MICHELE NOTARANGELO

La dimensione acquatica in Settanta acrilico trenta lana *di Viola Di Grado*

In

Rotte mediterranee. Migrazioni e ibridazioni nella Letteratura italiana, Atti del XXVII Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Palermo, 12-14 settembre 2024),
a cura di A. Carta, M. Di Gesù, C. Natoli, A. Negri, G.M. Romano, L. Spalanca,
Roma, Adi editore, 2026

Panel «"In un mare d'inchiostro". La Sicilia degli scrittori»
a cura di D. Perrone, D. La Monaca, C. Carmina, A. Castello

Come citare:
https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/rotte-mediterranee
[data consultazione: gg/mm/aaaa]



Isbn: 9788894743449
Opera distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale (CC BY 4.0)
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

 © Adi editore 2026

MICHELE NOTARANGELO

La dimensione acquatica in Settanta acrilico trenta lana *di Viola Di Grado*

Nei romanzi di Viola Di Grado – siciliana, con spiccata vocazione cosmopolita – l'elemento del mare si manifesta con una pluralità di geografie narrative e si connota quale luogo ricco di evidenze simboliche. Non sarà inopportuno tentare di individuare le mappe geografiche della 'letteratura circostante' – che negli anni hanno agito e ancora agiscono nelle descrizioni di mare e di terra restituitici dalla scrittrice – in una sorta di personale 'geografia della letteratura'. I diversi paesaggi acquatici, compresi quelli artificiali (mari, fiumi, laghi, stagni e piscine), costituiscono fattori di innegabile incidenza nella cifra stilistica della Di Grado. Il presente contributo si propone di toccare qualche aspetto esegetico e individuare alcuni fili testuali relativi al suo primo romanzo: Settanta acrilico trenta lana.

È necessario iniziare con una premessa, tanto indispensabile quanto ovvia. Compito del critico è quello di indicare paradigmi che siano quanto più funzionali a interpretare, con una certa attendibilità, le coordinate letterarie di un autore, presupposto che – in questo specifico caso – riguarda i romanzi di Viola Di Grado; ma il riferimento, nella sua completa estensione, comprende le particolari esperienze di quegli scrittori, anagraficamente ancora 'giovani', la cui produzione editoriale è prevalentemente (se non del tutto) racchiusa negli orizzonti temporali del terzo millennio. Questa effervescenza di nuovi linguaggi si presta così a essere letta, analizzata e commentata secondo rinnovate linee di ricerca e inedite elaborazioni critiche.

Va detto che tutti e sei i romanzi della Di Grado si caratterizzano per una scrittura magnetica, che si presta a continui articolati riverberi intertestuali, dato che più di una topica è ripresa e rimodulata con variazioni e adattamenti. In essi compare, certo, il Mediterraneo della sua Sicilia, ora descritto «con la scia bianco sporco dei motoscafi»[1] ora «schiumoso di batteri e pattume»,[2] ma sono delineate anche curiose geografie, evocati altri luoghi, esibiti ulteriori spazi, in modo da imbastire così «des réflexions nouvelles sur la pensée de l'espace et du lieu en même temps qu'elle donne à repenser notre propre rapport à l'écriture et aux ressources du langage pour en rendre compte.»[3]

Nell'universo letterario della scrittrice è infatti raccontata una singolare varietà di altri mari – o più in generale di acque – quasi sempre contaminate, inquinate, avvelenate, spesso artificiali: ecco il mare del Nord di Scarborough, le cui cavità marine sono piene di «profilattici e lattine di coca»;[4] il mare giapponese con «la sabbia sintetica del Seagaia Ocean Dome, a Miyazaki», che sostituisce il mare reale e ciononostante è ritenuto «un posto perfetto»;[5] fiumi e laghi russi, come «i settantasei milioni di metri cubici di spazzatura nucleare»[6] del fiume Teča che, versandosi dapprima nel mare, confluiscono poi nei laghi Karačay, «altro deposito di scorie»,[7] e Bajkal, le cui rive sono «inondate dai cadaveri iridescenti di piccoli pesci simili a mani [...] che vengono dall'Artico»;[8] fiumi, certo, ma anche laghi cinesi, dove la giovane insegnante italiana, in una condizione di febbrile delirio, immagina di vedere sul «giornale la foto di una cattedrale sottomarina: sotto il lago di Qiandao, quello dei pesci deformi. Era un cimitero di un'epoca lontana».[9]

---

[1] V. DI GRADO, *Cuore cavo*, Roma, edizioni e/o, 2013, 60.
[2] V. DI GRADO, *Marabbecca*, Milano, La nave di Teseo, 2024, 144.
[3] M. BROSSEAU, *De romans-géographes. Essai*, Parigi, L'Harmattan, 1996, 55.
[4] V. DI GRADO, *Settanta acrilico trenta lana*, Milano, La nave di Teseo, 2022, 132 [I ed., Roma, edizioni e/o, 2011].
[5] V. DI GRADO, *Bambini di ferro*, Milano, La nave di Teseo, 2016, 126.
[6] V. DI GRADO, FUOCO *al cielo*, Milano, La nave di Teseo, 2019, 84.
[7] Ivi, 89.
[8] Ivi, 99.
[9] V. DI GRADO, *Fame blu*, Milano, La nave di Teseo, 2022, 141.

Nei romanzi della Di Grado sono inoltre raffigurati stagni, spiagge, sabbie, isole, fondali; e, come accennato, addirittura sabbie sintetiche, mari, laghi, piscine e spiagge artificiali (persino la lavatrice potrebbe rientrare all'interno di questa area semantica, in quanto elemento narrativo che meccanicamente replica il moto delle onde marine).

Alla luce di queste introduttive considerazioni e come segnalato in esergo, nella narrativa della scrittrice siciliana sarebbe pertanto più corretto parlare di paesaggi acquatici.

Circoscriviamo pertanto la nostra analisi sul primo romanzo, *Settanta acrilico trenta lana*, per quanto sia opportuno almeno citare, quale complementare sponda intertestuale, un suo anteriore racconto, intitolato *Parole elettriche* del 2011, il cui brano riporta un'informazione che tornerà utile nel prosieguo del discorso: «In realtà ho scritto questo racconto molto prima di 'Settanta acrilico', ma in qualche modo lo presagisce, ha diverse cose in comune, a cominciare dagli ideogrammi».[10]

Allestito secondo le posture della moderna autobiografia, il romanzo si snoda lungo un'unica agitata sequenza di fatti, come fosse scritto in apnea (condizione vissuta peraltro da Camelia, la protagonista): potrebbe così spiegarsi la scelta di non prevedere, a mo' di corredo paratestuale, un 'comodo' indice dei capitoli, tale da additare una lineare e progressiva successione di essi; il disordinato procedere narrativo improvvisamente si interrompe per poi altrettanto improvvisamente riprendersi in punti più o meno lontani del testo, prefigurando così un convulso e labirintico andirivieni spazio-temporale, dove Di Grado-Camelia, attraverso una declinazione estrema della scrittura dell'io, di fatto ingaggia «una sorta di guerriglia contro l'entropia».[11]

Ebbene, all'interno dello spazio testuale, i luoghi reali si trasfigurano in nonluoghi letterari,[12] caratterizzati da un'allucinata e inquietante visione distopica: si pensi (quale fugace esempio tra i tanti) alla degradata abitazione, situata in un quartiere periferico abbandonato di Leeds, in cui la protagonista vive in compagnia della madre: «la nostra triste casa cadente di Christopher Road, a due passi dalla chiesa col cimitero abbandonato».[13]

A questa si sovrappone un'ulteriore circostanza, anch'essa oltremodo indeterminata, dovuta all'assoluta negazione di qualsiasi misura temporale; contrariamente al suo regolare e ordinato procedere, la narrazione è infatti scandita da un tempo talmente contratto e dilatato da non esistere affatto: il nontempo, per l'appunto: «a Christopher Road non comincia mai niente. Semmai finisce. Finisce tutto, anche le cose che non sono mai cominciate».[14]

Per quanto concerne gli aspetti riconducibili ai processi tipici dell'autofinzione, l'autrice, da intendersi quale figura trina – che oltre a incorporare il riconosciuto ruolo di effettiva creatrice del

---

[10] *A tu per tu con... Viola Di Grado*, intervista a cura di S. Scianatico, in «Gli Amanti dei Libri», 14 ottobre 2011.

[11] M. BARENGHI, *Ripartire dalla propria storia personale*, in V. Spinazzola (a cura di), *Titature '10. Il New Italian Realism*, Milano, Il Saggiatore, 2010, 44.

[12] Nel fitto corrispondersi tra testo e testo, Xu, la protagonista di *Fame blu*, parla infatti «di luoghi che diventano altri luoghi. Luoghi che alla fine sono solo carcasse. Residui. Simboli» (DI GRADO, *Fame blu*..., 131).

[13] DI GRADO, *Settanta acrilico trenta lana*..., 25. A partire dai concetti che afferiscono all'area semantica dell'altrove e di tutti i risvolti relativi alla dislocazione, quali l'erranza, il nomadismo, il vagabondaggio, la clandestinità, Margherita Ganeri ha coniato il termine di «iperperiferia», che si presta quale coerente commento alle nostre riflessioni: in un unico omogeneo riquadro si concentrano infatti la periferica casa fatiscente, nelle cui immediate propaggini spaziali sorgono la chiesa e il cimitero, entrambi sconsacrati; si veda, a riguardo, un suo pertinente contributo, dal titolo *Dai nonluoghi alle iperperiferie: il romanzo postmoderno e oltre*, in *Geografie della modernità letteraria*, a cura di S. Sgavicchia e M. Tortora, I, Pisa, ETS, 2017, 53-65 [Atti del XVII Convegno Internazionale della MOD, Perugia, 10-13 giugno 2015].

[14] Ivi, 11. Ad avvalorare questa specifica peculiarità che rende davvero autentica la scrittura della Di Grado, Tamara, la protagonista di *Fuoco al cielo*, dice: «il tempo ha una misura insolita, si contrae o si allunga» (DI GRADO, *Fuoco al cielo*..., 156).

testo svolge altresì la contestuale funzione sia di narratrice sia di protagonista della finzione letteraria – simula una narrazione autobiografica e adotta un dispositivo che illustra una realtà inquieta e delirante, tanto da spingere e trasporre i fatti all'interno di una dimensione fantastica, al contempo straniante e perturbante, quasi sempre proiettata verso scenari allucinati e surreali: «dal cassonetto alla mia destra arrivava un verso acuto. Sollevai tremante il coperchio. Due magliette bianche con sei maniche si muovevano al ritmo di quei versi. Ne sollevai una».[15]

Di Grado centrifuga intenzionalmente verità e menzogna – il lettore cade pertanto vittima di uno «spaesamento interpretativo»[16] – fino a quando non decide, con un colpo di scena, deliberato e calcolato (secondo la prospettiva dell'autrice), improvviso e inaspettato (dal punto di vista del lettore), di rivelargli l'inganno. In virtù di questa disorientante strategia, la scrittrice trascina il lettore in zone del testo fino ad allora improbabili, lo travolge nelle dinamiche di una narrazione falsificata fino a determinare – attraverso questo studiato e palesemente ingannevole congegno – un patto dichiaratamente alterato e squilibrato; esemplificative, a tal riguardo, sono le battute iniziali e finali del romanzo: «Un giorno era ancora dicembre. [...] nevicava, anche se eravamo già al dodici. Di che mese non lo so».[17]

Settanta acrilico trenta lana è da ritenersi un testo paradigmatico, dal momento che il dettato autofinzionale si innesta e si alimenta su uno studio dall'evidente richiamo metaletterario, necessaria precondizione ermeneutica per comprendere la narrativa della Di Grado in relazione con i paesaggi acquatici. Fin dalle righe incipitarie e nel suo completo svolgersi, il testo è infatti costellato da ricorrenti rimandi che riferiscono di una persistente riflessione teorica sulla letteratura, tanto che può a ragione ritenersi un trattato di metaletteratura scritto in forma di romanzo.[18] Esso è percorso da un'inconciliabile divaricazione tra narrazione di «storie» e narrazione di «cose», simbolicamente rappresentata dall'insanabile conflitto tra Camelia e il padre, conclusosi con la morte di Stefano Mega,

---

[15] Ivi, 212.

[16] L. MARCHESE, *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, Massa, Transeuropa, 2014, 11.

[17] Ma Di Grado forza così tanto il vincolo con il lettore in modo da eluderlo del tutto: opera infatti l'innesco di un gioco che si rivela essere eccessivo, estremo; attua quello che potrebbe definirsi scherzo autoparodico, dal meccanismo talmente esasperato e distorto tanto da toccare esiti davvero stravaganti e sconvolgenti. L'autrice arriva così a dubitare della sua stessa dichiarata menzogna. Se menzogna e verità si situano in una zona ambigua, indistinta, nebulosa, il rapporto del lettore con l'autrice si svela pertanto essere a tutti gli effetti contorto quanto perverso, se non addirittura compromesso del tutto: la menzogna potrebbe essere il suo contrario, mentre la verità potrebbe non essere menzogna. Si tratta di un raffinato artificio che afferma il primato dell'autrice, quale competente e incontrastata *domina* del procedere narrativo e altresì quale riconosciuta ed indiscussa artefice dell'architettura del testo. A tal proposito, ci sembra appropriato riportare una calzante citazione tratta da *Marabbecca*, il cui dettato finzionale viene esemplarmente marcato da affermazioni ingannevoli, poi smentite nel loro esatto contrario e finanche messe addirittura in dubbio da ipotesi inverosimili; si tratta di sospensioni di senso, atte a squassare la realtà, a disturbare la posizione del lettore e a deviare così le direzioni di lettura: «Ho mentito. Ho iniziato a mentire da quando mio padre è morto. Era un gioco fondamentale. [...] Ho mentito sulla cosa più importante. Ho detto che mio padre se n'è andato per una lunga malattia. Non è vero. Si è ucciso. [...] Mio padre si è ucciso. [...] E ho mentito. Ho mentito. Ho mentito più che potevo. [...] Forse non ho mentito. Forse mio padre se n'è davvero andato per una lunga malattia» (DI GRADO, *Marabbecca...*, 198-200).

[18] DI GRADO, *Settanta acrilico trenta lana...*, 12; 77; 216: «State pensando che Christopher Road è l'ultima via in cui ambientare un romanzo, figuriamoci poi la storia della propria vita, eppure a guardarla adesso sulla pagina io mi ci vedo dentro con nitidezza, come in una foto di classe. Io sono quella col naso grande e i capelli lunghi neri, la carnagione chiarissima, no, più a destra, dico quella con la frangia e gli occhi verdi, mi vedete o no? [...] Quando arrivai a Christopher Road era come l'ultima pagina di un romanzo, quella tutta bianca dove stai ancora pensando al finale, ma il finale no, non ti sta pensando affatto, di lui non resta nient'altro che una pagina bianca, bianca ottusa, bianca è finito e vattene. [...] Che tu mi veda o no io sono quella lì coi capelli neri e il naso prendi tre paghi uno».

a seguito di un incidente stradale; e, riprendendo l'andamento di questo schema narrativo, Camelia finirà per uccidere Francis, il padre 'succedaneo'.[19]

La narrazione di «storie» presenta caratteri e aspetti riconducibili ai canoni del romanzo tradizionale, per il quale la più evidente spia formale è principalmente contrassegnata dal dettato in terza persona; la narrazione di «cose» è invece l'esclusivo racconto della protagonista, che spaccia per tale una narrazione autobiografica – una pseudoautobiografia romanzesca a tutti gli effetti – la cui pratica si configura come scrittura autofinzionale: ecco, tra le tante, una breve riflessione di Camelia: «Solo a me bastavano le cose. Per gli altri avere una storia sola è come essere ciclopi».[20]

Quanto più si consuma l'irrimediabile conflitto con il padre, fino a sconfessare definitivamente il genitore, tanto più Camelia si sente attratta da un «alfabeto di rami contorti», con il quale instaura una relazione che si palesa subito familiare e dal quale riceve il battesimo alla vita letteraria attraverso l'assunzione dei crismi della «resina» e della «terra» – indispensabile presupposto per focalizzare gli elementi di un nuovo paradigma letterario (e l'attinenza con la 'foresta' di baudelairiana memoria non pare del tutto peregrina).

Una sorta di neosimbolismo, quindi, che rinnega le «storie» per annunciare un sistema letterario fatto di «cose»:

> a ridosso del fiume molti alberi secchi, uno accanto all'altro, un alfabeto di rami contorti che scrivevano strane formule nell'aria. Stavo quasi per decifrarle [...]
> «non voglio mai più sentire storie, papà.»
> «Ma piccola, questo è impossibile, le storie sono dappertutto. Basta guardare le persone per la strada, o accendere la TV, anche...»
> «Basta! Io no le voglio le storie!»
> Avevo scorporato la mano dalla sua ed ero corsa verso gli alberi, giocavo a sfiorarli tutti di seguito mentre correvo, non ne dimenticavo nessuno, pasticciandomi i guanti di resina e terra.
> Mio padre, quello col bomber marrone chiaro, gridava: «Camelia, torna qui, ma che fai!»[21]

Il mare che rimanda alla simbologia dell'inchiostro è un'immagine che si ritrova in tanta letteratura e le pagine di *Settanta acrilico trenta lana* producono una sorta di ampliamento semantico di questo specifico contesto narrativo, poiché cura della Di Grado non è solo distruggere quanto reinventare un nuovo linguaggio finzionale, attraverso l'adozione di un alfabeto e l'elaborazione di una

---

[19] Se fatalmente irrecuperabile è il rapporto con il padre, certamente molto agitato risulta essere quello di Camelia con la madre, Livia Mega; la loro relazione, rivelatasi assolutamente problematica, è il segno inequivocabile di un ininterrotto confliggere di codici incompatibili e linguaggi squilibrati: Camelia si affida infatti a una scrittura prodotta da un alfabeto di ideogrammi, Livia comunica invece i suoi silenzi scanditi da un sistema di sguardi, cfr. ivi, 29-30; 217: «Appena arrivata presi lo scotch e appiccicai rabbiosamente due sostantivi in inchiostro nero sulla parete della cucina [...]. 'Si dice fan, mamma, significa cibo. E quest'altro vuol dire gita.' Rispose con lo sguardo che si chiama *Ma cosa credi di fare? Io la* sfidai sfoderando un altro ideogramma [...], il carattere con più tratti in assoluto, ben trentasette. Si alzò. *Ma guardati Camelia passi dall'anoressia verbale a questa specie di bulimia. 'Non hai* capito proprio niente mamma.'»; DI GRADO, *Settanta acrilico trenta lana*..., 76. Il mutismo, ossia la perdita della parola, che accompagna il personaggio di Livia, ha inizio subito dopo la morte di Stefano (il marito) e si conclude con l'omicidio di Francis (il futuro marito), perpetrato da Camelia. Grazie a questo evento, la madre riacquista la parola, segno di un ritrovato e sereno equilibrio con la figlia; qui di seguito, le due sequenze, successive alle morti dei personaggi maschili: «È stato in quei giorni che è cominciato il lutto delle corde vocali. Mia madre ha smesso di parlare gradualmente, come se fosse una fase naturale e necessaria del ciclo vitale. [...] Mia madre non parlava più, neanche una parola. [...] Disse con la voce: 'Sai per caso dov'è andato Francis dopo che ti ha portato le chiavi? Doveva venirmi a prendere tre ore fa... Ormai l'abbiamo perso il treno.' Le risposi il sorriso *Va tutto bene mamma*».

[20] Ivi, 93.

[21] Ivi, 85; 91-92.

grammatica di ideogrammi,[22] il tutto esposto all'interno di una matrice metaletteraria. Il mare di Scarborough è inteso quale ideale e iniziatico spazio che ospita, veicola e afferma la creazione e la sperimentazione di un inusuale quanto «segreto» linguaggio. Lo sperma-inchiostro consente a Camelia di identificarsi, con una foga sempre più intensa, nella scrittura, a essere ella stessa scrittura; nello scenario marino, come per analogia, lo sperma di Jimmy si tramuta in inchiostro mentre il corpo di Camelia si trasforma in scrittura:

> Il mare ci seguiva ma a volte cambiava colore. [...]
> Facevamo sesso. Almeno due volte di seguito. A volte tre.
> Il resto non importava un bel niente.
> Io scrivevo il mio ideogramma personale sul torace perfetto di Jimmy e lui a volte rideva per il solletico. [...]
> Guardavo i gabbiani allontanarsi in cielo e diventare l'ideogramma di *vedere*, un quadrato aperto da cui scivolano due linee curve. Aprivo le gambe ed ero anch'io quell'ideogramma, e lui me lo scriveva dentro fino a colmarmi del suo inchiostro segreto, e io dicevo «Facciamolo di nuovo», ma il rumore delle mie parole mi arrivava in sordina, dietro le onde, dietro la pioggia, ah, non l'avevo notato che pioveva.
> «Neanch'io l'avevo notato. Sì, facciamolo di nuovo, ne ho tanta voglia.»[23]

Altri quadri narrativi (qui illustrati in modo inevitabilmente cursorio) possono meglio offrire e confermare la comprensione di questo taglio interpretativo.

In una scena precedente, Camelia e Jimmy decidono di recarsi per la prima volta al mare e per la prima volta tra i due si consuma il primo amplesso, vero e proprio momento epifanico, salutato dal manifestarsi di un nuovo codice linguistico, ossia dall'ideogramma di «acqua» e da un nuovo codice letterario, quello delle «cose».

Camelia si eleva a ruolo di inventrice di una lingua misteriosa, talmente speciale ed esclusiva che può conoscere e riconoscere solo lei: una lingua incomprensibile, che non ha o non riesce ad avere destinatari.

Seppur nella sua brevità quasi telegrafica, il dialogo crea astratte sequenze verbali e di conseguenza una comunicazione decisamente sbilanciata e compromessa: all'emozione di Camelia, corrisponde la solita sensazione di «solletico», e null'altro, percepita dal goffo e fumettistico Jimmy – un cinese, anch'egli trapiantato nella cittadina inglese di Leeds – non a caso paragonato al disneyano personaggio di Paperino:

> Il mare gorgogliava pazzo dentro la buca.
> Gli presi la mano.
> «Che c'è Camelia?»
> «Ti posso scrivere una cosa qui?»
> «Come fai senza penna?»
> «Col dito.»
> «Mi fai il solletico!»
> «Finito. È un ideogramma che ho inventato oggi. Un ideogramma nuovo tutto per me. È una parola che da questo momento significa *L'acqua scorre sempre, è la stessa acqua che c'è nel ventre della madre e anche quella che mi hai versato dentro, è la vita.*»
> «Io non ti capisco proprio, sei bella, Camelia, ma sei un po' strana.»
> «Perché? Non posso inventare ideogrammi? C'è un senso preciso, guarda. Ci ho messo il carattere di *uguale* più la chiave di *acqua*, così diventa *la stessa acqua*... Non ti piace?»

[22] La grammatica cinese non prevede alcun tempo verbale (il passato, il presente, il futuro) tanto che la giovane insegnante italiana definisce questa lingua «invertebrata come i serpenti. Mancano le ossa delle coniugazioni» (DI GRADO, *Fame blu*..., 109).

[23] DI GRADO, *Settanta acrilico trenta lana*..., 160-161.

> Ero emozionatissima. Lui invece non mi guardava più.[24]

In un'altra scena, Camelia ripropone quello stesso ideogramma di «acqua», a rinnovare e ribadire l'esperienza di questo originale paradigma, secondo l'ormai canonico rituale della gita al mare e del sesso:

> Presi dallo zaino la mia penna a spirito e gli scrissi sul polso quel carattere che ho inventato io.
> La chiave di *acqua* più quella di *uguale*. Lo scrissi tre volte, su per il braccio [...].
> «Ma perché stai scrivendo questa cosa?»
> «No, niente Jimmy, è il mio ideogramma, questo.»
> «Ma io non lo so leggere, ne ho dimenticati tantissimi di caratteri cinesi.»
> «Ma questo non esiste, Jimmy, te lo insegno io come si legge.»[25]

Si assiste peraltro a una narrazione di spazi che sostituiscono il mare, immaginato artificialmente nell'arredamento di un ristorante, dove immancabile si ripete, irresistibile e frenetico, il consueto cerimoniale della scrittura – Camelia si serve infatti di una salsa per scrivere il suo ideogramma preferito, sul tavolo e sul marmo e perfino sul piatto – accompagnato dall'altrettanto irresistibile e frenetico rito del sesso:

> Arrivati davanti al Ristorante Confucio lui volle entrare per forza. [...]
> «Non qui, Jimmy.»
> Le sue mani lunghe che cercavano le mie cosce sotto il tavolo.
> «Ho detto non qui!»
> Scivolò sotto il tavolo, cominciò a mangiarmi le gambe e le cosce con la sua lingua lenta.
> Immersi il dito nella salsetta rossa dentro la ciotola. Scrissi sul tavolo il mio ideogramma segreto.
> Cameliamega sul marmo.
> Cameliamega sul piatto svuotato puzzolente.
> [...]
> Il pavimento era di piastrelle azzurre come nel fondo di una piscina.[26]

Settanta acrilico trenta lana della Di Grado è da intendersi quale romanzo ibrido nella sua vocazione allegorica, poiché trasuda di elementi metaletterari, mescidati con tecniche autofinzionali. Indotto da movimenti migratori e spostamenti nomadici,[27] il dettato si richiama *a* culture diverse e molto differenti da quella occidentale (come le asiatiche e le nordeuropee), si concentra in un ampio e profondo perimetro testuale, all'interno del quale si ravvisano le molteplici declinazioni semantiche di una complessa geografia narrativa – null'altro che il riflesso del variegato universo esistenziale della scrittrice – in cui l'esperienza acquatica concorre a qualificare il portato letterario, ostinatamente cosmopolita, del romanzo d'esordio, tuttavia legato e collegato, nella stretta di un robusto cordone magico, a tutte le opere successive.

[24] Ivi, 133.
[25] Ivi, 147.
[26] Ivi, 166-167.
[27] Cfr. V. DI GRADO, *Viola Di Grado: «Essere solo me mi annoia. Per questo scrivo»*, intervista a cura di T. Ciabatti, in «Io Donna-Corriere della Sera», 22 aprile 2016: «Cambio ogni anno città, non ho una casa dove ritrovare le mie cose. Costruisco mondi precari, fatti di piccole cose che mi servono in quel momento».