

Autonomous Zones. Normativity, Non-Conformism, Illness, and Health in Jonas Gardell's Stockholm Trilogy

Giovanni Za

(Università di Napoli L'Orientale)

The aim of this article is to study space and place in the literary trilogy by the Swedish author Jonas Gardell *Torka aldrig tårar utan handskar* (Gardell 2012-3; 2012, 'Never Wipe Tears Without Gloves'). Set in the cityscape of Stockholm in the early 1980s, the plot revolves around a defining encounter between Benjamin, a Jehovah's Witness, and Rasmus, a young student hailing from Värmland. The small community they shape with fellow friends/outside challenges the visible edgings that normativity has erected. This creates an underworld that can be interpreted as a «temporary autonomous zone» (Bey 1985), or as a «heterotopia» (Foucault 1986) within city borders. Benjamin, Rasmus, and their group are eventually affected when AIDS spreads through the capital city. Illness plays a significant role in the outlining of new boundaries and eventually results in the application of a geographical sanction of *segregation* that the majority, conformed to normativity, imposes on the minority. The process of segregation is finally overcome with a public act of national contrition, as evidenced by Gardell's work. The outcome of this process is the achievement of an awareness of the past and a firmer social cohesion.

Obiettivo di questo articolo è lo studio dello spazio e del luogo nella trilogia di romanzi dell'autore svedese Jonas Gardell *Torka aldrig tårar utan handskar* (Gardell 2012-3; 2012, 'Non asciugare mai le lacrime senza guanti'). Ambientata nella città di Stoccolma all'inizio degli anni Ottanta, la trama descrive l'incontro decisivo tra Benjamin, un testimone di Geova, e Rasmus, un giovane studente del Värmland. Questa piccola comunità sfida i confini visibili che la normatività ha eretto e crea, all'interno dei confini della città, un mondo sotterraneo che può essere interpretato come una «zona autonoma temporanea» (Bey 1985) o come una «eterotopia» (Foucault 1986). Benjamin, Rasmus e il loro gruppo vengono infine colpiti dalla diffusione dell'AIDS nella capitale. La malattia gioca un ruolo significativo nel delineare nuovi confini e spinge all'applicazione di un meccanismo di segregazione che la maggioranza adeguata alla normatività emette contro la minoranza. Tale processo di segregazione viene infine superato con un atto pubblico di contrizione nazionale, anche per mezzo dell'opera di Gardell: tramite esso una presa di coscienza del passato e una più stretta coesione sociale sembrano finalmente compiersi.

KEYWORDS: *Normativity, Jonas Gardell, Spatial Literary Studies, AIDS, Medical Humanities*

Giovanni Za, *Zone autonome. Normatività, anticonformismo, malattia e salute nella trilogia su Stoccolma di Jonas Gardell*, in «Studi Germanici», 29 (2026), pp. 81-105

ISSN: 0039-2952

DOI: 10.82007/SG.2026.29.04



Open Access



Zone autonome. Normatività, anticonformismo, malattia e salute nella trilogia su Stoccolma di Jonas Gardell

Giovanni Za

(Università di Napoli L'Orientale)

1. MULTIDIMENSIONALITÀ E PLURIVOCITÀ DELLO SPAZIO

Nella sequenza iniziale di *Torka aldrig tårar utan handskar* ('Non asciugare mai le lacrime senza guanti'), riduzione televisiva dell'omonima trilogia romanzesca dell'autore svedese Jonas Gardell, da una prospettiva a volo d'uccello convergono sul quartiere centrale di Stoccolma le immagini riconoscibili del perimetro urbano¹. Su questo insiste anche la voce fuori campo, che centra l'interesse e l'obiettivo poetico dell'opera sulla città: «Det här är en berättelse om en tid och en plats. Det som berättas i den här historien har hänt. Det hände här, i den här staden, i de här kvarteren, bland de människor som har sina liv här» («Questa è una storia che parla di un tempo e di un luogo. Ciò che viene raccontato in questa storia è accaduto. È accaduto qui, in questa città, in questi quartieri, tra le persone che vivono qui»)².

1 Jonas Gardell è uno degli autori più popolari di Svezia. Attivo già alla fine degli anni Settanta con la raccolta poetica *Den tiggande talar* ('Il muto parla', 1979, ed. autoprodotta), si è affermato come personalità eclettica in molti ambiti, dalla narrativa al teatro comico e alla musica. Ha raggiunto un notevole popolarità e riconoscimento critico con la pubblicazione della trilogia su Juha Lindström, avviata con *En komikers uppväxt* ('L'adolescenza di un comico', Norstedts, Stockholm 1992). Personalità pubblica e televisiva, ha alternato una vena più comica e spettacolare a una più introversa e riflessiva, il cui culmine è certamente la serie *Torka aldrig tårar utan handskar*, composta da tre volumi (1: *Kärleken*, Norstedts, Stockholm 2012; 2: *Sjukdomen*, Norstedts, Stockholm 2013; 3: *Döden*, Norstedts, Stockholm 2013). *Kärleken*, *Sjukdomen* e *Döden*, rispettivamente, si traducono con 'L'amore', 'La malattia' e 'La morte'. La riduzione televisiva è stata invece diretta da Simon Kaijser su sceneggiatura dello stesso Gardell; divisa in tre puntate, la serie è stata prodotta dalla televisione nazionale svedese (SVT) e trasmessa nell'ottobre 2012, prima che fossero pubblicati i romanzi *Sjukdomen* e *Döden*.

2 L'*incipit* della riduzione televisiva coincide con quello letterario: Gardell, *Torka aldrig tårar utan handskar*. 1: *Kärleken*, cit., p. 8. Dove non diversamente indicato, le traduzioni sono a cura di chi scrive.

Här, «qui», è convocato il lettore. La capitale non si riduce a sfondo decorativo dell'intreccio, ma svolge invece un ruolo dinamico e vitale, agente attivo che apre spazi e interseca luoghi pubblici e privati, in un meccanismo incessante di produzione di luogo.

Qui convergono personaggi di origine eterogenea e si iscrive una fitta dialettica tra spazio esterno e interno; il giovane protagonista Rasmus giunge in città da Koppom, piccola località nel periferico Värmland e troverà qui le aperture ad altri mondi che nel luogo di origine non erano possibili: la capitale svela la sua segreta infinità, come un *aleph* teorizzato da Borges nel suo omonimo racconto, «il luogo dove si trovano, senza confondersi, tutti i luoghi della terra, visti da tutti gli angoli»³. Come Olinda, una delle *città invisibili* di Calvino, anche la capitale svedese conserva altri mondi e plurime dimensioni all'interno del suo perimetro: «chi ci va con una lente e cerca con attenzione può trovare da qualche parte un punto non più grande di una capocchia di spillo che a guardarlo un po' ingrandito ci si vede dentro i tetti le antenne i lucernari i giardini le vasche, gli striscioni attraverso le vie, i chioschi nelle piazze, il campo per le corse dei cavalli»⁴.

Stoccolma è somma di contraddizioni, elenco di addendi infiniti, luogo vivo e attivo, coerente con un immaginario urbano di irriducibile dinamismo:

A differenza di Koppom, qui la notte non diventa mai buia. La potenza combinata di decine di migliaia di lampioni, luci stradali, fari delle auto, vetrine, insegne al neon e le lampade di milioni di finestre delle case illuminano la notte urbana. [...] Lui [Rasmus] vede che la città si muove e respira. Pensa che non stia mai ferma. È così bella che fa male, [...] vivente, come un sistema nervoso che pulsa⁵.

3 Jorge Luis Borges, *El Aleph* (1949), trad. it. di Francesco Tentori Montalto, *L'Aleph*, in Id., *Tutte le opere*, vol. 1, a cura di Domenico Porzio, Mondadori, Milano 2005, p. 771-903: 894. L'apertura di mondi paralleli e nascosti è naturalmente un *topos* letterario, sfruttato in molti generi e in ogni epoca. Borges prende ispirazione per il suo *aleph* dalla fantascienza di H.G. Wells e dal racconto di questi *The Crystal Egg*, in *The Complete Short Stories of H.G. Wells*, ed. by John Hammond, Orion, London 2001, pp. 267-280.

4 Italo Calvino, *Le città invisibili*, Mondadori, Milano 1993, p. 130.

5 «Till skillnad från Koppom blir natten aldrig mörk här. Den gemensamma kraften från tiotusentals lyktstolpar, gatljus, billjus, skyltfönster, neonreklam och lamporna i miljontals husfönster gör stadsnatten ljus. [...] Han [Rasmus] ser att staden rör sig och andas. Han tänker att den aldrig står stilla. Det är så vackert att det gör ont, [...] levande, som ett pulserande nervsystem», Gardell, *Törka aldrig tårar utan handskar. 1: Kärleken*, cit., pp. 93-94.

Alla descrizione più ricorrente, che esalta il carattere di città-spettacolo che auto-produce una propria mitologia di inesauribile vitalità, si contrappone una descrizione di segno opposto resa da Gardell nel paratesto letterario di *Kärleken*⁶: «Devi capire che città buia e provinciale era Stoccolma all'epoca. Letteralmente, non c'era illuminazione da nessuna parte»⁷. Se la capitale luminosa e rumorosa è quella letteraria e designata dalle codificazioni normative del mercato e dello spettacolo, nella Stoccolma buia e nascosta trovano invece spazio traiettorie esistenziali, quale quella di Rasmus, che sono spinte lontano dalla luce in una condizione di oscurità.

Contemporaneamente buia e luminosa, aperta e chiusa, integra e frammentata in micro-mondi invisibili, la città si compone di contraddizioni che ne disegnano perimetri irregolari, è contemporaneamente spettacolo e segreto. In questi spazi reali e immaginari si iscrive la trama dell'opera di Jonas Gardell.

2. OBIETTIVI, METODOLOGIA, STATO DELL'ARTE, DISPOSIZIONE DEL TESTO

Questo studio esamina lo spazio letterario di Stoccolma nella trilogia di Jonas Gardell. Metodologia di riferimento è la geocritica, teorizzata in primo luogo da Bertrand Westphal, che proprio sui valori e significati dello spazio concentra la sua indagine⁸. In particolare, sarà impiegato lo strumento geocritico della *multifocalizzazione*, che raccoglie le diverse percezioni dello spazio secondo una prospettiva endogena, esogena e allogena, ove quest'ultima si colloca in un posizionamento intermedio,

6 La definizione di città-spettacolo prende spunto dalla teorizzazione di società dello spettacolo presentata da Guy Debord, *La Société du spectacle* (1967), trad. it. di Paolo Salvadori, *La società dello spettacolo: commentari sulla società dello spettacolo*, Baldini & Castoldi, Milano 2005; nel contesto urbano, la città diviene vetrina di un meccanismo produttivo che riproduce la crescita perpetua postulata dal capitalismo ove la merce è categoria universale dell'essere sociale. In ambito svedese, il concetto di città-spettacolo è applicato a Stoccolma, intesa come messa in scena di un sistema di produzione/consumo interminato e predeterminato dall'esigenze espansive del mercato; cfr. Johan Lindell, *Skådespelsstaden*, in *Den postpolitiska staden*, ed. by Richard Ek – Mekonnen Tesfahuney, Recito, Borås 2016, pp. 104-125.

7 «Du måste förstå vilken mörk och provinsiell stad Stockholm var då. Bokstavligen, det fanns ingen belysning någonstans», Tobias Brandel, «Jag var med och jag överlevde», in «Svenska Dagbladet», 5 agosto 2012, pp. 8-13: 8.

8 Bertrand Westphal, *La géocritique. Réel, fiction, espace* (2007), trad. it. di Lorenzo Flabbi, *Geocritica. Reale funzione spazio*, a cura di Marina Guglielmi, Armando Editore, Roma 2009.

ibrido tra interno ed esterno⁹. Tramite esso, verrà messa in luce la natura plurivocale della città, ovvero di luogo in cui si sovrappongono ipotesi diverse di interpretazione e abitazione dello spazio urbano. Da questo tipo di analisi, la città di Stoccolma emerge come *aleph* scandinavo che contiene al suo interno ogni elemento del mondo.

Per quanto l'autore sia molto noto in Svezia, l'opera di Jonas Gardell non è ancora stata oggetto organico di uno studio critico. *Torka aldrig tårar* ha ricevuto notevole attenzione pubblica – come anche testimoniato dalle numerose recensioni e dalle partecipazioni frequenti dell'autore a dibattiti pubblici sulla sua opera –, ma monografie sull'attività letteraria e saggistica appaiono alla data attuale limitate¹⁰.

Nella prima sezione del testo, lo spazio urbano è presentato come una stringente dialettica tra luoghi conchiusi o aperti. La città appare qui segnata da *soglie* che i personaggi attraversano e in cui costruiscono comunità private e separate dallo spazio pubblico, invisibili mondi-nel-mondo. Nel secondo paragrafo saranno invece indagati gli spazi oltre tale *soglia*, luoghi extraterritoriali e dallo statuto incerto, *liminali* e deformabili, «come spazio da riempire di immagini e storie, da misurare e mappare, di cui appropriarsi come parte di geografia immaginaria»¹¹. Su questi luoghi di natura irrimediabilmente ibrida, si concentreranno sia istanze di eccezionalità, sia anche sentimenti di espulsione e *segregazione*. Nel terzo segmento si individueranno i *ponti* e le giunture spaziali in cui gli elementi socialmente separati possono trovare una forma di contatto. Nelle conclusioni sarà infine analizzato come questo processo di unificazione e *liberazione* di spazi diversi sia il risultato di una *negoziiazione* e normalizzazione delle istanze anti-normative.

9 *Ivi*, p. 178.

10 Sull'opera di Gardell si segnala il lavoro di ricerca di Eva Kuhlefeldt, *Att tala sanning är att ljuga så att folk tror en Nordica*, Tesi di dottorato, Helsingfors Universitet, 2006, concentrato sulla prima fase narrativa dell'autore. Sull'attività di saggistica religiosa, cui Gardell si è dedicato nei testi *Om Gud*, Norstedts, Stockholm 2003 e *Om Jesus*, Norstedts, Stockholm 2009, si concentra invece Seth Erlandsson, *Om Gud och Jesus: Gardells tankar i Bibelns och forskningens ljus*, XP Media, Haninge 2009. Su *Torka aldrig tårar* rilevanti sono gli unici spunti critici finora registrati: Risto Saarinen, *Recognition and Reform in Nordic Fiction: Jonas Gardell and Jussi Valtonen*, in «Dialog. A Journal of Theology», 55 (2016), 2, pp. 158-166; Cecilia Trenter, *Jonas Gardells Torka aldrig tårar utan handskar som kulturellt minne*, in «Finsk Tidskrift», 1 (2020), pp. 55-65.

11 «as space to be filled with images and histories, to be measured and charted, to be appropriated as a part of the imagined geography», Wolfgang Behschnitt, *Jutland and the West Coast as Liminal Spaces in Danish Literature*, in *Nordic Literature. A Comparative History*, ed. by Steven P. Sondrup – Mark B. Sandberg, vol. 1: *Spatial Nodes*, ed. by Thomas A. Dubois – Dan Ringgaard, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia 2017, pp. 80-94: 85.

3. MAI ASCIUGARE LE LACRIME SENZA GUANTI: UNA DIALETTICA DELLE SOGLIE

La trilogia *Törka aldrig tårar* è stata pubblicata come serie di romanzi tra il luglio del 2012 e l'autunno del 2013. L'intreccio della serie allaccia diversi fili narrativi e vicende di personaggi eterogenei, tutti accomunati da una condizione di sradicamento territoriale: «in generale, provengono da ogni dove: dal Norrbotten, dallo Jämtland, finlandesi, scaniani, dalle loro piccole comunità»¹². Rasmus, giovane studente in transizione da Koppom a Stoccolma, ritrova nella capitale una comunità di sodali e *outsider*. Benjamin, unico ad essere cresciuto in città, vive in una sua riduzione autoimposta, delimitata alla congregazione di Testimoni di Geova di cui la famiglia fa parte: «vive la sua vita attraverso e nella Chiesa. È lì che ha i suoi amici, sì, quasi tutti quelli che conosce»¹³. A Stoccolma Rasmus incontra dapprima Paul, risoluto militante del movimento di liberazione per i diritti degli omosessuali, e costruisce con gli individui attorno a questi una tipologia di famiglia elettiva¹⁴: «se ne sono tutti andati, lasciando le loro famiglie e le loro case d'infanzia [...] e si sono ricreati le loro vite adulte qui, in questa città, con altri che sono come loro, e Paul si prende cura di tutti loro»¹⁵. Su questa comunità, trasparente sineddoche dell'intera popolazione omosessuale della città e concentrazione di *multifocalizzazioni* contrapposte, si abbatte il virus dell'AIDS e la sciagura della persecuzione e segregazione sociale.

Nei romanzi questi personaggi tracciano all'interno dello spazio proprie traiettorie, designano geografie delle singolarità, operano per *pratiche spaziali*¹⁶. Un esempio è fornito dallo stesso Paul, quando, in *Kärleken*, incontra un uomo nei pressi della stazione centrale; ne segue una rapida accettazione reciproca e un tacito accordo per un incontro

12 «över huvud taget är de överallt ifrån: norrlänningar, jämtar, finnar, skåningar, de kommer från sina småsamhällen» Gardell, *Törka aldrig tårar. 1: Kärleken*, cit., p. 124.

13 «han lever sitt liv genom och i församlingen. Det är där han har sina vänner, ja, snart sagt alla han känner», *ivi*, pp. 109-110.

14 Secondo la definizione che lo stesso personaggio fornisce nel romanzo: «Sono una specie di equivalente gay di Madre Teresa» («Jag är en sorts bögnas motsvarighet till moder Theresa» *ivi*, p. 219).

15 «de har alla brutit upp och lämnat sina familjer och barndomshem [...] och de har återskapat sig själva, sina vuxna liv här, i den här staden, med andra som är som de, och Paul tar hand om dem alla», *ivi*, p. 124.

16 Si intende come *pratica spaziale* il concetto teorizzato da Henri Lefebvre, ovvero l'interazione dinamica tra spazio e società, che modella lentamente e sicuramente il territorio, dominandolo e appropriandosene: Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, Anthropos, Paris 1974, p. 48.

intimo. Paul segue l'uomo in uno spazio pubblico, buio e socialmente invisibile. Tale spazio è osservato da una prospettiva endogena, che piega i luoghi urbani a una funzione individuale e circoscritta, invisibile a chi osserva dall'esterno. Nel suo percorso dalla stazione all'oscurità, Paul supera una *soglia*, uno spazio transitorio e *liminale* che consente il passaggio da uno status sociale e spaziale *normativo* a uno eccezionale e sovversivo:

Probabilmente faranno sesso nei cespugli fuori dal Serafimen, il vecchio ospedale sul canale di fronte al Municipio, o in una delle alcove sul lato corto del Municipio. [...] Il lato est del Municipio è un'area rettangolare molto limitata e tradizionalmente un luogo dove gli uomini che cercano sesso con altri uomini possono incontrarsi per contatti rapidi e silenziosi. Perché qui tutto si fa in silenzio e in fretta. Con discrezione¹⁷.

La geografia dei movimenti di Paul all'interno della città mostra l'ambiguità di fondo di questa pratica spaziale. L'area rettangolare e limitata a est del municipio sembra in una prima analisi uno spazio urbano di libertà all'interno della cartografia normativa di Stoccolma: quivi Paul e il suo amante possono entrare in contatto secondo codici di comunicazione privati e *discreti*, ovvero che non interferiscono con la pratica eteronormativa della città. Tali spazi di libertà e alterità sono segnalati da aree di ingresso, *soglie*, codici specifici di accesso e si aprono sia all'interno di luoghi pubblici, sia in spazi interni, conchiusi in ambiti inaccessibili. Essi rivelano una fondamentale ambiguità, come spazio liminale, sospeso tra collocazioni dotate invece di una funzionalizzazione più precisa: «a differenza dello spazio o del luogo chiuso, la cui forma è determinata dai suoi limiti percepiti (*limites*), lo spazio o il luogo liminale del limen è uno spazio di apertura, di dispiegamento o di divenire»¹⁸. Lo spazio del municipio appare caratterizzato soprattutto come *zona autonoma temporanea*, ovvero come luogo contrassegnato da regolamentazioni estemporanee e proprie, presentate dal suo teorico Hakim Bey come l'apertura di una porzione

17 «Troligen skall de ha sex i buskaget utanför Serafimen, det gamla sjukhuset som ligger vid kanalen, mittemot Stadshuset, eller också i någon av alkoverna på Stadshusets kortsida. [...] Just den östra sida av Stadshuset utgörs av en mycket begränsad, rektangelformad yta och av tradition är det en plats där män som söker sex med andra män kan träffas för snabba, tysta kontakter. För allt här sker tyst och i hast. Diskret», Gardell, *Törka aldrig tårar. 1: Kärleken*, cit., p. 88.

18 «unlike the closed space or place given form by its perceived limits (*limites*), the liminal space or site of the limen is one of opening, unfolding, or becoming», Robert T. Tally, «A Utopia of the In-Between», or, *Limning the Liminal, in Landscapes of Liminality Between Space and Place*, ed. by Dara Downey – Ian Kinane – Elizabeth Parker, Rowman & Littlefield, London-New York 2016, pp. IX-XV: XI.

infinitesima di *terra incognita* in un quadratura che conchiude il territorio in una mappa stabile: «The TAZ» – (*temporary autonomous zone*) «come una rivolta che non si scontra direttamente con lo Stato, un'operazione di guerriglia che libera un'area (di terra, di tempo, di immaginazione) e poi si dissolve per riformarsi altrove/in un momento altro»¹⁹.

Allo stesso tempo, tuttavia, questi luoghi intimi e vincolati da una *soglia* possono essere interpretati come eterotopie, come teorizzato da Foucault:

Ci sono anche, e questo è probabilmente vero in ogni cultura, in ogni civiltà, luoghi reali, luoghi effettivi, luoghi che sono stati disegnati nell'istituzione stessa della società e che sono tipi di contro-luoghi, tipi di utopie effettivamente realizzate in cui i luoghi reali, tutti gli altri luoghi reali che possono essere trovati all'interno della cultura sono allo stesso tempo rappresentati, contestati e invertiti, tipi di luoghi che sono al di fuori di tutti i luoghi, anche se sono effettivamente localizzabili²⁰.

L'eterotopia è per Foucault un'«utopia localizzata», un luogo *assolutamente* differente che si trova all'interno dello spazio «quadretato, ritagliato, variegato, con zone luminose e zone buie»²¹. L'autore riconosce diversi tipi di eterotopie: della deviazione, della crisi, come archivio generale, come città nella città²².

19 «is like an uprising which does not engage directly with the State, a guerrilla operation which liberates an area (of land, of time, of imagination) and then dissolves itself to re-form elsewhere/elsewhen», Hakim Bey, *T.A.Z. The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*, Autonomedia, New York 2003, p. 99. Di rilievo è senz'altro la località scelta da Paul per l'incontro: il municipio di Stoccolma è naturalmente anche luogo istituzionale e simbolo di concretizzazione piramidale di potere. Entro questo avamposto di gerarchizzazione si apre invece una forma di *spazio autonomo*.

20 «Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables», Michel Foucault, *Des espaces autres*, in *Dits et écrits 1954-1988*, vol. 4: 1980-1988, sous la dir. de Daniel Defert – François Ewald – Jacques Lagrange, Gallimard, Paris 1994, pp. 752-762: 755-756.

21 Michel Foucault, *Le corps utopique, les hétérotopies* (1966), trad. it. *Utopie. Eterotopie*, a cura di Antonella Moscati, Cronopio, Napoli 2006, p. 12.

22 Foucault elenca cinque principi eterotopici: l'esistenza di eterotopie in tutte le culture; la trasformazione della funzione di un'eterotopia nel corso della storia; la possibilità di sovrapposizione su uno stesso luogo di molteplici funzioni eterotopiche; la connessione tra eterotopie e eterocronie, ovvero la ricorrenza del fenomeno in

Qui si pone allora un interrogativo cruciale, ovvero se lo spazio segreto e nascosto in cui Paul e gli altri personaggi riparano sia effettivamente una *zona autonoma* sottratta alla logica dominante della città, quindi area di opposizione al canone eteronormativo, oppure, come Gardell afferma in un determinante passaggio, un'area «delimitata» e circoscritta, nella cui nell'invisibilità si possono consumare tipologie di contatto altrimenti impossibili nella dimensione pubblica e che sono invece ampiamente consentite alla eteronormatività: «Il locale gay rispondeva quindi all'esigenza di poter essere sé stessi anche quando si era sotto lo sguardo degli altri. Limitando il proprio contesto alle sole persone che la pensano allo stesso modo, si raggiunge la normalità»²³. Su questa cruciale separazione si consuma una contraddittoria *multifocalizzazione*: da un lato la prospettiva endogena ed esclusiva di Paul, dall'altro quella esogena della popolazione urbana a cui questo spazio risulta invisibile; tra queste due dimensioni, ne emerge una allogena, liminale e ibrida. Il passaggio allora è fondamentale: il lato est del municipio appare nel libro come un'area di libertà oppure un'eterotopia della crisi, o, in un'ipotesi ancor peggiore, della *deviazione*? Se l'autore non esplicita una risposta immediata, lascia tuttavia indizi nel testo che, per tramite di questa dialettica tra le *soglie* di *zona autonoma* o eterotopia, svelano il suo posizionamento.

L'accesso negoziato a una *zona autonoma* o eterotopia è d'altra parte quello che motiva Rasmus al suo arrivo a Stoccolma; prima di giungere nella capitale, infatti, era rimasto sospeso in un ulteriore e invisibile spazio liminale: «Si dice che ogni omosessuale abbia la sua storia di *coming out*. Rasmus non ha mai fatto *coming out*»²⁴. Mentre nell'adolescenza i suoi compagni sono inseriti nel meccanismo sociale di accettazione e maturazione eterosessuale, Rasmus è spinto invece a una silenziosa rinuncia; quando allora conosce Henrik, uno studente da cui si sente attratto, non concepisce alcuna possibilità di espressione del proprio sentimento.

A Koppom Rasmus non ha accesso a uno spazio autonomo ed è socialmente discriminato dal mondo eteronormativo: «gli altri gli gridavano insulti e [...] minacciavano di picchiarlo e gli gridavano

specifici momenti storici o cronotopi; la necessità di un sistema di apertura e chiusura, di un sistema di accesso all'eterotopia (che, per Gardell, è stata definita *soglia*).

23 «Gayklubben motsvarade alltså ett behov av få vara sig själv också när man var sedd av andra. Genom att begränsa sin kontext till att bara gälla likasinnade uppnår man normalitet», Gardell, *Törka aldrig tårar. 1: Kärleken*, cit., p. 178.

24 «Det sägs att varje homosexuell har sin komma-ut historia. Rasmus kom aldrig ut», *ivi*, p. 45.

frocio»²⁵. L'esclusione lascia Rasmus in un'eterotopia della crisi, luogo inaccessibile per altri, spazio conchiuso da cui le comunicazioni con il resto del mondo sono rade. All'arrivo a Stoccolma, il superamento di una *soglia* gli consente l'ingresso in un mondo-nel-mondo, un *aleph*, ancorché circoscritto, ma nel quale finalmente può realizzarsi un afflato vitale: «È un pensiero banale, ma in questo momento, in questo stato d'animo, esprime esattamente ciò che sente: 'La vita vuole vivere'»²⁶.

Da un ulteriore e circoscritto *aleph* o eterotopia prende tuttavia avvio *Kärleken*, nella dimensione di un isolato letto di ospedale: «la giornata agostana è passata senza una nuvola in cielo, ma l'estate non penetra attraverso le finestre chiuse del reparto di isolamento»²⁷. La persona isolata è la prima contagiata dal virus HIV in Svezia: non solo l'isolamento è fisico, ma il distacco dall'umanità è ulteriormente sanzionato dalla mancanza di parola e di contatto. Il gesto di pietà di una delle infermiere, che asciuga una lacrima del paziente, è immediatamente sanzionato dalla collega più anziana e più esperta, la quale spiega il significato letterale del titolo del libro, «non asciugare mai le lacrime senza guanti!»²⁸; contemporaneamente, emerge anche il significato metaforico, che allude alla soppressione di umanità e di pietà²⁹.

A questa condizione di isolamento e de-umanizzazione giunge Reine, uno dei personaggi; in *Sjukdomen*, questi si trova nella stanza di isolamento 2 dell'ospedale di Roslagstull:

25 «de andra skrek glåpord efter honom och [...] hotade spöa honom och skrek bögjävel», *ivi*, p. 97.

26 «Det är en banal tanke, men just i det här ögonblicket, i den här sinnestämningen, uttrycker den exakt vad han känner: 'Livet vill leva!», Gardell, *Torka aldrig tårar. 2: Sjukdomen*, cit., p. 277.

27 «Augustidagen har passerat utan ett moln på himlen, men genom de tillslutna fönstren på isoleringen tränger inte sommaren», Gardell, *Torka aldrig tårar. 1: Kärleken*, cit., p. 5.

28 «Torka aldrig tårar utan handskar!», *ivi*, p. 7.

29 I personaggi di Rasmus e Benjamin compaiono anche in un film per la televisione sceneggiato da Gardell, prodotto nel 1989 da SVT e intitolato *Ömhälen* ('La tenerezza'). Nella prima scena sono mostrati dei gesti di pietà e cura di un'infermiera verso un uomo piegato dalla malattia. Nella scena successiva, un flashback, Rasmus e Benjamin sono a casa. Sul tavolo, al centro della stanza, compare una piccola raffigurazione scultorea, che ha la forma di una pietà. Il tema è portante per tutto il film, che si svolge all'interno della casa o nella stanza di ospedale in cui Rasmus è ricoverato. Se, in questo film, il tema della pietà è conchiuso nell'eterotopia della crisi all'interno dello spazio familiare, nella serie romanzesca degli anni Dieci del XXI secolo è proprio la pietà l'elemento mancante nel dibattito pubblico sulla malattia.

In baracche di legno basse e dipinte di giallo ci sono stanze di isolamento dove i pazienti vengono assistiti uno per uno, ogni stanza con una serratura, alcune stanze con una serratura e un accesso diretto dall'esterno. [...] È come un piccolo mondo a sé stante. La città di sotto non si intromette quassù. Non i suoni, non i movimenti, non la vita [...] Come se la vita trattenesse il respiro quassù. E alla fine non respirasse più³⁰.

L'ospedale di Roslagstull, così come Södersjukhuset a Södermalm, sono spazi di reclusione, un Ade delimitato da una *soglia* di accesso esclusiva, luogo ultimo e prigione dello spirito. L'ospedale è un mondo-nel-mondo, o ciò che inferno è, per restare per un istante ancora nelle città di Calvino.

La mappa della città si ricostruisce allora in questa composizione puntiforme di mondi-nel-mondo, dentro i quali si nascondono i personaggi. A questa peculiare eterogeografia si volgono i personaggi della serie romanzesca, che diviene cartografia di sistemi di mondi invisibili vincolati da *soglie* che ne regolano accesso o deflusso, spazio di *multifocalizzazioni* tra loro incompatibili. A questa categoria appartengono sia club privati, sia *zone autonome* all'interno del contesto pubblico:

Skinnarviksparken, Humlegården, Kronobergsparken, Långholmen, Frescati verso Brunnsviken, Stadshusparken. Quasi ovunque era buio e c'erano cespugli, è lì che ci si incontrava, di fretta. [...] Un divertimento serale da omosessuale poteva essere andare a fare 'il giro': stazione centrale, Klara Norra, municipio e alcuni orinatoi in giro per la città³¹.

Verso queste *borderland*, spazio liminale e di transizione tra *soglie*, giovani uomini si dirigono per trovare forme di incontro in eterotopie private e oscure, luoghi altri e *discreti* invisibili dalla superficie dello spazio pubblico³². La Stoccolma buia e invisibile diviene luogo di

30 «I låga, gulmålade träbaracker finns isoleringsrum där patienterna vårdas en och en, varje rum med dörrsluss, somliga rum med dörrsluss och ingång direkt utifrån. [...] Det är som en egen liten värld. Staden nedanför tränger inte upp hit. Inte ljuden, inte rörelserna, inte livet. [...] Som om livet håller andan här uppe. För att till slut inte andas in igen», Gardell, *Torka aldrig tårar. 2: Sjukdomen*, cit., p. 33.

31 «Skinnarviksparken, Humlegården, Kronobergsparken, Långholmen, Frescati ute vid Brunnsviken, Stadshusparken. Snart sagt varhelst det var mörkt och fanns buskage, där träffades man, hastigt. [...] Ett kvällsnöje som homosexuell kunde vara att gå 'Rundan': Centralstationen, Klara Norra, Stadshuset och några av pissoarerna runt city», Gardell, *Torka aldrig tårar. 1: Kärleken*, cit., p. 171.

32 Il concetto di *borderland* è stato coniato da Gloria Anzaldúa e si definisce come uno spazio aperto al possibile, «un luogo vago e indefinito, generato dal residuo emotivo di un confine innaturale. Si trova in uno stato di costante transizione. I suoi abitanti sono ciò che è proibito e vietato»; «a vague and undetermined place created by the emotional residue of an unnatural boundary. It is in a constant state

elezione dei protagonisti: la sua attrattività non è rappresentata dalla *luminosità* della città-spettacolo, ma, al contrario, dalla promessa di *oscurità*, che funge da protezione dei micro-mondi che si aprono segretamente all'interno della superficie urbana e contemporaneamente come separazione dal contesto eteronormativo.

4. OLTRE LA SOGLIA: TRA SEGREGAZIONE E LIBERAZIONE

Sulla validità della dialettica delle soglie si interroga criticamente Jonas Gardell. Il sistema dei micro-mondi in cui sopravvive «la vita che vuole vivere» di Rasmus e Benjamin è contestato dall'autore, il quale contrappone al processo di riduzione e neutralizzazione della comunità omosessuale nell'oscurità, il diritto ad una sentimentalità semplice e universale: «Voglio nella mia vita amare qualcuno che mi ama»³³. Tale istanza di equità e riconoscimento sociale esprime la volontà di superamento della condizione di confinamento nell'eterotopia: «Non conquisteremo i nostri diritti restando in silenzio nei nostri armadi... Usciamo per combattere le bugie, i miti, le distorsioni' [...] Non siamo extraterrestri!»³⁴.

Questa rivendicazione cade in contrasto con l'atteggiamento di remissione della generazione precedente: «Per coloro che si incontravano alle cene discrete di Östermalm, gli sbruffoni come Gardell e i gay di sinistra dell'RFSL di Södermalm, che volevano farsi notare, erano una minaccia»³⁵.

Il ritiro nell'oscurità della discrezione è dunque per Gardell una resa al sentimento di vergogna, il volontario confinamento in un'eterotopia della *deviazione* imposta dall'eteronormatività. Contro di essa

of transition. The prohibited and forbidden are its inhabitants», *Gloria Anzaldúa, Borderlands / La Frontera. The New Mestiza*, Aunt Lute Books, San Francisco 1987, p. 3.

33 «övill i mitt liv att få älska någon som älskar mig», Gardell, *Torka aldrig tårar*. 2: *Sjukdomen*, cit., p. 187.

34 «Vi kommer inte att vinna våra rättigheter genom att stanna tysta i våra garderober... Vi kommer ut för att bekämpa lögnerna, myterna, förvrängningarna' [...] Vi är inga utomjordningar!», *ivi*, p. 149. Il testo cita parzialmente il discorso di Harvey Milk per la Giornata della liberazione omosessuale, celebrata il 25 giugno 1978.

35 «För dem som träffades på diskreta middagar på Östermalm var gaphalsar som Gardell och vänsterbögarerna i RFSL på Söder som ville synas mest ett hot» Brandel, «*Jag var med och jag överlevde*», cit., p. 8. RSFL è l'acronimo di Riksförbundet för sexuellt likaberättigande ('Associazione nazionale per l'uguaglianza sessuale'), fondata nel 1950 a Stoccolma e che si batte tuttora per il riconoscimento dei diritti LGBTQ+ in Svezia. Östermalm è un quartiere alto-borghese di Stoccolma, mentre Södermalm è l'area della città che si è popolata tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo di lavoratori della classe operaia.

si esprimono nel romanzo Paul e, per suo tramite, l'autore: «L'amore tra gli uomini può assumere molte forme. Può essere violento e passionale. Può essere tranquillo e senza pretese. Può essere gioioso e tragico. [...] Può essere patetico e persino un po' ridicolo. Ma una cosa non può mai essere: non può mai essere vergognoso»³⁶.

L'etica della liberazione nell'opera di Gardell consta dunque in una transizione che, nello spazio, sancisce il passaggio della comunità omosessuale da un'eterotopia della *deviazione* e della crisi a una *zona autonoma*:

«E asciugherà ogni lacrima dai loro occhi e non ci sarà più la morte, né il dolore, né il pianto, né l'affanno». [...] Volevano tanto che fosse così. Che fosse vero. Che il verbo della Bibbia non fosse solo parole confortanti ma vuote, ma una realtà, un passaggio tra questo mondo e l'altro attraverso il quale l'amato di Benjamin potesse uscire, libero dal dolore e dalla sofferenza e dal dolore. E non solo lui. Tutti! Tutti!³⁷

Al tentativo di liberazione auspicato corrisponde un'azione di discriminazione e segregazione operata dalla comunità eteronormativa, che intende delimitare il contatto tra persone omosessuali a contesti specifici:

I 'club gay' non erano principalmente luoghi di edonismo o di accoppiamento animalesco, tutt'altro. Si prendeva un caffè, si beveva una birra, si parlava e si ballava. Con la grande e cruciale differenza che si beveva il caffè *da omosessuali*, si beveva una birra *da omosessuali*, si parlava e si ballava *da omosessuali*³⁸.

36 «Mänsklig kärlek kan ha många uttrycksformer. Den kan vara våldsam och passionerad. Den kan vara stillsam och anspråkslös. Den kan vara jublande och tragisk. [...] Den kan vara patetisk och till och med en smula löglig. Men en sak kan den aldrig vara: den kan aldrig vara skamlig», Gardell, *Torka aldrig tårar. 1: Kärleken*, cit., pp. 89-90. Il testo compare come citazione di un discorso pubblico di Jörn Svensson, parlamentare tra il 1971 e il 1988 per Vänsterpartiet Kommunisterna (VPK, 'Il partito della sinistra – I comunisti').

37 «Och han skall torka varje tår från deras ögon, och döden skall inte finnas mer; inter heller skall sorg eller skrik eller smärta finnas mer». [...] De ville så gärna att det skulle vara så. Att det skulle vara sant. Att bibelordet inte bara var tröstande men tomta ord, utan verklighet, en passage mellan denna värld och nästa som Benjamins älskade kunde träda ut igenom, befriad från sorgen och lidandet och smärtan. Och inte bara han. Alla! Alla!», Gardell, *Torka aldrig tårar. 3: Döden*, cit., p. 249. La citazione iniziale è di Apocalisse, 21,4.

38 «'Gayklubbar' var alltså i första hand inte till för hedonism eller djuriskt kopulerande, snarare tvärtom. Man drack kaffe, tog en öl, pratade och dansade. Med den stora och avgörande skillnaden att man drack sitt kaffe som homosexuell, man

Il riconoscimento reciproco è usato come atto di protezione, ma sancisce anche la paradossale esclusione da un contesto di *normalità*, una *segregazione* da cui, come successivamente si chiede Gardell, è difficile uscire: «Ma cosa succede se chi è considerato anormale, avendo avuto l'occasione di sentirsi normale, si abitua a questa situazione e inizia a rivendicare il diritto di essere effettivamente normale, anche al di fuori di quel contesto ristretto, anche quando esce dalla stanza chiusa dietro le tende?»³⁹.

A tale marginalizzazione o esclusione dal corpo della società si riferiscono le realtà extraterritoriali, gli spazi al di là delle *soglie* che Gardell descrive nei romanzi. Uno spazio extraterritoriale è la ristretta area di Klara Norra Kyrkogata, nella sezione compresa tra Gamla Brogata e Bryggargata, ovvero un isolato, collocato alle spalle dell'area commerciale principale della città (il retro del grande magazzino Åhléns affaccia sulla strada), a stretto contatto con la stazione. Nei romanzi la strada ha un ruolo importante: qui converge Rasmus dopo il suo arrivo dal Värmland, da qui si muove Paul per i suoi incontri erotici, su quest'area insiste Bengt, attore e sodale dei primi: Klara Norra, o Klara Porra («Klara porno»), come scrive Gardell riportando l'appellativo popolare.

In quest'area insiste una *zona commerciale autonoma*, un *red light district* simile a quello di altre città europee, ma più circoscritto. Le regole di Klara Norra Kyrkogata eccepiscono alla normatività, definiscono uno spazio oltre la *soglia*, ove si trovano negozi di pubblicazioni pornografiche etero e omosessuali, cinema e club⁴⁰.

tog en öl som homosexuell, man pratade och dansade som homosexuell», Gardell, *Torka aldrig tårar. 1: Kärleken*, cit., p. 178 (enfasi in or.).

39 «Men vad händer om den onormale, som tillfälligtvis fått uppleva sig normal, vänjer sig vid det och börjar ställa anspråk på att faktiskt vara normal, också utanför den begränsade kontexten, också när han eller hon lämnar det slutna rummet bakom draperierna?», *ivi*, p. 179.

40 La regolamentazione delle attività di Klara Norra Kyrkogata fu oggetto di un feroce dibattito pubblico. Fu discussa l'applicazione di una legge speciale che consentisse una maggiore flessibilità degli orari di vendita e nell'esposizione di materiale sensibile, come era avvenuto in primo luogo in Francia e successivamente nel Regno Unito con le cosiddette *zoning laws*, ovvero aree a legislazione particolare; Baptiste Coulmont – Phil Hubbard, *Consuming Sex: Socio-Legal Shifts in the Space and Place of Sex Shops*, in «Journal of Law and Society», 37 (2010), 1, pp. 189-209. Tale normazione speciale non venne infine costituita in Svezia, per quanto si applicasse *de facto*. Klara Norra è divenuto una «finestra simbolica sullo *swedish sin*», Klara Arnberg – Orsi Husz, *Den svenska syndens skyltfönster. Klara Norra Kyrkogata 1965-1985*, in *Bakom stadens kulisser. Genus och gränser i Stockholm 1800-2000*, red. av Karin Carlsson – Rebecka Lennartsson, Stockholmia, Stockholm 2021, pp. 338-377: 354.

La natura di questa «zona di libera pornografia» combina aspetti anti-normativi e altri consumistici: se, da un lato, Klara Norra può essere interpretata come un affioramento di un micro-mondo sotterraneo e proibito contro cui si esprimono assai criticamente le forze politiche conservatrici, dall'altro lato esso codifica e depotenzia la sessualità in una merceologia minuta e convenzionale. Come osserva Witt-Brattström, quivi si concretizza una raffigurazione canonica della donna-oggetto, presentata come strumento di soddisfazione sessuale e designata da uno sguardo maschile⁴¹.

Klara Norra è tuttavia accettata: essa resiste proprio in quanto combinazione di liberazione e commercializzazione sessuale. Resta un paradosso e un'eccezione geografica: uomini sconosciuti, come accade per Paul e Bengt, possono qui incontrarsi e rapidamente pattuire un'escursione erotica poco impegnativa, ma al di fuori di questa *zona commerciale autonoma* non hanno diritto a un'esistenza alla luce del sole, non possono socializzare in un bar o in qualunque altro spazio pubblico perché ritenuto sconveniente. Klara Norra è socialmente accettata perché eccezione, commercialmente codificata in un mercato produttivo e proficuo, di un sistema normativo che tuttavia spinge la comunità omosessuale negli spazi dell'oscurità e nell'eterotopia dell'invisibilità; contemporaneamente, Klara Norra si costituisce come sistema fortemente gerarchico, ordinato dallo sguardo maschile.

In questo contesto di forte tensione sociale e urbana, l'arrivo dell'epidemia di AIDS funge da detonatore delle tensioni. La malattia, artatamente connessa all'omosessualità nel primo dibattito pubblico in Svezia, spinge tutta la popolazione gay al centro della scena della storia e della focalizzazione pubblica, al di qua della *soglia* della visibilità. Tale riapparizione alla piena luce del dibattito pubblico ha tuttavia come conseguenza la creazione di un clima persecutorio e di una sindrome del capro espiatorio, che indica le persone omosessuali come responsabili del contagio.

Tale discorso è presentato da Gardell in capitoli di taglio saggistico, per lo più separati dall'intreccio⁴². Questi capitoli assolvono a due funzioni specifiche: in primo luogo, servono a portare la trama

41 Ebba Witt-Brattström, *Å alla kära systrar! Historien om mitt sjuttital*, Norstedts, Stockholm 2010.

42 Si contano sei saggi in *Kärleken*, due in *Sjukdomen* e altrettanti in *Döden*. Il contenuto dei saggi, di varia estensione, si concentra soprattutto sulla percezione dal punto di vista eterosessuale e normativo della malattia e del rapporto tra questa e gli omosessuali. Il materiale analizzato è per lo più quello dei quotidiani nazionali, dei titoli e degli articoli che riportano persecutori sugli omosessuali. In *Döden* i saggi sono di taglio più antropologico, sia per i riferimenti teorici, sia in riferimento alle trasformazioni urbanistica e in particolare di Klara Norra Kyrkogata.

al di là della finzione narrativa e ad addurre al testo una consistenza più concreta. Ne risulta una monumentalizzazione dei personaggi: Rasmus, Paul e gli altri membri del gruppo dei protagonisti divengono epitome di tutta la comunità omosessuale. Allo stesso tempo, i capitoli di taglio saggistico consentono di mostrare con potenza documentale la persecuzione e la violenza contro gli omosessuali, evocate non come narrazione, ma come storia fattuale. In questo modo il libro porta all'interno del testo il dibattito pubblico dei primi anni Ottanta e lo rielabora in chiave critica, per mostrare la pericolosità e pervasività della «criminalizzazione dell'HIV»⁴³.

L'angosciata emergenza del fenomeno AIDS in Svezia è d'altra parte tema fondamentale in *Torka aldrig tårar*, la cui struttura narrativa è costantemente segnalata da anticipazioni e presagi della malattia imminente sulla comunità omosessuale rappresentata nei romanzi. Nell'opinione pubblica il sentimento di paura verso il contagio diviene, all'indomani della morte del primo paziente di AIDS in Svezia, panico sociale e indicizzazione degli omosessuali come colpevoli⁴⁴. Il clima di apprensione, come Gardell ricostruisce attentamente, determina un moto di repulsione del sistema eteronormativo verso l'intera comunità omosessuale, che viene sospinta in uno statuto di *extraterritorialità*⁴⁵. Alla paura fanno riferimento i quotidiani nazionali, che Gardell cita nei capitoli di tipo saggistico. Su «Aftonbladet», quotidiano socialdemocratico indipendente, nelle prime fasi di diffusione del virus, si leggevano titoli come *Jag är livrädd* ('sono spaventato a morte') o *Homosexsjukan sprider sig* ('la malattia degli omosessuali si sta diffondendo')⁴⁶. La drammatizzazione si riscontra sia nei contenuti che nella presentazione grafica: in un altro articolo sullo stesso quotidiano compaiono due foto dello stesso uomo, scattate a sette mesi di distanza; nella foto più grande si vede il paziente, affetto da AIDS, con il volto devastato dal sarcoma di Kaposi, una forma cancerosa

43 Alyson Campbell – Dirk Gindt, *Viral Dramaturgies: HIV and AIDS in Performance in the Twenty-First Century*, in *Viral Dramaturgies. HIV and AIDS in Performance in the Twenty-First Century*, ed. by Alyson Campbell – Dirk Gindt, Palgrave Macmillan, Cham 2014, pp. 3-47: 25.

44 Peter Kadhammar – Carl Magnell, *Första dödsoffret för Aids*, in «Expressen», 16 agosto 1983, p. 8.

45 Si veda in merito Michael Holm, *Parasiter i dina tarmar*, in «Revolt», 27 (1981), 3, p. 27; Per Olov Pehrson – Anders Björkman, «The gay bowel syndrome» och amöbas som sexuell smitta i Sverige, in «Läkartidningen», 78 (1981), 35, p. 2924.

46 Marianne Hunte, *Det första dödsfallet i Aids i Sverige: «Jag är livrädd»*, in «Aftonbladet», 16 agosto 1983, p. 9; Thomas Kristiansson, *Homosexsjukan sprider sig? Två mystiska dödsfall*, in «Aftonbladet», 20 aprile 1983, p. 27.

che si accompagna all'HIV: uno spaventoso *memento morbi*⁴⁷. In un reportage dagli Stati Uniti, un giornalista di «Expressen» intervista un uomo contagiato da HIV: la foto mostra il giornalista e il malato a colloquio, ma colpisce soprattutto la distanza fisica tra i due, constatazione visiva del titolo: «se la gente sapesse che ho contratto l'AIDS, sarebbe il panico»⁴⁸.

Nel primo saggio contenuto in *Sjukdomen*, Gardell dà ampia testimonianza del clima persecutorio verso gli omosessuali e sull'emergenza della sindrome da capro espiatorio; in un'intervista su «Aftonbladet», il prete Bengt Birgersson aveva per esempio affermato: «L'AIDS può avere un lato positivo, se colpisce gli omosessuali e fa cambiare loro idea... Se si è stati colpiti dall'AIDS e ci si rende conto che vivere in modo omosessuale era sbagliato, allora la malattia è servita a qualcosa»⁴⁹. Ancora: «Vi è un comportamento sbagliato, peccaminoso dietro ogni persona contagiata da HIV»⁵⁰. Il senso di panico produce un'espulsione dalla società, genera il desiderio di segregazione oltre ogni *soglia*, proietta un istinto di onta su tutta una comunità⁵¹. Come sintetizza Anneli Jordahl: «C'è qualcosa di folle nell'autorappresentazione che gli svedesi hanno delle malattie. Come dire... siamo così dannatamente moralisti, vogliamo credere che tutto il male stia

47 Marianne Hunte, *Det är sju månader mellan bilderna*, in «Aftonbladet», 25 agosto 1983, p. 7.

48 Jan Lindström, «*Om folk visste att jag har Aids skulle det bli panik*», in «Expressen», 1 luglio 1983, p. 13.

49 «Aids kan ha en god sida – om det drabbar homosexuella och får dem att vända om... Har man drabbats av Aids och kommer till insikt att det var fel att leva homosexuellt – då har sjukdomen tjänat ett syfte», Gardell, *Törka aldrig tårar. 2: Sjukdomen*, cit., p. 91.

50 «Det finns ett felaktigt, syndigt beteende bakom varje HIV-smitta person», *ivi*, p. 92. Il quadro presentato da Gardell mette in risalto una tendenza all'esclusione e alla colpevolizzazione della comunità omosessuale. Tuttavia, si può osservare come gli stessi quotidiani che pubblicavano queste affermazioni e perpetravano discriminazioni mostravano anche, nello stesso periodo, atteggiamenti di maggiore apertura. Ne risulterebbe un quadro più sfaccettato, in cui, accanto alle dichiarazioni che Gardell riporta, ne compaiono altre più equilibrate. Il 13 agosto 1983 «Dagens Nyheter» riportava della dimostrazione pubblica di RSFL a sostegno della comunità omosessuale in termini assolutamente positivi (Margareta Romdahl, *Jag blir glad när jag möter den rosa triangeln*, in «Dagens Nyheter», 13 agosto 1983, pp. 7-8); una serie di articoli pubblicati da Jonas Sima su «Expressen» si impegnavano nel sostegno e per la corretta informazione: Jonas Sima, *Det värsta är ensamheten*, in «Expressen», 22 gennaio 1985, p. 12; si veda anche l'articolo di questi sull'infermiera Kerttu, citata da Gardell come «angelo di Roslagstull»: Id., *Kerttu – de smittades vän*, in «Expressen», 10 giugno 1985, p. 6.

51 Inger Atterstam, *Skam, likgiltighet, tystnad*, in «Svenska Dagbladet», 1 ottobre 2012, p. 8.

accadendo altrove, perché qui dovrebbe essere tutto così pulito, bello, pieno di premure e sicuro»⁵².

Tale comunicazione pubblica si costituisce come canone di *paranoia*, secondo la teorizzazione di Eve Kosofsky Sedgwick:

In questa condizione, la paranoia produce l'esigenza di essere sempre aggiornati sulle notizie relative all'AIDS, chiede ansiosamente la chiusura di tutti i club e i ritrovi per omosessuali e genera di conseguenza un ulteriore senso di accerchiamento paranoico e l'esigenza di spiegare il fenomeno con una responsabilità certa⁵³. In ultima istanza, tale sentimento aspira a una purificazione e a un annientamento, utili alla liberazione della società dalla comunità omosessuale, il capro espiatorio⁵⁴.

5. OLTRE LA SOGLIA: UN PONTE

La condizione di segregazione che si pone come reazione alla ri-emersione delle eterotopie alla luce del sistema eteronormativo è mediata e bilanciata da un movimento opposto e dalla metafora del *ponte*. Nella seconda parte della serie essa emerge come elemento strutturante: consente di stabilire punti di contatto, accessi e operare strategie di socializzazione, mettendo in relazione identità e mondi altrimenti separati tra loro. Quando Rasmus si trova ancora a Koppom, il tentativo di avvicinamento a Henrik, il compagno da cui è attratto, è impossibile: Koppom è esposta completamente alla luce, è territorio sottoposto alla focalizzazione eteronormativa, non offre né

52 «Det är något galet med den svenska självbilden kring sjukdomar. Hur ska jag formulera det här ... vi är så jävla självgoda, vill tro att allt ont pågår någon annanstans, för här ska allt vara så rent, fint, omhändertagande och tryggt», Marie Branner, *Pestens tid*, in «Fokus», 29 agosto 2012, pp. 67-69: 68.

53 Un provvedimento di chiusura fu spiccato per i *bastuklubb* ('club sauna') nel 1987; questi club erano *de facto* luoghi di incontro ove consumare rapporti sporadici e vennero associati alla trasmissione dell'epidemia. Vennero pertanto chiusi, per poi essere riaperti nel 2004, quando ormai erano percepiti come socialmente meno pericolosi (Lars Olof Kallings, *Den yttersta plågan. Boken om AIDS*, Norstedts, Stockholm 2005, p. 125).

54 «The first imperative of paranoia is 'There must be no bad surprises', and indeed, the aversion to surprise seems to be what cements the intimacy between paranoia and knowledge per se [...]. The unidirectionally future-oriented vigilance of paranoia generates, paradoxically, a complex relation to temporality that burrows both backward and forward: because there must be no bad surprises, and because learning of the possibility of a bad surprise would itself constitute a bad surprise, paranoia requires that bad news be always already known», Eve Kosofsky Sedgwick, *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*, Duke University Press, Durham-London 2003, p. 130.

le eterotopie sotterranee della capitale, né consente collegamenti o ponti per cui una relazione *indicibile* può esprimersi; significativamente, Koppom non ha *geograficamente* contatti strutturali con Stoccolma e il resto del mondo, non ha ponti: per partire per Stoccolma, Rasmus è accompagnato ad Åmotfors e da lì prende il treno per la capitale.

Nella stazione centrale di Stoccolma Rasmus raggiunge invece un punto di contatto, un luogo di frontiera ove poter entrare in relazione:

Al centro della grande sala c'è un'apertura circolare con una recinzione intorno, dove si può stare in piedi e guardare il corridoio inferiore, dove le persone si affrettano per andare e venire tra i binari dei treni pendolari e la metropolitana della Stazione Centrale. Questo anello è il luogo naturale di incontro della stazione centrale di Stoccolma. Questo anello è il centro dell'universo, attorno al quale ruota tutto il mondo. Rasmus sa bene come viene chiamata popolarmente questa apertura circolare, questo luogo di incontro. L'anello dei froci⁵⁵.

Spazio fisico e simbolico si incontrano per tramite di un *ponte* che mette in contatto mondi distanti: *Bögringen* consente l'apertura di una dimensione inarrivabile; esso, infatti, non opera come una *soglia* che esclude e rende invisibili spazi eterotopici, ma unisce. Qui si svolge il primo contatto tra Paul e Rasmus, appena arrivato nella capitale. A questi Paul chiede se ha un accendino. Mentre Rasmus lo cerca, Paul usa il suo per accendere una sigaretta: la domanda è ovviamente un'interazione pragmatica. Il primo contatto genera un'apertura di fiducia: l'anello alla stazione centrale è un ponte tra due mondi separati.

Un ulteriore e generazionale *ponte* è il Club Timmy, il primo e storico locale *gay-friendly* su Timmermansgatan, a Södermalm, che Rasmus visita in un capitolo di *Kärleken*. L'accesso al Club Timmy ha valore di effettiva e irrimediabile presa di coscienza della propria identità:

Lo sta aspettando là dentro. L'altro mondo. Dove tutto è sottosopra. Dove tutti sono come lui. Il mondo che ha cercato di raggiungere allontanandosi

55 «I den stora hallens mitt finns en cirkelformad öppning med ett staket runt där man kan stå och titta ner på den nedre gången, där människorna skyndar till och från mellan pendeltågspåren och T-Centralens tunnelbana. Denna ring är Stockholms centralstations naturliga mötesplats. Denna ring är universums mittpunkt, kring vilken hela världen snurrar. Rasmus vet mycket väl vad denna cirkelformerade öppning, vad denna mötesplats kallas i folkmun. Bögringen», Gardell, *Törka aldrig tårar. 1: Kärleken*, cit., pp. 70-71.

da Koppom. Lì lo abbracceranno e lo accoglieranno a casa. Qui c'è il suo gregge. Per la prima volta nella sua vita non sarà diverso⁵⁶.

Il Club Timmy non è una *soglia*: l'accesso del ponte è al piano strada e dall'esterno si può vedere cosa avviene all'interno. Esso connette, non esclude⁵⁷.

Un ulteriore *ponte* che unisce disperse solitudini è la comunità che si riunisce attorno a Paul, ove si coagula una società di uomini congiunta in un rito di celebrazione di vitalità e unità familiare⁵⁸. Quivi giungono Rasmus e Benjamin, l'attore Bengt, lo sradicato Reine e la coppia Lars-Åke – Seppo: assieme costituiranno un ponte tra due mondi, celebreranno un rinnovamento simbolico che, letteralmente, genera una vita nuova e un senso di appartenenza nel mondo, congiunzione della focalizzazione endogena ed esogena, punto di contatto tra mondo interiore ed esteriore. Riconoscimento dei diritti e di identità si saldano nello stesso discorso:

Gli uomini gay di Stoccolma vogliono ottenere il riconoscimento politico e l'uguaglianza in una società multiculturale, ma soprattutto aspirano all'unità della loro unica vita con la persona amata, nonché con la famiglia d'origine, i parenti e gli amici più cari, sia gay che eterosessuali. Il programma di riforme di Gardell è rivolto principalmente a questa cerchia di amore familiare⁵⁹.

Il primo festeggiamento del Natale è poi connesso alla conquista di uno spazio pubblico per Rasmus e Benjamin. Alla fine della cena, quest'ultimo esce per strada con Rasmus; assieme percorrono Hornsgatan, non uno spazio segreto, ma un'autentica conquista dello spazio urbano: «Continuano a camminare. Mano nella mano. Nevica. Non sanno come stanno andando o dove si stiano dirigendo. Ma in quel

56 «Där inne väntar den. Den andra världen. Där allt är upp och ner. Där alla är som han. Den värld han sökt sig bort från Koppom för att finna. Därinne skall de omfamna honom och hälsa honom välkommen hem. Här är hans flock. För första gången i hans liv skall han inte vara annorlunda», *ivi*, p. 147.

57 *Ivi*, pp. 169-170.

58 Evento catalizzatore è la festa del giorno di Natale, nei fatti una sorta di anti-Natale, celebrato da un soggetto di origine ebraica (Paul stesso) e a cui partecipa chi, per ragioni di culto, non dovrebbe festeggiare (Benjamin, Testimone di Geova).

59 «The gay men of Stockholm want to achieve political recognition and equality in a multicultural society, but above all they strive for the unity of their only life with the beloved as well as with parental family, relatives, and close gay and straight friends. Gardell's reform program primarily is directed at this circle of family love», Saarinen, *Recognition and Reform in Nordic Fiction*, cit., p. 161.

momento non importa, perché ogni passo che fanno in ogni direzione è un nuovo passo in una nuova direzione»⁶⁰.

Un ulteriore *ponte* e connessione tra due mondi è rappresentato dallo scrittore e dall'opera stessa. Il romanzo si pone infatti come testimonianza e monumentalizzazione della memoria: l'autore ha d'altra parte rivendicato in ogni occasione pubblica il carattere di veridicità documentale della vicenda, ma anche il senso di giustizia che il romanzo implicava: «Voglio rendere visibili tutti i morti, per educare i giovani. E fare in modo che tutti coloro che hanno reagito in modo eccessivo un po' si vergognino»⁶¹. In una prefazione al testo di Ingeborg Svensson *Liket i garderoben* ('Il cadavere nell'armadio'), Gardell torna sul valore memoriale dell'opera: «Quando ho scritto i libri avevo l'ambizione che tutto fosse autentico. Ogni aneddoto, frase, ogni avvenimento»⁶². La pubblicazione, come l'autore rileva, cade nel trentennale del primo caso di decesso, assegnando al romanzo un valore definitivo di libro dell'AIDS in Svezia⁶³; in questo allineamento cronologico e personale, l'autore si trova investito di una missione, divenendo unico interprete di una storiografia nazionale⁶⁴: «Da anni sapevo che avrei scritto questo libro. Ero lì e sono sopravvissuto. So scrivere, e ho la piattaforma. Quale altro autore svedese avrebbe scritto il libro?»⁶⁵.

Attraverso l'opera – *ponte* tra due mondi, Gardell dunque si incarica di operare una monumentalizzazione dell'esperienza, facendola transitare dall'opinione pubblica transeunte dei primi anni Ottanta ad atto pubblico di contrizione e presa di coscienza nazionale, otte-

60 «De fortsätter att gå. Hand i hand. Det snöar. De vet inte hur de går eller vart de är på väg. Men just då spelar det ingen roll. För varje steg de tar åt varje håll är ett nytt steg åt ett nytt håll», Gardell, *Torka aldrig tårar. 1: Kärleken*, cit., pp. 288-289.

61 «Jag vill synliggöra alla de som dog, allmänbilda de unga. Och få alla de som överreagerade att skämmas en smula», Jenny Leonardz, *Jag vill synliggöra alla de som dog*, in «Svenska Dagbladet», 7 ottobre 2012, p. 2.

62 «När jag skrev böckerna hade jag en ambition att allt skulle vara sant. Varje anekdot, varje citat, varje händelse», Jonas Gardell, *Förord*, in Ingeborg Svensson, *Liket i garderoben. Bögar, begravingar och 80-talets hivepidemi*, Ordfront, Stockholm 2013, pp. 9-14: 11.

63 Andrea Scanbäck, *Gardell gråter och sörjer*, in «Hufvudstadsbladet», 1 ottobre 2012, pp. 16-17.

64 Dirk Gindt, *National Performances of Crying: Neoliberal Sentimentality and the Cultural Commodification of HIV and AIDS in Sweden*, in *Viral Dramaturgies. Hiv and AIDS in Performance in the Twenty-First Century*, ed. by Alyson Campbell – Dirk Gindt, Palgrave Macmillan, Cham 2014, pp. 235-253: 237.

65 «Jag har i alla år vetat att jag ska skriva den här boken. Jag var med och jag överlevde. Jag kan skriva. Och jag har plattformen. Vilken annan svensk författare skulle skriva boken?», Brandel, *Jag var med och jag överlevde*, cit., p. 12.

nendo anche la fuoriuscita della comunità omosessuale dallo spazio di reclusione dell'invisibilità, un *armadio* ove questa era reclusa in un senso di vergogna⁶⁶.

Un ultimo esempio di *ponte* tra i due mondi è infine il funerale: l'intreccio di *Döden* ne descrive molti. La cerimonia può fungere da *ponte* oppure recidere il collegamento tra i due mondi; al funerale di Bengt, che si toglie la vita quando scopre di essere stato contagiato, la sua identità torna nell'oscurità per un'ultima volta e definitivamente; a nessuno dei suoi sodali è permesso parlare. Al palco, per un saluto al defunto, sale invece una sua amica. La madre di Bengt la presenta come sua fidanzata⁶⁷. La metafora dell'armadio, con cui per prima Kosofsky Sedgwick aveva indicato il fenomeno del nascondimento dell'identità e la limitazione forzata all'espressione di sé, si applica al rito del funerale: la bara è un armadio in cui l'identità omosessuale è nascosta⁶⁸.

Il potere di una normalizzazione forzata è imposto anche a Benjamin per il funerale di Rasmus. Dopo aver vegliato sul suo fidanzato per tutto il periodo dell'agonia, infine viene congedato dai genitori; questi prima vogliono depotenziare il messaggio della morte di Rasmus, nascondendo nuovamente la sua identità omosessuale nell'armadio: «'Beh, cosa posso dire? Per come la vediamo noi, dobbiamo annunciare la morte di nostro figlio, non che fosse frocio'»⁶⁹. Il funerale recide ogni legame tra il mondo dell'eteronormatività e il microcosmo di Rasmus e Benjamin, che viene cancellato:

Koppom è una piccola comunità e devi capire che tutta la nostra famiglia sarà presente. Tutti lo scoprirebbero. Devi capire che non sarebbe un funerale dignitoso, ma uno spettacolo gay. [...] Tu non sei parte della famiglia. [...] La gente si chiederebbe, chi è quello? Cosa ci fa qui? Non è possibile. Lo devi capire⁷⁰.

66 Eve Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the Closet*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1990.

67 Gardell, *Torka aldrig tårar. 3: Döden*, cit., p. 51.

68 Svensson, *Liket i garderoben. Bögar, begravningar och 80-tals ivsepidei*, cit., p. 39.

69 «'Ja, vad kan jag säga? Som vi ser det ska vi meddela att vår son avlidit, inte att han var fikus', Gardell, *Torka aldrig tårar. 3: Döden*, cit., pp. 141-142.

70 «Koppom är ett litet samhälle, och du måste förstå, hela släkten kommer att vara där. Alla skulle ju få reda på det. Du måste ändå förstå att det inte skulle bli någon värdig begravning, utan ett bögspektakel. [...] Du tillhör inte familjen. [...] Folk skulle undra. Vem är det där? Vad gör han här? Det går inte. Det måste du förstå», *ivi*, p. 144.

Solo l'ultimo funerale lascia invece aperta la connessione tra i due mondi. Paul organizza il proprio come una messinscena della propria vita, scandita come un musical e come una presa di posizione politica e umana, la sua bara è aperta, al centro di una scena che racchiude, riassume e riavvolge il senso di tutta la sua esistenza e della costituzione di un solido ponte: «La mia unica vita! L'unica vita che ho avuto. L'unica vita che avrò mai. L'unica vita che ho sempre voluto! La mia unica vita!»⁷¹.

6. CONCLUSIONI: NEGAZIONE, NEGOZIAZIONE, LIBERAZIONE

L'esclusione che la famiglia di Rasmus opera nei confronti di Benjamin si configura come una negazione, l'esclusione dall'esistenza di tutta la società nei confronti della comunità omosessuale. Questa discriminazione è ciò che Gardell vuole dunque denunciare pubblicamente: *Torka aldrig tårar* diviene testimonianza umana e politica di una lotta per la liberazione. In conclusione del romanzo, Benjamin, sopravvissuto, partecipa a una *regnbågsmässa*, una 'messa arcobaleno'. L'ultima scena del romanzo rappresenta il *Pride Parade* a Stoccolma, «il più grande evento singolo nella capitale di tutto l'anno»⁷².

La grande manifestazione mostra il compimento di una raggiunta equità e riconoscimento nella Svezia contemporanea. Il *Pride* trasforma la città in uno spazio aperto sottratto all'eternormatività e riconquistato all'uguaglianza⁷³. Eppure, tale risultato è l'esito di un'istanza *negoziata*, ovvero accettata dalla società dopo un lungo processo di adattamento e depotenziamento. *Torka aldrig tårar* si pone come documento monumentale e memoria di una discriminazione ferale nei confronti della comunità omosessuale: la società, in un'operazione di riparazione postuma, si auto-assolve e celebra in una pubblica ostentazione di dolore le proprie responsabilità passate⁷⁴. Come osserva Dirk Gindt,

71 «Mitt enda liv! Det enda liv jag haft. Det enda liv jag kommer få. Det enda liv jag nånsin velat ha! Mitt enda liv!», *ivi*, p. 286. La scena è la visualizzazione di un'immagine contenuta nella brochure che Benjamin aveva dato a Paul in occasione del loro primo incontro, quando il Testimone di Geova aveva bussato alla porta di Paul nell'ambito della sua missione di proselitismo.

72 «det största enskilda händelsen i huvudstaden, på hela året», *ivi*, p. 291.

73 Brandel, *Jag var med och jag överlevde*, cit., p. 13.

74 Nella teorizzazione di Eve Kosofsky Sedgwick, il concetto di *reparative reading* ricompone la frattura sociale e il panico individuale aperti dal sentimento di paranoia: «leggere da una prospettiva riparativa significa rinunciare a quella determinazione consapevole, ansiosa e paranoica secondo cui nessun orrore, per quanto apparentemente inconcepibile, potrà mai presentarsi al lettore come una novità»; «to read from

anche Gardell, come persona pubblica, nel paratesto letterario ha ostentato il suo stato di dolore e le sue lacrime⁷⁵; nelle recensioni al primo romanzo, infatti, la commozione ha prevalso nel giudizio critico, sempre positivo⁷⁶.

Se la commozione impone un'ammenda pubblica e una presa di coscienza *negoziata* con la normatività, essa, trent'anni dopo l'arrivo dell'AIDS in Svezia, accetta di appellare il giudizio di colpevolezza e segregazione spaziale della comunità omosessuale, la cui assoluzione dalla discriminazione e dalla persecuzione appare finalmente raggiunta, al prezzo, tuttavia, di un *sacrificio*.

La vicenda del personaggio di nome Reine, sulla cui biografia Gardell si concentra nei primi capitoli di *Sjukdomen*, assume in effetti i tratti della parabola cristologica. Perduto il contatto esclusivo che aveva con la mamma quando questi si risposò, egli è abbandonato a un isolamento umano e spaziale che rispecchia la condizione finale che assumerà nell'Ade di Roslagstull, ove infine arriverà scavato dalla malattia e ridotto al peso di trenta chili. Reine, abbandonato dalla famiglia e dalla società, è il corpo del *sacrificio*: la morte sua e di altri giovani uomini e donne omosessuali è riparata trent'anni dopo con un atto di contrizione pubblica: il rientro della comunità omosessuale nel corpo della società avviene come conseguenza della precedente persecuzione.

Il riconoscimento che porta tante persone a sfilare per le strade della città nel Pride è dunque un atto *negoziato*, concordato, ottenuto dopo un precedente olocausto. Gardell non vuole naturalmente avvicinare la Shoah e lo sterminio sistematico degli omosessuali alla Svezia del secondo Novecento: tuttavia, mostra quanto il sacrificio collettivo e l'indicazione pubblica di colpevolezza della comunità omosessuale siano stati necessari per ottenere una paradossale riabilitazione dopo che la morte e la malattia hanno segnato la comunità. Nell'ultima pagina, i gay possono sfilare nella città e Benjamin può sedere nella piazza

a reparative position is to surrender the knowing, anxious paranoid determination that no horror, however apparently unthinkable, shall ever come to the reader as new». Kosofsky Sedgwick, *Touching Feeling*, cit., p. 146 (enfasi in or.).

75 Si veda Brandel, *Jag var med och jag överlevde*, cit.; Zandra Lundberg, *Jag överlevde - vännerna dog*, in «Aftonbladet», 8 ottobre 2012, pp. 24-25; Scanbäck, *Gardell gråter och sörjer*, cit., pp. 16-17; Cecilia Trenter, *Jonas Gardells Torka aldrig tårar utan handskar som kulturellt minne*, cit.

76 Carl Edlom, *När jag pratar om det här blir många chockerade*, in «Nya Werm-lands-Tidningen», 5 ottobre 2012, pp. 35-36; Erika Josefsson, *Han betalar tillbaka sin skuld*, in «Sundsvalls tidning», 13 agosto 2012, p. 42; Fredrik Virtanen, *Tack gud för Jonas Gardell*, in «Aftonbladet», 8 ottobre 2012, p. 28; Gindt, *National Performances of Crying*, cit., p. 241.

di Kungsträdgården, circondato dal flusso di storie e potenzialità e identità metropolitane: amaramente, il prezzo pagato per l'accettazione è la neutralizzazione, come avviene a Klara Norra Kyrkogata, deprivata di ogni connotazione extraterritoriale⁷⁷.

Torka aldrig tårar trasforma dunque una storia individuale in un destino nazionale, porta a emersione una geografia individuale segnalata da una prospettiva esclusivamente endogena a una dimensione pubblica, spiega il senso della segregazione sociale e celebra amaramente una *liberazione*, ottenuta al prezzo di un *sacrificio*. Sulle conclusioni di questo sforzo letterario, la capitale e la società svedese tramite i loro *ponti* restano unite in un più solido senso di comunità.

77 L'aspetto attuale di Klara Norra Kyrkogata non reca alcuna traccia del passato uso; la sua sostanziale invisibilità – ora è strada di collegamento tra vie più grandi – è peraltro enfatizzata dall'assenza di luoghi di residenza, abitazioni: è una sequenza di uffici e piccoli negozi, un luogo normalizzato e disabitato.

