

Ecologia e rappresentazione dello spazio: Saviano, Tournier, DeLillo

Niccolò Scaffai

Entropia dei rifiuti

Pochi anni fa, i quotidiani nazionali dettero una notizia che, in forma più o meno parziale, era stata già battuta almeno a partire dalla seconda metà degli anni novanta: nel Pacifico esisterebbe un'isola di rifiuti, composta per l'80% da materiale plastico, grande – a seconda delle stime – una o addirittura due volte il Texas (che è vasto più del doppio dell'Italia). Questa Atlantide di spazzatura, chiamata Pacific Trash Vortex, non emerge ma rimane immediatamente sotto il pelo dell'acqua e la sua consistenza sarebbe semisolida: ciò spiegherebbe perché, nonostante le gigantesche dimensioni, non è facilmente visibile e per molti anni è rimasta sconosciuta. L'isola avrebbe infatti iniziato a formarsi negli anni Cinquanta, aumentando gradualmente la sua massa e la sua densità per effetto della North Pacific Subtropical Gyre, una corrente oceanica che si muove in senso orario e a spirale, generata da un sistema di correnti ad alta pressione. Nell'estate del 2009, il Pacific Trash Vortex è tornato nuovamente alla ribalta: un gruppo di ricercatori si è reso conto che alcuni microorganismi sono in grado di digerire parzialmente la plastica, avviandone il processo di degradazione, e ha così deciso di compiere una spedizione sull'isola per studiare il fenomeno.

L'investimento scientifico ne implica anche uno di carattere simbolico, evidente fin nell'uso della parola "isola", a cui hanno fatto ricorso giornali e siti internet per definire il vortice galleggiante; e nell'idea stessa della missione verso un luogo sconosciuto, comune a una larghissima parte dell'immaginario letterario e cinematografico. La natura dell'oggetto, tuttavia, è tale da mettere in dubbio la validità di alcune tipiche categorie binarie solitamente associate alla tematica dell'isola e dell'esplorazione: noto/ignoto, terraferma/isola, naturale/artificiale. Per esempio, il discrimine tra mare e terra è, in

questo caso, incerto; le dimensioni (e, per alcuni scettici, la stessa esistenza) della massa sono ancora in discussione, ma il materiale di cui è composta è lo stesso degli oggetti di uso domestico; la sua origine è certamente artificiale, ma l'aggregazione e la degradazione dei componenti dipendono da fenomeni naturali. Non è insomma un confine a delimitare il Pacific Trash Vortex, né sul piano materiale né su quello simbolico, ma piuttosto un contorno poroso, una soglia disponibile per continui attraversamenti: non *limes*, dunque, ma *limen*.¹

Lo spunto offerto dalla cronaca scientifica introduce all'argomento e alla questione di metodo da affrontare: la rappresentazione dell'ambiente come sistema misto, eteroclitico, e il valore simbolico della tematica ecologica nella letteratura recente. In particolare, prendo in considerazione il motivo dei rifiuti, delle deiezioni (*trash, waste, garbage*): oggetti compositi e impuri che, come nel caso dell'isola di spazzatura, si sottraggono a una rigida distinzione tra natura e artificio e alla conseguente, implicita polarizzazione di carattere innanzitutto etico tra benignità e nocività. In molti casi, come accade nelle opere letterarie di cui si parlerà, riconoscere una certa labilità dei confini può aprire una prospettiva migliore di quanto non farebbe un punto di vista rigidamente concentrato su stereotipi oppositivi: città e campagna, natura e cultura.

Del resto, l'interesse degli studi di ecologia letteraria, prima rivolto spesso all'utopia naturale e all'aspetto paesaggistico, si concentra ora piuttosto sulla relazione e la contaminazione tra i diversi elementi dell'ambiente rappresentati nell'opera letteraria². L'accento viene posto più sugli attraversamenti tra la soglia del naturale e dell'artificiale, nel nostro caso tra il *locus amoenus* e la discarica. Ciò ha anche un risvolto pratico e propositivo: minimizzare o rimuovere dall'immaginario i fattori che squilibrano l'ecosistema a vantaggio di una raffigurazione idillica non favorisce la maturazione di una piena coscienza ecologica, agevolata piuttosto da un'idea dell'ambiente come sistema instabile, in stato di crescente entropia. Calvino l'aveva intuito abbastanza tempestivamente, immaginando tra *Le città invisibili* Leonia, che «rifà se stessa tutti i giorni», producendo un'enorme massa di rifiuti³:

¹ Sul valore dei due termini in relazione all'analisi geocritica dello spazio, si veda Westphal 2009: 63 e sgg.

² Cfr. Buell 2005, Gerrard 2004, Iovino 2006 e 2008.

³ Cfr. Viale 1999: 149-70.

Il pattume di Leonia a poco a poco invaderebbe il mondo, se sullo sterminato immondezzaio non stessero premendo, al di là dell'estremo crinale, immondezzai d'altre città, che anch'esse respingono lontano da sé montagne di rifiuti. Forse il mondo intero, oltre i confini di Leonia, è ricoperto da crateri di spazzatura, ognuno con al centro una metropoli in eruzione ininterrotta. I confini tra le città estranee e nemiche sono bastioni infetti in cui i detriti dell'una e dell'altra si puntellano a vicenda, si sovrastano, si mescolano. (Calvino 1994: 457)

Il «desiderio di natura»⁴, che è alla base di molte interpretazioni in chiave ecologica della letteratura mondiale, si rifà spesso a immagini e «situazioni simboliche di immunità risalenti all'epoca della latenza» (Sloterdijk 2006: 57). Ricavo la citazione, mutuandone la parola e il concetto di "latenza", dalla teoria filosofica e culturale di Peter Sloterdijk. Per Sloterdijk, la latenza è paradigmaticamente opposta all'"esplicitazione", che a sua volta consiste in un «rivelatore coinvolgimento di fatti di sfondo in operazioni manifeste»⁵. La contemplazione della natura, dal vivo o nell'opera letteraria, risente di uno stato di latenza, di assuefazione passiva al fenomeno; lo studio delle condizioni che rendono possibile quel fenomeno, e di quelle che ne alterano o ne sfruttano l'equilibrio, hanno piuttosto a che fare con l'esplicitazione. Nel primo caso, tende a prevalere un principio di non-oggettività, o di "ecotipicità" nella rappresentazione letteraria; nel secondo, l'esplicitazione mantiene un'attinenza più stretta con il contesto di realtà, o "realema" (Westphal 2009: 158), senza peraltro che ciò impedisca la promozione simbolica di oggetti e immagini ecologiche: lo vedremo a proposito del *waste* e altri analoghi motivi.

⁴ «Le ragioni del successo del paesaggio potrebbero rimandare a prima vista al movimento ecologista. [...] Nel corso della storia è stata sempre la città – dominante – a inventare e definire il suo *altro* e a predicare le differenti forme di "ritorno alla natura". [...] Da sempre, il distanziarsi crescente della natura provoca il desiderio di natura. Il movimento ecologista degli anni '70 rappresenta da questo punto di vista un *remake*» (Jakob 2009: 8).

⁵ «Chi vuole comprendere l'originalità di quest'epoca [il XX secolo] deve tenere conto di tre elementi: la prassi del terrorismo, il concetto di design industriale e l'idea di ambiente», grazie alla quale «i fenomeni della vita e della conoscenza sono stati collegati reciprocamente a un livello di profondità sin qui sconosciuto.» «Tutti e tre» prosegue Sloterdijk «segnano l'accelerazione dell'esplicitazione, cioè il rivelatore coinvolgimento di fatti di sfondo in operazioni manifeste.» (*ibid.*: 7).

Rispetto alla rappresentazione latente, è semmai minore il tasso di genericità o di tipicità.

Roberto Saviano, *Gomorra*

I rifiuti sono il principale argomento del capitolo conclusivo (intitolato *Terra dei fuochi*) di *Gomorra* (2006) di Roberto Saviano. Lo sguardo del narratore si adatta alla categoria conoscitiva dell'esplicitazione, mirando a portare alla luce fatti e dinamiche – criminali, in questo caso – che normalmente rimangono occulti, almeno per il pubblico dei lettori estraneo alle indagini di polizia. La forma dell'inchiesta, della *docufiction*, contribuisce a mettere a fuoco il contesto di realtà, ma non per questo manca all'obiettivo del narratore un filtro simbolico⁶, evidente nell'intonazione apocalittica della scena finale, in cui il protagonista, aggrappato al relitto di un frigorifero, oppone una strenua resistenza alla deriva e all'affondamento nel mare di liquami delle discariche campane (paragonandosi, non a caso, a un personaggio dell'immaginario cinematografico):

Avevo i piedi immersi nel pantano. L'acqua era salita sino alle cosce. Sentivo i talloni sprofondare. Davanti ai miei occhi galleggiava un enorme frigo. Mi ci lanciavi sopra, lo avvinghiai stringendolo forte con le braccia e lasciandomi trasportare. Mi venne in mente l'ultima scena di *Papillon*, il film con Steve McQueen tratto dal romanzo di Henri Charrière. [...] Avevo voglia di urlare, volevo gridare, volevo stracciarmi i polmoni, come Papillon, con tutta la gola che la voce poteva ancora pompare «Maledetti bastardi, sono ancora vivo!». (Saviano 2006: 331)

In *Gomorra*, la prospettiva ecologica coincide con l'affioramento di ciò che è sommerso, con l'emersione di ciò che sta sotto. Il livello letterale (denunciare la presenza di scorie e rifiuti interrati illegalmente) si esprime attraverso una forte carica figurale

⁶ Come è stato osservato, Saviano «ha attratto l'attenzione non sollevando questioni ignote, ma strappando quelle acclamate ai circuiti ristretti e al linguaggio asettico delle investigazioni e dei processi, incarnandole in volti e aneddoti specifici, e filtrando il racconto attraverso una soggettività partecipe» (Bertoni 2009: 75-76).

(l'immondizia occultata richiama, come parte per il tutto, la rete oscura dei traffici di camorra), intensificata attraverso la connotazione infernale dei luoghi descritti. Un doppio livello che agisce anche sul piano lessicale: la parola "cancro", ad esempio, è usata da Saviano tanto per definire metaforicamente la proliferazione criminale, quanto letteralmente per le malattie che colpiscono gli abitanti delle zone contaminate.

L'intreccio di piani e di funzioni (civile e letteraria, innanzitutto) che caratterizza il libro è legata a doppio filo con la rappresentazione dell'antipaesaggio inquinato dalle cosche. In primo luogo, l'attività di stoccaggio illegale di cui si occupa la figura dello *stakeholder* obbliga a immaginare un paesaggio rovesciato, come un guanto:

Col tempo ho imparato a vedere con gli occhi degli stakeholder. Uno sguardo diverso da quello del costruttore. Un costruttore vede lo spazio vuoto come qualcosa da riempire, cerca di mettere il pieno nel vuoto; gli stakeholder pensano invece a come trovare il vuoto nel pieno. Franco, quando camminava, non osservava il paesaggio, ma pensava a come poterci ficcare qualcosa dentro. Come vedere tutto l'esistente a mo' di grande tappeto e cercare nelle montagne, ai lati delle campagne, il lembo da sollevare per spazzarci sotto tutto quanto è possibile. (*Ibid.*: 320)

In secondo luogo, l'esplicitazione costringe a ribaltare gli stereotipi della geografia ideologica dell'Italia contemporanea, annullando di fatto i confini superficiali tra nord e sud, tra regioni virtuose e viziose (Toscana o Lombardia, a dispetto della propaganda politica e del comune sentire localistico, non prospererebbero se alcune imprese del Centro Nord non smaltissero illegalmente parte dei loro rifiuti nel Sud attraverso le organizzazioni criminali), perfino tra Oriente e Occidente (tra Napoli e Hong Kong, ad esempio, legate da saldissimi vincoli di commercio illegale):

Un ruolo rilevante, nella geografia dei traffici illeciti, viene svolto dalla Toscana, la regione più ambientalista d'Italia. [...] Dalla Toscana non arrivano soltanto ingenti quantitativi di rifiuti gestiti illegalmente. La regione diviene una vera e propria base operativa fondamentale per tutta una serie di soggetti impegnati in queste attività criminali [...]. Ma il territorio del riciclaggio dei rifiuti tossici sta aumentando i suoi perimetri. Altre inchieste hanno rilevato il coinvolgimento di regioni che sembravano immuni, come l'Umbria e il Molise. (*Ibid.*: 323)

Michel Tournier, *Les Météores*

I protagonisti del romanzo *Les Météores* (*Le meteore*, 1975) di Michel Tournier appartengono alla famiglia Surin. Gustave, il maggiore dei tre figli del capostipite Antoine, ha fondato un'impresa di smaltimento dei rifiuti urbani, la SPIDU; alla morte di Gustave, schiacciato da un'enorme balla di immondizia domestica, la direzione passa al fratello Alexandre, a cui fa capo una delle voci narranti. A contatto con l'impresa, Alexandre elabora ben presto un'estetica dello scarto, basata anche in questo caso sull'inversione di categorie socialmente condivise:

Verme piccolo borghese! Sempre la stessa paura di buttar via, quell'avarò rimpianto all'idea di scartare qualcosa.

Un'ossessione, un ideale: una società che non gettasse via *niente*, i cui oggetti durassero eternamente, che dominasse le due grandi funzioni – produzione-consumo – in una catena senza residui! È il sogno della costipazione urbana integrale. Mentre io, al contrario, sogno una deiezione totale, universale, tale da rovesciare un'intera città nella pattumiera. Ma non è proprio quello che ci promette la prossima guerra con i previsti bombardamenti aerei? (Tournier 1995: 63)

Se il «dandy del pattume» (così si definisce Alexandre) preferisce l'imitazione, la riproduzione in serie di un oggetto destinato alla discarica, piuttosto che l'originale, la sua immaginazione prescinde del tutto dal confine materiale e sociale che normalmente separa la città e la discarica, l'individuo e i rifiuti che produce. Alexandre crede infatti di riconoscere nella «sostanza fibrosa dai riflessi di madreperla» ricavata dal pattume della città di Roanne, «una precisa affinità con la materia cucita di sinapsi del cervello umano» (*Ibid.*: 68). Non esiste neppure più una soglia tra il contesto artificiale e quello naturale, perché la spazzatura è il paesaggio su cui può indugiare lo sguardo del passeggero solitario:

La mia bella solitudine – una, vergine e chiusa come un uovo – che Roanne aveva fatto volare in pezzi in modo così pittoresco, eccola dunque miracolosamente ricostituita in questo paese lunare, bianco, ondulato, i trecento ettari degli scarichi di Miramas. [...] Man mano che si avanza gli alberi – sempre più rari, è vero – si caricano di trucioli, stelle filanti, paglia di vetro, cartone

ondulato, fondi di paglia, fiocchi di kapok, parrucche di crine.
(*Ibid.*: 194-195)

La prospettiva di Alexandre si lega a una percezione straniante dello spazio urbano, che appare non lontano dalla conformazione di un'antica foresta, fitta quanto può esserlo l'ammasso di case in un vecchio centro cittadino; secondo il personaggio, la distinzione tra i due stati, quello civilizzato e quello silvestre, è un'«impostura» affermata con violenza dai più forti, dal «gruppo dominante caratterizzato dai soldi e dall'eterosessualità» (*Ibid.*: 86). I dominatori impongono un ordine artificiale e di facciata, che richiede il continuo sacrificio dello scarto, inanimato o animato. Alla prima categoria appartengono ovviamente i rifiuti, che i maggiorenti preferiscono incenerire, distruggendo il paesaggio «lunare» delle discariche tanto amato da Alexandre; la seconda categoria, quella degli scarti viventi esclusi dalla gestione del potere e dai meccanismi di omologazione, riceve una connotazione tragica alla luce dell'ambientazione temporale del romanzo, intorno alla Seconda guerra mondiale. Brani come il seguente, pur riferiti ai rifiuti personalizzati dal punto di vista di Alexandre, contengono un'evidente allusione ai forni concentrazionari:

I tentacoli si disserrano e i reietti piombano su un piano inclinato, vengono precipitati, imbragati a gambe all'aria, a cataratta, verso le fornaci ruggenti. Scivolano nelle fiamme con la loro personalità, i loro ricordi, le loro voci, le loro tinte e mezze tinte, i loro gusti e disgusti. È un annullamento rabbioso e indiscriminato di tutte le finezze, di tutte le sfumature, di tutto quanto c'è di inimitabile e di insostituibile nell'essere.

Quella caduta di tutto l'umano in una vampata furiosa deve corrispondere in me a un terrore atavico, a un presentimento immemorabile, se osservarlo mi ha colpito così profondamente.
(*Ibid.*: 95)

Se ne ricava l'idea che la razionalizzazione dello spazio, il disegno del confine tra civiltà e discarica, siano associabili a delle azioni violente e discriminatorie, profondamente innaturali e anti-ecologiche. Un ambiente formato solo da elementi omologhi, in cui la diversità è considerata abnorme, è un'astrazione che non corrisponde all'assetto spontaneo di un ecosistema⁷.

⁷ Cfr. Bateson 1977.

Don DeLillo, *Underworld*

La metafora dei rifiuti è frequente nella letteratura e nella cinematografia americane, da Cormac McCarthy a Pynchon, da DeLillo a Spike Lee. Il tema ha un rilievo particolare in *Underworld* (1997) di Don DeLillo; nel romanzo, il personaggio di Nick Shay lavora per un'impresa denominata *Waste Containment Co.* Nick dedica una cura quasi ossessiva alla raccolta differenziata dei rifiuti domestici, che assume un valore rituale, sottolineato dalla ripetizione "formulaica" (Portelli 2004: 274) di una scena che si rinnova, quasi identica, regolarmente nei suoi pensieri:

A casa nostra raccoglievamo separatamente i rifiuti di vetro, le lattine e i prodotti di carta. Poi separavamo il vetro trasparente dal vetro colorato. La latta dall'alluminio. I contenitori di plastica, senza tappi o coperchi, li buttavamo via solo il martedì. Poi c'erano i rifiuti organici, per il giardino. E infine i giornali, inclusi gli inserti patinati, ma stavamo attenti a non legarli con lo spago, che è sempre una grossa tentazione. (DeLillo 1999: 92, 107)

A casa togliavamo la carta paraffinata dalle scatole di cereali. Avevamo un ripostiglio per il riciclaggio con bidoni separati per i giornali, le lattine e i vasetti di vetro. Sciacquavamo le lattine usate e le bottiglie vuote e le mettevamo nei loro bidoni. Dividevamo la latta dall'alluminio. Nei giorni di raccolta sistemavamo ogni tipo di spazzatura nell'apposito ricettacolo e mettevamo i ricettacoli, dalla parola latina che significa ricevere di nuovo, fuori sul marciapiede davanti a casa.

Il nesso tra sacralità e rifiuto accomuna Nick al personaggio di Alexandre nelle *Meteore*; a distinguerli vi è però la diversa idea di conservazione della materia scartata. Mentre Alexandre si trova a suo agio in un paesaggio di spazzatura che condivide uno spazio di superficie con la città e l'ambiente naturale, fondendosi con questi, Nick è impegnato – come prevede la ragione sociale della sua ditta – nel contenimento dei rifiuti. Come ha osservato Alessandro Portelli (275 e segg.), quel contenere ha un duplice risvolto: tenere dentro e tenere fuori, includere ed escludere. L'inclusione della spazzatura nei contenitori della raccolta differenziata coincide con una forma specializzata di esclusione e di rimozione dallo spazio domestico. Su altra scala, anche la sepoltura delle scorie nucleari nelle profondità sotterranee del New Mexico o del Kazakistan rappresenta una forma di

rimozione, storica e culturale: «quello che è stato escluso esteriormente (la guerra atomica) viene incluso e interiorizzato, e sotterraneamente continua ad agire» (Portelli 2004: 276). La centralità del motivo del rifiuto nel romanzo – in cui si concentrano molteplici linee di senso: «Se vedi immondizia dappertutto» afferma il protagonista «è perché è davvero dappertutto» (DeLillo 1999: 300) – si giustifica infatti anche come figura di un passaggio, di una trasformazione epocale: dalla guerra fredda, che ha richiesto la proliferazione di armi atomiche e la conseguente produzione di scorie radioattive, al successivo periodo di pace monocratica, in cui quelle armi, nonostante i tentativi di occultamento e rimozione, continuano a esistere rivelandosi letteralmente *incontenibili*: vendute clandestinamente, come nell'ex Unione Sovietica, o riciclate in oggetto estetico, come i bombardieri su cui interviene Klara Sax.

È vero che DeLillo, scrivendo il suo romanzo vent'anni dopo *Le meteore* di Tournier, va oltre la rappresentazione estetico-paranoica della spazzatura: in *Underworld*, per esempio, viene già registrata e dipinta di colori grotteschi l'attrazione postmoderna per il *trash* e la sua promozione nel campo del *glamour*⁸. Né la ricchezza semantica che il motivo del *waste* ha in DeLillo implica il sacrificio della dimensione realistica a vantaggio di quella simbolica⁹. I due libri condividono però l'idea che il perfetto controllo dei rifiuti e la loro espulsione dall'orizzonte civile siano opzioni utopistiche che simboleggiano l'irrealizzabile ambizione di imporre un senso unico alla Storia e di preservare un confine invalicabile tra ordine e disordine.

⁸ Cfr. Olster 2003.

⁹ Sulle declinazioni del realismo nel romanzo di DeLillo, si veda il capitolo conclusivo di Bertoni 2007.

Bibliografia

- Bateson, Gregory, *Steps to an Ecology of Mind* (1972), trad. it. *Verso un'ecologia della mente*, Milano, Adelphi, 1977.
- Bertoni, Clotilde, *Letteratura e giornalismo*, Roma, Carocci, 2009.
- Bertoni, Federico, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2007.
- Buell, Lawrence, *The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination*, Malden-Oxford-Victoria, Blackwell Publishing, 2005.
- Calvino, Italo, *Romanzi e racconti*, ed. diretta da Claudio Milanini, Ed. Mario Barenghi e Bruno Falchetto, Milano, Mondadori, 1994, II.
- DeLillo, Don, *Underworld* (1997), Torino, Einaudi, 1999.
- Garrard, Greg, *Ecocriticism*, London-New York, Routledge, 2004.
- Iovino, Serenella, *Ecologia letteraria: una strategia di sopravvivenza*, Milano, Ambiente, 2006.
- Id., *Filosofie dell'ambiente: natura, etica, società*, Carocci, Roma, 2008.
- Jakob, Michael, *Il paesaggio*, Bologna, il Mulino, 2009.
- Olster, S. M., *The Trash Phenomenon: Contemporary Literature, Popular Culture and the Making of the American Century*, Athens, University of Georgia Press, 2003.
- Portelli, Alessandro, *Canoni americani. Oralità, letteratura, cinema, musica*, Roma, Donzelli, 2004.
- Saviano, Roberto, *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, Milano, Mondadori, 2006.
- Sloterdijk, Peter, *Luftbeben. An den Quellen des Terrors* (2002), trad. it. *Terrore nell'aria*, Roma, Meltemi, 2006.
- Tournier, Michel, *Les Météores* (1975), trad. it. *Le meteore*, Garzanti, Milano, 1995.
- Viale, Guido, *Governare i rifiuti. Difesa dell'ambiente, creazione d'impresa, qualificazione del lavoro, sviluppo sostenibile, cultura materiale e identità sociale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.
- Westphal, Bertrand, *La Géocritique. Réel, fiction, espace* (2007), trad. it. *Geocritica. Reale Finzione Spazio*, Roma, Armando, 2009.

L'autore

Niccolò Scaffai

Niccolò Scaffai (1975) è professore associato di Letteratura italiana moderna e contemporanea all'Università di Losanna (Svizzera).

I suoi principali campi di ricerca e insegnamento sono la poesia italiana contemporanea, le letterature comparate e la teoria letteraria. È autore di *Montale e il libro di poesia* (2002), *Il poeta e il suo libro. Retorica e storia del libro di poesia nel Novecento* (2005), *La regola e l'invenzione* (2007). Ha curato anche numeri monografici di *Compar(a)ison. An International Journal of Comparative Literature* intitolati "Memoria e oblio. Le scritture del tempo" (2009) e "Ecology, Nature and Literature" (2010). È nel comitato direttivo di *Between* ed è responsabile della sezione "Comparatistica e strumenti" di *Semicerchio. Rivista di poesia comparata*.

Email: niccolo.scaffai@unil.ch

L'articolo

Data invio: 30/10/2010

Data accettazione: 30/01/2011

Data pubblicazione: 30/05/2011

Come citare questo articolo

Scaffai, Niccolò, "Ecologia e rappresentazione dello spazio: Saviano, Tournier, DeLillo", *Between*, I.1 (2011), <http://www.between-journal.it/>