

Le zecche di Giorgio Falco

Chiara De Nardi

14 Agosto 2026

Le zecche hanno con il tempo un rapporto estremo. Il parassita si arrampica su una foglia e resta in attesa di un animale a sangue caldo su cui lasciarsi cadere. Una volta espugnato il tegumento, inizia a succhiare il sangue a sazietà, poi depone le uova e muore. Dopo la schiusa, una nuova zecca troverà posto sulla foglia, ad aspettare con pazienza infinita quel suo unico giorno di vita fuori dall'immobilità del suo stare.

“La storia di un’opera, al pari dell’esistenza di una zecca, non è una questione di tempo effettivo”; la zecca, come spiega Jakob von Uexkull, consuma la sua esistenza sorda e cieca, concentrata su tre soli aspetti: “la luce che illumina la foglia sulla quale si arrampica; l’odore e il calore dell’animale a sangue caldo su cui si lascia cadere; il punto esatto da succhiare. Uno scrittore, quando è concentrato, seleziona alcuni momenti della sua giornata finalizzandoli all’opera, ma continua a vivere i momenti che appartengono alla sua esistenza; privata di quei momenti, l’opera non esisterebbe”.

La zecca, come lo scrittore, “ha due misure del tempo differenti, racchiuse nel suo piccolo corpo. Ogni vero artista è una zecca.”

Lo scrive Giorgio Falco nel suo ultimo romanzo [*Di ora in ora*](#) (Einaudi 2026), che sin dal titolo preannuncia un lavoro sul tempo – sulla sua scansione, dimensione e natura relativa –, assunto come misura minima dell’esperienza della vita e dell’arte, principio ordinatore del racconto e della riflessione che lo attraversa.

Il romanzo ricompone, in una costante rimessa a fuoco della narrazione, l’evoluzione di uno sguardo, il processo di rivelazione e decostruzione di un’estetica e il tentativo di rintracciare, attraverso la propria esperienza, l’origine e il farsi del gesto artistico, che troverà nella scrittura il suo approdo.

L’indagine sprofonda nell’infanzia di chi scrive, dentro il paesaggio liminale dell’hinterland milanese, in un tempo sospeso, tra “gli avanzi del mondo agricolo

e le scorie del mondo industriale”, la “somma di due sottrazioni”, con le betoniere che impastano senza tregua calcestruzzo, acqua e sabbia e continuano a ridisegnare gli orizzonti creando vuoti e rovine, gibbosità e colline di detriti da scalare in bicicletta, prima che vengano livellati e se ne cancelli la memoria, come succede ai fiumi tombati, con l’acqua sepolta e la vita che ci scorre sopra.

Dalla perlustrazione di quegli anni affiorano le scalate e gli scivolamenti sul palo della cuccagna, il grande falò nelle domeniche d’inverno, la Fiera d’Ottobre e tutti i riti che riproducevano i secoli e rinnovavano le paure, le guerre di cerbottane con i chicchi di mais come munizioni e i bagni nel fiume, lo stesso che attraversarono i Cartaginesi con i loro elefanti, in un'altra acqua e in un altro tempo.

Falco tratteggia nei primi capitoli una mitologia dell’infanzia in cui riconosce la genesi della propria postura, di un modo di guardare le cose un po’ scostato, decentrato; tratteggia una geografia di luoghi domestici e condominiali, marginali e nascosti: la sala macchine dell’ascensore, (“le funi si azionavano dalla puleggia di trasmissione e accedevo a un segreto”); il locale dei contatori della luce, con il brulichio dei numeri a segnare i kilowatt consumati, (“spiavo il tempo, guardavo il disco ruotare la contabilità dell’esistenza che si svolgeva dentro gli appartamenti, spiavo perfino l’assenza”); la sua camera con la porta sempre socchiusa, per proteggere il segreto dei giochi e carpire le voci di fuori; e la finestra che affacciava sui campi, sul cerchio di terra bruciata dal falò, sugli animali impazziti del circo, sulle battute di caccia improvvisate, quando la mietitrebbiatrice falciava le spighe mature e gli animali selvatici fuggivano allo scoperto, a portata di sparo.

Si tratta di spazi interstiziali, avamposti da cui spiare la vita che accade, il segreto del tempo, che non si lascia afferrare.

Il suo sguardo incontra un paesaggio di detriti, macerie, residui edili – “l’identità del paesaggio era la perdita d’identità di quello stesso paesaggio” –, ma non si limita a registrare l’assenza, mette a fuoco i resti, i residui in cui il tempo è sedimentato e ancora dura.

A quella incessante sottrazione, chi racconta contrappone dunque l’accumulo di un paesaggio nuovo, una “costellazione di minuzie, piastrelle recenti, ma ripudiate, cementine o granaglie, sradicate dai bisnonni”; lo attraversa con lo sguardo basso, ci cammina in mezzo con un sacchetto di plastica della Standa e, anziché raccogliere la cicoria e le erbe per i conigli come gli altri cercatori, inconsapevole chiffonnier benjaminiano, scandaglia frammenti, clinker, cocci, “resti tanto minuscoli quanto all’apparenza insignificanti, lontani dalla loro origine,

mi colpivano attraverso quella genealogia indecifrabile: parti di puzzle senza memoria, così attaccati alla vita da abbandonarla per sopravvivere a se stessi in uno spazio dilatato, pronti a entrare in un nuovo ordine di tempo mitico”.

E nella sua cameretta custodisce questa collezione di frammenti, insieme a quella di pile esauste, le cataloga, ne fa personaggi, funzioni, significanti, crea nuove storie “utilizzando avanzi di cui immaginavo l’origine, l’utilizzo parziale, lo spreco”.

Una poetica della minuzia (“la parola che rappresenta meglio ciò che facevo in quegli anni lontani e ciò che avrei tentato di fare guardando dentro il pozzetto di una macchina fotografica. La parola che più mi rappresentava era trecentesca, desueta, prossima alla scomparsa”), dettaglio minimo concepibile soprattutto al plurale, che perde l’unità originale per generare un mosaico nuovo, tenuto insieme dal caso: “quel mosaico spurio era il tempo, o almeno, il mio tempo”.



Fotografia [Associazione Amici di Piero Chiara](#) - Wikimedia Commons.

Il passaggio all’età adulta coinciderà con l’abbandono delle minuzie, con il disfarsi, controvolgia, della collezione di cocci e pile esauste, per scongiurare il rischio di smarrirsi nel frammento e perdersi il quadro del mondo.

Eppure, continuerà a cercare dettagli, a frequentare spazi laterali, a camminare lungo i bordi con il cavalletto in spalla e la Rolleiflex, a cercare i resti che si accumulano ai margini degli agglomerati suburbani, accanto alle strade che

lacerano il paesaggio, come una ferita (“mi interessavano i luoghi in cui ero nato, i luoghi in cui avevo vissuto, i luoghi che vedevo mutare sotto i miei occhi, fotografare era l’atto di un ritorno impossibile”).)

Nell’incontro con la fotografia, la poetica della minuzia si fa poetica del margine. Ciglio, margine, bordo, orlo, sono le declinazioni di una grammatica che rimanda ancora ai luoghi di confine che aprono visuali impreviste (“i bordi fanno parte di un insieme, stare ai bordi è soltanto un punto di osservazione come un altro. Quel punto però era ed è il mio.”)

Sui bordi le cose iniziano e finiscono, “le cose partivano dai bordi e finivano in altri bordi, le cose frantumate diventavano minuzie senza un’origine certa, ma con i segni della distruzione portata dal tempo”. Il margine si fa luogo di una sospensione, “tra il Cronos abituale e la temporalità di una fotografia”, “tra l’immagine potenziale e l’esistenza che scivola via”.

Il processo fotografico radicalizza il discorso sul tempo, la presunzione di poter salvare qualcosa dalla dispersione, la consapevolezza che la vita resti sempre fuori dall’inquadratura, il paradosso della pellicola impressionata, con le immagini irreversibili eppure ancora sospese, nel “tempo del non più, del non ancora”.

Entrare nel tempo significa sparire, sottrarsi, “cancellare la mano cercando però di preservare l’ingegno dello sguardo”, cancellare anche il mezzo, liberarsi della “dipendenza che trasformava il mondo in immagine”.

Se l’apprendistato fotografico sancisce l’ultimo sforzo di trattenere il tempo sottraendone un frammento, l’arte performativa si proporrà di attraversarlo.

I modelli che orientano la ricerca sono le *One year performance* di Thehching Hsieh a cui Falco dedica ampio spazio della narrazione, o l’opera *A Thousand Years* di Hirst, con l’incubatrice di mosche che racchiude e spettacolarizza nascita, vita e morte dentro un unico dispositivo temporale che si autoalimenta.

Il confronto con la fine, strettamente connesso all’arte alla vita e al tempo, è un motivo ricorrente nel romanzo, ed è in qualche modo all’origine dell’idea di opera o performance artistica che conduce l’autore all’ultima fase esplorata, con un esperimento che vuole testare l’ooteca delle blatte, la promessa di nuova vita e rinascita dalla morte, e scoprire se la direzione del tempo si possa sfidare, vincere, sovvertire.

Per realizzare la sua opera, come Burroughs, chi scrive trova lavoro in una ditta di disinfestazioni e inizia a spandere veleno sul mondo.

Ma l'esperienza di una quotidiana familiarità con la morte e con ciò che il mondo considera scarto lo allontana dalla sua opera, e obbliga ancora una volta a spostare la direzione di quella ricerca che fa dei resti la propria materia: "la mia opera tanto quanto la raccolta di minuzie e le storie inventate con le pile esauste sarebbe stata una *wunderkammer* mortuaria, collezione grazie alla quale, come ogni archivio ci insegna nel suo farsi, siamo contemporanei e già postumi".

È negli spazi vuoti del suo lavoro che inizia a scrivere, tiene un diario su cui continua a salvare frammenti alla dispersione "ah che bella la franchezza dei diari, i diari grazie ai quali evitiamo di lottare contro le memorie: la memoria dei fatti avvenuti, la memoria presente nella scrittura".

La scrittura è l'approdo, la chiave per trasformare lo sguardo in racconto ("lo sguardo serviva scoprire la realtà per ciò che era una grande rimozione").

Si torna alla pagina scritta come si ritorna alla tana del racconto di Kafka, carichi delle tracce del mondo di fuori, come si entra nella camera oscura, come si scende in un cunicolo sotto il pavimento, cieco e infestato dalle pulci, un attraversamento necessario per dar forma al mosaico di frammenti, per poter sentire, "almeno per un istante, di entrare davvero nel tempo, ma in modo modesto, dentro l'ora che finiva aprendosi in quella successiva l'abitudine dell'infinito circoscritto."

Il progetto editoriale del libro – si legge nella nota dell'autore che chiude il romanzo – doveva comprendere anche ventiquattro fotografie, una per ogni ora del giorno, poi si è deciso di non inserirle, perché "la presenza delle immagini ci è parsa ridondante; in molti punti del libro la chiusura di un brano necessitava di un vuoto, di un raccoglimento in quel vuoto".

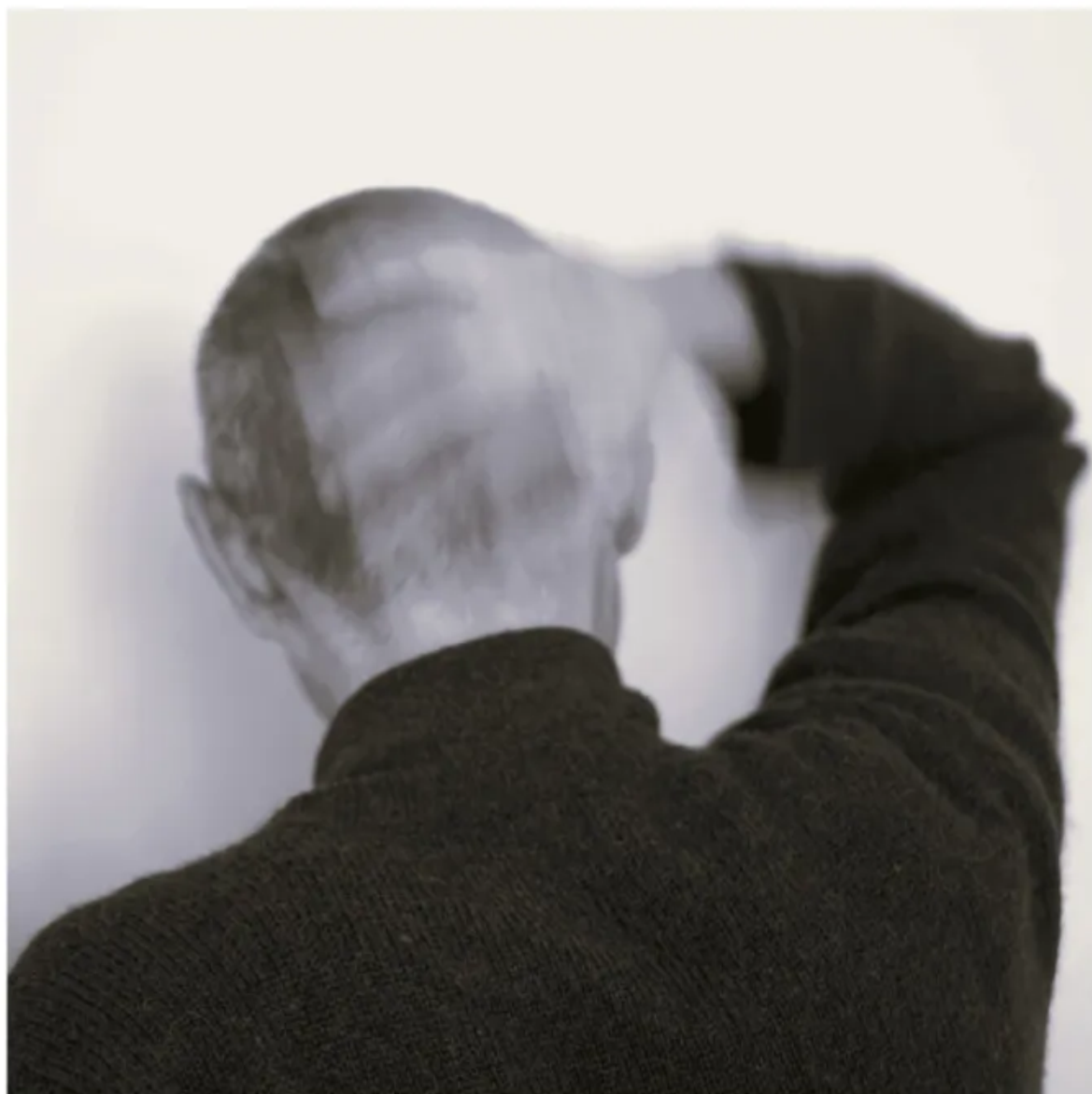
Quel vuoto tiene aperta la domanda che percorre il romanzo, lo stesso interrogativo che torna nell'esperimento sull'ooteca, (cos'è l'opera? "tutto il processo comprensivo dei sopralluoghi? L'attività investigativa e la disinfestazione seguente? La raccolta e l'archiviazione delle blatte morte nel box? La possibilità che dalle blatte morte potessero nascere altre blatte?").

Tiene aperta la questione dell'arte e dei suoi confini, che risiede, forse, proprio in ciò che eccede l'immagine e il racconto, nello scarto tra ciò che si sceglie di inquadrare e ciò che resta fuori campo, nelle brulicanti forme minime dell'esistenza, nelle pieghe e nei margini, nelle minuzie contese al tempo.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.

Torna presto a leggerci e [SOSTIENI DOPPIOZERO](#)

GIORGIO FALCO
DI ORA IN ORA



EINAUDI