuale campo spaziale che noi ricostruiamo, nell'immaginazione, sulla base dei dati verbali del testo e delle presupposizioni semantiche ed enciclopediche in nostro possesso. Lo spazio è dunque selezionato e filtrato da un'attitudine percettiva che sarà del narratore (…).»[11]

Ma, non basta solo presentare lo spazio in maniera descrittiva; tramite le descrizioni di uno spazio specifico si rappresentano diversi aspetti della società. «Le descrizioni di luoghi sono uno sfondo imprescindibile, arrivando a costituire quasi la cifra di interi romanzi o di episodi centrali.»[12] Con l'utilizzo della dimensione spaziale si dà un'immagine più ampia e simbolica della realtà, del collegamento con la lingua e i sentimenti che il luogo specifico evoca nei protagonisti. L'autore mostra la sua capacità di rappresentare lo spazio con il gioco delle scelte linguistiche e dando importanza alla percezione alto-basso, vicino-lontano, chiaro-scuro ecc. per conferire una dimensione metaforica alla descrizione. «Dunque, è il linguaggio spaziale che porta il discorso narrativo centrale, attraverso l'uso specifico di antitesi.»[13]

Spesso luoghi specifici rappresentano simbolicamente sensi, situazioni o personaggi diversi. Come Marchese spiega: «i più comuni modelli sociali, religiosi, politici, morali del mondo, con l'aiuto dei quali l'uomo nelle varie fasi della sua storia spirituale interpreta la vita che lo circonda, risultano inevitabilmente essere caratteristiche spaziali (...).»[14] Ad esempio, la posizione alta da un punto di vista allude alle virtù, ma da un altro punto di vista rappresenta il mondo elegante, orgoglioso e ricco. La posizione bassa rappresenta l'immoralità, l'umiltà o la povertà. Quindi, è importante riconoscere le idee che l'autore vuole avvicinare ai lettori utilizzando lo spazio per fare comprendere la specificità del testo:

[11] A. Marchese, *op.cit.*, p.106.
[12] P. Giovannetti, *op.cit.*, p.229.
[13] A. Marchese, *op.cit.*, p.111.
[14] Ivi, p.113.

> «Qui è il simbolismo stesso della topologia narrativa che costituisce la fondamentale chiave interpretativa del senso profondo, articolando il discorso parallelo dell'isotopia proairetica lungo cui scorre la complessa serie delle vicende, nelle quali sono coinvolti, loro malgrado, i protagonisti.»[15]

Tutto sommato, esistono varie funzioni che la dimensione spaziale detiene in un testo. Dalla rappresentazione metaforica di luoghi diversi e dalla creazione di un'immagine completa, fino all'influsso dello spazio sui singoli protagonisti, nel qual caso si può dire che lo spazio ha una funzione imprescindibile per la completa comprensione di un testo narrativo.

[15] *Ibidem*

# 3. LA "POSTMODERNIZAZZIONE" DELLO SPAZIO – IL CRONOTOPO POSTMODERNO

Il periodo moderno fu segnato dalla rapida industrializzazione che cambiò in modo importante la visione del mondo. La società era sotto l'influenza della Grande rivoluzione industriale e dell'urbanizzazione, dato che si tratta del tempo quando nacque il capitalismo. Gli autori di questo periodo svilupparono le idee del verismo e del realismo, dove lo spazio otteneva una funzione socioanalitica e la dimensione temporale divenne fondamentale. Dall'altra parte, la letteratura postmoderna riconosce importanza alla dimensione spaziale. Lo spazio diventa il tema centrale, e le teorie sviluppatesi dalla concezione postmoderna divennero sempre più frequenti nella letteratura novecentesca. La velocità, l'urbanizzazione e lo sviluppo tecnologico rappresentano un grande cambiamento nella vita umana e nei punti di vista che influenzano la società e la visione del mondo in generale. Attraverso l'idea dello spazio, i filosofi (ma anche gli scrittori) cominciarono a dedicarsi alla filosofia dello spazio, seguendo il modello del cronotopo antico, quello di Bakhtin, come punto di riferimento. «Un cronotopo è uno spazio-tempo in cui la mente cosciente inquadra e organizza il reale, ma può essere anche lo spazio-tempo in cui disorganizza e ripropone il reale.»[16] Altrimenti, il cronotopo si definisce come il legame tra spazio e tempo, e il cronotopo postmoderno descrive quel collegamento dal punto di vista postmoderno: ciò che rifiuta la tradizione e ciò per cui la letteratura postmoderna spesso perde la dimensione storica. «L'idea del cronotopo postmoderno è proposta come un tentativo di organizzare e articolare le caratteristiche principali del cambiamento nelle relazioni spazio-temporali che dà origine ai modi di vedere postmoderni.»[17] Anche la filosofia si occupa del tema dello spazio, dove grandi filosofi, come Foucault o Lefebvre sottolineano la notevole influenza dello spazio nel periodo postmoderno. Furono criticati per l'abbandono delle idee positivistiche che si basavano sulla metodologia scientifica. Nella modernità, la scienza ebbe una notevole influenza su come erano concepiti lo spazio e il tempo: «Laddove la teoria della relatività di Einstein ha avuto un impatto considerevole sui cronotopi moderni, i cronotopi

[16] Paul Smethurst, "Postmodernism's Spatial Turn: from Spatialisation to the Production of Space", In *The Postmodern Chronotope*. Amsterdam, Rodopi, 2000, p. 5. Traduzione da Marija Matas.
[17] Ivi, p. 6. Traduzione da Marija Matas.

postmoderni sono influenzati dalla teoria del caos e dalle idee della fisica teoretica sul tempo non direzionale, non lineare e reversibile.»[18]

Fredric Jameson, un altro filosofo, critica fortemente la visione del mondo caratterizzato dalla perdita della storia e dell'ideologia e dello sviluppo del capitalismo.[19] Il cronotopo postmoderno si è infiltrato sia nella letteratura che nella cultura. In questo modo si pone l'accento sull'importanza del contributo artistico e sulla rilevanza che il cronotopo dovrebbe avere nell'ambito letterario, ma questo aspetto artistico si perde nella società del tardo capitalismo. Questa perdita del valore dell'arte è causata dalla società consumistica.[20]

La letteratura si sposta dalla concezione modernista che preferiva la dimensione "temporale" alla concezione postmoderna che valorizza la dimensione spaziale. Gli autori del periodo postmoderno sono interessati a come i cambiamenti nella vita influenzano l'uomo, la sua mentalità e l'equilibrio tra l'uomo e l'ambiente in cui vive. «Il cronotopo postmoderno, come appare in una serie di romanzi postmoderni, registra uno spostamento di sensibilità da un'immaginazione prevalentemente temporale e storiografica a una molto più interessata allo spazio e alla geografia.»[21] Ciò si riflette nel gran numero di testi di questo periodo che hanno trattato l'ambiente e i modi in cui lo spazio influenza l'uomo. La letteratura postmoderna rifiuta i limiti dell'ideologia realista, che era incentrata sulla tradizione e che seguiva le regole oggettive del verismo. Ovviamente, mentre la tradizione realista dimostra l'importanza del tempo in cui si svolge la trama, i critici letterari postmoderni rimproverano loro di aver trascurato la dimensione spaziale. Il romanzo storico non poteva più riproporre la storia come una serie esatta e cronologica di eventi, ma poteva solo registrare le nostre riflessioni su un passato irraggiungibile.

Il cronotopo postmoderno dovrebbe in ogni caso differire dal cronotopo classico, dove il luogo non aveva un ruolo particolare ma collocava solo la trama e i personaggi in una dimensione particolare. Un luogo nella letteratura postmoderna può assumere aspetti più simbolici dello spazio che non sono visibili se non vengono osservati in modo più dettagliato. L'uso dello spazio nelle opere letterarie non è casuale: così facendo, l'autore dimostra la sua inclinazione per la filosofia postmoderna e per i suoi concetti. Le descrizioni dello spazio possono rimandare

[18] Ivi, p. 19. Traduzione da Marija Matas.
[19] P. Smethurst, *op.cit*., p.8.
[20] Mateo Žanić, Postmodernizam i grad. Od estetizacije do privatizacije urbanih prostora, in «*Sociologija i prostor», 57* (2), 2019, p.144.
[21] P. Smethurst, *op.cit*., p.15.

alla ricerca dell'identità, esprimere i sentimenti e la critica (il più delle volte la critica della società), la mentalità della società con sfumature ironiche, la fuga dalla realtà: generalmente, qualunque cosa; tutto ciò che un lettore deve decifrare e interpretare in modo soggettivo.[22] Così, l'estetica e l'importanza della dimensione artistica tornano nella letteratura.

Una delle idee importanti rappresentate dalla filosofia postmoderna è l'idea "separazione dallo spazio" che è il risultato dei cambiamenti radicali nella società. Laddove la tecnologia governa e guida il mondo, sono avvenuti cambiamenti significativi nella mentalità della società e si riflette la crisi postmoderna della vita urbana. «C'è un tropo dell'assenza di luogo da esplorare qui in cui l'assenza di luogo sta per le vite postmoderne disfunzionali, un'estensione forse del cronotopo della città come metafora (…).»[23] I personaggi delle opere letterarie sono dislocati e cercano un posto dove stabilirsi. Lo spazio in questo caso non rappresenta la posizione fisica dei personaggi ma il loro stato mentale, la ricerca delle ragioni della loro esistenza e la crisi d'identità.

Dato che il mondo intero si è connesso a causa della rapida globalizzazione, si perde il senso della collettività e tutto diventa uniforme, non solo in letteratura, ma anche in ambiti culturali più ampi, come nell'architettura. Con i progressi della tecnologia nascono i cosiddetti pseudo-luoghi, che concretamente si sviluppano e diventano riconoscibili durante il capitalismo. «Cresce anche la presenza di "pseudo-luoghi" del tutto uniformi come distributori di benzina, centri commerciali e catene di ristoranti internazionali (…).»[24] Luoghi che in un tempo non lontano avevano un valore sentimentale per la società, come chiese, piazze o giardini, stanno perdendo il loro significato e vengono sostituiti dalle regole del commercio e del consumo di massa.

La globalizzazione è uno dei fattori chiave per lo sviluppo delle idee postmoderne, ed è strettamente collegato all'innovazione tecnologica e alla modernizzazione dell'industria. «La globalizzazione è uno dei tratti distintivi della postmodernità, eppure l'urgenza di abbattere le barriere spaziali non ha portato a una generale omogeneizzazione dello spazio (…).»[25] Il significato dei luoghi cambia durante i secoli e in essi si dovevano rispettare diverse convenzioni sociali. Con l'avvento dello pseudo-luogo, si dà importanza all'adattamento alle dominanti economiche del tempo. Ma ciò su cui è importante concentrarsi è l'idea di spazio

[22] M.Žanić, *op.cit.*, pp.146-147.
[23] P. Smethurst, *op.cit.*, p. 20. Traduzione da Marija Matas.
[24] Ivi, p. 33. Traduzione da Marija Matas.
[25] Ivi, p. 34. Traduzione da Marija Matas.

come prodotto del capitalismo e delle regole dell'economia, che sono tutte strettamente legate alla globalizzazione e allo sviluppo tecnologico.[26] Lo spazio nella filosofia postmoderna perde la capacità di essere codificato, ma si presenta come una lista di segni:

> «E questa disposizione dei segni è, come viene detto da tutte le parti, determinata dal gioco dell'economia, e in particolare da quello di un pervasivo capitalismo globale in cui i segni stessi di autenticità in atto, siti storici, siti di grandi eventi, pietre, palazzi e templi e rovine, sono diventati segni di qualcos'altro, di un'industria del patrimonio.»[27]

Nello spirito dei tempi, anche la filosofia postmoderna inizia a riflettere sull'influenza dello spazio nella creazione della società e viceversa; come la società influenza lo spazio e contribuisce al suo significato. Foucault su questo tema offre la sua visione dello spazio postmoderno, introducendo il concetto di eterotopia. La sua eterotopia si allontana dall'ambiente urbano, dai luoghi che rappresentano i valori capitalisti e dai luoghi di socializzazione urbana. A differenza dei luoghi popolari di quel tempo, egli concentra la sua attenzione sugli antichi luoghi, che si affidano al passato e alla tradizione, restituendo così a tali luoghi un significato morale più alto. «I suoi esempi includono cimiteri, fiere, biblioteche, musei, cinema, teatri e giardini.»[28] Foucault è un filosofo che si oppone con forza all'espressività dell'utopia nei luoghi utopici. «Gli spazi utopici imposti dai pianificatori moderni sono troppo spesso diventati spazi morti, vuoti di vita sociale e astratti dal quotidiano.»[29] L'ambiente urbano è ritratto in modo utopico per ingannare il pubblico e per rappresentare l'immagine perfetta di un ordine sociale armonioso che nella realtà non esiste. I luoghi a cui Foucault dedica la sua attenzione hanno caratteristiche simili, come la possibilità di giustapposizione o frammentazione dello spazio, dove uscendo da un luogo all'altro si sente un certo passaggio, soprattutto perché in tali luoghi si devono rispettare certe convenzioni e comportamenti, a seconda di dove uno si trova:

[26] Janez Juhant, *Globalizacija, kršćanstvo i demokracija.* In «Diacovensia», 11 (2), 2003, p.224.
[27] P. Smethurst, *op.cit.*, p. 56. Traduzione da Marija Matas.
[28] Ivi, p. 41. Traduzione da Marija Matas.
[29] Ivi, p. 42. Traduzione da Marija Matas.

> «Sono capaci di giustapporre in un unico spazio reale più spazi di per sé incompatibili; sono legati a particolari intervalli di tempo, come la durata di una performance, o l'accumulazione del tempo storico, o la continua rievocazione di un tempo passato; presuppongono un sistema per aprirli o chiuderli (entrando o uscendo), e questo presuppone una relazione tra loro e lo spazio che li circonda, da cui sono costituiti.»[30]

Ciò che si nota nella teoria di Foucault è la connessione dell'individuo con il luogo, pur allontanandosi dalle rigide istituzioni e regole sociali che in esse dovrebbero essere rispettate. «È più interessato a come uno si gestisce in spazi remoti, isolati, come se quei luoghi non fossero collegati al resto dello spazio. Foucault si occupa dello spazio astratto, non della dinamica della sua produzione.»[31]

D'altra parte, alla teoria dell'eterotopia si oppone Henri Lefebvre, che rimprovera a Foucault di non distinguere tra i diversi tipi di spazio. Lefebvre crede che la creazione di luogo e spazio da parte della società diventi il fattore chiave per mostrare la connessione tra la società e lo spazio in generale. «Per Henri Lefebvre, la continua produzione di spazio da parte della società è cruciale, così come il riconoscimento dei diversi ma interconnessi tipi di spazio che contribuiscono a questa produzione.»[32] Tale connessione deve essere reale e oggettiva, non immaginaria o metaforica. Una delle caratteristiche principali della sua filosofia è l'introduzione dello spazio sociale. Secondo lui, la società deve creare uno spazio e il suo significato e in questo processo le interpretazioni individuali di questo spazio non devono avere un ruolo significativo. Se queste interpretazioni si prendono troppo in considerazione quando si crea uno spazio, tali visioni diventano troppo soggettive e si perde il collegamento con il mondo esterno e la società in generale. Lefebvre dà anche la sua opinione sull'importanza della storia nella creazione dello spazio sociale. Ritiene che il ruolo dello spazio sia cruciale per la creazione dello spazio sociale perché lo spazio non dev'essere necessariamente visto come posizione geografica o ordine cronologico delle cose nel passato. Ciò che gli interessa è come la società e le istituzioni comunichino con lo spazio e come ne diventino parte imprescindibile:

[30] *Ibidem*, Traduzione da Marija Matas.
[31] *Ibidem*, Traduzione da Marija Matas.
[32] *Ibidem*, Traduzione da Marija Matas.

> «Il progetto di Lefebvre non è semplicemente quello di sostituire alla storia tradizionale una descrizione geografica dei cambiamenti dello spazio fisico nel tempo, ma quello di studiare le strutture e i processi sociali che interagiscono con i "ritmi naturali", li modificano e si iscrivono nello spazio.»[33]

Oltre al dato di fatto che il linguaggio è direttamente correlato allo spazio, è importante sottolineare che il linguaggio viene effettivamente realizzato attraverso il discorso sociale e che la maggior parte della lingua viene creata in un luogo tramite la comunicazione diretta con gli altri. Per Bakhtin e Lefebvre, questo luogo di grande importanza diventa il mercato. Tuttavia, con la grande urbanizzazione e il progresso tecnologico, il mercato sta perdendo l'importanza e la comunicazione avviene attraverso codici predefiniti nel mondo virtuale.[34] Si può facilmente concludere che «l'approccio di Lefebvre allo spazio è analogo all'approccio di Bakhtin al linguaggio (dialogismo) che insiste sulla natura sociale del linguaggio (...).»[35]

Lo spazio in generale ha una funzione più alta, soprattutto nell'era postmoderna, quando la società capitalista influenza lo spazio a tal punto da comprarlo, valorizzarlo e allontanarlo dalla collettività:

> «Lo spazio sociale è ovviamente più di un semplice 'fare cose' nello spazio. Istituzioni, autorità religiose, gruppi etnici, e gli stessi individui, tendono a riservare lo spazio, a ritagliare un lembo esclusivo, sottraendolo ai processi di produzione sociale. I conflitti sorgono, specialmente ai confini significativi tra spazio riservato e occupato, e nelle società postmoderne e multiculturali lo spazio sociale aperto del mercato viene spesso rimosso e i diversi gruppi sociali sono più confinati in aree delimitate con libertà limitata di vagare altrove, quindi lo spazio sociale diventa frammentato, posseduto e talvolta barricato.»[36]

La creazione dello spazio sociale è influenzata non solo dalla società, ma anche da varie convenzioni e processi globali. A questo proposito, è impossibile non menzionare l'influsso del capitalismo sulla creazione dello spazio. «Ci sono anche forze esterne, principalmente

[33] P. Smethurst, *op.cit.*, p.43. Traduzione da Marija Matas.
[34] Tena Martinić, *Komunikacija i postmoderna*, in «*Politička misao*», *27* (2), 1990, pp.193-194.
[35] P. Smethurst, *op.cit.*, p. 45. Traduzione da Marija Matas.
[36] Ivi, p. 46.

economiche, che modellano lo spazio sociale. Nella postmodernità, il capitalismo globale ha le sue dinamiche spaziali, operando attraverso lo spazio sociale e plasmandolo.»[37] Ciò è particolarmente evidente nella prassi diffusa dell'acquisto di terreni e nel loro cambiamento di destinazione, quando lo spazio sociale viene sostituito da quello privato. Tuttavia, anche in questo caso, lo spazio acquista un significato speciale, poiché diventa frammentato e adattato a determinati gruppi sociali.[38] Nelle società capitaliste avviene un aumento forte della proprietà privata e un aumento del capitale globale. «Certamente il capitalismo è una delle principali forze che modellano lo spazio sociale, ma non ci toglie completamente la libertà di agire al suo interno.»[39] È proprio per questo che lo spazio pubblico si sta perdendo, la filosofia postmoderna che si occupa dello spazio sta cercando di attirare l'attenzione sul problema della perdita dello spazio pubblico e della collettività della comunità sociale a causa dell'influenza del denaro.

Lefebvre affronta anche il tema dell'influenza del capitalismo sullo spazio sociale, offrendo un quadro dell'origine dello spazio più complesso rispetto a quello del capitale. Divide principalmente lo spazio in pratica spaziale, rappresentazioni dello spazio e spazi rappresentazionali. La pratica spaziale riguarda la costruzione dello spazio su base empirica, attraverso l'uso di codici e segni speciali. Specialmente nella cultura postmoderna, tale codificazione è presente nella vita virtuale e nelle simulazioni elettroniche. Dato che tutto il mondo è collegato in questa maniera, si ha un determinato senso della mobilità e dell'influenza globale: «Passare da una cultura analogica (rappresentazione) a una digitale (simulazione) crea uno straordinario senso di mobilità che pervade lo spazio sociale postmoderno, eppure molto di questo è mediato attraverso viaggi virtuali e simulazioni di altri luoghi con mezzi elettronici e fisici.»[40] Le rappresentazioni dello spazio riguardano la parte materialistica della costruzione dello spazio. In fine, si hanno gli spazi rappresentazionali che descrivono la percezione simbolica dello spazio, come l'arte, i piani, la scrittura, le visualizzazioni ecc. Ogni individuo crea la propria immagine dello spazio decodificando ogni singola situazione. Questa caratteristica diventa comune anche agli artisti, quindi la cultura è semplificata, e si cercano i modi in cui questo si può cambiare per dare un'altra dimensione artistica alla produzione letteraria.

[37] *Ibidem*
[38] M. Žanić, *op.cit.*, pp.152-153.
[39] P. Smethurst, *op.cit.*, p.47. Traduzione da Marija Matas.
[40] Ivi, p. 48. Traduzione da Marija Matas.

La divisione dello spazio come viene presentato e come realmente esiste porta alla confusione gli scrittori per i  quali la percezione del luogo diventa indeterminata. È certamente facile concludere che la letteratura moderna privilegia la dimensione temporale, mentre la postmodernità la rifiuta dando importanza allo spazio nella costruzione dei valori sociali ed economici.

# 4. ROMA NELLA LETTERATURA ITALIANA E NELL'IMMAGINARIO COLLETTIVO NOVECENTESCO

L'ambivalenza della rappresentazione di Roma diventa evidente nel Novecento. Da una parte, la città rimane centro culturale, ma dall'altra parte è completamente disorganizzata, «una città che appare piccola, in rovina, provinciale».[41] Roma può essere considerata il centro dell'immoralità in cui il "buon gusto" va perso. Sebbene dipinta come distruttiva, Roma in tutto quel caos aveva l'energia e il senso di libertà che tutti amavano: «appare la meraviglia per la quantità di cose da vedere in uno spazio così ristretto e per il disordinato mescolamento di elementi architettonici, artistici, religiosi, folklorici che rimandano a una pluralità di storie»[42]. Furono fatti tentativi per "normalizzare" Roma, per mettere in primo piano tutto quanto il meglio che Roma offre. Questo avvenne specialmente durante l'occupazione fascista, quando si voleva che Roma diventasse potente come in passato, al tempo dell'Impero Romano. «Perfino Mussolini per giustificare gli interventi più violenti sul territorio è costretto a liberare Roma dalla gabbia dell'identità nazionale e ridarle un respiro imperiale».[43] Una delle intenzioni fondamentali era la creazione di un nuovo spazio, che corrispondesse agli obiettivi dell'epoca e della società moderna, e la ricostruzione del piano urbanistico della città che avesse la sua grandezza e la sua originalità. «E così a partire dal 1870 Roma rappresenterà sempre il fallimento dell'urbanistica, della sociologia e della politica nella loro ansia di funzionalizzare spazi e società.»[44]

Roma diventa una città metropolitana perché aveva la sua originalità e la sua dinamicità. Alcuni centri europei mancavano di questo senso di libertà e multifunzionalità e per questo molte persone si spostarono a Roma e la scelsero come il posto ideale per vivere. In questo periodo, Roma poteva offrire differenti stili della vita; seguendo questo modello si può dire che la città eterna divenne il luogo universale dove a ciascuno era possibile trovare la propria identità e abbandonare le convenzioni sociali imposte:

[41] Emiliano Ilardi, *La capitale delle storie, Roma come contesto narrativo*, in «*La città tra romanzo e studi urbani, Tracce Urbane - Rivista Transdisciplinare di Studi Urbani*», 1 (2), 2017, p.49.
[42] Ivi, p.50.
[43] Ivi, p.51.
[44] Ivi, p.51.

> «Nell'Ottocento erano gli stranieri a raccontare Roma, nel Novecento finalmente saranno gli italiani; i romani invece si contano sulla punta delle dita. Ma d'altronde il romano, per sopravvivere alla sua città, ha da sempre sviluppato una sorta di indifferenza al senso e ai significati che il territorio circostante gli rimanda.»[45]

Gli autori novecenteschi comprendevano la specificità di Roma dato che la città aveva luoghi diversi nei quali poteva essere collocata la trama. Numerosi autori non originari di Roma si erano resi conto di quanto Roma fosse specifica e universale; quindi, si trasferirono a Roma dalle città circostanti, anche da quelle che erano grandi centri industriali. Una di queste era Milano, la città del progresso tecnologico e dello sviluppo industriale. «Anche Milano dalla fine degli anni Sessanta si trasforma in un grande polo di produzione multimediale ma non diventa un contesto narrativo del livello di Roma.»[46] Tuttavia, a causa della sua passività e monotonia, Milano non offriva agli autori la libertà di espressione. Tali città europee erano monotone e non differivano in alcun modo l'una dall'altra; in tale modo diventò impossibile trovarvi ispirazione per scrivere. Roma, invece, aveva il suo fascino e gli autori trovavano nelle sue strade, negli eventi e nella società una fonte d'ispirazione.[47]

Un generale contesto letterario accettato da tutti non esiste a Roma, né esistono luoghi specifici per un particolare gruppo di persone: anzi, a Roma all'epoca, tutti collaboravano tra loro e in qualche modo le loro vite si intrecciavano.[48] Ecco perché nasce il cosiddetto contesto "narrativo":

> «Per contesto narrativo si intende uno spazio che permette la produzione di un'infinita varietà di storie tutte credibili e verosimili. E Roma lo diventa nel Novecento molto più, ad esempio, di Parigi che comunque resta legata solo a un certo tipo di racconti. Roma diviene lo scenario dove poter narrare qualsiasi tipologia di racconto: commedia, tragedia, poliziesco, noir, fantascienza, love story, e tutti i tipi di crossover possibili.»[49]

[45] Ivi, p.54.
[46] Ivi, p.55.
[47] Ivi, p.54.
[48] Ivi, p.56.
[49] Ivi, p.54.

Inoltre, mescolando le descrizioni degli stili di vita diversi e introducendo luoghi diversi nel contesto specifico, si può facilmente notare la differenza tra il centro città e la sua periferia. «La descrizione del movimento di un personaggio all'interno del paesaggio urbano ha sempre avuto la funzione di svelare i significati sociali del contesto in cui esso si muove e quindi di creare una rappresentazione coerente della città.»[50] Mentre il centro è descritto come un luogo urbano di ritrovo sociale, ricchezza e lusso, perde il suo valore morale. D'altra parte, la periferia è un luogo in cui giunge ad espressione la collettività, lo spirito dell'Italia e l'immagine realistica della società italiana. «Ma è proprio questo continuo conflitto tra eccesso e mancanza di senso, che rende Roma un perfetto contesto narrativo.»[51]

Un'immagine di Roma, per la quale la metropoli italiana è famosa in tutto il mondo, è l'immagine di centro culturale, sia che si tratti delle leggende, dell'architettura, dei monumenti culturali, del piano urbanistico della città sia del ricco passato; tutti fattori che l'arricchiscono. Tuttavia, nei tempi moderni, Roma si è in gran parte degradata, quindi oltre al lusso e alla ricchezza culturale, incontriamo sempre più scene immorali che dissacrano la città. Ilardi enumera solo alcuni esempi, tra cui «uomo che piscia su muro del centro storico, donna che lava mutande nella fontanella, coppia che fa sesso dentro il Colosseo, turista ubriaco che fa il bagno alla Fontana del Tritone, immigrato che defeca in buca di Via Cola di Rienzo».[52] Tutto ciò indica al fallimento e alla decadenza della città e della società romana. Nonostante la decadenza, Roma rimane ancora un luogo di frequentazione eccezionale poiché offre ai visitatori anche il fascino di vita lussuosa nelle piazze, spettacoli, e una vita sociale attiva, oltre a un quadro di povertà, insoddisfazione e carenza. Questa diversità crea diversi microcosmi che alla fine vengono adattati ad ogni tipo di narrazione.[53]

Un fattore che aumenta la popolarità di Roma è anche il fatto che Roma sta diventando il centro della cinematografia, specialmente durante il Novecento. «Malgrado la presenza forte della capitale italiana nella letteratura del Novecento, l'immagine di Roma che molti si sono fatti, specialmente fuori dall'Italia, è in gran parte mediata dal cinema.»[54] L'immagine realistica della società è ben rappresentata nelle opere di quel periodo, dove si vedono chiaramente gli elementi postmoderni come il crollo tra le generazioni, la rappresentazione ironica dei luoghi, la

[50] Ivi, p.57.
[51] Ivi, p.58.
[52] Ivi, p.61.
[53] Ivi, p.60.
[54] Katarina Dalmatin, "Roma nel romanzo Che la festa cominci di Niccolò Ammaniti", in Srećko Jurišić, Antonela Marić, Nikica Mihaljević e Katarina Dalmatin (a cura di), *La città italiana come spazio letterario nel contesto mediterraneo*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2018, p.43.

demoralizzazione e la perdita dei valori morali. Roma diventa il centro della cinematografia nel XX secolo poiché i produttori e gli sceneggiatori hanno trovato in essa tutti i luoghi necessari che rappresentano fedelmente l'immagine della società romana e della città in generale. All'epoca, non esisteva un contesto in cui i produttori volessero collocare trama e personaggi senza poterlo trovare a Roma. «Questa ipernarrativizzazione della Roma del Novecento si potrebbe imputare al fatto che tra gli anni Trenta i gli anni Cinquanta qui si concentrano i poli dell'audiovisivo (radio, cinema e televisione)».[55] A partire dai grandi scrittori e le loro opere di culto che fecero di Roma un centro letterario (come Pier Paolo Pasolini e i suoi *Ragazzi di vita*), allo sviluppo della letteratura *pulp* (Niccolò Ammaniti e le sue *Branchie*), Roma divenne anche città dell'audio visualizzazione tramite i videogiochi, la televisione è i film *cult*. Questo passaggio dalla dimensione letteraria a quella tecnologica è particolarmente evidente nei film di quel periodo. «Nel cinema soprattutto (solo per citare i film più noti: *La grande bellezza, Suburra, Sacro GRA*, le commedie di successo anche internazionale come *Smetto quando voglio, Perfetti Sconosciuti, Lo chiamavano Jeeg Robot*).»[56] I protagonisti delle opere letterarie e dei film diventano membri paradossali della comunità, descritti per contrasto con i tipici stereotipi di seduttori, giornalisti, credenti ortodossi e simili. «La narrativa italiana degli anni Novanta si distacca da queste immagini idealizzate e stereotipate e offre al lettore una visione di Roma completamente diversa».[57]

L'importanza dello spazio viene accentuata in questo periodo, poiché contribuisce all'ulteriore ironizzazione della società, della vita e degli individui a Roma. In questo modo, la cinematografia mostra i luoghi *cult* della cultura e del ritrovo, come le piazze principali, i monumenti culturali e persino le strade pavimentate di Roma. Lo spazio presentato nei film postmoderni tradisce un'immagine culturale che viene distrutta dalla globalizzazione e dall'eccessiva influenza della società capitalista. L'immaginario romano si è sempre nutrito del degrado, del disordine, della mescolanza di registri e paradigmi diversi e opposti, a patto che accanto a tutto ciò ci sia anche altro.[58] Gli autori di questo periodo scelgono l'ironia, il grottesco e la morbosità per criticare il mondo della fama e del *kitsch* come si vede nell'esempio del romanzo *Che la festa cominci* di Niccolò Ammaniti. Oltre a criticare la società romana, gli autori rivelano il fallimento della situazione politica a Roma, i *leader* completamente incapaci di governare il paese (e che vengono sostituiti da gruppi più piccoli, come le sette), la

[55] E. Ilardi, *op.cit.*, p.54.
[56] Ivi, p.61.
[57] K. Dalmatin, *op.cit.*, p.43.
[58] E. Ilardi, *op.cit.*, p.62.

valorizzazione dell'uomo sulla base del denaro e l'impatto della guerra che non è stata ancora sradicata dalla società.

# 5. NICCOLÒ AMMANITI: LA VITA E LA PRODUZIONE ARTISTICA

Niccolò Ammaniti è uno dei rappresentanti principali della cosiddetta letteratura *pulp* nella letteratura italiana. L'antologia *Gioventù Cannibale* segna l'inizio di questo genere letterario e gli argomenti principali che gli autori di letteratura *pulp* trattano sono il sesso, la brutalità, la morbosità, la violenza, i crimini, ecc. A causa dei temi controversi trattati che riflettono in parte la realtà italiana, questo tipo di letteratura è anche conosciuto come letteratura cruda. Influenzato dalla letteratura *pulp*, nasce anche il movimento detto "cannibalismo", che «segna un deciso ritorno al realismo»[59], denunciando una società moralmente in declino a causa del consumismo incalzante e dell'influenza dei mass media sulla cultura di quel periodo. «Nelle opere successive, al realismo crudo di matrice *pulp* si mescolano due elementi stilistici chiave: la comicità grottesca dei personaggi e l'attenzione alle realtà sociali più marginali e degradate».[60] La lingua usata dai "cannibalisti" è un neo-standard italiano parlato in film italiani e fumetti popolari della cultura americana, mass media, videogiochi, ecc. Le opere letterarie di questo movimento sono caratterizzate da una sintassi semplice e da un linguaggio trasparente e facile da capire: gli autori inviano un messaggio chiaro su ciò che vogliono comunicare e quindi non lasciano la possibilità di una comprensione soggettiva che dipenda dal punto di vista dei lettori.

Niccolò Ammaniti è nato il 25 settembre 1966 a Roma, la città che diventa la fonte inesauribile della sua ispirazione nell'ambito della letteratura *pulp*. Al momento dell'iscrizione all'università segue le orme dei genitori (il padre Massimo Ammaniti è professore di psicopatologia). Così Ammaniti, sotto l'influenza di un padre severo, decide di iscriversi alla Facoltà di Biologia, poiché da sempre amava gli animali. Tuttavia, si rende conto presto che non è interessato a studiare biologia e decide di dedicarsi alla scrittura. Un dettaglio interessante che riguarda la sua vita adolescenziale è che mente alla sua famiglia sul suo successo universitario. I suoi genitori pensavano che sostenesse regolarmente gli esami, ma Ammaniti era bocciato tante volte. Arrivato il momento di scrivere la sua tesina, Ammaniti scrisse il suo primo romanzo *Branchie,* quando aveva 28 anni. «Il romanzo può essere considerato il risultato

[59] Nicola Brandini, *Evoluzione tematica e stilistica nella narrativa di Niccolò Ammaniti* (Tesi di laurea), Siena, Università di Siena, 2013, p.9.
[60] K.Dalmatin, *op.cit*., p. 41.

della sua paura di confessare al padre la verità sui suoi studi.»[61] Purtroppo, all'inizio il romanzo non trova il sostegno del pubblico e non può contribuire alla stabilità finanziaria del giovane scrittore ed ecco perché Ammaniti finisce per strada: «Dopo la pubblicazione le vendite del romanzo erano scarse, e il padre lo cacciò di casa. Era la prima volta che lo scrittore lasciava la casa di famiglia, ma vi ritorna sei mesi dopo».[62]

Oggi, Ammaniti vive e lavora come giornalista indipendente a Roma con sua moglie.

*Branchie* contiene molti elementi autobiografici. La storia segue la vita del giovane ammalato Marco Donati che lotta contro un tumore ai polmoni, e l'autore descrive i suoi desideri, successi e fallimenti. Comuni ad Ammaniti e al protagonista sono gli hobby: l'amore per gli animali, la cultura orientale, ecc. «Il tumore, la lingua, la mescolazione di generi diversi, la rappresentazione di Roma, il modo in cui la storia si svolge vengono descritti in modo originale.»[63]. Il modo in cui conclude l'opera è parzialmente assurdo, ma tipico dello stile di Ammaniti: Marco vince la malattia facendosi inserire una branchia nella testa per poter vivere e respirare come un pesce. Ammaniti dipinge così la vita umana come un'ellisse: Marco ha vissuto tutta la sua vita circondato da pesci, e alla fine trasforma sé stesso in un pesce. Quest'opera diventa il romanzo *cult* del cannibalismo e della letteratura *pulp*.

Segue una serie di opere scritte con l'aiuto della sua famiglia. In collaborazione con il padre, Ammaniti scrive un saggio intitolato *Nel nome del figlio. L'adolescenza raccontata da un padre e un figlio*, nel 1994, che contiene come *Branchie* elementi autobiografici. Con la sorella recita nel film di Fulvio Ottaviano intitolato *Cresceranno e Carciofi a Mimongo* nel 1996.[64]

La sua influenza sulla creazione della letteratura *pulp* è particolarmente evidente quando nella rivista *Gioventù Cannibale* pubblica il racconto *Seratina*, che scrive in collaborazione con Luisa Brancaccio. Il racconto diventa uno dei testi principali della letteratura cannibalistica, e tratta i temi tipici di questo movimento, tra i quali i temi del vizio e della violenza sono predominanti. Gli scrittori "cannibalisti" sono interessati ai problemi sociali, ai mass media, alla cultura di massa, al capitalismo, all'influenza della cultura americana, ecc. Questi interessi diventano la base per descrivere l'impatto di tali avvenimenti globali sull'uomo e vengono presentati in un modo originale nella letteratura contemporanea. Poco dopo la pubblicazione di *Seratina*,

[61] Francesca Rajković, *Il romanzo di formazione di Niccolò Ammaniti* (Tesi di laurea), Pula, Sveučilište Jurja Dobrile, 2020, p.13.
[62] *Ibidem*
[63] Ivi, pp.13-14.
[64] Ivi, p.14.

Ammaniti pubblica la sua prima raccolta di racconti intitolata *Fango,* nel 1996. L'opera diventa così significativa a causa delle dure descrizioni della società, dei motivi della sessualità e della cruda realtà, che si prevedeva di realizzare un film omonimo dalla prima parte del libro: *L'ultimo capodanno dell'umanità*. Un anno dopo Ammaniti pubblica il suo primo romanzo sulla crescita e l'adolescenza, dal titolo *Ti prendo e ti porto via,* nel 1997.

*Io non ho paura* è un romanzo pubblicato nel 2001 ed è presto diventato un *best seller* italiano. Il romanzo era così famoso che è stato realizzato un film con lo stesso titolo. L'opera affronta il tema della crescita e della maturazione troppo veloci in cui il ragazzo Michele perde i suoi giorni innocenti dell'infanzia trovando un ragazzo rapito chiuso al buio. L'attenzione si concentra sulla sua esperienza psicologica e sul modo in cui affronta la vita dura ma reale, dopo aver capito che il mondo è un luogo triste e crudele pieno di crimini.

Tre anni dopo, nel 2004, esce La raccolta *Fa un po'male,* «che racconta tre storie in forma di fumetto: *Bucatini e pallottole*, *Fa un po' male* e *L'ultimo capodanno*». [65] Il romanzo successivo è pubblicato nel 2006 sotto il nome *Come Dio comanda,* e tratta i temi della crescita e delle difficili condizioni di vita del ragazzo Cristiano. Le descrizioni della sua vita segnata dalla brutalità e dalla violenza danno impulso ad una critica spietata della società che non si è ancora ripresa dalla tragedia della Seconda guerra mondiale. «Il romanzo unisce la violenza brutale, l'umorismo oscuro e sorprendente tenerezza»[66] e proprio per la sua specificità, Ammaniti riceve per quest'opera il Premio Strega.

Il romanzo seguente *Che la festa cominci* esce nel 2009 ed è modellato sul romanzo precedente, che tratta temi simili di corruzione politica e immoralità nei diversi strati sociali. L'opera parla dell'ipocrisia della società elitaria italiana e del suo declino graduale. Il tema principale di questo testo è la descrizione di una festa a Roma alla quale è invitata tutta l'élite romana. Attraverso una grottesca mescolanza di circostanze umoristiche, i destini dei personaggi si intrecciano in diversi modi. Tutti arrivano alla festa con un obiettivo specifico: alcuni vogliono solo divertirsi, altri vengono a trovare l'ispirazione per scrivere articoli giornalistici e altri ancora per commettere un omicidio. Ciò che è specifico in quest'opera è l'ironia dei personaggi. L'ironizzazione è così enfatizzata che tutti i personaggi sono trasformati in caricature, e questo è particolarmente evidente nell'esempio dei personaggi principali, il giovane scrittore Fabrizio Ciba e il *leader* della setta *Belve di Abbadon,* Mantos. L'opera critica la società capitalista di

[65] Ivi, p.16.
[66] Ivi, p.17.

quel periodo, che, sotto l'influenza del denaro e dei mass media, sta perdendo il senso dei valori comuni della vita.

Nello stesso anno Ammaniti pubblica il suo secondo romanzo di formazione intitolato *Io e te*. Quest'opera tratta il tema dell'infanzia, della durezza della vita e della crescita improvvisa. Dopo la pubblicazione di questo romanzo, Ammaniti si prende una pausa dalla scrittura e dopo sei anni, nel 2015 pubblica il suo ultimo romanzo *Anna* che offre un'immagine apocalittica di un mondo in cui generazioni diverse, adulti e bambini, stanno lottando per la propria vita contro un pericoloso virus. Il personaggio principale è la ragazza Anna che fa tutto per salvare la vita di suo fratello minore, Astor:

> «Ammaniti si riferisce alla letteratura apocalittica, aggiungendo il suo stile personale e mostrando un'immagine vivida e incisiva di un'Italia abbandonata. Come nel romanzo precedente *Io e te*, Ammaniti esplora il tema della crescita, ma in un modo molto diverso, spostandosi dallo spazio intimo e stretto di una cantina agli spazi selvaggi e illimitati della Sicilia.»[67]

Oltre ai romanzi che caratterizzano la sua produzione letteraria, scrive anche racconti (tra i quali i più famosi sono *La figlia di Siva*, 1993; *Alba tragica*, 1997; *L'amico di Jeffrey Dahmer è l'amico mio*, 2000; *Sei il mio tesoro*, 2005, ecc.), saggi, serie TV, ma si interessa anche di cinematografia e giornalismo.[68]

Lo stile di Ammaniti è riconoscibile perché offre un quadro realistico della situazione sociale di Roma, che comprende la criminalità, la mafia, le tossico-dipendenze, il sangue e il fallimento della società. Alcuni degli argomenti significativi della sua produzione letteraria sono il tema dell'adolescenza e della crescita in condizioni di vita tragiche, la situazione politica nel paese e tra le ultime idee porta avanti l'idea dell'Apocalisse (come crollo finale della società). Tutte le sue opere servono da critica diretta alla società romana che perde la sua identità sotto l'influenza di processi globali come la capitalizzazione, il progresso tecnologico e il consumerismo.

[67] Ivi, p. 19.
[68] Ivi, pp. 20-21.

# 6. ROMA NEL ROMANZO *CHE LA FESTA COMINCI*

Il romanzo *Che la festa cominci* riflette fedelmente la condizione postmoderna della società della fine del Novecento. Ammaniti mette in primo piano due personaggi principali che hanno stili di vita, ambizioni per il futuro, carattere e aspetto fisico completamente diversi e completa la caratterizzazione dei personaggi ambientando la trama in diversi luoghi famosi di Roma. Per riflettere criticamente sull'immagine sociale della Roma moderna, il romanzo ironizza su alcuni stereotipi di questa città e sulle attrazioni turistiche presenti nella cultura di massa del Novecento. Questo si può vedere nell'esempio di Fontana di Trevi, di Villa Ada, delle strade romane che diventano luogo di ricerca di identità, dei giardini popolari romani, ecc.: «Sotto di sé vide il Colosseo, e intorno il viavai di turisti, pullman, centurioni e venditori di cianfrusaglie.»[69] Questi luoghi perdono il loro significato culturale e si trasformano in una rappresentazione ironica di vagabondaggio, fornicazione, immoralità, ideologie politiche e sessualità. Niccolò Ammaniti è un autore postmoderno e rappresenta fedelmente la società romana e lo spazio in cui si muove. La sua produzione letteraria è influenzata anche dalla cinematografia italiana e dai film di famosi registi italiani, come Federico Fellini.[70] Sono proprio i film di Fellini *La dolce vita* e *Otto e mezzo* ad essere esempi rappresentativi che Ammaniti utilizza per ritrarre l'immagine vera di Roma. Alcuni tratti dei film citati corrispondono a quelli del romanzo *Che la festa cominci*.[71]

Una delle caratteristiche principali dei personaggi di Ammaniti è sicuramente la bipolarità e il fatto che i personaggi sono stati trasformati in caricature che abbandonano gli stereotipi degli italiani seduttori e romantici. Su questo esempio si può descrivere anche il protagonista del romanzo, Fabrizio Ciba. Il giovane scrittore ambizioso che ha scritto un romanzo di fama mondiale (come lo descrive l'Ammaniti all'inizio del romanzo stesso) diventa presto un uomo banalizzato che non è in grado di innamorarsi. Il romanzo sottolinea il suo successo letterario basato su originalità, urbanità e temi di attualità che si allontanano dalla tradizione. La sua prosperità viene sconvolta appena entra a Villa Malaparte, quando il giovane e attraente

[69] Niccolò Ammaniti, *Che la festa cominci*, Roma, Einaudi, 2009, p.114.
[70] F. Burke nel suo testo riflette sulla dimensione storica e culturale presente nei vari film di F. Fellini. Frank Burke, "Herding cats: Putting Fellini's Films into Historical Perspective", in P. Bernardini, J. Granata. T. Lobalsamo e A. Zambenedetti (a cura di), *Federico Fellini. Riprese, riletture, (re)visioni,* Firenze, Franco Cesati Editore, 2016, pp. 19-39.
[71] Sebbene entrambi descrivano metaforicamente Roma e gli stereotipi della società romana, Fellini e Ammaniti identificano Roma da diversi punti di vista. Fellini da un lato crea il mito di una vita dolce e scanzonata usando gli stereotipi, mentre Ammaniti li critica e li banalizza.

seduttore non viene riconosciuto dalla guardia di sicurezza. «Non mi ha riconosciuto. Fabrizio non si seccò più di tanto. Era ovvio che il primate non praticava la letteratura ma, porca la puttana, la televisione non la guardava?»[72] Questo atto compromette significativamente la sua credibilità e danneggia il suo ego, ciò che in seguito cerca di correggere seducendo varie donne, tra cui la giovane traduttrice inglese Alice Tyler. Una delle scene più significative dell'opera è sicuramente il loro scambio di intimità nel cortile di Villa Malaparte, che si conclude ironicamente e banalmente. Inoltre, mentre Fabrizio e Alice compiono atti sessuali al buio dietro un cespuglio che li nasconde agli occhi del pubblico, gli editori di Fabrizio vengono a urinare e a parlare di come dovrebbero tagliare a Fabrizio il suo salario:

> «Ciba credette di svenire. Quel figlio di puttana lo stava paragonando a una suora obesa che scriveva ricette di cucina! E che cos'era questa storia di ridiscutere il contratto? Ed era pure un gran falsone. Gli aveva detto che *Il sogno di Nestore* era un libro necessario, il romanzo della sua maturità. Alice, intanto, tutta presa, non ascoltava, continuava a massaggiarglielo con un preciso movimento antiorario del polso ma, con sua enorme sorpresa, l'operazione non dava i suoi frutti, anzi.»[73]

Sentendo la loro conversazione, Fabrizio impazzisce e lascia Alice seminuda nel giardino della villa. Ci sono diversi simbolismi significativi in questa scena. Il più evidente è sicuramente il ruolo di seduttore stereotipato attribuito a Fabrizio, il cui carattere viene ironizzato per far capire che un tale stereotipo sta fallendo nella società postmoderna e che l'amore si riduce alla pura sessualità e intimità. Questo stereotipo è tipico anche del cinema italiano del Novecento, e il personaggio di Fabrizio Ciba può contrapporsi al personaggio di Marcello Rubini in *La dolce vita* di Fellini o a Guido Anselmo in *Otto e mezzo*. Mentre Fabrizio rompe lo stereotipo del seduttore, Marcello viene presentato come un maschio *alfa* che gestisce con successo ogni area della sua vita, ha una visione ampia del mondo e l'affetto di donne di ogni ceto sociale. L'introduzione degli stereotipi serve certamente a presentare Roma come l'ambiente ideale per le avventure amorose. Nel film *La dolce vita*, la Fontana di Trevi dove fa il bagno la famosa

[72] N. Ammaniti, *op.cit*., p.13.
[73] Ivi, p.67.

attrice americana Anita Ekberg diventa un luogo simbolico che evoca la sessualità e l'eccessivo erotismo del *jet set*.[74]

Il consumismo improvviso introduce un cambiamento anche nella letteratura. I libri non sono più un bene culturale e non hanno valore letterario, ma sono un bene di massa e stanno diventando oggetto di consumismo e rapida accumulazione. La letteratura sta diventando un valore esclusivamente consumistico, non destinato solo agli strati più alti o a quelli più educati della società. Fabrizio Ciba si reca alla presentazione di un libro di un prestigioso scrittore indiano che ha vinto il premio letterario Nobel senza aver letto affatto l'opera. Con la sua intraprendenza riesce a tenere il discorso introduttivo[75], ma Ammaniti denuncia così che la letteratura perde veramente il suo valore artistico. Tale caratteristica è visibile anche nel *business plan* del protagonista Fabrizio e del protagonista del film *La dolce vita*, Marcello. Fabrizio vuole cambiare la sua professione di scrittore e diventare conduttore dei programmi televisivi che si occupano del *jet set* italiano, oltre ad essere il conduttore di una trasmissione letteraria: «Ciba conduceva una trasmissione chiamata *Delitto & Castigo* tutti i mercoledì sera su Rai Tre proprio per casi come questo.»[76] Marcello Rubini, invece, è un giornalista di successo che si occupa di scandali della vita sociale italiana, ma vuole diventare scrittore. «Un tale rovesciamento rispecchia anche un cambiamento profondo nel sistema di valori tra la società romana di Fellini e quella dei contemporanei di Ammaniti.»[77] Ammaniti crea il personaggio di Fabrizio Ciba sulla base dei protagonisti Marcello (dal film *La dolce vita*) e Guido (dal film *Otto e mezzo* di Fellini). Prende da Marcello lo stereotipo del tipico seduttore, mentre collega Fabrizio a Guido per la crisi d'identità. Sia Guido che Fabrizio hanno difficoltà a trovare ispirazione per la scrittura (Fabrizio) o la regia (Guido).[78]

Inoltre, il crollo dello stereotipo del seduttore tipico può essere visto nell'atteggiamento nei confronti delle donne. La tipica rappresentazione di Fabrizio come ammaliatore e seduttore che desidera una relazione romantica con una donna scompare, e tale relazione si riduce

[74] L'eccessivo erotismo e la sessualità sono anche tra i temi principali della letteratura *pulp*. È interessante notare come Ammaniti ironizza sulla disgregazione culturale dei luoghi di culto, mentre Fellini li usa per creare un'immagine di Roma utopica.
[75] Fabrizio non ha letto l'opera dell'autore indiano, ma ha chiesto a un amico di scrivergli un breve riassunto dell'opera in modo che possa leggerlo davanti al pubblico. Nel momento in cui appare davanti al pubblico capisce che l'amico ha scritto il riassunto di un'altra opera. Allora Fabrizio si rende conto che deve improvvisare per non crearsi problemi e minare la sua credibilità come autore.
[76] N. Ammaniti, *op.cit*., p.13.
[77] K. Dalmatin, *op.cit*., p.44.
[78] Questo collegamento con gli altri protagonisti ha la funzione di motivo intertestuale, diffuso nella letteratura postmoderna.

all'attrazione sessuale e agli istinti erotici. Un comportamento simile si riscontra in Marcello ne *La dolce vita,* dove il protagonista intrattiene numerose relazioni con molte donne, nonostante sia sposato. Anche lo stile di abbigliamento dei due personaggi viene contrapposto: mentre Marcello Rubini in abiti eleganti presenta la tradizione e il fascino di un *gentiluomo* romano, lo stile di abbigliamento di Fabrizio è ritratto come moderno, a volte anche rilassato (*jeans*, giacche di tweed, gilet, camicie e scarpe da ginnastica mostrano l'influenza della cultura americana ed inglese).[79] Introducendo tali stereotipi nello spazio sociale di Roma, Roma perde il suo fascino romantico e si trasforma nell'immagine perversa della società immorale nascosta dietro le telecamere e il *kitsch* della vita quotidiana postmoderna. Nel romanzo si notano anche i legami intertestuali con i film *Otto e mezzo* in cui Fellini decostruisce in gran parte gli stereotipi su Roma creati in *La dolce vita*. In questo film, Roma non è più uno spazio di sogno, uno sfondo per avventure amorose e per godersi la dolce vita, ma è ritratta come l'incubo dei suoi abitanti, una metropoli affollata con strade ingolfate da macchine e residenti nervosi e arrabbiati. Una delle scene importanti è sicuramente la scena iniziale che descrive la folla del traffico in cui il protagonista Guido si sente claustrofobico, mentre un'analoga scena di folla e strade affollate si può vedere nel giro *cult* di Fabrizio Ciba con la sua vespa sotto la pioggia. Ironicamente, la vespa cade in una pozzanghera e d'un tratto si rompe, mentre Fabrizio perde la testa per la brutta serata.[80]

L'elemento che collega Fellini e Ammaniti è anche la tematizzazione di Roma come centro simbolico del mondo cristiano. Il film *La dolce vita* inizia con la scena in cui un elicottero trasporta una statua di Cristo dalla periferia a Piazza San Pietro. In quell'occasione i giornalisti in un altro elicottero sparano a delle ragazze che vedono sul tetto di un palazzo romano. Roma è sempre stata riconosciuta come il centro religioso della cristianità. Nel romanzo *Che la festa cominci*, la religiosità è uno dei motori principali della trama. Inoltre, è uno dei motivi per cui Ammaniti colloca la trama proprio a Roma: per lanciare una critica tagliente all'empietà e alla fede relegate ai margini della società, ironizzando tutto lo spazio. La società romana è descritta come assolutamente non religiosa ed è facile concludere che le persone stanno perdendo la fede e che le loro visioni del mondo si stanno rivolgendo a quelle non spirituali. In *Che la festa cominci,* Ammaniti introduce il motivo di una setta satanica che rifiuta ogni principio del cristianesimo e con questo invia aspre critiche alla Chiesa e alla situazione politica del Paese. Il *leader* della setta *Belve di Abaddon*, Mantos, vive la vita ordinaria di un uomo sposato che

[79] N. Ammaniti, *op.cit*., p.21.
[80] Ivi, p.75.

lavora nel negozio di dispositivi mobili di suo suocero. Mantos vive però una doppia vita: di giorno è un normale venditore, mentre nel tempo libero si trasforma nel *leader* di una famigerata setta, che ironicamente è sull'orlo della disgregazione. «Il leader delle Belve di Abaddon era al volante della sua Ford Mondeo nel traffico che avanzava verso Capranica. (…) Solo che adesso era in ritardissimo. Serena lo aspettava per cena. E doveva pure passare in farmacia a prendere gli antipiretici per i gemelli».[81] Pur essendo un personaggio completamente banalizzato, Mantos e la sua setta sono gli unici iniziatori del progresso nella società perché deridono il *kitsch* e lo splendore della vita dei ricchi e sono gli unici che cercano di cambiare la società italiana degradata, insieme ad altre sette. Oltre alla rivolta contro la religione, Ammaniti lancia un messaggio sull'incompetenza dell'opposizione politica in Italia, che non è guidata da alti funzionari e politici, ma da gruppi improvvisati di persone, come nell'esempio del gruppo di manifestanti solitari che protestano contro la privatizzazione di Villa Ada nel momento in cui Ciba si sta recando alla festa. Uno dei motivi del crollo della religione è visibile anche nel film *La dolce vita*, dove i bambini mentono che la Madonna sia apparsa davanti a loro vicino a un albero in una zona remota di Roma. C'è un delirio completo tra la folla, e tutti si precipitano a vedere e toccare l'albero che i bambini hanno indicato. Naturalmente, Fellini ironizza ulteriormente su questo gesto per mostrare la follia della società italiana che si discosta completamente dalla realtà e si fida ciecamente dei bambini che inventano apparizioni, solo perché si divertono al fatto che gli adulti li rincorrono: inoltre, a loro piace il bagliore delle telecamere dei giornalisti che si radunano sul posto dell'evento. In tal modo, Fellini raffigura la frammentazione dello spazio che è suddiviso da unitario in parti più piccole: luogo religioso che mescola giornalismo, mass media, consumismo e società capitalistica che non è interessata alla religione, ma alla vendita di storie e al reddito che se ne ricava.

È evidente che Ammaniti voglia trasformare i suoi personaggi in caricature che risentono dell'influenza del capitalismo e della globalizzazione, processi che incidono direttamente sia sul cambiamento della pianificazione dello spazio che sulla visione del mondo dei personaggi. Sull'esempio già spiegato di Fabrizio Ciba e Mantos è facile intuire che Ammaniti vuole abbattere tutti gli stereotipi della società italiana moderna trasformando i personaggi in pedine in un gioco di vita o di morte. Uno dei personaggi ironizzati è anche il magnate romano Sasà Chiatti, che ha privatizzato Villa Ada e l'ha trasformata in un parco di divertimento e luogo di ritrovo del *jet set* italiano. Nonostante la ricchezza che possiede, Sasà mangia il cibo preparato da sua madre in una sala da pranzo chiusa e con una cerchia ristretta di persone. Con questo

[81] N. Ammaniti, *op.cit.*, p.17.

tipo di ironizzazione, Ammaniti deride indirettamente l'improvviso arricchimento e la privatizzazione della proprietà, dicendo che anche gli attori principali non sanno come comportarsi in conformità al prestigio e all'età e che il mondo delle celebrità italiane ha completamente perso la moralità. In questo senso Chiatti è un doppio personaggio: da una parte si parla di un uomo ossessionato dal lusso e dal denaro, dall'altra di un bambino ingenuo che non crede nel mondo e non sa come comportarsi secondo le regole imposte dalla società.

Il capitalismo e la cultura di massa influenzano direttamente la visione dello spazio e il comportamento dei personaggi nel romanzo. Ammaniti a questo proposito introduce i motivi della cultura popolare americana nello stile di vita dei personaggi, soprattutto i più giovani, mentre le generazioni più anziane si dedicano allo stile tradizionale e rifiutano l'improvvisa prevalenza dell'americanizzazione. Simili motivi si trovano nei film di Fellini, dove è chiaramente visibile l'influenza di Hollywood e la forzatura della cultura americana per ritrarre la società italiana come urbana e moderna. Dalle macchine costose ai gruppi musicali americani come i *Beatles*, la società italiana sta cercando di trasformarsi in una replica di quella americana, provocando rivolte e critiche. Uno dei motivi tipici della cultura americana è il ruolo dei paparazzi e dei giornalisti, soprattutto per il ceto privilegiato della società. Il ramo del giornalismo che è stato enfatizzato in questo periodo è legato a scandali e il giornalismo è presentato come una professione che abbatte i confini dell'intimità e dello spazio personale. Questi motivi sono rappresentati anche nel romanzo *Che la festa cominci*, dove Fabrizio Ciba viene aggredito dai giornalisti quando arriva alla villa, e la folla in rivolta gli spara ironicamente con dei pomodori:

> «Non ebbe neanche il tempo di capire cosa stesse succedendo che qualcosa di pesante lo colpì sulla spalla sinistra. (…) Poi ingoiando aria si guardò la spalla offesa. Un arancino siciliano, ripieno di riso e piselli, gli era esploso sulla giacca e colava lentamente sul petto lasciando una bava oleosa di mozzarella e sugo bollente.»[82]

Nel film *La dolce vita* l'equivalente in cui si perde l'importanza dello spazio e del rispetto sarebbe l'attacco di un giornalista alla moglie dell'amico defunto di Marcello, per registrare la prima reazione alla tragica notizia della morte del marito. È proprio a causa di queste situazioni

[82] Ivi, p.132.

che Marcello vuole ritirarsi in un'area della letteratura un po' più tranquilla, che da un lato gli offre l'opportunità di scrivere e studiare la società, e che comunque gli porta profitto e stabilità finanziaria.

Villa Ada è probabilmente il luogo più simbolico del romanzo e per questo Ammaniti la pone al centro dell'attenzione, insieme a tutte le situazioni che in essa accadono. Dato che il valore tradizionale di Villa Ada nel romanzo è completamente distrutto, Ammaniti evoca il crollo della cultura e della morale sull'esempio di una villa a Roma. Ciò che prima critica è la privatizzazione dello spazio, l'acquisto di massa dei terreni e il cambiamento di funzionalità nello spazio. Sasà Chiatti acquista l'intera proprietà di Villa Ada e la trasforma in un centro di ritrovo esclusivamente per i ceti sociali alti e in un parco safari privato. Villa Ada, tra l'altro, era un luogo noto per la sua importanza culturale, ma era aperto al pubblico: ora è chiusa all'ampio pubblico e vi accedono solo i privilegiati, come sottolineato nel romanzo: «La ragazza spiegò che Chiatti non voleva che la festa diventasse un evento pubblico.»[83] In questo modo, lo spazio che precedentemente era a disposizione di tutti si trasforma in un abominevole luogo privato, che evoca fedelmente la visione postmoderna della limitazione dello spazio e del ruolo dello spazio nella creazione delle convenzioni sociali. Certo, Ammaniti nella descrizione di Villa Ada usa una forte ironizzazione con cui la Villa si trasforma in proprietà privata e nel luogo di un tragico incidente. Sia la festa che la cena finiscono tragicamente e banalmente dato che alcuni partecipanti lanciano cibo agli altri, alcuni divorano cibo sul pavimento del salotto, e altri si nascondono nelle stanze della villa per rubare le suppellettili. Inoltre, il safari park e il *tour* privato si trasformano in una banalizzazione quando gli animali scappano (e nessuno può fermarli) e danneggiano sia la natura che i partecipanti. Questa banalizzazione dello spazio e della trama critica la superficialità e il *kitsch* del ceto ricco della società, che è tutt'altro che ciò che viene mostrato all'ampio pubblico. Uno dei motivi che Ammaniti introduce per combattere la privatizzazione degli spazi sono le proteste davanti all'ingresso della Villa, con cui la gente si vuole riprendere il senso di comunità e Villa Ada come spazio di ritrovo pubblico e culturale.[84] L'ironizazzione dello spazio si può applicare anche alla già menzionata Fontana di Trevi, con cui l'autore sottolinea l'erotismo e le pulsioni e distrugge i principi culturali. Nel romanzo, Ammaniti include il motivo di una fontana che da un luogo appartenente al

[83] Ivi, p.140.
[84] È importante notare che i gruppi di attivisti più piccoli sono gli unici che vogliono cambiare la società italiana fallita e insistono sulla rimozione del regime politico iniziato con l'avvento al potere di Silvio Berlusconi. A parte loro, solo sette o individui indignati per il cattivo potere politico stanno combattendo contro la situazione nel Paese.

patrimonio culturale e di ritrovo sociale diventa luogo di tragedia (dove uno dei partecipanti alla festa viene mangiato dai coccodrilli del parco safari).

Il modello di eterotopia di Foucault può essere visto nell'esempio di Villa Ada: entrando da uno spazio all'altro, ossia da un luogo pubblico a uno privatizzato, si crea un senso di dipendenza sociale dallo spazio in cui si entra. Rispettando le norme sociali che sono rigorosamente definite in un luogo specifico, l'individuo deve adeguare il suo comportamento e la sua visione del mondo; così, entrando in Villa Ada, Fabrizio Ciba cambia idea sulla vita lussuriosa dei ricchi e si adatta allo spazio in cui si trova. Partecipa alla "festa del secolo" allo scopo di scrivere un articolo giornalistico sul declino della società italiana, e solo alla festa si rende conto di essere uno di loro, come denota il suo stesso comportamento. Ammaniti, sull'esempio di Foucault, si concentra sul luogo tradizionale di ritrovo sociale, che è Villa Ada e i suoi ampi parchi, ma allo stesso tempo l'utilizza per mostrare l'importanza di preservare la cultura e la tradizione che Villa Ada perde in quest'opera. L'entrata di Fabrizio Ciba a Villa Ada simboleggia una svolta improvvisa nella sua vita professionale. Tornando nel suo appartamento, Fabrizio diviene un uomo completamente nuovo con ambizioni diverse. Henri Lefebvre si riferirebbe probabilmente all'importanza della società nella creazione dello spazio sociale e non si baserebbe sulla soggettività e sull'esperienza dell'individuo. Vediamo l'approccio di Lefebvre nell'esempio di Villa Ada, alla quale la società ha cambiato stato e significato culturale. Così lo spazio di Villa Ada viene creato sulla base dell'influenza capitalistica di uno dei personaggi, un ricco magnate romano che adatta lo spazio in questione in base alle sue preferenze. Da una funzione dello spazio come luogo di ritrovo sociale e bene nazionale, Sasà Chiatti passa a quella di proprietà privata e parco safari; l'importanza tradizionale si perde facilmente a causa dell'influenza della ricca società. Allo stesso modo, possiamo collegare lo spazio sotterraneo delle catacombe, che un tempo servivano a nascondere la religione, e ora fungono da rifugio per conservare delle vite umane. Gli atleti russi hanno convertito le catacombe nel loro spazio vitale, sebbene questa non fosse la loro funzione originale. Nel film di Fellini *La dolce vita*, la società ricca trasforma una fortezza pubblica nel suo spazio per socializzare e raccontare storie misteriose. Sulla base del concetto della creazione di spazio sociale di Lefebvre, possiamo notare che è la società che ha il potere di cambiare lo spazio e modellarlo secondo i propri desideri e bisogni.

L'introduzione del motivo delle catacombe nella trama del romanzo rappresenta fedelmente un riferimento ideologico e una critica dei regimi politici totalitari del Novecento. Ammaniti con sottigliezza incorpora dei fatti storici nella trama e così facendo introduce una dimensione

temporale che mancava nella trama dell'intero romanzo e ripercorre così la crudeltà del regime comunista da cui la società cercava di sfuggire. Dopo i Giochi Olimpici, gli atleti russi si ritirarono nelle antiche catacombe per evitare di tornare nell'URSS, e abitarono là per quasi mezzo secolo, completamente separati dal mondo esterno:

> «Serinov, con il suo italiano zoppicante, spiegò che quelli erano atleti russi dissidenti scappati durante le Olimpiadi di Roma e che vivevano nelle catacombe per paura di essere uccisi dal regime sovietico. – E noi che c'entriamo? Il calciatore sorrise divertito.- Pensavano…Ecco…Pensavano che fossimo comunisti. Una fragorosa e spontanea risata si sollevò tra gli invitati.- Ahahah. Noi? Ma non ci hanno visto? Noi li odiamo i comunisti (…)»[85]

La stessa discesa nelle catacombe simboleggia il degrado di una parte della società che è diventata così infelice e oltraggiata dai regimi al potere che limitano la libertà di parola e di pensiero della società. Lo spazio qui influenza direttamente la vita e l'identità dei personaggi: gli atleti russi possono vivere felici e secondo le proprie regole solo nell'oscurità degli inferi e nella separazione fisica dal resto del mondo. La rovina della società è visibilmente ironizzata nel romanzo per dimostrare che la politica è instabile e disfunzionale, e di conseguenza la maggioranza potente è criticata per aver influenzata la società con le sue decisioni sbagliate. Il modo in cui Ammaniti avvicina gli atleti russi alla società moderna facendoli uscire alla luce del sole è semplificatorio: i personaggi sono completamente disorientati e vivono nel passato e hanno completamente perso il contatto con la realtà. Di fronte alla società postmoderna, non si rendono nemmeno conto che i regimi totalitari sono caduti; ciò sottolinea il drastico declino morale della società italiana in cui sono ancora presenti le cicatrici della Seconda guerra mondiale e la prospettiva ideologica che è ancora presente nel romanzo.

È importante riflettere sulla conclusione ottimista del romanzo. Sebbene lo spazio romano sia un luogo di sventure e tragiche scoperte, il romanzo alla fine offre l'immagine di una società che riesce a funzionare indipendentemente dal triste passato. In questo senso, si deve rivedere anche il suicidio accidentale di Sasà Chiatti che può essere interpretato come metafora dell'autodistruzione di un'ideologia neoliberista che alla fine crolla da sola, senza influenze esterne. Si può concludere che la situazione è migliorata con il fallimento del neoliberalismo:

[85] N. Ammaniti, *op.cit*., p.289.

Fabrizio Ciba si reca a Maiorca, Mantos scompare e vive una vita appartata, i membri della setta il cui amore era proibito ora sono sposati e hanno un figlio, gli atleti russi hanno lasciato le catacombe e sono tornati alla vita reale, e Villa Ada torna ad essere un'istituzione pubblica e culturale. Ammaniti ritrae fedelmente una situazione sociale che vorrebbe cambiare attraverso la critica e l'ironia. Anche a livello spaziale, Ammaniti sta mostrando un cambiamento, poiché gli spazi privatizzati diventano di nuovo pubblici. Questo rende la società più stabile e più felice.

# 7. *FANGO* – TUTTI I CONTRASTI DELLA CITTÀ ETERNA ALLA FINE DEL MILLENNIO

La raccolta di racconti *Fango* è una delle opere più famose di Ammaniti nell'ambito del "cannibalismo" e della letteratura *pulp*. Ammaniti trova ispirazione negli eventi e nei luoghi della sua città natale, Roma, di cui conosce bene il ritmo. È importante notare che la raccolta racchiude una serie di situazioni, personaggi e luoghi (in cui si svolge la trama) per dipingere Roma in modo realistico, con tutti i suoi difetti e virtù. Come nella sua produzione letteraria fino alla pubblicazione di *Fango*, Ammaniti sottolinea l'assurdità della società moderna e dello spazio in cui la società vive, compresi alcuni dei luoghi famosi di Roma. La raccolta *Fango* è composta da sei racconti intitolati *L'ultimo capodanno dell'umanità*, *Rispetto*, *Ti sogno, con terrore*, *Lo zoologo*, *Fango* e *Carta e Ferro*. I temi fondamentali sono l'Apocalisse, la realtà morbosa della Roma novecentesca, la critica alla società e al capitalismo, gli zombi, il fallimento della cultura, le rapine, gli omicidi, ecc. I personaggi (e il loro comportamento) sono ironizzati e grotteschi.

Il racconto forse più significativo è il primo, *L'ultimo capodanno dell'umanità*. La trama si svolge in un quartiere romano dove si festeggia il capodanno. I personaggi sono di carattere, comportamento e stile di vita diversi, ma Ammaniti li colloca in uno spazio ristretto per mostrare la diversità degli strati sociali, anche se finiscono allo stesso modo. Ovviamente, com'è tipico della creatività di Ammaniti, spazio e personaggi sono ironizzati per mostrare diverse funzioni spaziali. Una delle funzioni principali dello spazio è la caratterizzazione dei personaggi. Ammaniti colloca i personaggi in spazi specifici per criticare l'immagine sociale di Roma e ritrarre la decadenza definitiva della società. Tutto questo è visibile negli stereotipi della società italiana: signore di bassa moralità, membri dell'alta società, seduttori, studenti, signore ecc. Una di queste signore è sicuramente Giulia:

> «Giulia Giovannini abitava al secondo piano della palazzina Ponza. (…) Aveva comprato quell'appartamento sei mesi prima con l'eredità lasciatale dal padre. Ed essendo una ragazza energica l'aveva rimesso a posto tutto da sola, senza l'aiuto di nessuno. Aveva dipinto le pareti

color rosa salmone, messo gli stucchi ai muri, cambiato gli infissi, comprato le tende colorate di Laura Ashley.»[86]

Nell'esempio del personaggio di Giulia possiamo vedere come lo spazio gioca un ruolo nella creazione di un personaggio. Giulia è una ragazza giovane, perfezionista, attenta ai dettagli, come si evince dalla descrizione del suo appartamento. Sceglie gli arredi per il suo appartamento e il suo abbigliamento in modo abbastanza giovanile ed entusiastico. Si prende perfino cura della sua reputazione e dell'eleganza dello spazio in cui abita. Con un semplice esempio è facile vedere che Ammaniti colloca la persona in uno spazio che corrisponde al suo carattere. Ammaniti rivela solo in seguito i tragici esiti che si trovano all'interno delle pareti rosa dell'appartamento di Giulia, quando Giulia scopre che il suo fidanzato la tradisce con la sua amica e infine lo uccide, scacciando gli altri presenti. Con un collegamento così ironico delle tragiche conseguenze dell'inganno e dell'immoralità con lo spazio elegante in cui si svolge l'omicidio, Ammaniti invia un chiaro messaggio di falsa eleganza e lusso che finisce con la catastrofe. Denuncia anche l'immoralità e il decadimento della società romana, che si vanta di ricchezza e lusso, ma d'altra parte vive il tradimento e l'omicidio come un interessante intrigo d'amore. In contrapposto allo stile di vita di Giulia, Ammaniti offre una descrizione della famiglia Trodini/Frasca che (ironicamente) vive di fronte a Giulia. Particolarmente interessante è il confronto della mentalità del nonno, il signor Anselmo Frasca, che critica l'immoralità, la fornicazione e le rumorose feste notturne dei suoi vicini giustificando la sua tradizionale reputazione, mentre lui stesso guarda donne nude in televisione o in questo caso le spia dal balcone:

«Michele si alzò e corse nella camera del vecchio. Sapeva che al nonno le donne nude piacevano molto. Ogni notte si addormentava davanti a *Colpo Grosso.* Lì, sulla poltrona, a bocca aperta e il telecomando in mano. Suo nonno era stato alpino e nella sua cameretta teneva ancora i gagliardetti e le foto in bianco e nero del suo reggimento. Aprì l'armadio e vicino alle camicie stirate e profumate di lavanda trovò il vecchio binocolo.»[87]

[86] Niccolò Ammaniti, *Fango*, Roma, Einaudi, 2014, p.15.
[87] Ivi, p.22.

Attraverso i giochi di parole e le descrizioni dei personaggi, Ammaniti mostra un'interessante antitesi di caratteri e luoghi. Colloca i personaggi in spazi diversi per mostrare la differenza tra il *kitsch* della società moderna e capitalista (muri rosa, tende di marca, vestiti costosi) e la semplicità e la tradizione delle vecchie generazioni (foto in bianco e nero, profumo di lavanda, camicie ben disposte e stirate, ecc.). Un altro esempio sarebbe Filomena Belpedio, una signora ricca che vive in un appartamento di lusso, ma a cui i soldi non danno la felicità. Si sente sola e abbandonata e cerca conforto nei farmaci oppioidi:

> «Tutto quello che le rimaneva era quell'appartamento. Quell'appartamento che non poteva più pagare. Quell'appartamento nel lussuoso Comprensorio delle Isole. Il comprensorio più tranquillo e sereno della Cassia. (…) *E tu, mia cara, che hai da festeggiare? Che ti aspettati dall'anno nuovo?* (…) Filomena intanto aveva incominciato a prendere delle scatole di medicinali dalla busta. Roipnol. Alcyon. Tavor. Nirvanil. Valium. (…) Ne riempi mezza. Poi alzò il volume della tv, si versò un po' di Coca-Cola, poggiò i piedi sul tavolino, si mise la zuppiera tra le gambe e cominciò a sgranocchiare pillole come fossero pop-corn.»[88]

Ammaniti vuole fare capire che la felicità non è nel denaro e critica l'arricchimento rapido e il capitalismo nella creazione degli spazi . Fa così sapere che la società italiana si è trasformata in una tipica società capitalista che perde i valori morali e il contatto con la realtà.

Uno dei temi affrontati da Ammaniti è il consumo di oppioidi, specialmente l'erba, per tratteggiare l'impatto della globalizzazione e la disponibilità di oppioidi sul mercato. Nella raccolta *Fango* questo è evidente in un paio di esempi. Due giovani, Ossadipesce e Cristiano, stanno consumando droghe che hanno trovato casualmente tra le cose vecchie in soffitta. Ben presto si rendono conto che la droga è di buona qualità e si spostano nella soffitta vecchia e polverosa per consumarla in un luogo più intimo:

> «Davanti a loro la stanza della caldaia era scomparsa e si trovavano dentro a un festino vichingo in piena regola. Dalle grosse e scure travi di legno del soffitto pendevano enormi catene che sostenevano mazzi di fiaccole accese. Un rozzo cammino con degli alari di marmo decorati faceva

[88] Ivi, p.30.

> il resto dell'illuminazione. Un cervo con tutte le sue brave corna rosolava sullo spiedo. Un cartello con caratteri gotici era appeso al muro.»[89]

Ammaniti colloca i personaggi in uno spazio chiuso isolato per mostrare il desiderio d'intimità e di nascondersi dal mondo, in particolare perché i giovani non sapevano che effetto avrebbe avuto la droga su di loro. Una volta presa la droga, i giovani provano un senso di leggerezza e lo spazio intorno a loro scompare. Non resta che una sensazione di libertà che presto si trasforma in terrore, perché in quello stato lanciano dalla finestra uno zaino con una bomba a mano all'interno. Quando la bomba cade a terra, esplode e distrugge la maggior parte del quartiere. Questo esempio mostra quanto la società influisce sullo spazio circostante e come lo crea e lo distrugge allo stesso tempo. Anche in questo caso lo spazio funge da rifugio e da fuga dalla realtà, che si conclude tragicamente. Il tema della tossicodipendenza è molto diffuso nell'ambito della letteratura *pulp*, e Ammaniti, in quanto autore moderno, non esita a presentarlo nel modo più realistico, collocando la trama in ambienti particolari per criticare la società romana dell'epoca.

La conclusione stessa del primo racconto mostra il fallimento finale dell'umanità. Il modo in cui la società ha distrutto il palazzo, la città e le vite umane è evidente nella depressione e nel grigiore che aleggiavano sulla città la mattina successiva:

> «Alle sei e cinquantadue, cadeva sulle macerie una pioggia continua, sottile e impalpabile. Faceva freddo e non c'era vento. Il cielo coperto da una coltre continua di nuvole, la valle vicina nascosta dalla nebbia, i palazzi stessi e il fumo formavano una sola cosa grigia. L'odore di bruciato, un misto di plastica, benzina e legno dei pini unito a quello della pioggia prendeva alla gola.»[90]

In questo caso, la funzione dello spazio è quella di criticare la società che ha portato alla tragedia con i suoi comportamenti e le sue devastazioni, e di evocare l'atmosfera "dell'ultimo capodanno dell'umanità".

Ammaniti nelle sue opere tratta i temi della morbosità e della crudezza della realtà, ciò che è evidente nel tema del crimine. Oltre agli oppioidi e agli omicidi, vengono spesso menzionati feticci, molestie e stupri. Nel racconto *Rispetto*, Ammaniti descrive il brutale atto di stupro di

[89] Ivi, p.125.
[90] Ivi, p.149.

una ragazza ubriaca che si conclude con l'omicidio di lei e di un'amica su una spiaggia pubblica. Qui è il motivo della spiaggia pubblica che denuncia la brutalità dell'atto e la tragedia di una società tutt'altro che morale. La spiaggia, destinata al grande pubblico e allo svago è ormai completamente soggettivata e diviene il luogo dell'omicidio di due ragazze da parte di giovani ubriachi che erano con loro in discoteca. Questo luogo è ora segnato dalla crudeltà dell'atto che vi ha avuto luogo e che molto probabilmente lo cambierà per sempre. L'atto tragico rende lo spazio frammentato perché attorno a ogni individuo si crea un microcosmo, dato che ogni partecipante vive personalmente questa situazione e crea così il proprio microcosmo. I giovani hanno lasciato la spiaggia all'alba, completamente nudi e ubriachi non rendendosi conto della gravità delle loro azioni, mentre due ragazze innocenti sono state private della loro vita in modo brutale e bizzarro. Con questa antitesi e con questo gioco della vita e della morte, si può dire che Ammaniti presenta diverse visioni del mondo e prospettive, senza analizzare troppo la psiche dei suoi personaggi. Infatti, la loro opinione viene letta principalmente dal comportamento, mentre lo spazio sottolinea l'importanza degli eventi. Lo spazio denuncia anche il degrado dei personaggi.

Nella raccolta *Fango*, ci imbattiamo così in diversi luoghi del fallimento definitivo dei personaggi. Nell'omonimo racconto *Fango,* il protagonista Albertino per legittima difesa uccide il principale spacciatore di droga e decide di buttarlo da qualche parte fuori città. Guidando attraverso la periferia, s'imbatte in una discarica abbandonata:

> «Albertino fermò la macchina. Smontò. Gli stivali sprofondarono nel fango. Aprì il portabagagli. Il fagotto piegato su stesso. (…) La radura degradava in una discesa sempre più ripida che finiva in un acquitrino scuro e immobile cinto da canne ed erbacce. Lavatrici arrugginite, frigoriferi sventrati, lavapiatti degli anni Settanta, forni, spuntavano dall'acqua come relitti di galeoni abbandonati. Il cimitero degli elettrodomestici.»[91]

Scegliendo il luogo in cui finisce la vita di qualcuno, Ammaniti sottolinea la moralità e la responsabilità del personaggio stesso: uno spacciatore che è stato coinvolto in un crimine per tutta la vita finisce umiliato e scartato in una discarica e condivide il "cimitero" con gli elettrodomestici: il personaggio è disumanizzato e banalizzato perché sottilmente paragonato

[91] Ivi, p.281.

alle cose. La critica al crimine in Italia è dunque visibile nello spazio in cui si muovono i personaggi, che nel racconto sono strade isolate, appartamenti fatiscenti, edifici abbandonati e, infine, una discarica.

Le strade isolate sono spesso utilizzate come lo spazio in cui si svolge la trama nelle opere di Ammaniti. Quello che si può facilmente concludere è che comunque simboleggiano la violenza, la fornicazione e i vizi della vita. Nella storia *Carta e Ferro*, più precisamente *Ferro,* il protagonista è un uomo solitario che ha forti pulsioni sessuali e si reca in un quartiere famigerato di Roma, il cosiddetto "Villaggio Olimpico", per trovare una prostituta. «Sono le nove di sera e lo smercio della carne è già cominciato da un po'. Entro, in fila, dietro altre diecimila macchine nel grande parcheggio alberato.»[92] Il tema della prostituzione è tipico anche della letteratura di "cannibalismo" e Ammaniti lo colloca a Roma per dimostrare che la città eterna non è più un centro di cultura, ma un luogo pieno di gente che vive ai margini della società, uomini che non rientrano negli stereotipi dei seduttori e donne italiane che non sono più esempio di dignità ed eleganza, ma di immoralità. Ciò denuncia ulteriormente la decadenza generale della società e il degrado dello spazio sociale di Roma. D'altra parte, nel racconto *Lo zoologo,* le strade deserte sono luogo di criminalità e razzismo. Tre italiani s'imbattono in un giovane di colore e lo conducono in una strada stretta e buia dove lo picchiano violentemente, urlando insulti sul conto della sua nazionalità e del colore della sua pelle. L'unico ad accorgersi del comportamento violento è il protagonista Andrea che cerca di aiutare il negro ma finisce picchiato:

> «La vietta era stretta e piena di scatoloni di cartone e rifiuti che ostruivano il passaggio. L'unica funzione di quella strada era dividere i due palazzoni che ne formavano i lati. I tre continuavano a prendere a calci quello a terra. Oramai sembrava più un fagotto senza vita che un essere umano. (…) Come cazzo era possibile che qualcuno potesse infastidirli mentre loro ripulivano le strade dai rifiuti umani?»[93]

Tutta la dura realtà di Roma è mostrata in una strada, dove un giovane viene discriminato, umiliato e maltrattato in un luogo isolato. Qui, è proprio il luogo isolato che denuncia il punto di vista della società sul tema della discriminazione che è ampiamente presente nella società

[92] Ivi, p.342.
[93] Ivi, p.232.

moderna, ma che sfortunatamente viene messa in ombra e trattata come un argomento irrilevante.

È facile concludere che l'ironia è uno dei fattori principali della produttività letteraria di Ammaniti all'interno della letteratura postmoderna. Ammaniti tratta i luoghi di culto famosissimi di Roma già nel romanzo *Che la festa cominci*, e gli stessi motivi sono ripresi nella raccolta *Fango*. Così, nel racconto *Lo zoologo*, Ammaniti ironizza sull'Università di Roma (ciò che può fungere anche da elemento autobiografico). Il protagonista è lo studente Andrea che non è riuscito a superare l'ultimo esame di zoologia. È stato ucciso la notte prima dell'esame per una serie di circostanze sfortunate, ma si trasforma ironicamente in uno zombie e perde il contatto con la realtà: non può più parlare, mangiare o comportarsi secondo le regole sociali, ma comunica emettendo strani suoni e gattonando. L'unica cosa che sa è appunto la zoologia. Grazie alla sua eccezionale conoscenza della zoologia, era stato nominato Studente dell'anno ed era impiegato all'università. Oltre ai motivi dello zombie e dell'Apocalisse tipici della letteratura *pulp*, la scelta da parte di Ammaniti dell'università come luogo cruciale invia critiche anche all'educazione. L'educazione universitaria non si basa più sulla capacità di inserirsi nella società, seguire le convenzioni sociali e diventare un individuo di grande successo, ma si basa solo sulla memorizzazione di tanti fatti, senza particolari conoscenze e capacità di utilizzare quanto appreso nella vita, come dice sarcasticamente Ammaniti alla fine della storia: «Quando Cornelio Balsamo concluse il suo racconto aveva cambiato a tutti noi l'umore e ci sentivamo tutti speranzosi per quella grande istituzione ch'è l'università italiana.»[94] Per questo motivo, il personaggio principale, lo studente Andrea, viene trasformato in uno zombi e quindi completamente banalizzato.

Ammaniti invia sottilmente un messaggio a una società che non reagisce a simili morbosità e quindi non aiuta l'individuo. Ancora una volta si può osservare collegamento a catena tra individuo, società e luogo, che interagiscono e dipendono gli uni dagli altri creando una rappresentazione universale della connessione tra la società romana e lo spazio che Ammaniti studia nel corso della sua produzione letteraria.

[94] Ivi, p.255.

# 8. CONCLUSIONE

Nella letteratura postmoderna si comincia a dare il primato alla dimensione spaziale e al suo ruolo nella creazione dei protagonisti e dello spazio sociale. Il ruolo dello spazio non è più esclusivamente descrittivo (ossia quello di seguire la trama e la cronologia in secondo piano), ma serve a caratterizzare i personaggi e a sviluppare la storia. Inizia così la "postmodernizzazione" dello spazio e il tema dell'importanza dello spazio diventa attivo in tutte le sfere culturali. L'importanza dello spazio è discussa anche in filosofia e filosofi famosi come Michel Foucault, Henri Lefebvre o Fredric Jameson introducono concetti filosofici come l'eterotopia e trattano l'importanza della società nella creazione dello spazio. Roma detiene un posto importante nell'immaginario collettivo della letteratura e del cinema italiano per il grande potenziale metaforico che questo centro dell'Impero Romano d'Occidente e poi dell'Occidente cristiano ha sempre mantenuto nel corso della sua lunga storia.

Ammaniti nel suo romanzo *Che la festa cominci* costruisce l'immagine generale di Roma su alcuni stereotipi affermatisi prevalentemente nel cinema italiano negli anni Sessanta, quando Roma conobbe una grande espansione demografica e crescita economica. Il mito della "dolce vita" della società romana che Fellini ha accuratamente costruito nel film omonimo viene ironizzato nel romanzo di Ammaniti in molti segmenti, conferendo al romanzo un'interessante dimensione intertestuale. Nel romanzo si analizzano nel dettaglio le modalità di decostruzione del mito felliniano del seduttore latino romano incarnato dal personaggio di Marcello del film *La dolce vita*, nonché del mito galante di Roma come ambiento ideale per godersi e vivere avventure amorose. La Roma descritta dal punto di vista di Ammaniti non è più creata "a misura d'uomo" come certamente avvenne nell'epoca in cui le piazze e le fontane romane venivano mostrate nel film di Fellini, ma è incolta, privatizzata e selvaggia. Il degrado postmoderno di Roma comprende tutti i segmenti della società romana, dall'*élite* culturale rappresentata da Fabrizio Ciba all' *élite* finanziaria e imprenditoriale incarnata dal bizzarro personaggio di Sasà Chiatti fino a un *jet set* fatto di calciatori e *hostess* televisive. I comportamenti di questi personaggi non hanno più niente in comune con il *glamour* che possedevano le celebrità mondiali del cinema o della musica italiana della seconda metà del XX secolo. La trasformazione della "dolce vita" romana nella Roma neoliberista degli anni Sessanta è raccontata nel romanzo attraverso la trasformazione del parco romano di Villa Ada in un grottesco parco safari inventato da Chiatti. Attraverso il motivo di Villa Ada Ammaniti offre

una critica molto acuta del nuovo ordine sociale in cui l'opposizione politica al neoliberismo brutale è praticamente inesistente e la resistenza è limitata a gruppi sociali marginali.

La fine del romanzo e la storia degli atleti russi nascosti nelle catacombe sotto il parco dal 1960 introducono finalmente una prospettiva diacronica nel romanzo e nel contesto storico della Guerra Fredda e della divisione in blocchi del mondo che alla fine viene sostituita dal predominio globale postmoderno dell'ideologia neoliberista. Introducendo questa storia, Ammaniti esce finalmente dalla prospettiva postmoderna dell'eterno "presente" che è stata teoricamente sostenuta da alcuni teorici e politici postmoderni. L'insensato suicidio accidentale di Sasà Chiatti, che alla fine del romanzo non viene ucciso da nemici immaginari ma dalla sua stessa paranoia, diventa metafora dell'inevitabile "suicidio" del concetto neoliberista di organizzazione della società e di creazione dello spazio pubblico. Il finale ottimista del romanzo in cui gli *ex* emarginati sociali diventano visionari e salvatori della società crea un interessante quadro interpretativo aperto a numerosi significati.

La raccolta di racconti *Fango* continua fedelmente a ritrarre la caduta della società romana e riafferma la visione di Roma come una città decostruttiva e triste piena di criminalità, razzismo e cattivo potere politico. Nei racconti si possono facilmente osservare il ruolo della società nella distruzione degli spazi pubblici e quindi la critica all'ideologia neoliberista.

# 9. BIBLIOGRAFIA


N. Ammaniti, *Che la festa cominci*, Roma, Einaudi, 2009.

N. Ammaniti, *Fango*, Roma, Einaudi, 2014.

N. Brandini, *Evoluzione tematica e stilistica nella narrativa di Niccolò Ammaniti* (Tesi di laurea), Siena, Università di Siena, 2013.

F. Burke, "Herding cats: Putting Fellini's Films into Historical Perspective", in P. Bernardini, J. Granata. T. Lobalsamo e A. Zambenedetti (a cura di), *Federico Fellini. Riprese, riletture, (re)visioni*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2016, pp. 19-39.

K. Dalmatin, "Roma nel romanzo Che la festa cominci di Niccolò Ammaniti", in S. Jurišić, A. Marić, N. Mihaljević e K. Dalmatin (a cura di), *La città italiana come spazio letterario nel contesto mediterraneo*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2018, pp. 41-49.

P. Giovannetti, *La letteratura italiana moderna e contemporanea*, Roma, Carocci, 2005.

E. Ilardi, *La capitale delle storie, Roma come contesto narrativo*, in «*La città tra romanzo e studi urbani, Tracce Urbane - Rivista Transdisciplinare di Studi Urbani*», 1 (2), 2017, pp. 48-64.

J. Juhant, *Globalizacija, kršćanstvo i demokracija.* In «Diacovensia», 11 (2), 2003, pp. 223-239, reperibile al: https://hrcak.srce.hr/40178 (25/06/2021)

*La dolce vita*, Regia di F. Fellini, Riama film; Pathé Consortium Cinéma, Film, 1960.

A.Marchese, "Lo spazio", in *L'officina del racconto*, Milano, Oscar Saggi Mondadori, 1983, pp. 101-128.

T. Martinić, *Komunikacija i postmoderna*, in «*Politička misao*», *27* (2), 1990, pp. 190-198, reperibile al: https://hrcak.srce.hr/113404 (12/07/2021)

*8 ½* (*Otto e mezzo*), Regia di F. Fellini, Cineroz, Francinex. Film, 1963.

B. Panebianco, P. Pullega, "Lo spazio; Tipi di descrizione", in *Il lettore consapevole. Manuale di analisi del testo narrativo*, Bologna, Clio, 1993, pp. 47-49.

F. Rajković, *Il romanzo di formazione di Niccolò Ammaniti* (Tesi di laurea). Pula, Sveučilište Jurja Dobrile, 2020, reperibile al: https://repozitorij.unipu.hr/islandora/object/unipu:4798.

P. Smethurst, "Postmodernism's Spatial Turn: from Spatialisation to the Production of Space", In *The Postmodern Chronotope*. Amsterdam, Rodopi, 2000, pp. 31-64.

M. Žanić, Postmodernizam i grad. Od estetizacije do privatizacije urbanih prostora, in «*Sociologija i prostor*», *57* (2), 2019, pp. 139-157, reperibile al: https://doi.org/10.5673/sip.57.2.2 (25/06/2021)

# 10. RIASSUNTO/SUMMARY/SAŽETAK


**Roma nelle opere narrative di Niccolò Ammaniti**

Lo scopo di questa tesina è descrivere il ruolo e l'importanza dello spazio della capitale italiana nelle opere narrative dell'autore italiano Niccolò Ammaniti. La parte introduttiva della tesina affronta le funzioni dello spazio nei testi narrativi e analizza il ruolo dello spazio nella letteratura postmoderna che è influenzata dalla filosofia postmoderna, dalla globalizzazione e dal capitalismo. Il concetto di cronotopo è trattato anche nei testi dei filosofi postmoderni, Michel Foucault e Henry Lefebvre. La parte principale della tesina analizza le funzioni di raffigurazione di vari spazi pubblici romani nella raccolta di racconti *Fango* e il romanzo *Che la festa cominci* e la decostruzione di varie immagini stereotipate di Roma create nel cinema italiano negli anni Sessanta. Vengono inoltre analizzati numerosi collegamenti intertestuali ai film *La dolce vita* ed *Otto e mezzo* del regista e sceneggiatore italiano Federico Fellini. Nella tesina si pone attenzione ai modi di presentare la decadenza della società postmoderna italiana e alla critica di Ammaniti all'ideologia neoliberista e alla privatizzazione degli spazi e dei beni pubblici.



**Parole chiave**: Ammaniti, *Che la festa cominci*, *Fango*, Fellini, *La dolce vita*, *8 ½*, Roma, funzioni dello spazio, cronotopo postmoderno.



**Rome in the narrative works of Niccolò Ammaniti**

The aim of this final paper is to describe the role and importance of the space of the Italian capital Rome in the narrative works of the Italian author Niccolò Ammaniti. The introductory part of the paper deals with the functions of space in narrative texts and analyzes the role of space in postmodern literature that is influenced by postmodern philosophy, globalization and capitalism. The concept of chronotope is also treated in the texts of postmodern philosophers, Michel Foucault and Henry Lefebvre. The main part of the paper analyzes the functions of

depicting various Roman public spaces in the short stories collection *Fango* and the novel *Let the Games Begin* (Che la festa cominci) and Ammaniti's deconstruction of various stereotypical images of Rome created in Italian cinema in the 1960s. Numerous intertextual links to the films *Sweet Life* (*La dolce vita*) and *Eight and a Half* (*Otto e mezzo*) by Italian film director and screenwriter Federico Fellini are also being analyzed. The paper pays special attention to the ways of presenting the decadence of Italian postmodern society and Ammaniti's critique of neoliberal ideology and the privatization of public spaces and goods.

**Key words**: Ammaniti, *Che la festa cominci*, *Fango*, Fellini, *La dolce vita*, *8 ½*, Rome, functions of space, postmodern chronotope.

## Rim u narativnim djelima Niccolòa Ammanitija

Cilj ovog završnog rada je opisati ulogu i važnost prostora glavnog talijanskog grada Rima u narativnim djelima talijanskog autora Niccolòa Ammanitija. U uvodnom dijelu rada se obrađuju funkcije prostora u narativnim tekstovima te se analizira uloga prostora u postmodernoj književnosti koja je pod utjecajem postmoderne filozofije, globalizacije i kapitalizma. Obrađuje se i koncept kronotopa u tekstovima postmodernih filozofa, Michela Foucaulta i Henrija Lefebvrea. U glavnom dijelu rada analiziraju se funkcije prikazivanja raznih rimskih javnih prostora u zbirci pripovjedaka *Fango* i romanu *Che la festa cominci* te Ammanitijeva dekonstrukcija raznih stereotipnih slika Rima nastalih u talijanskoj kinematografiji šezdesetih godina dvadesetog stoljeća. Analiziraju se i brojne intertekstualne poveznice s filmovima *Slatki život* (*La dolce vita*) i *Osam i pol* (*Otto e mezzo*) talijanskog filmskog redatelja i scenarista Federica Fellinija. U radu se posebna pažnja posvećuje načinima prikazivanja dekadencije talijanskog postmodernog društva te Ammanitijevoj kritici neoliberalne ideologije i privatizacije javnih prostora i dobara.

**Ključne riječi**: Ammaniti, *Che la festa cominci*, *Fango*, Fellini, La dolce vita, 8 ½, Rim, funkcije prostora, postmoderni kronotop.

Obrazac A.Č.

SVEUČILIŠTE U SPLITU
FILOZOFSKI FAKULTET

**IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI**

kojom ja MARIJA MATAS, kao pristupnik/pristupnica za stjecanje zvanja sveučilišnog/e prvostupnika/ce TALIJANSKOG JEZIKA I KNJIŽEVNOSTI / ENGLESKOG JEZIKA I KNJIŽEVNOSTI, izjavljujem da je ovaj završni rad rezultat isključivo mojega vlastitoga rada, da se temelji na mojim istraživanjima i oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da niti jedan dio završnog rada nije napisan na nedopušten način, odnosno da nije prepisan iz necitiranoga rada, pa tako ne krši ničija autorska prava. Također izjavljujem da nijedan dio ovoga završnog rada nije iskorišten za koji drugi rad pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanovi.

Split, 23.09.2021.

Marija Matas
Potpis

**OBRAZAC I.P.**

IZJAVA O POHRANI ZAVRŠNOG / DIPLOMSKOG RADA U DIGITALNI REPOZITORIJ FILOZOFSKOG FAKULTETA U SPLITU

| | |
|---|---|
| STUDENT/ICA | MARIJA MATAS |
| NASLOV RADA | ROMA NELLE OPERE NARRATIVE DI NICCOLÒ AMMANITI |
| VRSTA RADA | ZAVRŠNI RAD |
| ZNANSTVENO PODRUČJE | HUMANISTIČKE ZNANOSTI |
| ZNANSTVENO POLJE | FILOLOGIJA |
| MENTOR/ICA (ime, prezime, zvanje) | KATARINA DALMATIN, doc. dr. sc. |
| KOMENTOR/ICA (ime, prezime, zvanje) | |
| ČLANOVI POVJERENSTVA (ime, prezime, zvanje) | 1. NIKICA MIHALJEVIĆ, izv. prof. dr. sc.<br>2. KATARINA DALMATIN, doc. dr. sc.<br>3. MAJA BILIĆ, viši lektor |

Ovom izjavom potvrđujem da sam autor/ica predanog (završnog)/diplomskog rada (zaokružiti odgovarajuće) i da sadržaj njegove elektroničke inačice u potpunosti odgovara sadržaju obranjenog i nakon obrane uređenog rada. Slažem se da taj rad, koji će biti trajno pohranjen u Digitalnom repozitoriju Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Splitu i javno dostupnom repozitoriju Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu (u skladu s odredbama *Zakona o znanstvenoj djelatnosti i visokom obrazovanju*, NN br. 123/03, 198/03, 105/04, 174/04, 02/07, 45/09, 63/11, 94/13, 139/13, 101/14, 60/15, 131/17), bude (zaokružiti odgovarajuće):

(a.) u otvorenom pristupu

b.) rad dostupan studentima i djelatnicima Filozofskog fakulteta u Splitu

c.) rad dostupan široj javnosti, ali nakon proteka 6/12/24 mjeseci (zaokružiti odgovarajući broj mjeseci)

U slučaju potrebe dodatnog ograničavanja pristupa Vašem ocjenskom radu, podnosi se obrazloženi zahtjev nadležnom tijelu u ustanovi.

Split, 23.09.2021. — Marija Matas

mjesto, datum — potpis studenta/ice