

Aurora

VALENTINA STURLI *Houellebecq. Una misantropia sentimentale e patetica*
GUIDO CARPI *Russia prebellica, una cultura al limite II* **VIVIANA VENERUSO**
Dietro il paesaggio (violato). Riflessioni intorno a Violazione di Alessandra Sarchi
NUNZIA CIMMINO *«A glimpse of that other world». Il mito della letteratura occidentale in Azar Nafisi e Dai Sijie* **GIANLUCA DELLA CORTE**
Una «trasognata apertura di obbiettivo cinematografico». La poesia di Sandro Penna
MARIANNA LUCIA DI LUCIA *La figura della madre ragno. Dal textum gaddiano alla tela tarkovskiana* **GABRIEL VERNACCHIA** *Teoria della sovranità nella Politische Theologie di Carl Schmitt* **VINCENZO SCARPATI** *La sfida all'inferno. Gli «eroi» di Orwell e Calvino a confronto*

Aura è una rivista trimestrale
indipendente, open access e no profit.

*Avvertire l'aura di una cosa significa
dotarla della capacità di guardare.*

DIREZIONE DEGLI STUDI

Nicola De Rosa

Sara Gemma

Maria Castaldo

Miriam Orfitelli

ISSN 2723-9527

CC BY-NC-ND 4.0



aurarivista.it
aurarivista@gmail.com



Aura

numero 1 | 2021

Indice

- p. 1* Houellebecq. Una misantropia sentimentale e patetica
Valentina Sturli
- 19* Russia prebellica, una cultura al limite II
Guido Carpi
- 27* Dietro il paesaggio (violato). Riflessioni intorno a *Violazione* di Alessandra Sarchi
Viviana Veneruso
- 37* «A glimpse of that other world». Il mito della letteratura occidentale in
Azar Nafisi e Dai Sijie
Nunzia Cimmino
- 49* Una «trasognata apertura di obbiettivo cinematografico». La poesia di
Sandro Penna
Gianluca Della Corte
- 61* La figura della madre ragno. Dal *textum* gaddiano alla tela tarkovskiana
Marianna Lucia Di Lucia
- 73* Teoria della sovranità nella *Politische Theologie* di Carl Schmitt
Gabriel Vernacchia
- 81* La sfida all'inferno. Gli "eroi" di Orwell e Calvino a confronto
Vincenzo Scarpati
- 93* Autori

Valentina Sturli

Houellebecq

Una misantropia sentimentale e patetica *

Michel Houellebecq è, sin dai suoi esordi letterari, uno scrittore che suscita polemiche. Gran parte di esse si concentra sui passi delle sue opere che sembrano mettere in discussione, in modo spesso irridente, le principali conquiste socio-politiche del secondo Novecento: la liberazione sessuale, i diritti delle donne e delle minoranze, la tolleranza religiosa. Scrive S. van Wesemael:

Houellebecq choque et suscite des réactions parfois violentes. On s'attaque au culte de la laideur chez Houellebecq, au caractère

pornographique de ses scènes d'érotisme ainsi qu'à ses partis pris idéologiques: son apologie de l'eugénisme, ses diatribes contre l'Islam et plus généralement son racisme, son anti-féminisme et ses solutions réactionnaires qui, selon certains, le rapprocheraient de la nouvelle droite.¹

Quello che si rimprovera a Houellebecq è un utilizzo politicamente scorretto della rappresentazione della figura femminile, un'analisi estremamente semplificata delle dinamiche sociali, sessuali e culturali del nostro tempo, un'ideologia francamente razzista².

* Il presente lavoro è la versione italiana originale, più ampia e articolata, di un lavoro poi comparso in francese con il titolo «*Plus vous serez ignoble, mieux ça ira*». *Stratégie de l'invective dans deux romans de Michel Houellebecq*, nella «Revue Italienne d'Études Françaises», 7, 2017, e disponibile a questo link: <https://journals.openedition.org/rief/1449>. Nei tre anni trascorsi da allora la bibliografia su Houellebecq si è accresciuta considerevolmente; per una panoramica più aggiornata sugli studi a proposito di questo autore, e per l'analisi delle sue opere più recenti, mi permetto di rimandare a VALENTINA STURLI, *Estremi occidenti. Frontiere del contemporaneo in Walter Siti e Michel Houellebecq*, Milano, Mimesis, 2020.

¹ SABINE VAN WESEMAEL, *Lire Houellebecq. Introduction*, in «CRIN», 43, *Michel*

Houellebecq, a cura di S. van Wesemael, Amsterdam-New York, Rodopi, 2004, pp. 5-8; ID., *Le roman transgressif contemporain: de Bret Easton Ellis à Michel Houellebecq*, Paris, L'Harmattan, 2010. Per un excursus globale sulle polemiche suscitate dall'opera di Houellebecq, si può vedere GAVIN BOWD, *Michel Houellebecq and the Pursuit of Happiness*, in «Nottingham French Studies», 41/1, 2002, pp. 28-39.

² Penso ad esempio ai pamphlet – dai toni spesso anche violenti – di JEAN-FRANÇOIS PATRICOLA, *Michel Houellebecq ou la provocation permanente*, Paris, Ecriture, 2005 e MICHEL WALDBERG, *La parole putanisée*, Paris, La Différence, 2002; si veda inoltre NANCY HOUSTON, *Michel Houellebecq. The Ecstasy of Disgust*, in «Salmagundi», 152, 2006, pp.

Come non mancano i detrattori, così abbondano coloro che difendono l'autore sulla base di una generica libertà di espressione artistica³, ma di sicuro c'è che il «personaggio Houellebecq», mediaticamente sovraesposto, spesso al centro di scandali per le sue dichiarazioni in sede di interviste giornalistiche o televisive, tende ad influenzare in prima persona la ricezione dei suoi romanzi, rendendo non sempre facile un'equilibrata lettura critica, soprattutto per quanto concerne la delicata questione dei rapporti tra autore e opera.

Nel caso si provi a mettere da parte il personaggio mediatico per praticare un'analisi critico-letteraria dei suoi romanzi, si scopre che la bibliografia secondaria, quando si tratta di Houellebecq, sembra abbastanza spesso tentata di dimenticare, o incline a confondere, alcuni concetti fondamentali per l'analisi del testo, a cominciare da quelli che ci

permettono di distinguere tra autore empirico, autore implicito, narratore e personaggio di un'opera letteraria, così come definiti da W. Booth⁴.

Una frequente confusione di questi piani tende ad esempio a far sì che nella ricezione de *Les Particules Élémentaires*, *Extension du domaine de la lutte*, *Plateforme* o *Soumission*, quel che Houellebecq dichiara in TV o sui giornali in qualità di autore empirico venga assimilato tout-court, senza nessuna preventiva precauzione di ordine teorico, a quel che l'autore implicito o i narratori nei suoi testi espongono. Il che, in maniera frequentissima, porta a leggere i romanzi come meri riflessi dell'ideologia autoriale, spesso tacciata di essere incline alla provocazione fine a se stessa o a manifestazioni spettacolari di *politically incorrect* a fini commerciali e di immagine⁵. In realtà, proprio perché le opere di Houellebecq sono e rimangono fortemente

20-37. Critica anche la posizione di OLIVIER BESSARD-BANQUY, *Les Particules Élémentaires. Roman génial ou bricolage douteux?*, in «Hespéris», 2, 1998, pp. 91-93, cui risponde PIERRE JOURDE, *Les Particules Élémentaires*, in «Hespéris», 2, 1998, pp. 95-103.

³ Per esempio FERNANDO ARRABAL, *Houellebecq*, Paris, Le Cherche midi, 2005, OLIVIER BARDOLLE, *La littérature à vif. Le cas Houellebecq*, Paris, L'Esprit des péninsules, 2004.

⁴ WAYNE C. BOOTH, *The Rethoric of Fiction*, Chicago-London, Chicago University Press, 1961. Si veda soprattutto il capitolo III, «General Rules», II: «All authors should be objective», pp. 67-86.

⁵ Sul problema della postura mediatica di certi autori contemporanei, che porta spesso a una confusione spiazzante, ma inevitabile e forse persino feconda, tra il personaggio mediatico dell'autore e la sua opera, ha tentato una

riflessione condivisibile ed equilibrata JÉRÔME MEIZOZ, *Postures littéraires: mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine érudition, 2007. A p. 19 scrive di ritenere la «postura Houellebecq» la manifestazione di una nuova maniera di affrontare l'esistenza pubblica della letteratura, simile in questo senso ai casi di Beigbeder, Nothomb, Donner, Despentès. Per il continuo gioco tra fiction, autofiction e auto rappresentazione, si può vedere ISABELLE CHANTELOUBE, *Autoprotrait, Dérision, Accusation. La visite à l'écrivain chez Houellebecq et Rousseau*, in *L'unité de l'œuvre de Michel Houellebecq*, Atti del Convegno Internazionale, Aix-Marseille, 2012, a cura di S. van Wesemael et Bruno Viard, Paris, Garnier, 2012, pp. 255-265. Per una panoramica generale anche SABINE HILLEN, *Écarts de la modernité, le roman français de Sartre à Houellebecq*, Caen, Lettres modernes, 2007.

imbevute di contenuti socio-politici che riguardano l'attualità, si renderà tanto più necessario capire se e come esse funzionino *in quanto testi letterari*: se è vero che nel contemporaneo è spesso impossibile considerare un autore prescindendo della sua messa in scena mediatica, delle esigenze della pubblicità e dell'influsso che il marketing ha sulla costruzione della sua immagine pubblica, è tuttavia importante ribadire che un'opera letteraria riuscita non è mai, in tutto e per tutto, identificabile col suo contenuto ideologico. Purtroppo, come nota D. Noguez: «Le trois quarts du temps, depuis qu'il a du succès, on traite Michel Houellebecq en pamphlétaire, en homme politique, en amuseur, en prédicateur, en imprécateur, en provocateur – en tout ce qu'on voudra sauf en écrivain. On ne le lit pas»⁶. Il che significa che Houellebecq è famoso, ma piuttosto poco letto o studiato sulla base di strumenti tipici dell'indagine critico-letteraria.

La mia analisi cerca di chiarire se e in che misura i frequenti passi polemici, provocatori, disturbanti dei romanzi di Houellebecq possano rispondere a una precisa strategia testuale e letteraria. Gli strumenti che utilizzerò sono in primo

luogo la già citata distinzione di W. Booth⁷ tra autore reale, autore implicito e narratore, e la concezione di Francesco Orlando⁸ di letteratura come sede istituzionalizzata di un «ritorno del represso», che permette all'autore di rappresentare – e al fruitore di godere – di contenuti scomodi, scabrosi, contrari alla morale, indecenti o imbarazzanti che nella vita reale vengono ritenuti socialmente inaccettabili. Credo che la questione non sia tanto quello di difendere il diritto di un autore ad esprimere liberamente la propria (presunta o reale) visione del mondo, quand'anche scabrosa e disturbante, ma di chiedersi se i contenuti che ne derivano, inseriti nella dinamica testuale, funzionino o meno *nel testo* e *come testo*. Si tratterà quindi di capire come e in che misura opinioni, idee, ideologie – fino alle moderne posture autoriali – entrino *nel testo* a far parte della dialettica letteraria, diventando qualcosa di diverso dalla pura espressione ideologica. A questo scopo, prendiamo un passo come il seguente, dove a parlare è Michel, il trentenne informatico protagonista di *Extension du domaine de la lutte* (1994)⁹ e narratore intradiegetico:

⁶ DOMINIQUE NOGUEZ, *Houellebecq, en fait*, Paris, Fayard, 2003, p. 20. Un buon esempio di questo tipo di atteggiamento nei confronti degli scritti di Michel Houellebecq è rappresentato dal pamphlet di DANIEL LINDENBERG, *Le rappel à l'ordre. Enquête sur les nouveaux réactionnaires*, Paris, La République des idées, 2002, dove l'autore de *Les Particules* (1998) viene descritto come un ideologo illiberale.

⁷ W. C. BOOTH, *op. cit.*, si veda soprattutto il capitolo III, «General Rules», II: “All authors

should be objective”, pp. 67-86.

⁸ Espressa in FRANCESCO ORLANDO, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1973, poi ripresa in *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Torino, Einaudi, 1997 (versione ampliata e riveduta del precedente *Illuminismo e retorica freudiana*, Torino, Einaudi, 1982) e in *Due letture freudiane: Fedra e Il Misanthropo*, Torino, Einaudi, 1990.

⁹ Per il romanzo *Extension du domaine de la lutte* – d'ora in avanti citato come *Extension* – si fa riferimento alla prima edizione, Paris,

Véronique était «en analyse» comme on dit; aujourd'hui je regrette de l'avoir rencontrée. Plus généralement, il n'y a rien à tirer des femmes en analyse. Une femme tombée entre les mains des analystes devient définitivement impropre à tout usage, je l'ai maintes fois constaté. Ce phénomène ne doit pas être considéré comme un effet secondaire de la psychanalyse, mais bel et bien comme son but principal. Sous couvert de reconstruction du moi, les analystes procèdent en réalité à une scandaleuse destruction de l'être humain. Innocence, générosité, pureté... tout cela est rapidement broyé entre leurs mains grossières. Les analystes, grassement rémunérés, prétentieux et stupides, anéantissent définitivement chez leurs soi-disant patientes toute aptitude à l'amour, aussi bien mental que physique; ils se comportent en fait en véritables ennemis de l'humanité. Impitoyable école d'égoïsme, la psychanalyse s'attaque avec le plus grand cynisme à de braves filles un peu paumées pour les transformer en d'ignobles pétasses, d'un égocentrisme délirant, qui ne peuvent plus susciter qu'un légitime dégoût. Il ne faut accorder aucune confiance, en aucun cas, à une femme passée entre les mains des analystes. Mesquinerie, égoïsme, sottise arrogante, absence complète de sens moral, incapacité chronique d'aimer: voilà le portrait exhaustif d'une femme «analysée» (*Extension*, pp. 118-119).

La prima sensazione è di trovarsi davanti a una presa di posizione culturale e politica che considera la donna come una «brave fille un peu paumée» che, se tenta di ricavarci (mediante una qualsiasi

pratica che la discosti dal suo ruolo di compagna devota) uno spazio di riflessione e autonomia, finisce male. Dietro le donne in analisi – che diventano ciniche, egocentriche, egoiste – non è difficile intravedere, più in generale, le donne che con la rivoluzione dei costumi post '68 hanno lasciato il tradizionale ruolo gregario per darsi a una vita libera e autonoma (ne sono esempi la *salope hippie*, medico e madre dei protagonisti de *Les Particules Élémentaires*¹⁰ e le villeggianti ex-femministe del Luogo del Cambiamento prese di mira nello stesso romanzo). In questo senso, è importante notare che la psicoanalisi è presente nel testo non tanto in quanto prassi terapeutica, bensì piuttosto come generico momento in cui un soggetto è chiamato, all'interno di una relazione terapeutica che a questo esattamente tende, a rinforzare le sue difese narcisistiche prendendo coscienza dei suoi diritti e della sua singolarità rispetto ai desideri dell'altro – ivi compreso il proprio partner.

Sull'antifemminismo di Houellebecq molto si è scritto: i personaggi femminili nelle sue opere si dividerebbero essenzialmente in due categorie, le donne-virago rovinare dal femminismo e completamente incapaci di amore, e le (poche) figure idealizzate di cui vengono fatte risaltare le tradizionali caratteristiche femminili della remissività, passività e compiacenza¹¹. Questo tipo di concezione è stata

Maurice Nadeau, 1994.

¹⁰ Per il romanzo *Les Particules Élémentaires* – d'ora in avanti citato come *Les Particules* – si fa riferimento alla prima edizione, Paris, Flammarion, 1998.

¹¹ Si veda a questo proposito CAROLE

SWEENEY, *Michel Houellebecq and the Literature of Despair*, London, Bloomsbury, 2013, p. 110: «To suggest that women had been the main promoters of the 'cult of the body beautiful' is a patently unfair and inaccurate observation but it is in accordance with the pervasive

messa in relazione, oltre che con un generico discorso antifemminista caratteristico della cultura occidentale da molti secoli, anche con una tendenza specifica che si sarebbe venuta delineando nella satira giornalistica francese di estrema destra negli anni '60 e '70 del Novecento¹². Sulla scorta di questo tipo di lettura, dobbiamo intendere il passo come un attacco (non si sa bene se dall'autore empirico, da quello implicito, o dal narratore) contro la possibilità di una donna di avvalersi di una terapia per svincolarsi da una situazione sentimentale sgradevole?

Proprio questa domanda può essere un eccellente banco di prova per misurare la differenza tra il messaggio esplicito di una qualsiasi proposizione ideologica – più o meno ben argomentata – e i significati che un determinato passo può rivestire in un'opera letteraria. Già Bessard-Banquy¹³ nota come questo passaggio sia costruito su un dispositivo retorico che ha come consapevole obiettivo la costruzione di un'argomentazione caratterizzata da estrema generalità: espressioni assolutizzanti (*rien à tirer, maintes fois, en aucun cas*), avverbi generalizzanti

(*généralement, rapidement, définitivement*) e iperboli (*but principal, véritables ennemis, scandaleuse destruction*) sarebbero funzionali a una precisa strategia testuale che mira a spiazzare il lettore per creare un discorso volutamente grottesco, eterodosso, disturbante – «à mi-chemin de la pensée brute et des conversations de café»¹⁴. Benché lo stesso critico non manchi di notare, in modo molto condivisibile, che lo scopo di questo tipo di strategia è quello di lasciare il lettore sempre incerto se prendere sul serio o meno «les élucubrations d'un tel auteur opposé au principe même de la mesure et de la tempérance»¹⁵, nell'attribuirle poi a Houellebecq, più che ai narratori del testo, la paternità di tali affermazioni, in qualche modo perpetua la confusione tra autore empirico del romanzo e istanze che devono essere da esso distinte (autore implicito, narratore, personaggio).

Se immaginassimo il discorso contro le donne in analisi come costruito da parte di Houellebecq per propugnare la tesi che le conseguenze dell'emancipazione femminile sono disastrose, sarebbe fin troppo ovvio rilevare che proprio la sua

anti-feminism inhabiting all of Houellebecq's novels discussed here. This anti-feminism is countered by an over-idealized portrayal of women as naturally 'compassionate' and tender beings that inspires the slogan for Michel's biogenetic revolution».

¹² WENDY MICHALLAT, *Modern life is still rubbish. Houellebecq and the refiguring of 'reactionary' retro*, «Journal of European studies», 37, 3, 2007, pp. 313-331. A p. 320 leggiamo: «Whatever Houellebecq's 'political' objective for is misogyny in *Les Particules* and other of his novels, it is clear that he taps in to a well-established vein of misogynistic

representation associated with the popular alternative press of the 1960s and 1970s in France».

¹³ OLIVIER BESSARD-BANQUY, *Le degré zéro de l'écriture selon Houellebecq*, in *Michel Houellebecq sous la loupe*, a cura di Murielle Lucie Clément e S. van Wesemael, Amsterdam-New York, Rodopi, 2007, p. 358: «Il est bien difficile de ne pas noter dans ce texte savoureux une généralisation à l'extrême qui fait tomber le portrait singulier dans le loufoque de l'outrance clownesque».

¹⁴ *Ivi*, pp. 358-359.

¹⁵ *Ivi*, p. 361.

estrema parzialità e genericità tenderanno a sortire l'effetto opposto: anche ammesso che ci trovassimo d'accordo con la tesi di fondo, sarebbe davvero possibile dare credito – come lettori mediamente colti, perché tali sono i «lettori ideali» di Houellebecq – a una qualità così scadente e povera dell'argomentazione? Con l'eliminazione di tutti i *se* e *ma*, il discorso sembra anzi costruito apposta per esibire – invece che attenuare – un difetto sul piano logico-argomentativo: il susseguirsi di affermazioni tanto apodittiche tende piuttosto alla *reductio ad absurdum* nel continuo gioco al rincaro che presenta la psicoanalisi come *intenzionalmente e principalmente* votata alla distruzione dell'innocenza, e gli psicoanalisti come malvagi e meschini, nemici giurati dell'umanità. In questa direzione va anche la definizione della donna in analisi come *impropre à tout usage*, cioè proprio come un utensile rotto: il *politically incorrect* è talmente smaccato ed esibito da offrire un bersaglio fin troppo facile a chi volesse contestarne l'improprietà. Per la stessa ragione mi sembra difficilmente condivisibile leggere il passo come una pura espressione di odio ideologico nei confronti della psicoanalisi, come sembra ritenere S. van Wesemael¹⁶: possiamo davvero pensare

che Houellebecq, nel presentarci un narratore in prima persona che si esprime in questo, modo miri a ottenere la nostra adesione ideologica?

In effetti, uno dei punti su cui è giocato l'ambiguo slittamento tra autore e narratore è costituito dal semplice ed efficace espediente dell'identità onomastica: nella stragrande maggioranza, i narratori in prima persona di Houellebecq (o i protagonisti dei romanzi narrati in terza) si chiamano Michel come lui. Può bastare questo a identificare le due istanze? Naturalmente no, e tuttavia c'è da dire che nella critica recente questo tipo di distinguo – e si dovrebbe dire imprescindibile – raramente viene esplicitato con la necessaria chiarezza. Un'eccezione è costituita da P. Buvik, che a proposito de *Les Particules* (dove uno dei protagonisti si chiama Michel, e l'altro Bruno) scrive: «Une idée tenace à propos d'Houellebecq est que par son roman, il a souscrit au “rêve eugéniste” [...]. D'où vient cette idée? Sûrement pas du roman, mais d'une lecture superficielle du roman»¹⁷. In effetti, come nota lo studioso: «une distance qu'il faut qualifier d'ironique est établie entre Bruno et le narrateur, ou l'auteur implicite, ou la voix du texte, peu importe ici»¹⁸, accennando con questo (benché in modo vagamente

¹⁶ S. VAN WESEMAEL, *Le Roman transgressif contemporain* cit. A p. 133 l'autrice afferma che «c'est notamment dans *Extension du domaine de la lutte*, que l'auteur déverse son mépris de la psychanalyse».

¹⁷ PER BUVIK, *Faut-il brûler Michel Houellebecq?*, in «Hespéris», 4, 1999, p. 82. Si veda anche M. L. CLEMENT, *Houellebecq revisité: l'écriture houellebecquienne*, Paris,

L'Harmattan, 2007, p. 13: «Les ouvrages de Michel Houellebecq, fréquemment écrits à la première personne du singulier, avec plusieurs de ses héros qui portent le même prénom que lui, tissent des situations diégétiques qui ne nous dispensent pas de la rigueur nécessaire à une analyse impartiale où la confusion entre auteur et personnages doit être soigneusement évitée».

¹⁸ P. BUVIK, *op. cit.*, p. 84.

impreciso, perché in effetti importa, e molto) proprio alla classica distinzione operata da W. Booth¹⁹ tra autore empirico (o reale), autore implicito e narratore. Essa, in teoria ben conosciuta ma non sempre ben applicata, può rivelarsi fondamentale per l'analisi delle scelte narrative di Houellebecq nella misura in cui ci porta alla seguente domanda: se ci scandalizziamo per la portata dirompente di un certo tipo di affermazioni del narratore Michel, questo significa che lo consideriamo un portavoce dell'autore Houellebecq? Per capirlo dobbiamo ricostruire e chiarire l'istanza che deve essere attribuita all'autore implicito, tornando al passo iniziale: dal momento che è un attacco del narratore-protagonista contro la sua ex compagna, Véronique, analizziamo come il testo ci presenta il modo in cui Michel è giunto a queste conclusioni ultimative e catastrofiche, e chiediamoci quanto ci si possa fidare di questi toni liquidatori.

Il narratore stesso ci ha informato, a poche pagine dall'inizio del romanzo, che quella con Véronique è stata una storia importante, almeno a giudicare dal fatto che «depuis ma séparation avec Véronique, il y a deux ans, je n'ai en fait connu aucune femme» (*Extension*, p. 20). In un altro passo, afferma «enfin, j'étais jeune, je m'amusais. C'était avant Véronique, tout cela ; c'était le bon temps» (p. 109). Infine, in una delle scene culminanti del romanzo, Michel incontra in una discoteca una ragazza che assomiglia moltissimo a Véronique; mentre la guarda ballare pensa:

Je connaissais tout cela; il me suffisait de fermer les yeux pour m'en souvenir. Jusqu'au visage, plein et candide, exprimant la calme séduction de la femme naturelle, sûre de sa beauté. La calme sérénité de la jeune pouliche, encore enjouée, prompte à essayer ses membres dans un galop rapide. [...] Je me suis rendu compte que deux années de séparation n'avaient rien effacé; j'ai vidé mon bourbon d'un trait (*Extension*, pp. 129-130).

Insieme al passo che abbiamo letto e al flash-back che lo contiene, questi sono gli unici – brevissimi – riferimenti a Véronique durante tutto il corso del romanzo. È interessante notare come l'importanza della storia con la ex-compagna venga segnalata sempre tramite reticenze o ellissi, mezze ammissioni e allusioni, attraverso cui il narratore minimizza la portata della sua sofferenza, salvo poi comportarsi in modo da confermare al lettore, indirettamente ma invariabilmente, la sua pena struggente per la fine della relazione. Qual è quindi l'istruzione che riceviamo – che l'autore implicito costruisce – dall'oscillazione nel testo tra le invettive contro Véronique in questo passo, e i brevissimi accenni che abbiamo citato? Il testo ci propone il narratore Michel come qualcuno che, pur cercando di negarlo, soffre ancora moltissimo dell'essere stato abbandonato. Per confermarlo, leggiamo il seguito dell'invettiva:

Elle avait sans doute depuis toujours, comme toutes les dépressives, des dispositions à l'égoïsme et à l'absence de cœur; mais sa psychanalyse l'a transformée de manière irréversible en une véritable ordure, sans tripes et sans conscience [...]. Je me souviens qu'elle

¹⁹ W. C. BOOTH, *op. cit.*

avait un tableau en Vélleda blanc, sur lequel elle inscrivait d'ordinaire des choses du genre «petit pois» ou «pressing». Un soir, en rentrant de sa *séance*, elle avait noté cette phrase de Lacan: «Plus vous serez ignoble, mieux ça ira». J'avais souri; j'avais bien tort. Cette phrase n'était encore, à ce stade, qu'un *programme*, mais elle allait le mettre en application, point par point. Un soir que Véronique était absente, j'ai avalé un flacon de Largactyl (*Extension*, p. 119).

La prima evidenza, il cambio di destinazione d'uso della lavagna, da promemoria per le incombenze domestiche a spazio per annotare inquietanti e paradossali formulazioni che incoraggiano l'autorealizzazione costi quello che costi, potrebbe suonare come l'ennesimo attacco antifemminista. Il topos a cui rimanda è antico – e rimonta se vogliamo già alla tentazione di Eva nell'Eden: la donna, in quanto più debole, è anche più facilmente influenzabile da agenti maligni (il demonio o il proprio psicoanalista) che con parole tortuose la portano al peggio. Tema che incrocia un altro topos, quello che l'istruzione per una donna sia pernicioso, come accade ad esempio alle *femmes savantes* di Molière. Se si accettasse questa prima lettura, il discorso suonerebbe consolatorio per il maschio abbandonato: le smanie culturali e le ingenuo velleità di una *femme savante* moderna rovinano amore e relazione. In questo passo il narratore Michel dice tutto il male possibile della sua donna, e per farlo utilizza un dispositivo retorico di tipo generalizzante e assolutizzante, familiare a molti discorsi reazionari e antifemministi. Ma è anche vero che verso la fine del brano ci viene presentata una

eloquente – imprescindibile – ellissi: Véronique aveva intenzione di attuare il suo nuovo programma (evidentemente, di lasciare Michel), e lui stesso ci informa di aver ingerito un flacone di Largactyl, allo scopo di uccidersi – e questo *ancora prima* di essere effettivamente stato lasciato. Tra le due frasi manca qualsiasi affermazione di raccordo, ma non possiamo non inferire che è stata la grande sofferenza a portarlo al gesto estremo, un gesto che si pone come ammissione di sofferenza da un lato, e di vulnerabilità psicologica rispetto alla fine della relazione dall'altro. In altri termini, l'autore implicito ci istruisce sul fatto che Michel ha sofferto fino a volerne morire per la fine della storia con Véronique e che tutte le parole della precedente invettiva devono essere lette nell'ottica di un patetico (e non certo freddamente ideologico) tentativo di rivalsa su qualcuno che lo ha ferito quasi a morte. Comportamento con cui ogni lettore può identificarsi certo più facilmente che non con un attacco di tipo ideologico alla libertà della donna.

Una conferma indiretta di questa ipotesi ci viene da un passo successivo: Michel, ricoverato in un istituto psichiatrico, mette in relazione i gesti folli dei malati con una mancanza totale di contatto fisico e di amore che li porta a ferirsi e a guaire come animali. In questo passo si esplicita un legame tematico, onnipresente nel nostro autore, tra mancanza di amore, solitudine e violenza auto ed etero diretta:

L'idée me vint peu à peu que tous ces gens – hommes ou femmes – n'étaient pas le

moins du monde dérangés; ils manquaient simplement d'amour. Leurs gestes, leurs attitudes, leurs mimiques trahissaient une soif déchirante de contacts physiques et de caresses: mais, naturellement, cela n'était pas possible. Alors ils gémissaient, ils poussaient des cris, ils se déchiraient avec leurs ongles; pendant mon séjour, nous avons eu une tentative réussie de castration (*Extension*, p. 173).

La strategia testuale ci indica come dobbiamo leggere l'attacco violentissimo di Michel alla sua ex compagna; la portata ideologica dell'invettiva viene completamente ridimensionata, per portare alla luce un effetto che è contemporaneamente quasi-comico e quasi-patetico: Michel da una parte pontifica violentemente, dall'altra protesta in un modo tra il meschino, lo straziante e l'infantile contro il fatto di essere stato lasciato dalla donna che amava. Una strategia testuale piuttosto simile è stata individuata da R. Cruickshank per *Particules*, laddove il personaggio di Bruno suscita nel lettore una doppia reazione: da un lato istintiva repulsione per le affermazioni razziste o misogine di cui si fa portavoce, dall'altra pena in virtù della costante inserzione di

racconti sulla sua adolescenza tristissima, tormentata e solitaria²⁰.

Ecco che, depotenziata rispetto alla sua presunta portata ideologica, meglio inquadrata dalla distinzione tra affermazioni del narratore e strategia dell'autore implicito, la tirata anti-psicoanalitica di Michel comincia ad assumere il suo valore, e può essere assimilabile a un procedimento tipico del comico, quello per cui un personaggio si esibisce in un dispendio di energie psico-fisiche incongruo e sproporzionato rispetto alle cause e agli obiettivi delle sue azioni: per Freud l'effetto comico si produrrebbe quando vediamo qualcuno fare qualcosa che comporta un risparmio di energia psichica (ragionare come un bambino, sulla base del puro principio di piacere, laddove la situazione necessiterebbe di un ragionamento ben più complesso), oppure un dispendio eccessivo di energia fisica²¹. Si possono dare casi in cui le due sproporzioni si congiungono all'insegna di una troppa spesa psicofisica nell'attaccare un bersaglio, a fronte di troppa poca spesa logica nel gestire l'argomentazione: questo ad esempio succede, secondo l'analisi di Orlando²², ad Alceste – protagonista

²⁰ RUTH CRUICKSHANK, *L'Affaire Houellebecq: ideological crime and fin de millénaire literary scandal*, in «French Cultural Studies», 1/4, 2003, pp. 101-116, con particolare riferimento a p. 114: «Bruno is a lurid sociological sample, and is for the most part the mouthpiece for the discourses of the text judged to be politically incorrect. Whilst his diatribes are often odious, the outrage they generate is constantly undercut by the powerful vectors of shared childhood memories and feelings of sexual and financial inadequacy that solicit the identification and sympathy of the reader».

²¹ Per il passo, si veda SIGMUND FREUD, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, tr. it., Torino, Boringhieri, 1975, pp. 212-213; si veda anche p. 217: «[Nel caso del movimento] la comicità nasce quando l'altro s'impone un dispendio maggiore di quello che io giudico necessario; nel caso della funzione mentale invece la comicità nasce quando l'altro risparmia un dispendio che io considero indispensabile, perché assurdità e stupidità indicano inefficacia della funzione».

²² F. ORLANDO, *Due letture freudiane*, cit., p. 148.

del *Misanthrope* di Molière – che vediamo accalorarsi per questioni tutto sommato secondarie. Nel nostro caso, possiamo pensare al narratore Michel che attacca un'intera categoria professionale (gli psicoanalisti) e un'intera categoria umana (le donne “ciniche e egoiste”), quando il problema è essere stato lasciato da una donna, la donna a cui tiene moltissimo.

Il riferimento di Orlando è, come abbiamo detto, al *Misanthrope* di Molière, archetipo di ogni atrabiliare moderno che muove critiche fuori misura all'ordine del mondo vigente. Nella commedia, a essere stigmatizzato – da parte di un autore che, almeno apertamente, solidarizza poco con questo tipo di istanze – è un esagerato bisogno di autenticità nei rapporti umani da parte del protagonista. Come Alceste, anche il Michel narratore di *Extension* dispiega contro le donne e gli psicoanalisti un attacco che ha gli attribuiti dell'enormità, della totalità e dell'universalità più assolute. Certo, in questo caso Houellebecq, post-romantico ed erede dell'anti-progressismo baudelairiano²³, è sicuramente più pronto ad allearsi con le stravaganze e gli eccessi polemici del suo protagonista; ne prende però anche le distanze, proprio nel momento in cui lo descrive secondo

modalità che hanno del grottesco e del comico²⁴.

Se teniamo per buona la parentela col *Misanthrope*, dovremo riconoscere che al di là del livello in cui diamo comunque torto (e non possiamo evitare di farlo) alle invettive e alle esagerazioni del personaggio, ce n'è un altro a cui gli tributiamo qualche ragione. Nella sua lettura, Orlando argomenta che se la *pièce* ci diverte è perché in certa misura ci identifichiamo col personaggio che si rifiuta di piegarsi alla normale regola sociale che impone di essere cortesi anche quando si gradirebbe non esserlo. L'Alceste di Molière, in nome di un principio di sincerità assoluta, si rifiuta per esempio recisamente di fare qualsiasi complimento, anche soltanto di circostanza, al componimento di Oronte, che ritiene brutto. In altri termini, si permette di fare quel che agli spettatori – soprattutto dell'epoca – l'educazione sociale ha precocemente impedito di fare, e, così facendo, ci regala su di essa almeno una mezza rivincita.

Possiamo chiederci se un meccanismo del genere possa essere supposto anche nel caso del discorso iperbolico, politicamente scorretto, aggressivo ed eccessivo di Michel: c'è nel lettore un qualche piacere segreto nell'essere d'accordo con l'invettiva del narratore, e dov'è che esso si realizza? Non nell'attacco alla

²³ A questo proposito si veda l'analisi delle influenze baudelairiane in Houellebecq illustrata da JULIA PRÖLL, *La poésie urbaine de Michel Houellebecq: sur les pas de Charles Baudelaire?*, in *Michel Houellebecq sous la loupe*, cit., pp. 53-68.

²⁴ Si pensi ad esempio, per riferirci soltanto a *Extension*, alla scena in cui Michel oppone

resistenza in pigiama ai poliziotti che tentano di portarlo via da casa di Véronique: «Bref ces trois gros cons de flics étaient là, avec leurs talkies-walkies [...]. J'étais en pyjama et je tremblais de froid; sous la nappe, mes mains serraient les pieds de la table; j'étais bien décidé à les obliger à m'emmener de force » (*Extension*, p. 120).

liberazione femminile, troppo scoperto, troppo veemente e tendenzioso. Piuttosto, penso, potremmo essere chiamati a indentificarci con la violenta protesta – irrazionale, sfacciatamente egoistica, ma proprio per questo liberatoria – di qualcuno che si ribella contro il diritto del proprio partner a lasciarlo, *anche se* (o per meglio dire, *proprio perché*) la rovina della relazione avviene in virtù di un principio sovranamente accettato al giorno d'oggi: l'autodeterminazione personale. Sempre per tenere fermo il parallelo con il *Misanthrope*, che per certi versi si rivela fruttuoso, possiamo pensare che quei principi mondani di affabilità e *bienséance* che vigevano nel secolo di Molière e contro cui protesta Alceste (risuotendo la nostra segreta simpatia), siano in qualche misura equiparabili alla norma, sacrosanta e oggi accettata (ma sempre a rischio di trasformarsi in facile retorica) che prescrive, a un adulto che si voglia maturo, di sapersi inchinare ai diritti di scelta dell'altro, e di rispettarne le decisioni anche qualora vadano contro i propri bisogni affettivi più profondi.

Così come i meccanismi di segreta identificazione col personaggio di Molière sono fondati a partire dall'infrazione di quelle stesse norme di *bienséance* in nome di valori di autenticità veri o presunti, in questo caso a farci provare una segreta solidarietà, e un altrettanto problematico sollievo, sarà vedere qualcuno che si rifiuta di attenersi a un certo tipo di *bienséance* amorosa e sociale moderna che prescrive, almeno dopo la rivoluzione dei costumi avviata negli anni '60, di attribuire al desiderio personale – e anche a quello del proprio partner – una

legittimità assoluta, ovvero il diritto di lasciare la coppia nel momento in cui lo si desidera. Anche a fronte dell'indubitabile buon diritto della propria compagna a seguire i suoi propri desideri, Michel dà invece in escandescenze, mettendo in campo tra l'altro una sfacciata malafede.

Se queste istanze di protesta di fronte allo smacco narcisistico dell'essere lasciati possono dirsi universali, esse divengono tanto più salienti in un mondo – come quello dei romanzi di Houellebecq – in cui risulta pervasivo il tema dell'incremento esponenziale dell'autonomia individuale. Il fenomeno ha allargato il campo delle libertà personali, e viene presentato nel discorso sociale come un'opportunità di maggiore felicità per tutti; ma è come se, in risposta a un ipotetico slogan del tipo “se saprai vincere nel dominio della lotta, sarai felice” (curioso *pendent*, virato al nero, del già citato lacaniano “più sarai ignobile, meglio sarà”) Houellebecq, magari sottovalutando la carica progressiva di questo invito, si concentrasse a mostrarci gli indubbi controeffetti che ciò produce in termini di possibili umiliazioni e frustrazioni che patiscono tutti coloro che non sanno, non vogliono o non possono essere all'altezza di quell'imperativo. In altri termini, prendendo a prestito e adattando il principio freudiano secondo cui ogni progresso deve essere pagato con un aumento di disagio della civiltà, l'autore insiste sui lati in ombra della rivoluzione libertaria e individualistica, in cui il sesso e la riuscita economica sono diventati l'unico banco di prova possibile per il successo e il fallimento, e quindi, in

definitiva, per la definizione di sé²⁵. Del resto, se esiste un tema che potremmo definire come “il disagio della civiltà” nel nostro autore, esso parte sin dalla sua prima opera – che significativamente si situa a cavallo tra biografia, romanzo e trattato: la monografia *H. P. Lovecraft. Contre le monde, contre la vie*²⁶, dove è già chiaramente delineata l’idea che l’avanzamento e il progresso della civiltà occidentale, con il suo multiculturalismo, la sua apertura e disinibizione sessuale, possano portare non soltanto benessere – come da ideologia positivista – ma anche una incrementata carica di paura, aggressività, individualismo, solitudine e competizione nella società in cui si sviluppano.

Con un sapiente quanto disturbante dosaggio di aspetti cinici, grotteschi e patetici, la scrittura di Houellebecq un universo umano fatto di disperati con le spalle al muro, in cui ognuno cerca di restare come può dentro al dominio della lotta nel modo – sempre assurdo e violento – che gli è concesso. Il che porta decisamente lontani dall’idea di un autore unicamente interessato alla provocazione, e questo ben al di là delle

dichiarazioni e dei presunti intenti ideologici del «personaggio» mediatico²⁷. Potremmo anzi dire che il trattamento iperbolico, grottesco e polemico che spesso – per bocca dei narratori o di alcuni dei personaggi dei testi – colpisce obiettivi sensibili come l’emancipazione femminile, l’uguaglianza razziale e sociale, le libertà religiosa, è innanzitutto un potente strumento che l’autore implicito usa per rivelarci la condizione stessa dei personaggi che pronunciano quelle invettive, sempre più presi dentro una lotta che non può che vederli sconfitti, persi e umiliati. E anzi sembrerebbe che le prime “vittime” dell’impietosa autopsia che Houellebecq opera su alcune tendenze fondamentali del nostro tempo, siano proprio loro, i suoi disastriati, infelici, confusi e amareggiati personaggi maschili.

Per fare solo un altro esempio – riguardante un argomento delicatissimo qual è la discriminazione razziale – consideriamo un passo de *Les Particules*, in cui il co-protagonista Bruno, professore di liceo dalla sessualità sempre infelicitamente frustrata, è alle prese coi complessi di inferiorità che gli causa la presenza nella sua

²⁵ Come scrive C. SWEENEY, *Michel Houellebecq and the Literature of Despair*, cit., p. 103, nell’universo di Houellebecq «the liberation of sexuality does not lead to the democratic Rousseauesque eroticism of the hippy flower-children but to ever-more transgressive model of a Dionysian/Sadean sexuality incarnated in its popular form by the diabolical but seductive figure of ‘rich, adored, cynical’ Mick Jagger», mentre per chi non sa mostrarsi all’altezza dell’ideale non resta che frustrazione e fallimento.

²⁶ M. HOUELLEBECQ, *Lovecraft. Contre le monde, contre la vie*, Monaco, Rocher, 1991.

²⁷ Si veda l’analisi di LIESBETH KORTHALS ALTES, *Persuasion et ambiguïté dans un roman à thèse postmoderne (Les Particules Élémentaires)*, in «CRIN», 43, *Michel Houellebecq*, cit., pp. 29-46, che a proposito de *Les Particules* scrive, p. 43: «Ce roman possède certes des traits du roman à thèse, notamment le fort appel à l’adhésion du lecteur. Mais il n’en présente guère l’univocité : parodie, incongruité et humour minent, pour le lecteur sensible à ces signaux, toute cristallisation en une doctrine».

classe di un ragazzo nero che egli invidiosamente suppone, secondo un pregiudizio diffuso, eccezionalmente dotato sul piano sessuale. Bruno è quello che J. I. Abecassis definisce «a loser in the libidinal economy»²⁸, un perdente nella disperata competizione sessuale che si è instaurata a seguito della liberazione dei costumi. B. Veerport ne specifica le caratteristiche:

Houellebecq a inventé un personnage-type littéraire qui semble pleinement personifier la faiblesse de l'Homme moderne et qu'il met en scène à plusieurs reprises à travers son œuvre : il s'agit de ce que l'on va nommer ici le *loser*, une sorte de figure picaresque traversant un univers capitaliste qui le contrôle à part entière et qui détermine sa conduite.²⁹

Questo tipo umano – rappresentato in *Extension* da Raphaël Tisserand e Catherine Lechardey, ne *Les Particules* da Bruno – è tanto più importante proprio ne *Les Particules*, dove è fondante a livello tematico l'idea che la liberalizzazione in campo sessuale attuata a partire dagli anni '60, lungi dal produrre più felicità e opportunità per tutti, abbia scatenato una spaventosa competizione in cui pochi (di solito giovani, disinibiti e sessualmente attraenti) riescono ad accaparrarsi per qualche tempo le scarse risorse disponibili, mentre a moltissimi altri (meno giovani, impacciati, brutti) non

resta che invidiarli, stare a guardare e sentirsi inferiori. In questo capitolo l'occasionale competitore sessuale di Bruno è l'allievo di colore, che non capisce Baudelaire ma è l'idolo di tutte le adolescenti della classe. Bruno decide allora di «odiare i negri», caratterizza il suo allievo – secondo una delle più viete immagini razziste – coi tratti tipici di «un babuino» e trascorre un intero week-end impegnato nella stesura di un pamphlet che poi fa leggere a un ammirato Philippe Sollers:

J'ai passé le week-end à rédiger un pamphlet raciste, dans un état d'érection quasi constante; le lundi j'ai téléphoné à *L'Infini*. Cette fois, Sollers m'a reçu dans son bureau. Il était guilleret, malicieux, comme à la télé – mieux qu'à la télé, même. «Vous êtes authentiquement raciste, ça se sent, ça vous porte, c'est bien. Boum Boum!». Il a fait un petit mouvement de main très gracieux, a sorti une page, il avait souligné un passage dans le marge: «Nous envions et nous admirons les nègres parce que nous souhaitons à leur exemple redevenir des animaux, des animaux dotés d'une grosse bite et d'un tout petit cerveau reptilien, annexe de leur bite» (*Les Particules*, pp. 241-42).

Alcuni hanno letto il passo denunciando una sorta di «losca» complicità tra le idee dell'autore e quelle del suo personaggio³⁰. In realtà, sin dall'«état d'érection quasi constante» in cui il testo sarebbe stato composto, la scena risulta

²⁸ JACK I. ABECASSIS, *The Eclipse of Desire. L'Affaire Houellebecq*, «MLN», 115/4, French Issue, 2000, pp. 801-826.

²⁹ B. VERPOORT, *Voyage au bout de l'Europe. Lanzarote*, in *Michel Houellebecq sous la loupe*, cit., p. 311.

³⁰ Per esempio PAOLO ZANOTTI, *Dopo il primato. La letteratura francese dal 1968 a oggi*, Roma-Bari, Laterza, 2011, p. 307.

permeata da una forte carica grottesca; tra l'altro Sollers, molto più di Bruno, è demistificato e preso di mira dall'autore: da buon intellettuale *à la page* sa che fa *chic* civettare con un certo reazionismo, e perciò accoglie con entusiasmo quella che in realtà è un'accozzaglia pietosa di luoghi comuni, apprezzandone proprio i passi più demenziali. Va poi da sé che, quando si tratterebbe di pubblicare il pamphlet, per motivi di *bienséance* intellettuale e anche di spiccia convenienza, si tira velocemente indietro:

Une publication dans *L'Infin*? Mais, mon petit bonhomme, vous ne vous rendez pas compte... [...] un texte pareil pourrait me valoir réellement des ennuis. [...] Parce que je suis chez Gallimard, vous croyez que je peux faire ce que je veux? On me surveille, vous savez. On guette la faute. Non non, ça va être difficile (*Les Particules*, p. 243).

Il presunto razzismo è in altri termini inserito in un contesto talmente caricaturale da essere sufficiente a screditarne le (peraltro inesistenti) motivazioni ideologiche, e del resto Bruno, proprio all'uscita dall'incontro con Sollers, capisce da solo che «ce texte était une absurdité» e lo getta nel cestino dei rifiuti³¹: se qui Bruno, a dispetto delle sparate ideologiche, ci permette comunque una qualche identificazione, è proprio a partire dal riconoscimento che il suo pamphlet non è un attacco ideologicamente motivato, bensì uno scomposto tentativo di restare dentro al dominio della lotta

sessuale, anche menando fendenti a cacciaccio. E il testo ci istruisce esplicitamente in questa direzione proprio a partire dalla preventiva ridicolizzazione delle motivazioni che hanno portato al concepimento del pamphlet. Bruno, perfetto prototipo di *loser*, che tuttavia non si rassegna alla sua posizione e tenta sempre nuovi espedienti per l'impossibile accesso alla felicità sessuale, viene risucchiato da un processo di competizione acefala, irrazionale e coattiva per le risorse a disposizione, così come accade alla maggioranza degli occidentali contemporanei. Lui stesso, parlando al fratello Michel, inquadra lucidamente la situazione:

En soi le désir – contrairement au plaisir – est source de souffrance, de haine et de malheur. [...] La société érotique-publicitaire où nous vivons s'attache à organiser le désir, à développer le désir dans des proportions inouïes [...]. Pour que la société fonctionne, pour que la compétition continue, il faut que le désir croisse, s'étende et dévore la vie des hommes. (*Les Particules*, p. 200).

Se lo consideriamo in questa prospettiva, e al di là dei suoi aspetti grotteschi o satirici, l'episodio di Bruno "scrittore razzista" non è né una pura espressione di ideologia, né una *boutade* provocatoria da parte di un autore che pure, come è proprio il caso di Houellebecq, nella vita reale e nelle interviste non lascia cadere occasione per provocare e creare sconcerto. Piuttosto, esso è efficacemente utilizzato e costruito per esplorare il

³¹ Di questo avviso sembra essere anche MARTIN CROWLEY, *Houellebecq. The Wreckage of Liberation*, in «Romance Studies», 1/20, 2002, pp. 17-28, che fa notare come poco

oltre l'attività scrittoria di Bruno sia significativamente (e ironicamente) messa in relazione con le 'attività compensatorie' dei piccioni frustrati.

tormento di un maschio bianco, occidentale, piccolo-borghese, intellettuale in via di proletarizzazione, che perde uno a uno i tradizionali privilegi della sua condizione a tutto vantaggio di nuovi, immaginari o reali, concorrenti³². Nell'ottica di una competizione globale e senza scampo, in questa sorta di guerra perpetua, il nemico può essere dovunque, rappresentato da chiunque, e lo stato di aggressività necessario a combatterlo deve essere mantenuto costante. Se nella rappresentazione di Bruno, tutto intento a darsi da fare per eliminare il potenziale avversario, non possiamo non notare accenti grotteschi – così come nel caso dell'invettiva di Michel – dovremo anche notare che al fondo il contenuto del messaggio riguarda proprio un punto originale della visione del mondo di Houellebecq, ovvero il già citato legame tra *deprivazione d'amore* e *aggressività*: la modernità, con la liberazione dei costumi e l'avvento della società del benessere, ha promesso a tutti maggiori possibilità di godimento e piacere che non solo non vengono mantenute, ma anzi hanno finito per coinvolgere gli individui in una devastante, disperata e brutale lotta reciproca.

Alla luce di questo, che nel passo il rivale sia un allievo nero alla fine ha solo una relativa importanza. Il rivale è dovunque, e può essere anche la persona più vicina, un parente o un familiare. Non è un caso che, in una pagina non più

grottesca, ma quasi tragica, Bruno, per le stesse ragioni di rivalità in atto nello scontro con l'allievo, ci è descritto odiare il proprio figlio:

Pour l'anniversaire de Bruno, l'année de ses dix ans, Victor avait calligraphié sur une feuille de Canson, en grosses lettres multicolores: «PAPA JE T'AIME». Maintenant c'était fini. C'était réellement fini. Et, Bruno le savait, les choses allaient encore d'aggraver: de l'indifférence réciproque, ils allaient progressivement passer à la haine. Dans deux ans tout au plus, son fils essaierait de sortir avec des filles de son âge; ces filles de quinze ans, Bruno les désirait lui aussi. Ils approchaient de l'état de rivalité, état naturel des hommes. Ils étaient comme des animaux se battant dans la même cage, qui était le temps (*Les Particules*, pp. 207-208).

Un autentico discorso razzista tenderebbe prima di tutto a stabilire una linea di demarcazione tra dentro e fuori, tra noi e loro. E per esempio tra un presunto 'nemico' e il proprio figlio. Qui invece Houellebecq, trascurando in funzione idiosincratice e volutamente polemica tutte le valenze positive della grande rivoluzione dei costumi degli anni Sessanta, ci prospetta i suoi effetti come una sorta di democratizzazione del dominio della lotta e dell'odio. In questa prospettiva tutti sono uguali, ma appunto uguali in qualità di nemici, e proprio perciò l'estensione del senso e della portata dei meccanismi di rivalità – da un primo livello dove sembra che il problema sia

³² Giustamente IEME VAN DER POEL, *Michel Houellebecq et l'esprit "fin de siècle"*, in «CRIN», 43, *Michel Houellebecq*, cit., pp. 47-54, a p. 51 commenta: «vivant dans une époque qui est à la fois postcoloniale et postféministe, le héros se sent doublement menacé: par les

femmes d'abord, et ensuite par ces hommes du Sud qui, comme la masse ouvrière à l'époque de Huysmans, ont été transplantés de leurs campagnes respectives aux métropoles de l'Europe».

l'Altro (etnico, ideologico, politico), a un secondo dove invece il problema può essere incarnato da chiunque – è interessante, impressionante e significativa ben al di là di quanto potrebbe mai esserlo un discorso davvero razzista. In qualche modo, proprio perché siamo costretti a prendere le distanze da quelle che ci appaiono come provocazioni palesi, infrazioni alle norme del più normale e corrente *politically correct*, possiamo poi essere coinvolti in una riflessione di più grande ed inquietante portata, ovvero quella che ci mostra – tramite lo specchio deformante di un certo tipo di discorso eccessivo – verità che ci coinvolgono perché ci riguardano.

In questo senso, penso possa essere interessante chiudere sulla domanda di R. Cruickshank, che si chiede la ragione per cui il dibattito intorno ai testi di Houellebecq sembri allo stesso tempo muovere grandi reazioni, ma anche poi essere incapace di distaccarsi dalla pura contingenza ideologico-biografistica, o scandalistica, in relazione all'autore:

The mainstream critical trend was to acknowledge the novel as important, but then to evade textual analysis by reporting media-worthy outcries and reactions to Houellebecq's often inflammatory television and press interviews. Most critics noted those aspects of the work judged to be politically incorrect, but did not go on to interrogate their function in the narrative and the ideological challenge they might imply.³³

Una delle possibili ragioni è che il discorso di Houellebecq punta al cuore

della società contemporanea, sia pure con modalità deformanti e trasfiguranti, per mostrarci qualcosa con cui volentieri faremo a meno di confrontarci: il prezzo che paghiamo in termini di alienazione, frustrazione e follia per le vere o presunte libertà conquistate, e la natura delle stesse, su cui è necessario continuare a interrogarsi.

³³ R. CRUICKSHANK, *L'affaire Houellebecq* cit., p. 108.

Guido Carpi

Russia prebellica, una cultura al limite *

II.

Bobeòbi si cantavano le labbra,
 Veeòmi si cantavano gli sguardi,
 Pieeo si cantavano le ciglia,
 Lieej si cantava il sembiante,
 Gzi-gzi-gzeo si cantava la catena.
 Così sulla tela di alcune corrispondenze
 Fuori dalla dimensione viveva il Volto.

VELIMIR CHLEBNIKOV, *Bobeòbi*

1. Le vie della poesia: i futuristi

Nel 1913 il futurismo sta diventando di moda: la poetessa decadente Zinaida Gippius, ad esempio, accoglie volentieri i giovanotti “semifuturisti” alle proprie domeniche letterarie, «ma i del-tutto-futuristi non li faccio entrare; sono sporchi, caciaroni e rozzi. E poi finisce che si fregano qualcosa»¹. I “del-tutto-futuristi” sarebbero i cubofuturisti o *budetljane*, secondo un neologismo di Chlebnikov (suppergiù: “abitanti del sarà”, da *budet*, 3° p. sing. del futuro del verbo essere). Questi si erano agglutinati un paio d'anni addietro sotto il nome di “Gileja” (Hylaea, nome dato dagli antichi greci all'allora semimitica Russia meridionale) come gruppo di

giovani *freaks* dalle provenienze più diverse: arti figurative, ipogei paraletterari, frammentari studi storico-letterari e frequentazioni simboliste. Contraddistinti fin dalle origini da un forte spirito provocatorio, da ricerche formali sul crinale fra arte verbale e arte figurativa (di qui l'autodefinizione di *cubofuturisti*), nonché da un interesse accentuato – e paradossale in ambito futurista – per gli strati “pre-razionali” della coscienza individuale e della civiltà (infantilismo, psicopatologie, rituali e miti arcaici, primitivismo), i *budetljane* proprio alla fine del 1913 celebrano a Pietroburgo il primo dei loro grandi trionfi col doppio spettacolo teatrale di Aleksej Kručënych e Vladimir Majakovskij.

* Il saggio è da intendere come continuazione di *Russia prebellica, una cultura al limite*, uscito per «Aura», n. 3, 2020.

¹ ZINAIDA N. GIPPIUS, *Dnevnik*, t. 1, Moskva, Zacharov, 1999, p. 395.

Né questi ultimi né i loro sodali potevano ancora saperlo, ma è proprio con l'allestimento di *Vittoria sul sole* e di *Vladimir Majakovskij*, nato dalla collaborazione fra i più arditi sperimentatori in poesia e in pittura, che il cubofuturismo supera la dimensione da conventicola e la cerchia della provocazione un po' acerba per diventare – propriamente – l'avanguardia russa: nell'osmosi che inizia nel 1913 fra avanguardia letteraria e avanguardia figurativa sta la molla fondamentale che porterà i protagonisti di tale area ad abbracciare la rivoluzione e a proporsi come suo indispensabile, organico lievito artistico. Ne è un esempio evidente *Vittoria sul sole*, concentrato di sperimentalismo sinestetico, dove le musiche violentemente dissonanti sono opera di Michail Matjušin e le decorazioni – già basate sulla scansione suprematista tra forme geometriche in bianco e nero – sono di Kazimir Malevič.

Malevič e Kručënych, del resto, già da un paio d'anni lavoravano in parallelo e secondo un obiettivo comune: «superare il mondo reale, affrancandosi dai sensi e dalla ragione, per attingere a una realtà superiore, la “quarta dimensione”»²; a tal pro, il pittore mirava a depurare le immagini da ogni simulacro del reale, riducendole a un alfabeto di forme primordiali analoghe alla *melancholia* – o *nigredo*, “materia nera” – da cui l'alchimista parte per ricostruire una realtà spiritualizzata. Kručënych, dal canto suo, perseguiva obiettivi non dissimili, seppur

meno connotati in senso filosofico e iniziatico \ alchemico, e più esposti sul versante ludico, provocatorio, all'insegna di un allegro orrore e di un satanismo stilizzato: vedi la plaquette *Gioco all'inferno*, a quattro mani con Velimir Chlebnikov (1912, con illustrazioni primitiviste di Natalija Gončarova; 1913, nuovamente illustrata da Ol'ga Rozanova, Malevič e Kručënych stesso), oppure, ancora in *Vittoria sul sole*, un bestiario *trash* comprendente «testuggini maciullate», «rape sanguinarie», «poppe crepate», «teschi rosicchiati» che «corrono sulle sole quattro zampe», etc.

La pietra angolare del programma estetico di Kručënych è ovviamente la *zaum'*, o “lingua transmentale”: croce e delizia dell'avanguardia russa, da lui teorizzata e praticata come impasto di suoni alogico e totalmente desemantizzato, “grado zero” del senso e documento del libero flusso delle energie psichiche. Ma se non paiono molto ricche le possibilità inerenti a una strategia che contrappone sonorità e comprensione come modalità del linguaggio reciprocamente escludentisi, sarà Chlebnikov a fare della *zaum'* uno strumento capace – al contrario – di identificare le due modalità, portando così a una dilatazione sostanziale di entrambe.

Chlebnikov si propone di riattivare le originarie potenzialità mitopoietiche del linguaggio tramite la manipolazione della sua struttura secondo criteri pseudo-scientifici (o, come Malevič in pittura,

² MARZIO MARZADURI, *Il futurismo russo e le teorie del linguaggio trasmentale*, «Il Verri», n. 31-32, 1983, pp. 20-21.

magico-alchemici). La *zaum'* in versione chlebnikoviana aspira ad essere un vero e proprio alfabeto “universale”, le cui parti costitutive – fino alle più minute: fonemi, segni grafici – esprimono un determinato archetipo cinetico e/o relazionale, valido, in forme diverse, su tutti i piani dell'essere: dalle potenze cosmiche (gli “dèi”) alle stelle, dalla storia umana alla vita spirituale del singolo; è una sorta di esasperazione *ad absurdum* dell'utopia simbolista di una lingua “magica” che faccia cadere e fruttificare sulla terra – per dirla con Dostoevskij – i “semi di altri mondi”, né è un caso che il giovane Chlebnikov avesse gravitato attorno alla corte del *maître* simbolista Vjačeslav Ivanov.

Quella di Chlebnikov è una lega di misticismo e scientismo *non sine mixtura demenciae*, o – per parafrasare Benedetto Croce – è «una negazione di forme logiche inadeguate, che prepara e porta seco più profonde e comprensive affermazioni logiche»³. Ad esempio, le idee di Chlebnikov riguardo al linguaggio ricordano la tesi di Benjamin Lee Whorf, secondo cui la struttura del parlare riflette la percezione cosmologica del parlante, con la differenza che, secondo il poeta, il linguaggio “ridestato” è tanto una fonte di conoscenza assoluta quanto una leva per la trasformazione della realtà.

«Così, sulla tela di alcune corrispondenze \ fuori dall'estensione viveva il Volto». – Tale è la conclusione del capolavoro in miniatura *Bobebobi si cantavano le labbra...* (1908-09) da noi messa a epigrafe. «Paesaggio senza orizzonte, volto senza profilo»⁴, il linguaggio poetico di Chlebnikov è «un *continuum* senza divisione in unità discrete»⁵ dove il senso trionfa sul segno, la semantica sulla grammatica. Il poeta è infatti impegnato nel tentativo di liberare la lingua dalla concatenazione obbligata in unità verbali fissate una volta per tutte, di sciogliere il significato (l'infinità dei significati potenziali) in un fluire verbale liquido e polimorfo, fatto di unità grafiche\fonetiche liberamente combinabili:

L'assenza di un confine netto (semiotico) fra il diveniente (ἐνέργεια) e il divenuto (ἔργον) risponde come meglio non si potrebbe a quella forma dal senso mobile che contraddistingue il “nuovo sistema semantico” di Chlebnikov.⁶

L'annullamento dei confini fra unità semantiche, si noti, rispecchia per Chlebnikov un reale annullamento della scansione della realtà in unità spaziali e temporali: «Il superamento del tempo e dello spazio era per Chlebnikov il superamento della forma in nome del contenuto». Così Maksim Šapir sintetizza gli intenti del poeta della *zaum'*:

³ BENEDETTO CROCE, *Poesia antica e moderna*, Bari, Laterza, 1943, p. 338.

⁴ GRIGORIJ O. VINOKUR, *Filologičeskie issledovanija: Lingvistika i poetika*, Moskva, Nauka, 1990, p. 32.

⁵ MAKSIM I. ŠAPIR, *Vstupitel'naja stat'ja a "Jazyk vne vremeni i prostranstva": G. O. Vinokur o lingvističeskoj utopii Chlebnikova*, in *Mir Velimira Chlebnikova: Stat'i. Issledovanija. 1911-1998*, Moskva, Jazyki russkoj kul'tury, 2000, p. 196.

⁶ *Ibidem*.

La lingua transmentale non è lotta della forma col senso, ma al contrario – lotta del senso colla forma, ribellione del “contenuto” contro la struttura materiale in cui il destino lo condanna a doversi incarnare [...]. La “parola” senza denotato né significato è non-segnica, è direttamente collegata al senso del testo, anche se tale significato “è noto solo al poeta stesso”.⁷

Tale procedimento sarà, per così dire, elevato al quadrato dopo la rivoluzione in *Zangezi* (1922), straordinaria “ipernarrazione” (*sverchpovest*), in cui lacerti verbali, motivi e temi “denudati” si stratificano in una struttura ispirata al tesserratto, o “ipercubo” a quattro dimensioni. In generale, dunque la poesia di Chlebnikov è fondata su molteplici forme di annullamento della segmentazione logica, spaziale e temporale: «Per capire Chlebnikov bisogna uscire insieme a lui dai confini non solo della grammatica e della sintassi, ma anche della logica, del tempo e dello spazio», scriverà David Vygotskij (cugino del grande psicologo) in un necrologio al poeta-filosofo⁸; e Osip Mandel'stam, l'anno dopo, nel bozzetto *Sturm und Drang* lo definirà «un cittadino di tutto il sistema della lingua e della poesia. È come un Einstein demente, incapace di distinguere cosa sia più vicino: il ponte della ferrovia o il *Cantare della schiera di Igor*»⁹.

⁷ ID., *Primečanja* a G. O. Vinokur, *Filologičeskie issledovanija*, cit., pp. 362-363.

⁸ Cit. in ID., *Vstupitel'naja stat'ja* a “*Jazyk vne vremeni i prostranstva*”, cit., p. 198.

⁹ OSIP E. MANDEL'STAM, *Sobranie sočinenij v 4 tomach*, vol. 2, Moskva, Art-biznes-centr, 1993, p. 296.

2. Nel laboratorio di Chlebnikov. La *zaum*'

Di solito, la *zaum*' è definita e descritta partendo dagli enunciati teorici dello stesso Chlebnikov, formulati in periodi diversi e spesso fra loro discordanti. Ma come si presenta la *zaum*' nella concreta pratica poetica?

Innanzitutto, il grado di deformazione della lingua è differente da caso a caso. In ordine di crescente distanza dalla lingua standard, la *zaum*' comprende:

a. i neologismi grammaticali, «conformi alle leggi della formazione delle parole russe»¹⁰, come *plènnost'* (“cattività”), *smechàč* (“ridone”), *širokàn* (“largùto”);

b. i neologismi non grammaticali, che «violano le leggi della formazione canonica delle parole. Questi neologismi utilizzano formanti legittime (radici, prefissi, suffissi), ma violano le regole che governano la loro combinazione»¹¹, ad esempio *vladìnja* (“autoritèssa”), *ljubjànin* (“amorèstre”), *budetljànin* (“futurèstre”) uniscono basi verbali (*vlad-*, *ljub-*, *budet-*) a suffissi (*-in'(a)*, *-an'in*) che richiedono basi sostantivali (*knjagìnja* – “principessa”, *zemljànin* – “terrestre”);

c. i neologismi agrammaticali (il vero “biglietto da visita” di Chlebnikov, benché la loro percentuale sul totale sia solo del 18%), la cui composizione non

¹⁰ RONALD VROON, *Velimir Chlebnikov's Shorter Poems: A Key to the Coinages*, Ann Arbor, Michigan Slavic Materials, 1983, p. 29.

¹¹ *Ibidem*.

avviene sullo sfondo della lingua reale (passata o presente), ma si basa su etimologie immaginarie. Essi possono essere ottenuti secondo procedure “pseudo-derivazionali”, ossia incorporare formanti reali e suggerire un’analogia illusoria con parole esistenti: *lobzebrò* (dalla radice di *lobzàt’* – “baciare” e da un frammento della parola *serebrò* – “argento”, non scomponibile), il fiume Dnestr → *mnestr* (da *mne* – “a me”), *ognèstr* (da *ogòn’* – “fuoco”), *volèstr* (da *vòlja* – “libertà”). Vi sono anche procedure “non derivazionali” per ottenere i neologismi agrammaticali: la mutazione dell’iniziale, come *dvorjanìn* (“nobile”) → *tvorjanìn* (“aristocratico della creazione”, cf. *tvorit’* – “creare”), *boèc* (“combattente”) → *poèc* (“colui che combatte col canto”, cf. *p(o)èt’* – “cantare”), *brìtva* (“rasoio”) → *mritva* (“rasoio che dà la morte”, cf. radice *-mrt* – area semantica della morte), *lèbed* (“cigno”) → *nèbed* (“cigno celeste”, cf. *nèbo* – “cielo”). Un’altra procedura è la pseudo-alternanza vocalica («declinazione interna», secondo Chlebnikov), usata saltuariamente: ad esempio *knjaz’* (“principe”) → *knez’* (“angelo caduto”, dato che secondo Chlebnikov il fonema\grafema *e* indica la “discesa”, la “caduta”).

A queste categorie – che rimangono entro i limiti dei morfemi russi deformati e straniati più o meno violentemente – si aggiungono i generi della *zaum’* vera e propria, che a tali morfemi non rimandano, sconfinando nell’astrazione pura: essi utilizzano i grafemi dell’alfabeto cirillico ma non si conformano necessariamente alla sua fonologia. I generi della *zaum’* astratta (che possono riguardare

contemporaneamente lo stesso testo) sono:

d. forme differenti di onomatopea, fra cui la “lingua degli uccelli”, i cui cinguettii e gridi di richiamo sono spesso desunti con grande precisione da trattati di ornitologia (da notare che Chlebnikov era un esperto ornitologo);

e. la “fonopittura” (*zvùkopis’*), dove ogni fonema\grafema corrisponde a un colore: ad esempio, Chlebnikov rileverà a posteriori che in *Bobebob* le labbra sono rosse (*b*), gli occhi blu (*v, m*), le ciglia nere (*p*), il volto bianco (*l*), la catena giallo-oro (*g, z*). Ma l’inaffidabilità di tali corrispondenze (e la necessità di puntualizzarle ogni volta) relega la *zvukopis’* a un ruolo creativo secondario;

f. la cosiddetta «lingua stellare», utopico mezzo di comunione universale governato da due leggi: 1) il primo fonema\grafema della parola (corrispondente a un qualche archetipo cinetico e/o relazionale) ne determina il significato; 2) le consonanti ineriscono alla “materia”, le vocali – allo “spirito”. Oltre al già citato *Bobebobi*, possiamo esemplificare con un passo di *Zangezi* dedicato alla Grande guerra: «*Èr, Ka, Èl’ e Ge* – / abbecedari della guerra, – / son stati i protagonisti di questi anni, / i *bogatyri* dei giorni. / La volontà degli uomini circondava la loro forza, / come cade dagli scalmi l’acqua umida / [...] E inutilmente *Ka* portava le catene mentre *Ge* e *Èr* si battevano, / *Ge* cadde, squarciato da *Èr*, / e *Èr* è ai piedi di *Èl’!*». Su un piano “universale”, lo stesso Chlebnikov precisa che *R* è «un punto che reseca un piano perpendicolare alla direzione», *K* è «l’incontro e la conseguente cessazione di

movimento di molti punti in movimento in un punto immobile», *L* è «un punto la cui caduta è arrestata da un piano perpendicolare alla direzione del movimento», *G* è «il movimento di un punto ad angolo retto rispetto al movimento base, in allontanamento da esso. Da cui l'altezza». Ma allo stesso tempo – su un piano storico-concreto – *R* è la Russia, *G* è la Germania, *K* è la morte, che «in forma di guerra civile ha arrestato la vita sia in Russia che in Germania», *L* è «la spossatezza dilagata dopo la guerra»¹²;

g. la «lingua degli dei», riservata a divinità o altri enti sovrannaturali (come le *rusalki* di *Notte in Galizia*). È la forma più criptica di *zaum'*, che Chlebnikov non correda mai di spiegazioni o cifrari, e che resta dunque senza alcun referente concreto. Essa è modellata sulla base delle interiezioni e delle filastrocche infantili (specie quelle di “conta”, es. le italiane *Ambarabà-cicì-cocò*, *An-ghin-gò*, etc.), e rappresenta dunque un esempio estremo di quella «iperbolizzazione di forme letterarie minime» e marginali su cui buona parte della poesia cubofuturista si fonda¹³. La «lingua degli dei» è composta solitamente di sequenze iterative di gruppi di fonemi, con ritmo trocaico (*Ěmč, amč, umč, Dùmčĭ, dàmčĭ, dòmčĭ; Rĭčĭ čĭčĭ ci-ci-ci*) ed è sempre mescolata a grumi di lingua “normale”:

«L'impressione suscitata è simile a quella di quando si guarda un film in una lingua sconosciuta, o di un bimbo piccolo quando i grandi parlano di fronte a lui di cose che non capisce»¹⁴.

Resta da sottolineare il carattere fluido, polimorfo delle aggregazioni linguistiche chlebnikoviane: non solo elementi *zaum'* di tipo diverso possono coesistere, ma spesso una parola è “sezionabile” in vari modi, i segmenti di ognuno dei quali sono catalogabili sotto diverse categorie della *zaum'*. Ad esempio, Zangezi dichiara di essere «il *mogogur* e la buona novella *Em*»; dove il primo sostantivo è scomponibile come *mog-o-gur* (“potente affabulatore”, da *mog*, radice di “potere” + *bala-gur*, “giullare”. Neologismo del tipo *c.*, agrammaticale), come *mo-go-gur* (neologismo in “lingua stellare”: *mo* = «disperdersi di punti da un centro in varie direzioni»; *go* = «il punto più alto lungo un cammino o un'oscillazione»), *m-o-g-o-gur* (cf. *b-ogatyj*, “ricco” → *m-ogatyj*, “riccopotente”, “riccoaltezza”; *mo-l-va*, “fama” → *mo-g-va*, “altafama”. Cf. la definizione di *G* data al punto *f.*), *mog-o-g-ur*, etc. Questi lessemi sono composti aplologici multipli, variamente scomponibili¹⁵: «La struttura della genesi di tali parole fa di esse dei *continuum*: esse vogliono essere testi e temono di trasformarsi in segni

¹² *Ivi*, p. 174.

¹³ MIKHAIL L. GASPAROV, *Ščitalka bogov. O p'ese V. Chlebnikova “Bogĭ”*, in *Mir Velimira Chlebnikova*, cit., p. 291.

¹⁴ *Ivi*, p. 282.

¹⁵ *Aplologia*: «Fenomeno dissimilativo per cui una forma contenente due sequenze identiche in successione immediata si semplifica con la caduta di una delle due». Ad es. *tragico + comico* → *tragicomico*, *do(mani) mattina* → *domattina* (GIAN LUIGI BECCARIA (a cura di), *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, Torino, Einaudi, 2004³, pp. 73-74).

indivisibili»¹⁶. Di qui l'affinità della *zaum'* con anagrammi, rebus, sciarade etc.

¹⁶ M. I. ŠAPIR, *Universum versus: Jazyk – stich – smysl v russkoj poezii XVIII-XX vekov*. Kn. I, Moskva, Jazyki russkoj kul'tury, 2000, p. 28.

Viviana Veneruso

Dietro il paesaggio (violato) Riflessioni intorno a *Violazione* di Alessandra Sarchi

In una conversazione con Carlo Truppi, il filosofo e psicoanalista statunitense James Hillman diagnostica alla società contemporanea l'incapacità di dialogare col *genius loci* di un paesaggio. Più precisamente, secondo Hillman gli uomini avrebbero disattivato la propria disposizione a mettersi in ascolto dell'intima voce dell'ambiente esterno, che li preesiste, per quanto essi pretendano di imporgli la propria voce e il proprio linguaggio. La sensibilità dell'uomo contemporaneo, di fatto, sembra esser divenuta una cassa di risonanza dove rimbombano fragorosi troppi suoni perché si possano discernere quelli che si promanano genuinamente dal luogo, e dal luogo tornano all'uomo:

Non sappiamo riconoscere l'anima del luogo. Questo è dovuto alla cultura in cui viviamo. Abbiamo perso la nostra risposta all'estetica. L'an-estetica ci anestetizza. I suoni sono così forti che le orecchie si sono intorpidite.¹

“Anestetizzati”, in fondo, ci appaiono anche i personaggi di *Violazione*, primo

romanzo di Alessandra Sarchi edito da Einaudi nel 2012². Questo intorpidimento dei sensi è una caratteristica comune a pressoché tutti i personaggi della storia, benché nel corso della nostra analisi si avrà modo di notare quanto, sotto numerosi altri aspetti, essi risultino diversissimi fra loro: per i sistemi di pensiero che adottano, per l'educazione ricevuta (da figli) o che stanno impartendo (da genitori). Per certi versi li si direbbe persino incompatibili, per le divergenze nei modi in cui esprimono il proprio affetto, per il coefficiente di “impatto ambientale” che fanno intrinseco ai propri passi, quando si muovono nel mondo (e lo guastano, o si atteggiavano a paladini che lo proteggono).

Insomma, i personaggi che progressivamente fanno la propria apparizione tra le pagine del romanzo sembrano quasi appartenere a pianeti che orbitano in galassie lontanissime, ma che pure si incontreranno al crocevia di certe scelte di vita comuni: Primo Draghi, imprenditore edile (ma sopra ogni altra cosa spudorato

¹ JAMES HILLMAN, *L'anima dei luoghi. Conversazione con Carlo Truppi*, Milano, Rizzoli, 2004, p. 103.

² ALESSANDRA SARCHI, *Violazione*, Torino, Einaudi, 2012. D'ora in poi in forma abbreviata nel testo con la sola indicazione dei numeri di pagine.

«imbroglione», come lo accuserà la figlia adolescente, con gli occhi iniettati di consapevolezza e indignazione), vive con la sua famiglia fuori dal caos mefitico della città, in una tenuta sui colli bolognesi. Alberto e Linda Donelli, coniugi imbriigliati dentro le maglie della vita metropolitana, covano da sempre il sogno verde di trasferirsi in campagna. Quando questi ultimi, nel corso delle proprie imperterrite ricerche, incorrono nell'annuncio di Primo Draghi che ha messo in vendita parte della tenuta de *I Cinque Pini*, finalmente pregustano il sapore terso e verace del loro sogno realizzato.

Le storie dei due nuclei familiari convergono perciò in questo punto che, malgrado le lampanti distanze che si dicevano, è purtuttavia un'affinità che li apparenta: in sostanza entrambe le coppie, nel ripensare il proprio posto nel mondo, hanno scartato la città a vantaggio della Natura.

Ciononostante, riemergono più vistose ancora le diversità se ci si sofferma sulla *qualità* di quell'"idea di Natura" che i singoli personaggi hanno in mente. A ben guardare, non esiste un referente univoco, vale a dire che non emerge dal romanzo un solo concetto di Natura condiviso da tutti i personaggi, ma piuttosto si moltiplicano e diffrangono in una multifocalità di sguardi. Ciascuno di loro modella, su misura per sé, un paesaggio che il più delle volte è una versione adulterata di quello reale, e lo forza fino ad assestarlo nell'immagine di Natura che più si confà a ciò che, di volta in volta, a quella Natura

si sta chiedendo: di ubbidire, di lasciarsi depredare, di assicurare ricchezza, di simulare idilli di pace.

Più che vivere la campagna per com'è (e quindi ascoltarne l'intimo gorgoglio dell'organismo, rispettarne tempi e ritmi e spazi), essi operano una mitizzazione del proprio composto e plurale «*Umwelt*, il territorio di coesistenza che può sfociare nell'incontro, nel conflitto, nel rovesciamento di prospettive fra agenti che hanno valori e percezioni diversi»³. Questo, proprio perché sono anestetizzati dal «frastuono psichico»⁴ prodotto dalla cultura contemporanea, che li induce a fare del referente paesaggistico un prodotto culturale da consumare, prim'ancora che un ecosistema da abitare.

Si pensi ad esempio a quale concezione di Natura resiste in Linda, quando sostiene di rimpiangerne l'atmosfera tersa e perciò cerchia freneticamente annunci che promettono poderi e casine lontani dall'isteria metropolitana. Ci si domanda, in fondo, se l'ideale di Natura che crede di rincorrere non sia un capriccio bucolico, più che una consapevole mancanza, che solo immersa nella Natura saprebbe pacificarsi. Ella tinge il luogo di pennellate di "pittoresco", vagheggia il pronto e rapido consumo di un godimento sensoriale che sappia liberarla dalla città e catapultarla nella frescura che si irradia dai suoi ricordi di infanzia. In realtà, le recrudescenze della sua nostalgia verde si associano a null'altro che all'ombra di un albero di fico che se ne stava al

³ NICCOLÒ SCAFFAI, *Letteratura e ecologia*, Roma, Carocci, 2017, p. 72.

⁴ J. HILLMAN, *L'anima dei luoghi* cit., p. 103.

centro del cortile della casa in cui abitava da bambina, quando cioè la città non aveva ancora ingoiato tutti gli spazi verdi che ospitava al suo interno. Adesso, nella riproposizione classica del binomio città-campagna, per lei la seconda batte la prima in nome di un virtuale simulacro di requie e distensione e pienezza.

Ciononostante, Linda dovrà rinegoziare parte di quelle aspettative così romantiche e ingenuie: durante la prima visita al casolare della famiglia Draghi, nello specifico dinanzi alla vista degli animali allevati, Linda realizza per la prima volta il coefficiente di crudeltà (necessaria) che la Natura incuba. Naturale è, dopotutto, il meccanismo per cui parte di quei maiali che l'allevatore guarda negli occhi e accudisce, finisce poi affettato sotto forma di salume dalla pelle sottile e le zebraure di grasso oleoso.

Nessuno in famiglia era vegetariano, compravano e cucinavano carne di ogni tipo. Ma il passaggio dagli animali vivi e vegeti, perfino blanditi con nomignoli e cantilene da bambini, ai loro compagni, forse figli, macellati e offerti in sacchetti di plastica con tanti sorrisi dalla stessa mano che li aveva appena nutriti, era un pugno nello stomaco. (p. 134)

Le immagini che ora Linda è capace di incollare insieme, parte di un medesimo processo che solo adesso visualizza completo, spoetizzano e crepano la filosofia della “produzione a kilometro 0”, che si ritiene ammirevole finché la si abbina a un ideale di genuinità e cura, ma scoprire mani sporche di sangue nelle griglie di

quella filiera può rovinare l'appetito.

Vengono in mente le parole di Jameson, quando nel descrivere i meccanismi di produzione dell'epoca postmoderna parlava di «“cancellazione delle tracce della produzione” dall'oggetto stesso, dalla merce così prodotta»⁵: per l'uomo contemporaneo, d'altronde, non sarebbe più comodo pensare che chissà che gli avocado non nascano già avvolti nella loro placenta di *packaging*, quasi che i preparativi della produzione fossero il represso freudiano che non torna a galla. Affidarsi all'illusione che tutto sia stato apparecchiato lì dalla produzione dell'uomo per il consumo dell'uomo e che la natura perciò non giochi più alcun ruolo, essendo stata soppiantata da una estensiva antropizzazione.

Sebbene tecnicamente la campagna dovrebbe salvarsi e estraniarsi da questo processo di pervasiva antropizzazione che agisce da ogni lato, assottiglia limiti e scalca confini, in realtà nel romanzo il paesaggio naturale figura solo come tratteggio di spazio vuoto dove reimpiantare l'illusione che esso abbia ancora un suo proprio orizzonte per esistere. In realtà, non c'è un solo cantuccio in cui il luogo figuri autonomamente nella sua ariosa spazialità, e non in relazione ad occhi che lo convocano a rappresentare qualcosa, oppure contaminato da elementi artificiali che si incistano nella sua *wilderness* profanata: «Il sole era morto da poco. Sulla pianura galleggiava una nebbia soffice tinta del viola dei gas di scarico e dei

⁵ FREDRIC JAMESON, *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Roma, Fazi, 2007, p. 317.

riflessi delle luci artificiali. Alla prima curva ne furono inghiottiti» (p. 147).

Le nostre ultime constatazioni basterebbero dunque a decretare l'innegabile sconfitta di qualsiasi battaglia ecologica, come Alberto nel corso della sua carriera ha già abbondantemente appurato: da addetto regionale allo *Sviluppo sostenibile*, egli ha sondato quanto utopico e frustrante sia battersi per il verde in un mondo che s'ingrigisce di asfalto e tecnologia giorno dopo giorno. Le sue amare consapevolezza gli hanno silenziato persino la nostalgia dello spazio aperto che era abituato a respirare da bambino: quei ricordi sono invecchiati assumendo la forma di «visioni nitide, ma ormai prive di significato, inagibili» (p. 67). Ad oggi, egli non può che ammettere che la sfida ecologica è nient'altro che il cadavere di una chimera.

Se, da parte sua, la moglie ritiene quell'utopia ancora praticabile, è perché la sua lotta in fondo si accontenta di una dimensione domestica e individualista; un (legittimo?) margine di ipocrisia la salva dall'eventualità di dover rinunciare ai suoi sogni. Del resto, «Ognuno difende i propri microscopici spazi vitali, la rete di connessioni assurde che ne garantisce i privilegi e ne legittima l'esistenza. Inutile farsi illusioni» (p. 214).

Dall'altro lato, si consideri l'idea di Natura a cui rimane abbarbicato Primo Draghi: per lui la terra funge sia da eredità della famiglia tradizionalmente contadina, che da risorsa di inesauribile ricchezza da razzare e sfruttare. D'altronde, come si accennava, Primo è un imprenditore edile che sotterra le sue frodi dentro l'impasto di quella stessa terra di cui si

dice erede e padrone, e lo fa con continui soprusi, violenze, penetrazioni e scavazioni, che arrivano fin dentro le budella di quel suolo aggredito.

Spesso la prosa restituisce le risonanze di quella sofferenza, come se di quella terra venissero assalite le carni, violato lo spirito, spolpato il tesoro:

Fianchi, pancia, braccia di interi fiumi scavati e spolpati di sabbia per diventare edilizia privata, popolare, media, di lusso. Non più la terra gonfia di vita e di germogli, ma il gesso la calce la pietra che uniti al ferro sarebbero durati per un tempo ben più lungo delle esistenze umane, specie di quelle dei contadini. (p. 145)

O ancora: «Primo aveva risposto alla violenza della collina con la stessa violenza, mettendola a tacere, irreggimentandola con pali conficcati in profondità nel terreno» (p. 186).

Tale tendenza intrinseca alla scrittura è biunivoca: così come in alcune situazioni essa associa all'humus terrigno la consistenza carnosa di un corpo che subisce violenza (e violazione), allo stesso modo, dall'altro lato, gli uomini vi figurano come paragonati a elementi naturali. Come i piedi cadaveri del padre di Primo, posizionati in modo innaturale e grottesco, che mentre se ne stavano «assurdamente rivolti in alto facevano pensare a radici divelte» (p. 17).

È ancora il corpo di Salvatore Draghi a suscitare in Primo immagini in cui si confondono sostanza umana e animale, immagini che si rapprendono nella scrittura sotto forma di grumi sciolti di sangue e interiora:

Il corpo di Salvatore Draghi che da più d'una ora aveva cominciato a essere un po' meno suo padre e un po' di più materia in decomposizione, non diversamente dagli animali della fattoria che insieme avevano ucciso, liberandoli il più in fretta possibile dal sangue e dalle interiora, perché il degrado organico è un processo veloce, se ne possono cogliere i segni in pochissimo tempo, e non è un bello spettacolo. (p. 25)

Soffermandosi ancora sui dispositivi formali attivi nel testo, in particolare dal punto di vista strutturale la narrazione si organizza in un trittico di spazi, i quali si incasellano e richiudono su loro stessi. *Mondo, Casa, Frana* sono le tre dimensioni attraverso cui l'intreccio spazia, in un anticlimax che procede lungo il rimpicciolirsi dei loro perimetri.

Le tre coordinate potrebbero assestarsi anche lungo una catena consequenziale di eventi che ruzzolano verso il disastro, l'epilogo che chiazza la terra col sangue: il *mondo* di una *casa* che *frana*.

La casa è qui intesa come cellula sana in un organismo deterioro (la città), da cui fa di tutto per trasmigrare, per innestarsi in un altro. Le suggestioni immaginative insite in questa metafora scientifica ci consentono di notare anche un'altra inclinazione della prosa: specialmente quando la materia narrata prende a orbitare attorno al personaggio di Linda, essa fa spesso ricorso a un precisissimo linguaggio clinico. Da neurobiologa appassionata nonché ricercatrice universitaria, Linda è infatti abituata a scomporre scansionare setacciare con il radar del proprio

frasario scientifico qualsiasi aspetto della realtà, finanche quella delle emozioni. Solamente mentre le ribolle dentro la frenesia del desiderio, quando inizia cioè a presentire una possibile realizzazione di quel sogno di una «casa nuova. Una casa nel verde, fuori città, con tanto spazio dentro e fuori, con tanta natura» (p. 54), la narrazione la fotografa in gesti di impulsiva impazienza, come se la voracità del suo sogno di Natura fosse più forte di tutto, persino della lucidità con cui è abituata a misurare il mondo.

A parte questo strumentario di termini propriamente medici, che appartengono allo stile di pensiero di Linda e che la prosa impresta in più occasioni, il suo stile si arricchisce spesso anche di zone di un più generico «lessico decontestualizzato»⁶; si contano soprattutto ossimori che cercano di fotografare la realtà stirata fra i poli delle sue contraddizioni. La lettura non può sorvolare su queste incongruenze, ma deve fermarsi e percepire la frizione: tali espressioni disorientano e spiazzano il lettore, accompagnandolo in una realtà fatta tutta di zolle sdruciolevoli e certezze frananti. Emanuele Zinato ha fissato in maniera straordinaria questa attitudine stilistica nella sua sintesi critica, in particolare mettendo in luce come

le enumerazioni tecnico-scientifiche, solo in apparenza neutrali, [...] trascinano il lettore nel territorio dell'ironia disvelante («monossido di carbonio, piombo, benzene, insomma tutta la varietà degli idrocarburi composti, che danno quella patina

⁶ EMANUELE ZINATO, *Alessandra Sarchi, Violazione*, in «Allegoria», n. 65-66, 2012, p. 319.

giallognola all'aria»⁷).

Nel momento in cui il sentimento rustico e trasognato dell'utopia bucolica si contamina con l'elenco delle proprietà chimico-fisiche dell'aria, l'idillio si guasta, e la realtà svela attraverso la scrittura la sua amarognola consistenza.

Finora sono stati delineati alcuni atteggiamenti comuni a (quasi) tutti i personaggi della storia: l'incapacità di leggere il luogo se non in funzione dei propri bisogni, che l'opportunismo flette e ricicla; un fare violenza al paesaggio che è abuso e oltraggio; una tendenza finanche aggressiva a rimappare i luoghi, terremotandone e spostandone epicentri in base all'orientamento dei propri egoismi.

Solo un personaggio si mantiene sempre estraneo a questi comportamenti: si tratta di Jon, diciannovenne moldavo impiegato per prendersi cura dei cavalli nella stalla dei Draghi. Egli è il figlio di Natasha, la donna che assiste l'anziana madre di Primo, la signora Berenice, burbera e cocciuta almeno quanto la sua badante è paziente e remissiva. Natasha è la *silhouette* più delicata fra tutti i personaggi, ben consapevole del resto che «la sua presenza in quella casa è tanto più necessaria, tanto più gradita e remunerata, quanto più lei è capace di cancellarla, renderla invisibile e senza peso» (p. 85). Così fa anche il racconto: le toglie volume e consistenza, benché il motore del testo s'ingolfi, verso la fine del romanzo, di fronte all'eruzione della sua sensibilità, troppo a lungo soppressa nei ranghi di un'obbedienza servile e iniqua.

All'inizio del romanzo, il ragazzo vagheggia l'Italia dal suo Paese, prima ancora di risolversi a partire per raggiungere la madre. In Moldavia studiava Agraria, ora che è in Italia da clandestino la sua condizione di provvisoria instabilità l'ha costretto a interrompere gli studi, ma non per questo la sua lucida coscienza si disattiva: egli vede, e non può non vedere, le brutture che in quella campagna si compiono. Il suo sguardo, che pure stagna nell'impossibilità della denuncia, compensa comunque l'ignava miopia degli altri personaggi; Jon inorridisce di fronte all'arsenale di pesticidi, ormai vietati a livello europeo, che lì continuano ad essere impiegati dall'ignoranza fiera della signora Berenice, la quale lo scruta diffidente dall'alto della sua posizione da padrona. Agli occhi di Jon, la sua figura rattrappisce penosamente nella posa di una «ridicola tiranna».

La stessa espressione inquadrerà il personaggio di Primo, erede di quel modo di fare arrogante e cinico; qualità del carattere che, com'è evidente, egli deve aver geneticamente attratto da sua madre, mentre poco resiste in lui della personalità di suo padre, Salvatore Draghi: anche lui imprenditore edile, dopo esser stato buona parte della sua vita agricoltore. La stoffa da contadino l'aveva fasciato come un'uniforme, che tuttavia egli aveva saputo reinventare e sostituire al momento opportuno: aveva interpretato astutamente il sogno medio degli italiani, urbanizzando e costruendo e confezionando case di tipo rustico per «borghesotti in fuga» (p. 246), come sono Alberto e

⁷ *Ibidem*.

Linda, i quali si affrancano dalla città per soddisfare la velleità di andare a vivere in campagna.

Primo comunque si sente più furbo ancora del genitore, anti-modello fantasma, la cui morte – evento su cui si spalanca l'intreccio – gli ha concesso un'impensabile e straordinaria libertà di manovra. Egli può ribadirsi orgogliosamente la sua diversità con la fierezza di chi, lungo tutto il romanzo e probabilmente nel corso della sua vita intera, non ha mai subito i pruriginosi dubbi che pone il senso della morale, quando lo si consulta per convalidare le proprie scelte.

Pur a contatto con la sporca sostanza di questi personaggi e benché *outsider* clandestino, spesso costretto a muoversi come una sagoma invisibile e discreta, Jon rimane comunque il solo in grado di mettersi in ascolto del *genius loci* che tutti gli altri hanno sacrificato per anteporvi i propri interessi. L'unico testimone consapevole delle implicazioni etiche del rapporto tra uomo e ambiente, che tutti gli altri declinano nella forma dell'appropriazione o del sopruso, in lui rivive invece in una forma più sana e devota dell'abitare.

Nessuno dei personaggi è in grado di *fare luogo* nel posto in cui ha scelto di radicarsi, che sia una città ripudiata in nome di un più alto ideale di aria pura e azzurrina (come la vogliono Alberto e Linda) o una terra quotidianamente tradita, nelle due sfumature semantiche che il termine intrinsecamente cova, di

tradimento come lascito e come corruzione (è questa la terra interpretata da Primo Draghi); diversamente da tutti loro, per quanto Jon non appartenga a quel territorio ma vi si insedi precariamente, stringendovi solo un rapporto funzionale e temporaneo, tuttavia rimane il solo a rispettarne l'essenza e percepirla il battito. È questa un'attenzione e una cura che Jon profonde sempre nel suo starci: «Ascoltava il respiro come se nel silenzio fosse l'unica prova del suo essere lì, in quel momento e in quel luogo» (p. 15).

Egli sembra essere chiamato a interpretare il ruolo di capro espiatorio (l'Altro, il diverso, la toppa di bianco puro al centro di una macchia di grasso) di una società che non può ammettere le sue storture, e cerca perciò di tumularle nel terreno. Quello stesso terreno che è infestato da malerbe sotterranee che lui solo vede, mentre tutti gli altri preferiscono tapparsi gli occhi.

Si arriva a ritenere il suo addirittura uno sguardo poetico, se non è azzardato il riferimento a ciò che è stato detto della poetica di Zanzotto, poeta da sempre attento alla sensibilità che il paesaggio convoca e attiva in noi, ossia che

[...] per capire i luoghi non abbiamo bisogno di radicarci, ma di eradicarci da essi, addentrandoci così profondamente in loro da riuscire a “bucarli” per arrivare altrove, rivedendoli nuovi, forse soltanto allora “nostri”.⁸

Jon buca davvero il luogo, vi

⁸ MATTEO GIANCOTTI, *Introduzione* a ANDREA ZANZOTTO, *Luoghi e paesaggi*, Milano, Bompiani, p. XI.

familiarizza senza impossessarsene, giunge in quel limbo senza parole che è *dietro il paesaggio*, ma vi arriva da solo, non concede al lettore di seguirlo: le ultime pagine lo costringono al silenzio.

Il riferimento al silenzio ci autorizza a tessere un'emblematica associazione con la secondogenita di Primo Draghi, che pure si scopre bloccata in una dimensione senza parole: Vanessa è, infatti, una tredicenne muta e sottosviluppata a causa di una lesione cerebrale, che le ha impresso sul volto la maschera grottesca e sformata di un sorriso che sbava. Nondimeno, nella sua ignara e incomunicabile serenità, quella di Vanessa somiglia davvero alla «felicità edenica» (p. 120) della Natura, autarchica e chiusa in se stessa, che non ha bisogno degli uomini e che, anzi, nota a stento la loro empia presenza.

Sulla scia di questa similitudine, immaginando cioè Vanessa realmente affine a quella Natura che vorrebbe starsene sola, equilibrata e impassibile nel suo silenzio, si è creduto di rivedere in lei «una volontà di disarcionamento dell'umano che appartiene sempre a ogni luogo, una rabbia dello spazio nei confronti di ogni tentativo di abitarlo»⁹: pur senza parlare, ella esprimerebbe allegoricamente la ribellione alla sacrilega arroganza umana, che la Natura rappresentata nel romanzo, invece, passivamente subisce.

Alla fine della storia, da parte sua, il lettore rimane a fissare inerte gli altri personaggi, che pure si guardano torvi e dubbiosi gli uni gli altri, domandandosi

tormentosamente se avessero dovuto intercettare avvisaglie capaci di annunciare la frana, scricchiolii prima del tonfo micidiale. Dopotutto, come fa notare Giglioli nella sua recensione, non che certi segnali non fossero percepibili, ma:

[Alberto] sceglie, scelgono tutti di non vederli, perché questo è il piano inclinato su cui il mondo sta scivolando senza opporre resistenza: non gloriose sconfitte ma una serie ininterrotta di compromessi al ribasso.¹⁰

Dopo il tonfo rappresentato dall'epilogo, i personaggi rimangono soli con le scelte che hanno compiuto; il paesaggio si è forato, ma a loro non ha svelato niente dietro la sua cortina se non il vuoto cavo su cui essi hanno creduto di edificare il proprio sentimento geografico, impastato soprattutto di ambiguità e violenza.

⁹ GIORGIO VASTA – RAMAK FAZEL, *Absolutely nothing. Storie e sparizioni nei deserti americani*, Macerata, Quodlibet, 2017, p. 214.

¹⁰ DANIELE GIGLIOLI, *In collina aspettando una frana che travolga natura e coscienza*, in «Corriere della sera», 12/02/2012, p. 14.

Nunzia Cimmino

«A glimpse of that other world»

Il mito della letteratura occidentale in Azar Nafisi e Dai Sijie

1. Scrittori in transito

Nel panorama della letteratura mondiale aumentano gli scrittori per i quali ogni tentativo di collocazione entro i limiti già noti risulta una forzatura; Azar Nafisi e Dai Sijie sono certamente collocabili tra questi «scrittori in transito»¹, in ragione della loro posizione tra due paesi – l’Iran e gli Stati Uniti per la prima, la Cina e la Francia per il secondo –, della loro scelta di abbandonare la lingua madre e adottare la lingua del paese d’arrivo – l’inglese e il francese –, e, infine, del rapporto talvolta problematico che entrambi, seppur in modi diversi, esprimono nei confronti dei due grandi blocchi simbolici tra i quali si è svolta la loro esistenza: Oriente e Occidente.

Due sono i romanzi dai quali prende piede questa analisi. Il primo è *Leggere Lolita a Teheran* (2003) di Azar Nafisi; in seguito agli eventi della Rivoluzione Islamica del 1979 e all’imposizione del velo per le donne, la scrittrice decide di

abbandonare l’insegnamento universitario e di tenere un seminario in forma privata per alcune delle sue migliori studentesse, discutendo e analizzando insieme a loro grandi opere della letteratura occidentale tra cui *Lolita*, *Il Grande Gatsby*, *Daisy Miller*, *Orgoglio e pregiudizio*. Il secondo è *Balzac e la Piccola Sarta cinese* (2000) di Dai Sijie; durante la Rivoluzione culturale, due adolescenti di Pechino vengono costretti a trascorrere un periodo di rieducazione nelle campagne del Sichuan; il ritrovamento di una valigia piena di libri proibiti dal regime maoista, anch’essi appartenenti alla tradizione occidentale, soprattutto francese, li aiuta a tollerare la realtà della reclusione e le fatiche della vita contadina; il simbolismo della valigia è molto forte: in tempi di conflitto, è l’oggetto che contiene gli effetti personali, lo stretto necessario per sopravvivere.

I protagonisti di entrambi i romanzi condividono la condizione di trovarsi, loro malgrado, «sul piano del represso,

¹ Cfr. FRANCA BRUERA (a cura di), *Écrivains en transit: translinguisme littéraire et identités culturelles / Scrittori in transito: translinguismo letterario e identità culturali*, in «Comparative Studies in Modernism», n. 11, 2017.

subendo la costrizione o l'esclusione imposta dall'autorità politicamente e socialmente costruita»². In tali circostanze, la fruizione di opere letterarie proibite fornisce ai protagonisti la possibilità di evadere dalla dura realtà presente con la forza dell'immaginazione e di confrontarsi attraverso la lettura con modelli alternativi che mettono in discussione i valori ai quali sono assuefatti. Il risultato è un felice connubio tra una delle funzioni più classiche del racconto, quella di esorcizzare la paura della morte, e la tematica più ampiamente diffusa nella letteratura moderna, soprattutto europea, della formazione giovanile che avviene tramite il contatto trasgressivo con la cultura. In entrambi i romanzi sembrano coesistere quello spirito di resistenza che alimentò le più importanti raccolte di racconti a noi conosciute, dal *Decameron* alle *Mille e una notte*, e gli affanni esistenziali di una schiera di adolescenti primonovecenteschi – Tonio Kröger, il giovane Törless, Amory Blaine – impegnati in un viaggio di scoperta di sé in un mondo che gli è ostile.

2. Crepe nel muro

Come a perseguire letteralmente la prima di queste funzioni, spesso il ricordo delle letture fatte sopraggiunge ai protagonisti in momenti di reale, concreta difficoltà; è quello che succede in un episodio in cui

il narratore di *Balzac e la Piccola Sarta cinese* si trova a metà di un sentiero sospeso nel vuoto e, per farsi coraggio nell'attraversarlo, pensa a *Jean-Christophe*, protagonista del celebre romanzo ciclico di Romain Rolland:

In quel momento, bloccato in mezzo al passaggio, mi chiesi che cosa avrebbe detto il mio amato Jean-Christophe se avessi fatto dietro front. Con la sua imperiosa bacchetta da direttore d'orchestra, mi avrebbe mostrato la direzione da prendere; pensai che non avrebbe avuto vergogna, lui, di indietreggiare dinanzi alla morte. Non avevo nessuna intenzione di morire prima di aver conosciuto l'amore, il sesso, e una battaglia individuale contro l'universo mondo come quella che lui stesso aveva combattuto! La voglia di vivere si impadronì di me.³

In *Leggere Lolita a Teheran*, qualcosa di simile accade durante i bombardamenti sulla città causati dalla guerra contro l'Iraq, quando Azar Nafisi decide di dedicarsi allo studio e alla lettura per provare a distanziarsi dalle terribili circostanze del presente:

Se fosse possibile conservare un suono come si fa con una foglia o una farfalla, direi che tra le pagine della mia copia di *Orgoglio e pregiudizio* – uno dei romanzi più polifonici che esistano – e in quella di *Daisy Miller* è custodito come una foglia d'autunno l'urlo della sirena dell'allarme rosso.⁴

² NICCOLÒ SCAFFAI, *Leggere i Classici in Oriente. Il mito della letteratura occidentale in Dai Sijie, Murakami Haruki, Azar Nafisi*, in «Between», vol. I, n. 2, 2011, p. 2.

³ DAI SIJIE, *Balzac e la Piccola Sarta cinese*, traduzione di Ena Marchi, Milano, Adelphi, 2001, p. 114.

⁴ AZAR NAFISI, *Leggere Lolita a Teheran*, traduzione di Roberto Serrai, Milano, Adelphi, 2003, p. 218.

Ancora, in uno dei passaggi più commoventi del romanzo di Azar Nafisi, Razieh e Mahtab, due studentesse, si incontrano in carcere; l'episodio è raccontato anni dopo da Mahtab, l'unica delle due ad essere sopravvissuta alla detenzione:

«Pensavo sempre a lei e alle nostre lezioni» riprese [Mahtab, ndr]. Dopo i primi interrogatori l'avevano messa in una cella con quindici donne. Là aveva trovato un'altra delle mie studentesse, Razieh. Con la tazza di tè in equilibrio precario per non far scivolare il chador, continuò: «Razieh mi ha parlato dei suoi corsi su James e Hemingway, e io le ho raccontato del processo a *Gatsby*. Abbiamo riso un sacco. Sa, lei l'hanno uccisa. Io invece sono stata fortunata.» [...] In circostanze diverse, il fatto che si ricordassero di *Gatsby* e di essersi perfino divertite mi avrebbe gratificato, ma in quel momento pensai a una cosa molto meno allegra, e cioè che non avrei più potuto leggere *Gatsby* senza pensare alla prigionia di Mahtab e alla morte di Razieh.⁵

L'immaginazione come forza liberatoria in situazioni di oppressione è un tema che attraversa, seppur con gradienti diversi, entrambi i romanzi. Per Azar Nafisi la Rivoluzione degli ayatollah è un trauma della vita adulta, ma le sue giovani studentesse non hanno mai conosciuto altro: la letteratura le informa dell'esistenza di una realtà in cui tutto quello che hanno sempre dato per scontato può

⁵ *Ivi*, pp. 248-249.

⁶ Nel romanzo di Dai Sijie, quasi nessun personaggio è chiamato con il suo nome proprio: la Piccola Sarta, il Sarto, il giovane Quattrocchi proprietario della valigia, il Capo del villaggio, il Vecchio Mugnaio. Questo, unito al temperamento caratteristico di ognuno, conferisce al racconto una dimensione simbolica e teatrale

essere ribaltato. Nel romanzo di Dai Sijie è la Piccola Sarta⁶ il personaggio sul quale la liberazione di questo potenziale immaginativo avrà le conseguenze più drastiche: si tratta della figlia di un sarto proveniente da un villaggio vicino che fin da subito suscita le simpatie di entrambi i protagonisti, i quali si innamorano di lei e decidono di coinvolgerla nelle loro letture per insegnarle a leggere e scrivere. Alla fine del romanzo, dopo una serie di graduali cambiamenti – li vedremo tra poco – la Piccola Sarta decide di abbandonare il villaggio per recarsi in città: «Mi ha detto che Balzac le ha fatto capire una cosa» – afferma sconsolato Luo nella conclusione del romanzo – «che la bellezza di una donna è un tesoro inestimabile»⁷.

3. Un modello e il suo doppio

Il particolare trattamento della letteratura occidentale, sia in *Leggere Lolita a Teheran* che in *Balzac e la piccola sarta cinese*, è sorretto, come osserva Niccolò Scaffai, dall'idea che «certe situazioni narrative, le vicende di personaggi paradigmatici [...] possano contribuire alla riconfigurazione delle storie vissute dai protagonisti contemporanei e che da questi, a loro volta, filtri una luce che illumini le riserve di senso conservate nel patrimonio letterario»⁸. Il filo che unisce

(Cfr. AUDE PLAQUETTE, *Étude sur Dai Sijie's "Balzac et la petite tailleuse chinoise"*, Paris, Éditions L'Asiatheque, 2008, p. 23).

⁷ D. SIJIE, *Balzac e la Piccola Sarta cinese*, cit., p. 176.

⁸ N. SCAFFAI, *Leggere i Classici in Oriente* cit., p. 6.

i protagonisti ai i più noti personaggi della letteratura occidentale non si spezza mai e i parallelismi sono costanti: vediamo qualche esempio.

Durante il seminario che fa da cornice al romanzo di Azar Nafisi, *Lolita* è sottoposto ad una lettura in chiave anti-totalitaria⁹: quella che i critici sono soliti definire l'*appropriazione solipsistica* di *Lolita* da parte di Humbert rende la piccola protagonista del romanzo il prodotto del sogno ad occhi aperti di un uomo tormentato dal suo perduto amore giovanile. Tuttavia, nella prosa di Nabokov sono rilevabili i piccoli e quasi impercettibili tentativi di ribellione di *Lolita* allo sguardo dominante del suo persecutore; allo stesso modo, sostiene Nafisi, le donne che vivono nel regime degli ayatollah sono costrette a subire l'imposizione di un'immagine che non gli appartiene, e allo stesso modo, con piccoli atti di ribellione quotidiana, esse tentano di sottrarsene:

come *Lolita* tentavamo di fuggire e di creare un nostro piccolo spazio di libertà. E come *Lolita* sfruttavamo ogni occasione per esibire la nostra insubordinazione: lasciando spuntare una ciocca di capelli dal velo, insinuando un po' di colore nella smorta uniformità delle nostre divise, facendoci crescere le unghie, innamorandoci e ascoltando musica proibita.¹⁰

Più avanti nel romanzo, la storia di Jay Gatsby suscita un certo turbamento tra

gli studenti di fede musulmana; tra di essi spicca Bahri, che per il suo attaccamento agli ideali della Rivoluzione islamica viene descritto da Nafisi quasi come un doppio di Gatsby stesso:

Forse a Bahri, che ricordo sempre e solo proteso verso di me, nel pieno di una discussione, avrei potuto dire: faccia attenzione a cosa desidera, faccia attenzione ai suoi sogni; un giorno potrebbero avverarsi. Avrei potuto invitarlo a prendere esempio da Gatsby, da quell'uomo solitario e misterioso, che come lui cercava di far rivivere il passato e dare corpo a una fantasia, a un sogno destinato a rimanere sempre tale. Gatsby finisce morto ammazzato nella sua piscina, solo, come solo aveva vissuto. Signor Bahri, lo so che molto probabilmente lei non ha letto il libro fino alla fine.¹¹

Riconoscersi nelle letture fatte, farsene guidare, o in alternativa sentirsene storditi; spesso nei due romanzi questo contatto trasgressivo assume un valore iniziatico, dando accesso a sensazioni nuove e mai conosciute, come esprime alla perfezione il narratore di *Balzac e la Piccola Sarta cinese* dopo aver letto *Ursule Mirouet*:

Immaginatevi un ragazzotto di diciannove anni, digiuno di esperienze amorose, ancora assopito nel limbo dell'adolescenza, e che non aveva conosciuto altro se non le solite chiacchiere rivoluzionarie circa il patriottismo, il comunismo, l'ideologia e la propaganda. Di punto in bianco, come un intruso, quel piccolo libro mi parlava dell'insorgere

⁹ Cfr. STEFANIA BASSET, *Lolita e il totalitarismo*, in *Il lettore in gioco. Finestre sul mondo della lettura*, a cura di Martina Bortignon, Katiuscia Darici, Stefania Imperiale, Venezia, Ca' Foscari, 2013, p. 53.

¹⁰ A. NAFISI, *Leggere Lolita a Teheran*, cit., p. 42.

¹¹ *Ivi*, p. 139.

del desiderio, della passione, delle pulsioni, dell'amore, tutte cose su cui, fino a quel momento, nessuno mi aveva mai detto niente.¹²

In queste parole riecheggiano i pensieri di Manna, una delle studentesse di Nafisi, e le sue sensazioni dopo aver visto *La donna del destino* di Vincente Minnelli:

Quel film l'aveva parecchio intristita: lei non aveva mai fantasticato su un amore in un contesto iraniano. L'amore è sempre amore, ma ci sono svariati modi per esprimerlo. Mentre leggeva *Madame Bovary* o guardava *Casablanca* avvertiva la sensualità dell'opera; poteva toccarla, ascoltarla, annusarla, eccetera. Non aveva mai sentito una canzone d'amore, letto un romanzo o visto un film pensando che quella potesse essere anche la sua storia [...] L'amore era proibito, messo al bando dalla sfera pubblica. Come si faceva a provarlo, se esprimerlo era illegale?¹³

4. Liberazione e turbamento: un'ipotesi di lettura girardiana

L'immaginazione può essere, lo abbiamo visto, una forza liberatoria; ma può essere anche creatrice di nuove inquietudini che sostituiscono le precedenti, e se esercitata senza le dovute cautele può avere conseguenze nefaste. Il desiderio di quell'Altrove fatto di libertà, bellezza e progresso che muove le azioni dei protagonisti, identificato con l'Occidente, autorizza una lettura dei due romanzi in chiave girardiana.

Sono passati cinquant'anni esatti da quando il critico francese nel suo celebre saggio *Menzogna romantica e verità romanzesca* svelò la natura strettamente mimetico-imitativa del desiderio e il suo ruolo di propulsore delle azioni umane; secondo René Girard, personaggi come Don Chisciotte, Julien Sorel e Emma Bovary solo in apparenza sono mossi da un desiderio che procede linearmente dal soggetto desiderante all'oggetto desiderato. Tra questi due poli, infatti, si frappono un terzo elemento che fa da modello e che orienta tale desiderio, chiamato da Girard *mediatore*; il desiderio allora assume una struttura triangolare in cui il soggetto desiderante si crede spontaneamente rivolto verso l'oggetto desiderato – in questo consiste la *menzogna romantica* – mentre in realtà – è questa è la *verità romanzesca* messa a nudo dalla letteratura - il suo desiderio è orientato dal mediatore: «Dal mediatore» scrive Girard «vero e proprio sole finto, cala un raggio misterioso che fa brillare l'oggetto di uno splendore fallace»¹⁴.

Girard distingue inoltre tra due tipi di mediazione: *esterna*, quando il mediatore è immaginario o inaccessibile – Amadigi di Gaula per Don Chisciotte, le eroine romantiche che popolano la fantasia di Emma Bovary – e *interna* quando il mediatore fa parte dello stesso mondo del soggetto e la distanza tra i due è ridotta, generando sentimenti di competizione e invidia. Tralasciando qui il secondo tipo

¹² D. SIJIE, *Balzac e la Piccola Sarta cinese*, cit., p. 60.

¹³ A. NAFISI, *Leggere Lolita a Teheran*, cit., p. 335.

¹⁴ RENÉ GIRARD, *Menzogna romantica e verità romanzesca. Le mediazioni del desiderio nella letteratura e nella vita*, traduzione di Leonardo Verdi-Vighetti, Firenze, Bompiani, 2021 [1965], p. 39.

di mediazione, è evidente che la mediazione esterna abbia più di un punto di contatto con quella «malattia dell'immaginazione»¹⁵ che è il *bovarismo*, come formulato da Jules De Gaultier nel libro omonimo del 1902 proprio a partire da uno studio sull'eroina di Flaubert, e Girard si dimostra ben consapevole delle analogie possibili tra i due meccanismi:

Emma Bovary desidera per il tramite delle romantiche eroine che le riempiono la fantasia, le mediocri letture fatte durante l'adolescenza hanno distrutto in lei ogni spontaneità. Sentiamo da Jules de Gaultier la definizione di quel bovarismo che egli ritrova in quasi tutti i personaggi di Flaubert: «Una medesima ignoranza, una medesima inconsistenza, una medesima assenza di reazione individuale sembrano destinarli a obbedire alla suggestione dell'ambiente esterno in mancanza di un'autosuggestione che nasce dall'intimo.» Gaultier, nel suo celebre saggio, osserva anche che, per conseguire il loro scopo che è quello di «pensarsi diversi da come sono», gli eroi flaubertiani si propongono un «modello» e «imitano, del personaggio che hanno deciso di essere, tutto quello che è possibile imitare, tutta l'esteriorità, tutta l'apparenza, il gesto, l'intonazione, l'abito».¹⁶

La differenza fondamentale tra il bovarismo di De Gaultier e la mediazione esterna di Girard è che secondo Girard

non esiste alcun impulso spontaneo o ereditario che sarebbe deviato da suggestioni esterne, ma il desiderio è sempre ed in ogni caso *attivato* dal modello e privo di ogni spontaneità originaria.¹⁷ Non è importante che tale modello sia vicino alla sfera d'esperienza del soggetto o ne sia lontanissimo: «se il mediatore è immaginario, la mediazione non lo è»¹⁸, afferma Girard, aggiungendo più avanti: «L'immaginazione dell'eroe è la madre dell'illusione, ma occorre anche un padre a questa creatura, e questo padre è il mediatore»¹⁹.

Proprio di «volontà di liberazione di tipo bovarystico»²⁰ parla Scaffai a proposito della Piccola Sarta e della sua decisione di abbandonare il villaggio alla fine del romanzo; su di lei sembra agire addirittura una doppia mediazione, come una sorta di duplice filtro sulla realtà: non solo quello idealizzante della letteratura, ma di quella stessa letteratura a sua volta distorta dalle frequenti manipolazioni dei suoi narratori che spesso aggiungono particolari inesistenti nella versione originale, o inseriscono nella narrazione episodi che fanno in realtà parte di altre opere²¹. Alla fine la Piccola Sarta inizia ad imitare confusamente sia le eroine dei romanzi che le vengono letti che l'aspetto e i modi dei due giovani di città, lasciando

¹⁵ FEDERICO BERTONI, *Letteratura. Teorie, metodi, strumenti*, Roma, Carocci, 2018, p. 131.

¹⁶ R. GIRARD, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, cit., pp. 27-28.

¹⁷ Cfr. F. BERTONI, *Letteratura. Teoria, metodi, strumenti*, cit., pp. 131-132.

¹⁸ R. GIRARD, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, cit., p. 27.

¹⁹ *Ivi*, p. 43.

²⁰ N. SCAFFAI, *Leggere i classici in Oriente*, cit., p. 5.

²¹ Cfr. DOROTHÉE FRITZ-ABANEH, *L'intertextualité dans Balzac et la petite tailleuse chinoise de Dai Sijie*, in «Dalhousie French Studies», vol. 77, 2006, pp. 97-113.

che il suo desiderio sia orientato dalle prime come dai secondi:

Un paio di mesi prima, per esempio, Luo mi aveva detto che lei si era confezionata un reggiseno ispirandosi a un modello che aveva trovato descritto in *Madame Bovary*. Io gli avevo fatto notare che era il primo capo di biancheria intima femminile di tutta la montagna della Fenice del Cielo degno di entrare negli annali del luogo.

«La sua nuova fissazione» mi aveva detto allora Luo «è di assomigliare a una ragazza di città. Se tu la sentissi! Adesso quando parla imita il nostro accento».²²

Come la Piccola Sarta, così anche le studentesse di *Leggere Lolita a Teheran* si ritrovano vittime a tutti gli effetti di una triangolazione del desiderio in cui l'oggetto desiderato, cioè la libertà, la civiltà, il progresso, identificati ora con la vita cittadina ora più genericamente con l'Occidente, vive della luce riflessa del suo mediatore, la letteratura occidentale, uno specchio deformante al quale i protagonisti si legano senza riconoscerne la deformazione.

Azar Nafisi verso la fine del romanzo si preoccupa di aver fornito alle sue studentesse un'immagine troppo rosea e acritica di quel mondo – «A sentir loro» scrive «dall'America e dall'Europa arrivano solo cose positive: la cioccolata, la gomma da masticare, Jane Austen, la Dichiarazione di Indipendenza»²³ – e prova a porvi rimedio inserendo tra gli autori del seminario anche scrittori, come Samuel Bellow, che ne rivelano più

manifestatamente le contraddizioni. In qualche modo, tuttavia, è già troppo tardi: quel desiderio ha già turbato l'esistenza delle ragazze mettendole di fronte a scelte importanti, a rispondere a domande fondamentali lì dove prima non esistevano neanche le domande stesse. Liberazione e turbamento hanno ormai lo stesso aspetto, come risulta da un episodio in cui una delle studentesse, Mitra, rimette in discussione la sua decisione di partire per il Canada con il marito:

Ultimamente, avevo notato in lei una rabbia e un'arezza ancora più preoccupanti perché insolite. Aveva cominciato ad alzare un po' la voce, perfino nei suoi diari e nei suoi appunti, a partire dal racconto della gita in Siria con il marito. [...] quello che più le aveva fatto impressione era stato passeggiare per le strade della capitale mano nella mano con Hamid, con addosso una maglietta e un paio di jeans, senza che nessuno le dicesse niente. Ci descrisse la sensazione del vento e del sole tra i capelli e sulla pelle, che ogni volta ci sorprendevo. Il problema, aveva aggiunto con stupore, era che camminare con lui a quel modo lo aveva trasformato di colpo in un estraneo. Ma lei stessa non si era riconosciuta più: è la Mitra di sempre, si domandava, questa donna con i jeans e la maglietta color mandarino che se ne va sotto il sole con un bel ragazzo al fianco? E quella strana donna, un giorno, sarebbe andata con lei fino in Canada?²⁴

5. Nuovi orientamenti

A questo punto sembra legittimo porsi una domanda: perché proprio la letteratura occidentale? In Balzac e la Piccola

²² D. SIJIE, *Balzac e la Piccola Sarta cinese*, cit., p. 171.

²³ A. NAFISI, *Leggere Lolita a Teheran*, cit., p. 346.

²⁴ *Ivi*, p. 360.

Sarta cinese la portata eversiva dei libri contenuti nella valigia sarebbe stata uguale o addirittura maggiore se si fosse trattato di classici della letteratura cinese²⁵. In *Leggere Lolita a Teheran* non è assente qualche breve cenno alla letteratura persiana²⁶, ma l'esclusione di queste due grandi letterature, decisamente non di secondaria importanza per ricchezza e varietà di temi rispetto alla letteratura inglese, francese e americana, hanno suscitato ai romanzi una serie di critiche talvolta molto aspre²⁷ che riguardano soprattutto l'ipotesi di una eccessiva parzialità dello sguardo dei due scrittori e di una contrapposizione tra Oriente e Occidente che si risolve tutta in favore del secondo.²⁸

In entrambi i casi, gli elementi a sostegno di una lettura neo-orientalista sembrano deboli. In *Balzac e la Piccola Sarta cinese* la presunta funzione civilizzatrice della letteratura francese, che secondo alcuni critici sarebbe alla base del grande successo del romanzo, sembra smentita dall'enorme successo avuto dal romanzo anche in paesi che hanno una minore familiarità con la tradizione francese e per questo appare più sensato legare tale successo non tanto all'immagine superiore dell'Occidente che il romanzo

veicolerebbe quanto all'esplorazione di temi universali come l'adolescenza e il potere esercitato dall'arte sulla formazione dell'immaginario giovanile²⁹. Nel caso di *Leggere Lolita a Teheran*, essendo Azar Nafisi una studiosa di letteratura inglese e americana, sembra naturale che la sua attenzione si rivolga maggiormente a certi testi che ad altri; ma il suo è anche e soprattutto il racconto autobiografico di un rapporto con la madrepatria che è complicato – «Ho lasciato l'Iran, ma l'Iran non ha lasciato me»³⁰ afferma nell'epilogo del romanzo – e che non nasconde di esserlo: l'Iran dei ricordi di infanzia e quello irriconoscibile del presente ingaggiano nei pensieri della scrittrice una lotta continua in cui sentimenti di perdita e di speranza si alternano a più riprese.

Insomma, alla luce del ritorno dell'attenzione mondiale sullo scontro ideologico tra Oriente e Occidente e dell'importanza crescente degli *East/West Studies* in letteratura³¹, è accettabile e comprensibile che romanzi come quello di Azar Nafisi e Dai Sijie vengano continuamente sottoposti ad una doppia lettura, odiati in patria per gli stessi motivi per i quali sono lodati altrove; tuttavia, molti recensori sembrano sacrificare la

²⁵ Cfr. N. SCAFFAI, *Leggere i classici in Oriente*, cit., p. 5.

²⁶ Cfr. A. NAFISI, *Leggere Lolita a Teheran*, p. 165 e ss.

²⁷ Cfr. SEYED MOHAMMED MARANDI, *Reading Azar Nafisi in Tehran*, in «Comparative American Studies», vol. 6, n. 2, 2008.

²⁸ NEVZAT SOGUK, *Reflections on the "Orientalized Orientals"*, in «Alternatives: Global, Local, Political», vol. 18, n. 3, 1993.

²⁹ Cfr. IAN MCCALL, *French Literature and Film in the USSR and Mao's China: Intertexts in Makine's Au temps du fleuve Amour and Dai Sijie's Balzac et la petite tailleuse chinoise*, in «Romance Studies», vol. 24, n. 2, 2006.

³⁰ A. NAFISI, *Leggere Lolita a Teheran*, cit., p. 373.

³¹ Cfr. CAMILLA MIGLIO, *Letteratura mondo. Oriente/Occidente*, in *Letterature comparate*, a cura di Francesco de Cristofaro, Roma, Carocci, 2016.

complessità di questi romanzi e i loro molteplici strati di significato per una presa di posizione aprioristica, basata sulla provenienza dei due scrittori e su una visione monolitica della loro identità, orientale oppure occidentale, in cui non esiste alcuno spazio di ambiguità e ibridazione. Un'attenzione maggiore al testo rivela tutti i limiti che una lettura neo-orientalista comporta, sacrificando alcune importanti sfumature che permettono di collocare a pieno diritto Azar Nafisi e Dai Sijie in una dimensione globale che non si esaurisce nella dicotomia Oriente/Occidente.

Secondo Stefano Brugnolo, la critica di Edward Said all'Orientalismo³², essendo costruita come *discorso* in senso foucaultiano, non distingue tra categorie di testi molto diversi tra di loro: opere letterarie, trattati politici, testi giornalistici e diari di viaggio sono tutti posti sullo stesso piano, e se questa omologazione può essere in un primo momento giustificata perché «anche la letteratura [...] è parte dell'ideologia corrente e dominante, anche la letteratura ha spesso inteso influenzare, persuadere, manipolare i pensieri dei lettori allo scopo di mantenere lo status quo»³³. Tuttavia, i limiti della visione soggettiva dei poeti e degli scrittori rispetto alla realtà oggettiva, il loro attingere al senso comune per creare un ponte tra le due, è anche ciò che fonda la letteratura stessa. Un conto è scoprire che testi antropologici e sociologici, che

per il loro alto grado di scientificità dovrebbero essere imparziali, sono in realtà impregnati di ideologia coloniale; un altro è «scoprire che uno scrittore proietta i suoi fantasmi ideologici e personali nelle sue rappresentazioni del mondo»³⁴, questione più scontata che non toglie alcuna autorità ai fatti letterari ma ne chiarisce la natura: «una visione poetica è sempre parziale e 'spostata' rispetto al suo oggetto»³⁵. Per questo, le accuse rivolte ad Azar Nafisi e Dai Sijie di veicolare una visione neo-orientalista – e, soprattutto, esaurire in questo la portata dei testi e il loro successo – sembrano mal poste nel pretendere dal testo letterario un'imparzialità e una esattezza storica che non gli competono. I due romanzi raccontano esperienze universali in cui il dato storico e la parzialità di prospettiva non rappresentano degli ostacoli né suggeriscono letture univoche.

Scrive Brugnolo:

un testo letterario è valido, e cioè cognitivamente ed esteticamente interessante, se possiede un potere di adattamento, di *applicazione* a realtà, entità, situazioni anche molto diverse da quelle esplicitamente indicate. Un testo è valido se sentiamo che non sta parlando tanto e proprio di orientali ma anche e più che mai di noi, di tutti, se sentiamo che ogni lettore, guidato dalla sua esperienza, può applicare delle sostituzioni, delle equivalenze con la propria situazione e condizione esistenziale, e sentirsene illuminato; se può dire insomma: *les orientales c'est moi*.³⁶

³² Cfr. EDWARD SAID, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente* [1979], traduzione di Stefano Galli, Milano, Feltrinelli, 1999.

³³ STEFANO BRUGNOLO, *Obiezioni a Said*, in «Between», vol. I, n. 2, 2011, p. 3.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ivi*, p. 13.

Il richiamo ai classici della letteratura occidentale, in ultima analisi, è impiegato per rifondare la funzione della letteratura stessa e la sua capacità di creare mondi, restituendo al romanzo quella capacità di rappresentazione e di messa in discussione della realtà che un certo relativismo postmodernista aveva messo da parte; si tratta di un'arte allusiva «concettualmente e ideologicamente moderna, in quanto finalizzata alla formazione di una coscienza individuale entro una civiltà che aspira alla propria rifondazione grazie alla resistenza di un patrimonio culturale»³⁷. Il significato politico dell'immaginazione, espresso soprattutto da Azar Nafisi nelle pagine finali del romanzo, rappresenta allora «una nuova fede nel potere della parola di trasformarsi in azione attraverso i lettori»³⁸.

³⁷ N. SCAFFAI, *Leggere i Classici in Oriente*, cit., p. 4.

³⁸ MAURIZIO ASCARI, *La sottile linea verde. Romanzi contemporanei tra Oriente e Occidente*, Bologna, Bononia University Press, 2008, p. 24.

Gianluca Della Corte

Una «trasognata apertura di obbiettivo cinematografico» La poesia di Sandro Penna

1. Sui binari di cinema e poesia

La poesia di Sandro Penna e il cinema nascono da una stessa matrice, un elemento che permette di riconoscere in essi un'affinità genetica: il treno. Tuttavia, prima di tentare una pista ricostruttiva di tale parentela, risulta necessario affrettarsi a precisare che non fu quel sabato fondativo del 28 dicembre 1895 a regalare alla storia del cinema *L'Arrivée d'un train à La Ciotat*: il cortometraggio che in cinquanta secondi consacrò la fortuna dei fratelli Lumière avrebbe spaventato il pubblico qualche giorno dopo. Eppure, nell'immaginario collettivo questo film si colloca come simbolo della genesi del cinema, a causa sia dell'impatto drammatico sul neospettatore, sia dell'introduzione di tecniche che faranno la storia del cinema. E senza voler essere tendenziosi, risulta

inevitabile considerare una vicenda, apparentemente insignificante ma assai affine all'esordio della settima arte, che corrobora l'osservazione con cui si è aperto il saggio: la poesia che Penna «ha sempre voluto ad apertura del proprio possibile canzoniere»¹ in cui il poeta descrive il suo risveglio in un treno, non è stata la sua prima prova letteraria, ma è quella che il poeta definisce «la primissima»², secondo quel gusto mitizzante che fabbrica una storia del componimento «non priva di varianti significative»³.

La vita ... è ricordarsi di un risveglio
triste in un *treno* all'alba: aver veduto
fuori la luce incerta: aver sentito
nel corpo rotto la malinconia
vergine e aspra dell'aria pungente.
Ma ricordarsi la liberazione
improvvisa è più dolce: a me vicino
un marinaio giovane: l'azzurro
e il bianco della sua divisa e fuori
un mare tutto fresco di colore.⁴

¹ ROBERTO DEIDIER, *Note e notizie sui testi*, in SANDRO PENNA, *Poesie, prose e diari*, a cura e con un saggio introduttivo di R. Deidier, Cronologia a cura di Elio Pecora, Milano, Mondadori, 2017, p. 1016.

² Così S. Penna definisce, dopo averla letta, *La vita ... è ricordarsi di un risveglio* in *Umano non umano* (1971), film di Mario Schifano. Ma si veda anche S. PENNA, *Poesie, prose e diari*,

cit., p. 745: «“La vita...è ricordarsi di un risveglio”, la prima poesia che compare nel volume delle mie liriche, fin dall'edizione Parenti, è anche la poesia che io ho scritto per prima e in un periodo in cui nemmeno pensavo che esistesse la poesia».

³ R. DEIDIER, *Note e notizie sui testi*, cit., p. 1016.

⁴ S. PENNA, *Poesie, prose e diari*, cit., p. 9.

Il convoglio ferroviario fa la sua comparsa sin dai primi versi della poesia esordiale, annunciandone l'ambientazione: il poeta che dormiva in un vagone è stato svegliato da una «luce incerta» e, dopo «aver veduto | fuori», rivolge l'attenzione al «corpo rotto». Questo iniziale slittamento dello sguardo inaugura l'abitudine visiva di Penna, che poggia su un'«altalena percettiva»⁵, già distinguibile nei versi successivi e destinata a delineare una ricorrente geografia della visione, «a me vicino» e «fuori», sulla quale ritorneremo al termine del presente studio. Ed è ancora più interessante notare come proprio uno dei testimoni che trasmette questa poesia accolga anche due prose, una delle quali può essere letta come una definizione della appercezione e del «linguaggio filmico»⁶ del poeta perugino:

Alle volte guardo il mondo con una specie di trasognata apertura di obbiettivo cinematografico. Tutte le cose mi si rivelano agenti in una musica incostringibile fuori del suo orchestrale disordine: con lo stesso lirico stupore che mi prende alle prime decise battute di una inaspettata musica. Quell'automobile che incrocia quell'uomo, là in fondo alla strada, è un movimento musicale necessario a tutta la sinfonia...⁷

Nel consegnare finalmente l'intero corpus poetico di Penna alla comunità di lettori e di studiosi attraverso le pagine della prestigiosa collana mondadoriana,

Corsivo mio.

⁵ R. DEIDIER, *Dove comincia l'infinito*, in S. PENNA, *Poesie, prose e diari*, cit., p. LX.

⁶ ID., *Note e notizie sui testi*, cit., p. 1017.

⁷ S. PENNA, in R. DEIDIER, *Note e notizie sui testi*, cit., p. 1017.

Deidier dedica un paragrafo a questo significativo protagonista ferroviario, leggendolo «come la metafora straordinaria dell'azione stessa del fanciullo, ovvero del sottrarsi alla malinconia»⁸. Per il critico, infatti, il treno aumenta sì la velocità ma riduce anche le distanze, e non nella direzione di un futuro ma, al contrario, di quella dimensione originaria, assoluta, che il poeta perugino più desiderava raggiungere: il mito, e quindi il fanciullo, definito poco prima «oggetto e aspirazione di un ideale sovrastorico che viene prima della storia e della cultura»⁹. Il treno scaccia la malinconia e connette al sogno, altra parola-tema del poeta, che non concerne affatto una «fantasia regressiva» ma una «voglia presente e corposa di esistenza piena»¹⁰. Di qui, la direzione del treno, che continua a scivolare sui binari metallici verso la modernità, non stride con il desiderio penniano, in quanto questo non va immaginato come proiettato all'indietro ma dentro le cose, nella loro essenza ontologica, archetipica.

Eppure, non sembra essere stato ancora inserito quel tassello pellicolare che arricchisce, senza sconvolgerla, la relazione tra i versi di Penna e il treno: il cinema. Quanto al legame primordiale tra le due invenzioni coeve, quasi prodotte da un demiurgo che si è trovato tra le mani gli stessi elementi poi diversamente combinati, Roberto Scanarotti in *Treno e cinema percorsi paralleli* comincia la

⁸ R. DEIDIER, *Dove comincia l'infinito*, cit., p. LXII.

⁹ *Ivi*, p. LIV.

¹⁰ DANIELA MARCHESCHI, *Sandro Penna. Corpo, Tempo e Narratività*, Roma, Avagliano, 2007, p. 59.

sua disamina mettendo in rilievo il comune procedimento del trascinarsi meccanico (dal francese *train*, appunto) della pellicola cinematografica e del treno sui binari. Ma soprattutto, treno e cinema hanno avuto una convergenza di effetti sull'immaginario dell'uomo moderno, a partire – come si è appena accennato – da una riduzione delle distanze e da una diversa percezione del tempo, per l'accelerazione che subisce. C'è sicuramente «un residuo avanguardistico»¹¹ nella figura del treno che percorre i versi di quel Penna che, dopo una conferenza tenuta da Marinetti a Perugia, scriveva di voler «scavare la propria originalità con forza, futuristicamente»¹². Senza dimenticare, inoltre, il contatto che il perugino, nel suo traffico di quadri, ha avuto con la figuratività futurista rappresentata da un Carrà o un Rosai, se ci si vuole limitare ai pittori di cui Penna ha certamente maneggiato disegni e dipinti¹³. Ma il rapporto che Penna instaura col futurismo è sin da subito originale, riconoscendo in quella «forza» lo strumento per un lavoro sulla propria creatività, e non l'invito al «movimento aggressivo»¹⁴. I treni dei futuristi sono veloci, dinamici,

trascinano vorticosamente il circostante; nella poesia di Penna, invece, si può trovare un «treno veloce» ma anche un «calmo treno». Sembra che il treno, mito della velocità in cui la modernità si celebra, quando è 'coniugato' all'imperfetto, inizi a rallentare. Così i versi «velocemente il treno mi porta», «Passa veloce un treno» contrastano con altri: «I treni che languivano una volta», «Il treno dondolava i miei sbadigli» o con righe di prosa: «E il treno lento e trionfale passava i ponti [...]». Se il vettore velocità viene esaltato da quel Penna incendiato dall'entusiasmo, affascinato dal furore futuristico ma anche rapito dall'immediatezza del presente, dal suo scorrere pieno e veloce; quando viene ricondotto alla memoria, il treno subisce un rallentamento, attraverso un imperfetto affettivo, caratterizzato dalla «mancanza di determinazione, di una vera specificazione spaziale e temporale»¹⁵. Il filtro della memoria pone un freno a quella velocità, perché è proprio il ricordo la stazione d'arrivo, meta ultima ma ancestrale.

In aggiunta, se si volesse limitare l'attenzione al periodo storico, ricorrendo a

¹¹ R. DEIDIER, *Dove comincia l'infinito*, cit., p. LXV.

¹² S. PENNA, *Poesie, prose e diari*, cit., p. 794.

¹³ Si menzionano qui soltanto alcuni pittori dei quali Penna ha certamente maneggiato disegni e dipinti. Cfr. almeno FABRIZIO MILIUCI, *Sandro Penna e i pittori*, in «Paragone», LXIX, Terza serie, n. 135-136-137 (816-818-820), Febbraio-Giugno 2018, pp. 49-60.

¹⁴ FILIPPO T. MARINETTI, *Manifesto del Futurismo*, in ID., *Teoria ed invenzione futurista*, a cura di Luciano De Maria, Mondadori, Milano 1983, pp. 10-15. La constatazione di tale

'mancanza' sembra essere avallata da una lettera di Saba a Penna, in cui lamenta proprio la poca aggressività dell'amico «...Un poco mi spaventa, in questo senso, il tuo bisogno di essere amato; esso è una delle ragioni per cui tutti ti vogliono bene, ma – al tempo stesso – ti toglie parte di quell'aggressività che – ahimè – è così necessaria a difendersi dall'aggressività degli altri», in E. Pecora, *Cronologia*, cit., p. CIV.

¹⁵ D. MARCHESCHI, *Sandro Penna. Corpo, Tempo e Narratività*, cit., p. 71, sempre a proposito di Penna ma in un altro contesto.

Ceserani, non stupirebbe se Penna osservasse il treno con uno sguardo duplice, in grado di sintetizzare la multiformità delle reazioni davanti ad un fenomeno così suggestivo. In *Treni di carta*, infatti, il critico summenzionato registra l'oscillazione tra le risposte entusiastiche e quelle demonizzanti, non poche volte coesistenti in uno stesso autore¹⁶. Un'oscillazione che non riguarda soltanto – come sarebbe comprensibile per una novità di tale portata – i primissimi anni in cui il treno fa irruzione, ma anche, dopo una progressiva ma momentanea attenuazione dei contrasti, il primo Novecento, che ripropone la dicotomia nelle grida euforiche dei futuristi e nella riflessione gelida e metafisica di Pirandello.

Ritornando alla «primissima» poesia, si legge che il poeta rivolge lo sguardo fuori e vede «un mare tutto fresco di colore». Ma c'è un filtro tra il poeta e il mare: il finestrino del treno, la cui forma rettangolare e gli angoli smussati ricordano il grande schermo. Jean-Louis Leutrat, ne *Il cinema in prospettiva: una storia* chiosa: «il treno è soprattutto un luogo in cui il viaggiatore immobile è seduto e guarda scorrere davanti a sé uno “spettacolo” chiuso in una cornice»¹⁷. Sono queste, insomma, le condizioni di partenza, ma non le uniche, che permettono di intravedere una corrispondenza tra il cinema e la poesia di Penna, che

¹⁶ Un campione non casuale, vista l'ascendenza sul poeta perugino, di questo sentimento ambivalente può essere proprio il Carducci del famoso *Inno a Satana* e quello di *Alla stazione in una mattina d'autunno*, su cui Deidier scrive delle righe volte a rintracciare interessanti collegamenti intertestuali.

«proietta la sua identità su una matrice mitica»¹⁸. Questa regione mitica è l'infanzia, ed è abitata dal fanciullo, autentico *puer aeternus*.

2. La buia sala antimitica: il cinema e la metamorfosi

Dopo aver tratteggiato i motivi che autorizzano alla connessione su cui poggia l'intero saggio, è opportuno precisare che esso intende affrontare l'elemento cinematografico nelle sue diverse diffrazioni semantiche: dal cinema nella sua sostanza teorica al cinema come luogo fisico, sala buia abitata dagli spettatori.

È noto che uno degli aspetti più ricorrenti della poesia penniana sia quello dell'incontro amoroso: che può avvenire in «un angolo, lontano» di una strada o presso il «fresco orinatoio alla stazione», oppure al cinema-varietà, nella sua iniziale forma ibrida, «luogo dell'iniziazione alla sensualità adulta»¹⁹, come si evince dalla poesia che segue:

La sala buia, anche se timidezza
Ti lega, è un paradiso
Ai tuoi sensi, fanciullo.
Per quelle danze assurde,
fra quelle falsissime luci
la tua vergine lussuria adesso canta.

Al rapporto che Penna ha con la settima arte, Deidier dedica il saggio *Al cinema con Sandro Penna*, creando un

¹⁷ JEAN-LOUIS LEUTRAT, *Il cinema in prospettiva: una storia*, traduzione di Florenzo Toso, Genova, Le Mani, 1997, p. 16.

¹⁸ R. DEIDIER, *Dove comincia l'infinito*, cit., p. XLII.

¹⁹ ANNA VAGLIO, *Invito alla lettura di Penna*, Milano, Mursia, 1993, p. 121.

fondamentale riferimento bibliografico denso di una virtualità ancora non del tutto esaurita²⁰. Il critico, che da sempre lavora sulle carte penniane con una lente da interprete che non può scindersi da quella di filologo, spazia dalle frequentazioni cinematografiche alla modalità visiva del poeta, mettendo in rilievo aspetti non immediatamente intuibili. Decisiva appare l'osservazione secondo cui la sala buia del cinematografo non si presenta come la dimensione ideale del «desiderio proiettivo» di Penna.

Trovato ho il mio angioletto
fra una losca platea.
Fumava un sigaretto
e gli occhi lustrati avea...²¹

Al contrario, il cinema è una «losca platea», adulta, in cui il fanciullo colma, annullandola, quella distanza assiomatica del desiderio penniano: è un luogo di incontri, dell'Eros. È il luogo in cui le differenze tra gli spettatori si appianano, in cui l'«angioletto» rischia di non essere più tale. Non sembra quindi un caso che Saba abbia intitolato *Eros* una poesia ambientata nel «Cine»: è lì che le pulsioni,

anche le più latenti, vibrano²². Se tutti gli altri vedono la sala buia come un luogo di disinibizione, in cui il divieto si offusca, per Penna, che non ri-conosce legge e non deve liberarsi da alcuna proibizione, questo spazio può diventare, per converso, poco magico. Il poeta vorrebbe sottrarre i fanciulli a questa crescita, al raggiungimento della pubertà, perché ciò significherebbe allontanarsi dalla regione mitica e ancestrale del *puer*. Il cinema si configura quindi come «il luogo di ogni metamorfosi»²³, in cui il fanciullo dalle «piume d'argento» indossa una «scorza popolare»:

[...]
il cinema rionale dove tu
ti spogli delle tue piume d'argento,
indossi una tua scorza popolare.²⁴

D'altronde, la testimonianza del potere metamorfico del cinema viene data anche dalle dichiarazioni del poeta, che spesso accorre in aiuto della presente indagine: «Quando l'ho visto, dopo molti anni, m'ha detto: "Avevi fatto male a lasciarmi andare al cinema da solo, perché se ti stavo sempre vicino non sarei

²⁰ R. DEIDIER, *Al cinema con Sandro Penna*, in Gandolfo Cascio e R. Deidier (a cura di), «Ma che bellezza c'è nella poesia?». *Saggi su Sandro Penna*, Amsterdam, Istituto Italiano di Cultura, 2018, pp. 77-92.

²¹ S. PENNA, *Poesie, prose e diari*, cit., p. 38.

²² Non sfugge che proprio quel Saba che individua «i tanto attesi canti della maternità» in una poesia ambientata al cinema, quale *Trovato ho il mio angioletto*, nella sua *Eros*, che ha la medesima ambientazione scarsamente illuminata e dunque perfettamente erotica, «a sua madre pensa». Se nella presente poesia sabiana la madre assume un ruolo repressivo, questo subisce

un'evidente attenuazione in Penna: processo evidente nella correzione della variante «Sorpreso» in quella più neutra «Trovato». (cfr. R. DEIDIER, *Al cinema con Sandro Penna*, cit.). Inoltre non sembra un caso che la cifra del materno affiori proprio nella sala cinematografica, possibile figurazione di una dimensione uterina (cfr. ad es. STEFANO M. CARTA, *Sull'esperienza dello spettatore*, in Luciana De Franco – Mariella Cortese (a cura di), *Ciak, si vive*, Roma, Magi, 2004).

²³ R. DEIDIER, *Al cinema con Sandro Penna*, cit., p. 80.

²⁴ S. PENNA, *Poesie, prose e diari*, cit., p. 96.

riuscito a staccarmi. Ti volevo molto bene». E io questo lo so»²⁵. Il contagio è avvenuto. Il fanciullo Budi ha toccato l'universo adulto del cinema, creando un avvicinamento che spegne il desiderio. Quel buio losco in cui si entra sfiorando le tende della sala può risultare come un luogo di non ritorno, vortice che risucchia e non restituisce più:

Era nel cinema, dove le porte
s'aprono e chiudono continuamente.
A quel rumore ella pensò
ch'egli tornasse;
ma non tornò.²⁶

Il poeta, dunque, incontra principalmente all'aperto, «nel sole, il lieto amico»²⁷, ma «anche di notte»²⁸, in assenza della luce diurna, ammonendo però, altrove, che «ai fanciulli la sera | cresce un poco l'età»²⁹. Si può concludere pertanto che al potere adultizzante del cinema contribuisca non solo il buio, ma anche il perimetro stretto, claustrofobico e affollato della sala, contrapposta alla sensualità panica dell'esterno naturale e arioso. Quel Penna che abbandona anima e corpo «fra la lucida bianca porcellana» degli orinatoi di memoria duchampiana è forse sensibile all'estetica del naturale, del non-luogo e anche, perché no, della decontestualizzazione: se il cinema diventa per tutti luogo d'incontro, allora la scatola buia dell'eros, illuminata

da una funzionalità troppo evidente, diventa un luogo inadeguato, addirittura «losco».

3. Il cinema come platea: lo spettacolo della vita

Diverse sono le prose in cui Penna fa riferimento alle frequentazioni cinematografiche, dalle quali emerge un aspetto originale: il poeta, pur sospendendo il suo vagabondaggio voyeuristico, neanche al cinema, che pure ha un cuore pulsante immagini, rinuncia al ruolo di spettatore della vita. Egli, infatti, ha bisogno di porsi come osservatore attivo, ovvero come colui che partecipa creativamente alla visione. E il fanciullo rappresenta, anche in questo caso, lo *spectrum* della sua fruizione: «Non siete mai entrato in un cinematografo popolare (due film centesimi ottanta) solo per godervi lo spettacolo attraverso i vivi commenti dei ragazzacci? Io sì»³⁰. All'«occhio del Novecento»³¹, il poeta sembra anteporre gli «occhi da meraviglia» dei ragazzi, la visione della pellicola è filtrata da uno strato di pelle fanciullesca: «Sono stanco. Vado al cinema. Mi metto vicino a un fanciullo forse per rinfrescarmi. Guardo il film attraverso il fanciullo [...] Il film è bello perché piace al fanciullo assortissimo»³². Penna non dimentica mai il monito della superiorità della vita sull'arte, anche quando si

²⁵ ID., *Autobiografia al magnetofono*, in R. Deidier e Raffaele Manica (a cura di), *Il viaggiatore insonne*, Roma, Empiria, 2018, p. 44.

²⁶ ID., *Poesie, prose e diari*, cit., p. 404.

²⁷ *Ivi*, p. 27.

²⁸ ID., *Autobiografia al magnetofono*, cit., p. 43.

²⁹ ID., *Poesie, prose e diari*, cit., p. 19.

³⁰ *Ivi*, p. 618.

³¹ Ci si serve della fortunata formula di FRANCESCO CASETTI, che così definisce il cinema in *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Milano, Bompiani, 2005.

³² S. PENNA, *Poesie, prose e diari*, cit., p. 659.

propone di frequentarla. Vi è una sorta di urgenza soggettiva ed egocentrica nel riportare quanto si vede, tipico atteggiamento del poeta moderno³³, che precede o domina il commento su ciò che qualcuno o qualcosa sta proiettando al posto suo. Se fa riferimento al contenuto della pellicola, spesso è per descriverne gli effetti che questa ha sulla platea: «Dentro il cinematografo il mio vicino ride quando certi minatori americani cercano l'oro fra un terriccio su cui buttano pazienti dell'acqua. Non ride quando il comico del "varietà" fa ridere tutti»³⁴. O ancora: «La luce sorprende gli spettatori nell'asciugamento delle lacrime, più o meno furtivo secondo che virilità comanda o femminilità indulge»³⁵.

Sandro Penna, dunque, si pone al centro di quella polarità costitutiva della fruizione cinematografica, collettività e isolamento, tentando di tessere un legame nuovo, originale, con gli spettatori. Ciò non vuol dire che egli punti alla cancellazione della distanza tra immagine e spettatore: al contrario, Penna si rende proiettore e spettatore di una nuova immagine, il fanciullo, dando luogo così ad una «percezione al quadrato»³⁶.

³³ Sulla componente autoreferenziale della poesia moderna, si veda GUIDO MAZZONI, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005. In questo saggio, l'autore mette in rilievo un'«apoteosi del narcisismo» che porta inevitabilmente a censurare «l'immagine oggettiva della realtà». Nella poesia di Penna, questa declinazione autoreferenziale riguarda persino un'immagine che di per sé è già un prodotto dell'uomo ma risulta oggettivizzata in quanto già fuori dal sé del poeta. È il cosiddetto «genere egocentrico» per

4. Il fanciullo, le statue e la fotografia

Dopo che il movimento del treno, il trascinarsi della pellicola e il viavai tra le sale del cinematografo hanno delineato una dimensione cinetica e cinematica dell'opera penniana, sembra opportuno menzionare un altro codice moderno che investirebbe la scrittura del poeta, che fa della luce uno strumento essenziale, vitalistico occorrerebbe dire: la fotografia. A questo proposito si mostra utile l'affascinante concetto del «complesso della mummia», teorizzato dal fondatore dei *Cahiers du Cinéma*, André Bazin, secondo cui, la fotografia «non crea eternità, come l'arte, ma imbalsama il tempo, lo sottrae solamente alla sua corruzione»³⁷. Questo supposto tentativo di imbalsamazione lo si trova nell'identificazione o nell'accostamento dei fanciulli con le statue:

La statua – oh fanciullo – m'ha preso
ferma nell'aria viva.
È primavera. E forse
è più vera di te?,
fanciullo,
vivo nell'aria ferma.³⁸

Da questi versi si individua un

cui l'io isolato riferisce alcune esperienze perlopiù individuali, irrelate, intense e istantanee.

³⁴ S. PENNA, *Poesie, prose e diari*, cit., p. 642.

³⁵ *Ivi*, p. 599.

³⁶ R. DEIDIER, *Al cinema con Sandro Penna*, cit., pp. 77-92.

³⁷ ANDRÉ BAZIN, *Che cos'è il cinema?*, traduzione di Adriano Aprà, Milano, Garzanti, 1999, p. 9.

³⁸ S. PENNA, *Poesie, prose e diari*, cit., p. 265.

accostamento contrastivo tra la statua «ferma nell'aria viva» e il fanciullo «vivo nell'aria ferma»: il fanciullo è vivo, ma forse la statua è «più vera» perché immobile, ferma nel tempo. È evidente che il contrasto provocatorio non è che un tentativo di proiettare le caratteristiche della statua nell'amato fanciullo, vero polo attrattivo del desiderio penniano. Talvolta, l'accostamento si fa più esplicito, fino ad una coincidenza metaforica: «I suoi capelli erano proprio quelli dei giovinetti delle statue antiche, e tutto il resto era forse lo stesso con in più il fuoco di quegli occhi e di quella sigaretta nel crepuscolo romano»³⁹. Un altro accostamento con la staticità delle arti antiche lo si trova nella prosa *Sulle rive di una marrana*, in cui le «lente statue» appaiono al poeta «senza un'età»: la fotografia è stata scattata. Il tempo del fanciullo si è cristallizzato nella materia solida delle sculture; è fissato irrimovibilmente lì, pur essendo il *puer* immerso significativamente nell'archetipo del divenire: l'acqua. I fanciulli sono «senza età», nel senso che vengono privati di una scansione temporale che li possa far risultare adulti, ma il tempo non può che continuare a scorrere per garantire il vitale fluire dell'esistenza. Penna è infatti un poeta che «scavalca quella cultura del frammento, prevalsa in certo Novecento»⁴⁰ e ha bisogno di una totalità, di un «tutto» che non può escludere nessuno dei due poli. Così il sogno e il sonno non negano l'esistenza, ma ne confermano un desiderio integrale; la poetica

dello scatto fotografico, degli appunti, quella mossa dalla volontà di fissare un frammento di vita, non isola da quel tutto ma ne sancisce la necessità; il fanciullo nella sua mitica immobilità ribadisce la brama di una vita piena, *tutta*. Infine, nella prosa che Sandro Penna pone emblematicamente alla fine della sua raccolta, *La morte*, il protagonista scorge la fotografia di un ragazzo su una lapide: «Se non fossi proprio riuscito a trovare la tomba [del padre], avrei messo i fiori sulla fotografia di un ragazzo morto anegato, un meraviglioso ragazzo morto a quindici anni». La fotografia assolve al suo ruolo: il fanciullo morto è 'ancora' «meraviglioso», infatti, «è fissato per sempre, in un eterno altrimenti inquistabile, in una gioventù che la morte evita di sconfessare»⁴¹.

Seguendo le tracce di Edgar Morin e di tutta una tradizione, la fotografia è funzione del ricordo. E per il poeta umbro, che trascrive la luce dei suoi fanciulli (li fotografa, appunto), la vita non è altro che ricordo: di qui il ricordo non è nostalgia, non è rifugio in una dimensione altra dell'esistenza, bensì canale privilegiato per rintracciare l'essenza di questa. *La vita...è ricordarsi di un risveglio*, recita la sua poesia-manifesto; persino «la liberazione» è un ricordo: la presenza intensa del ricordo nel presente finisce per rendere coincidenti vita e memoria.

³⁹ *Ivi*, p. 606.

⁴⁰ D. MARCHESCHI, *Sandro Penna. Corpo, Tempo e Narratività*, cit., p. 86.

⁴¹ R. DEIDIER, *Introduzione*, in S. PENNA, *Un po' di febbre*, Milano, Mondadori, 2019, p. XIV.

5. L'ossimoro come nucleo dinamico

Nella sua lirica incipitaria, il poeta è fermo nel suo vagone, mentre il treno scorre, mettendo in movimento i singoli fotogrammi che cattura il finestrino. La visione dal finestrino di un treno è, del resto, sovrapponibile a quella delle immagini-movimento del cinema, tanto che Aumont considera il viaggiatore immobile nel vagone una prefigurazione dello spettatore di massa del cinema⁴². Ancora una volta una contrapposizione, come quella tra stasi e movimento, si apre a una dialettica che percorre in profondità la struttura della visione e della poesia di Sandro Penna.

Lo spostamento dello sguardo che oscilla tra un dentro e un fuori è già un movimento. Ma Deidier aggiunge che «se un dentro sussiste, è solo perché possa infine mostrarsi – e ci si possa immergere – un fuori, come insegnano la prima poesia [...] e anche il primo racconto»⁴³. Dunque il riferimento ad uno dei due poli comprende già l'altro: il polo privilegiato è il fuori, «nella proiezione di sé oltre il chiuso»⁴⁴, luogo della solarità panica di radici dannunziane, della scoperta del nuovo, oggetto essenziale dello stupore di Penna. Frequentissima è l'oscillazione tra i due poli semantici, e nelle pagine precedenti se ne è già constatata la presenza nella «primissima», ma sembra opportuno partire dalla quartina

forse più celebre del poeta, soprattutto per il ruolo che questa riveste per l'emblematica sinteticità:

Il mare è tutto azzurro.
Il mare è tutto calmo
Nel cuore è quasi un urlo
di gioia. E tutto è calmo.⁴⁵

Qui l'opposizione dentro-fuori, che non necessita di alcun avverbio di luogo che la focalizzi, assume dei connotati metaforici, atti a testimoniare quel flusso osmotico tra l'interiorità del poeta e il mondo che egli abita. Oltre alla dialettica fuori-dentro, altrettanto frequente è l'alternanza stasi-moto:

Sebbene il moto del sole
fosse presente e vivo
sembrava il tempo sostare
eternamente.⁴⁶

È stato Giacomo Debenedetti a parlare di «quadretto in movimento» a proposito della poesia di Sandro Penna. Il quadro come la fotografia: una cornice dunque, un confine che serve a fissare un movimento, attraverso una limitazione temporale, il tempo della rivelazione epifanica, il «momento di grazia»⁴⁷. A giustificare questa compresenza di stasi e moto, apparente dicotomia, interviene in realtà un «bisogno impellente di dire nella sua immediatezza l'esistenza, di rendere immobili le immagini, di fermare sulla carta e concentrare il vissuto in *un*

⁴² JACQUES AUMONT, *L'immagine*, traduzione di Valentina Pasquali, Torino, Lindau, 2007.

⁴³ R. DEIDIER, *Introduzione*, in S. PENNA, *Un po' di febbre*, cit., p. IX.

⁴⁴ *Ivi*, p. VIII.

⁴⁵ S. PENNA, *Poesie, prose e diari*, cit., p. 14.

⁴⁶ *Ivi*, p. 266.

⁴⁷ R. DEIDIER, *Dove comincia l'infinito*, in S. PENNA, *Poesie, prose e diari*, cit., p. XVII.

punto, in un pensiero, in un gesto [...]»⁴⁸.

I versi riportati finora bastano a rivelare uno stilema della poetica penniana, l'ossimoro, a volte meramente linguistico, altre più concettuale. E si è visto come questo produca un'animazione che è già movimento. Sull'ossimoro, Deidier, ripercorrendo le letture di Penna e fermandosi su Nietzsche, sostiene:

Zarathustra non è solo il collante delle varie forme dell'espressività di Penna, ma diviene il perfetto reagente all'irrisolta psicologia della matrice petrarchesca, poiché ne rovescia (o ne condensa) la dilemmaticità in un'unica soluzione espressiva, in un'unica immagine: l'ossimoro [...] Penna fa, attraverso la lezione nietzscheana, un formidabile *brainframe*, una cornice percettiva ed espressiva dove ombra e luce, gioia e dolore cessano di essere dei poli antitetici, ma convivono come varietà.⁴⁹

Precisamente sembra che nelle liriche di Penna vi sia un ossimoro "pendolare", contribuendo all'idea che da un estremo si raccolga l'energia per l'estremo opposto. «Le sue rappresentazioni bucano l'immobilità e descrivono un movimento», spiega Miliucci⁵⁰. Si può pertanto parlare di «trionfo dell'immobilità»⁵¹ per il privilegio concesso alla vita-

ricordo-sogno sul divenire della storia, ma quella di Penna è una «dolcissima immobilità»⁵², costituita da un «dinamismo interno»⁵³, incorniciato da una fisicità modulare su cui Marcheschi spende delle pagine molto pregnanti. Se, come è stato posto in evidenza da molta critica, la luce è un elemento essenziale della poesia penniana, il movimento costituisce con essa un binomio fondamentale. E in un appunto di Penna, infatti, è rinvenibile un abbinamento dei due elementi, posti alla base della poesia: «Trasformare tutto in poesia... *luce e movimento*, la città...»⁵⁴.

A questo punto si potrebbe pensare ad una formula sintetica che associ «luce e movimento», recuperando integralmente le categorie di immobilità e mobilità, di cui si è discusso finora. I due supporti che si prestano a tale operazione, coerentemente all'estensione teorica di questa sede, sono la fotografia e il cinema, ed è facile intuire un'appartenenza della prima alla categoria dell'immobilità e del secondo a quella della mobilità. Ma, seguendo le orme di Penna, non si tratta di una vera coppia oppositiva, in quanto – come si è visto – un membro si mostra funzionale all'altro. Roland Barthes, a proposito della fotografia, afferma che

⁴⁸ D. MARCHESCHI, *Sandro Penna fra prosa e poesia*, in Francesca Bernardini Napoletano (a cura di), *Sandro Penna. Una diversa modernità*, Roma, Fahrenheit 451, 2000, p. 113.

⁴⁹ R. DEIDIER, *Dove comincia l'infinito*, in S. PENNA, *Poesie, prose e diari*, cit., p. LIII.

⁵⁰ F. MILIUCCI, *Sandro Penna e i pittori*, in «Paragone», LXIX, n. 135, 2018, p. 51.

⁵¹ PIER VINCENZO MENGALDO, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978, p. 737.

⁵² R. MANICA, *Introduzione*, in S. PENNA, *Poesie scelte e raccolte dall'Autore nel 1973*, Milano, Mondadori, 2019.

⁵³ D. MARCHESCHI, *Sandro Penna fra prosa e poesia*, in F. Bernardini Napoletano (a cura di), *Sandro Penna. Una diversa modernità*, cit., p. 110.

⁵⁴ S. PENNA, in R. DEIDIER, *Le parole nascoste. Le carte ritrovate di Sandro Penna*, Palermo, Sellerio, 2008, p. 25. Corsivo mio.

«vi è una doppia posizione congiunta di realtà e di passato»⁵⁵. E se la realtà per Penna è appunto un «inesausto ricordare», come dice Deidier, troviamo anche nel poeta-fotografo un abbinamento dei due tempi, precisando, però, che quell'«anteriorità» non corrisponde esattamente al passato, ma al mito.

⁵⁵ ROLAND BARTHES, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, traduzione di Renzo Guidieri, Torino, Einaudi, 1980, p. 78.

Marianna Lucia di Lucia

La figura della madre ragno Dal *textum* gaddiano alla tela tarkovskiana

1. La ragnatela: viluppo materno e disegno strutturale della psiche

La potenza della simbologia materna appare, da tempo immemore, sottesa e legata ‘a doppio filo’ alla costruzione tessile realizzata dal ragno, emblema di duplicità e ambiguità: la ragnatela, infatti, può essere al tempo stesso rete avviluppante e protettiva, con i suoi filamenti setosi, o arazzo distruttivo e soffocante, che strozza con i suoi nodi il figlio castrato perché privato di una sua identità dalla dimensione ristretta delle maglie.

La ragnatela, tuttavia, è una figura polisemica e può essere anche vista come simbolo del fitto intrico costituito dalla psiche umana, immagine emblematica che Jung sovrappone a quella del mandala: costruzione orientale da lui definita come un’immagine interiore prodotta individualmente dal Sé posto al centro del groviglio e riconducibile al laborioso ragno. Jung riferisce il senso che tale figura assume nella cultura orientale, si tratta di

un’immagine interiore che viene

gradatamente costruita dall’immaginazione (attiva) e precisamente quando è presente un disturbo dell’equilibrio psichico, o quando non si può ritrovare un pensiero e bisogna quindi cercarlo perché non è contenuto nella sacra dottrina.¹

Il centro del mandala, dunque, è occupato dall’individuo e, in particolare, dalla sua più profonda intimità: la mente umana, con il suo complesso di sentimenti, paure e dolori aggrovigliati, produce tale struttura reticolare allo scopo di ritrovare un ordine perduto ma anche, soprattutto, per dare forma ad una nuova e creativa struttura, ad una nuova ragnatela che sia, questa volta, espressione dell’io del soggetto e non lo intrappoli più. Tale centro mandalico, che incarna un altro archetipo, quello inconoscibile del Sé, viene correlato dallo stesso psicanalista alla figura di un ragno che tesse l’ordito della psiche e agisce sui processi psichici «catturandoli gradatamente come in un reticolo cristallino»².

In tal caso quello del ragno, e dunque quello della psiche, è un *filo auto-prodotto*, come lo definisce Derrida. Questi *fili auto-prodotti* consentono

¹ CARL G. JUNG, *Psicologia e Alchimia*, in *Opere*, vol. 12, Torino, Bollati Boringhieri, 1995, p. 228.

² *Ivi*, p. 490.

all'individuo di affermare la propria interiorità e, spesso, si cuciono assieme in trame letterarie o cinematografiche: mezzi di catarsi e purificazione attraverso i quali l'individuo riesce a 'schiacciare' freudianamente la matrice della ragnatela primigenia per produrne individualmente una personale. Il ragno, infatti, è anche l'animale dell'auto-produzione, che forma la tela con la propria sostanza, quella che tira fuori a partire da sé stesso: il ragno, come scrisse Plinio il Vecchio «orditur telas», cioè «costruisce tele», con *orditur* che ha il senso letterale di *dare inizio* ad una tela³.

La correlazione tra tessitura e *poiesis* è ben indagata da Francesca Rigotti, che afferma: la «testa di ragno [...] producendo la sua bava filosa produce la propria scrittura, come la punta aguzza di uno stilo o di una matita produce la scrittura del testo»⁴. A ben vedere, è possibile rinvenire una connessione tra produzione letteraria e attività di tessitura fin dall'etimologia della parola "testo", da *textum*, tessuto, ordito linguistico composto di filamenti lessicali, sintattici e grammaticali che costituiscono insieme una solida ed elastica ragnatela dotata di coesione e coerenza. E, sul piano letterario e contenutistico, tale connessione fu intuitivamente realizzata da Ovidio nel raccontare la storia di Aracne. Ovidio racconta che Aracne, fanciulla della Lidia, intessendo arazzi narrava storie di soprusi divini. La fanciulla, a causa del suo talento, fu destinata dalla Pallade Atena

ad una metamorfosi emblematica: quella in un ragno, per sempre *di-pendente* dal suo filo auto-prodotto.

Il filo del pensiero, della psiche, dunque, si specchia nel filo della scrittura, estensione concreta, tessile e cartacea, del lavoro mentale. La realizzazione di un personale ordito narrativo, nella forma letteraria e anche cinematografica, diviene attività catartica per l'individuo; la *poiesis* dell'artista consente di azionare la macchina liberatoria, che sveste l'individuo da tutte le costrizioni del viluppo materno o, al contrario, gli permette di riallacciarne i nodi strappati prematuramente.

In particolare, è sembrato di poter rinvenire un frammento di tessuto filamentoso in grado di fare da collante tra la produzione di due autori apparentemente distanti nello spazio e nel tempo: Carlo Emilio Gadda e Andrej Tarkovskij. In entrambi, il rapporto simbiotico e ambivalente che li aggroviglia nelle spire tramate dalle rispettive madri-ragno, ha profondamente influenzato il contenuto e, soprattutto, la forma che hanno conferito al frutto della loro intensa attività artistica. Influenza che deriva, in special modo, dal tentativo di fronteggiare una struttura tessile smagliata e forata.

2. Il *textum* gaddiano: la catarsi del groviglio narrativo

L'opera di Gadda che si contraddistingue per la centralità del rapporto con la figura

³ Cfr. FRANCESCA RIGOTTI, *Il filo del pensiero. Tessere, Scrivere, Pensare*, Bologna, Il Mulino, 2002.

⁴ *Ivi*, p. 52.

materna è la più autobiografica della sua produzione: ne *La cognizione del dolore*, Gonzalo vive un rapporto ambivalente con l'anziana e fragile madre. Tra l'altro, Gadda concepisce l'opera dopo il decesso della madre e la successiva vendita della villa di famiglia.

Villa e madre, madre e villa. Due ossessioni che attraversano l'intera esperienza di vita di Gadda e al contempo l'architettura narrativa de *La cognizione del dolore*. Come Elio Gioanola ricorda, queste due figure – la madre e la villa – sono imprescindibili, «sono la stessa cosa nella pertinenza ontologica della loro consustanzialità»⁵. Identità che è ribadita ulteriormente dall'autore quando afferma che «tutto ciò che nasceva dalla Villa, o dalla Idea-Villa, era manifestazione e modo dell'Essere»⁶. Come sostenne anche Mazzacurati durante i suoi corsi universitari:

La madre si identifica con la casa, la villa, si fa violenza, ma sopporta la violenza purché sopravviva la facciata; volendo salvare questo mondo d'ordini, di riti, non s'accorge di essere insidiata dalla società e anche dal male del figlio. E uno di questi segnali della malattia [...] è il sentimento della *privazione*.⁷

⁵ ELIO GIOANOLA, *Carlo Emilio Gadda. Topazi e altre gioie familiari*, Milano, Jaca Book, 2004, p. 276.

⁶ CARLO EMILIO GADDA, *La cognizione del dolore*, Torino, Einaudi, 1987, p. 361.

⁷ GIANCARLO MAZZACURATI, *Gadda, Carlo Emilio*, a cura di Giovanni Campi, in «Quaderni delle Officine», LXXIII, 2017, p. 16, <https://rebstein.files.wordpress.com/2017/03/giancarlo-mazzacurati-carlo-emilio-gadda.pdf>. Il testo rappresenta una testimonianza del corso monografico su Gadda tenuto da

Si potrebbe, dunque, ricorrere ad un'analogia precisa e puntuale: la villa – con il suo sistema di mancanze, di cancelli rotti, di mura sprovviste di cocci protettivi – rappresenta, in scala ampliata e come una concretizzazione, la ragnatela costruita dalla madre di Gonzalo: la rete del legame si smaglia e le aperture nell'ordito della relazione madre-figlio sono traslate anche sul corpo monadico e arrocato della villa in cui vivono, isolati dal centro cittadino, i due.

Il rapporto tra madre e figlio è segnato da un'altalena di sentimenti contrastanti: a tratti di attenta e preoccupata partecipazione ai malanni che attraversano il corpo segnato della donna, e a tratti di violenta opposizione ad una figura che pur avvolgendolo tra i filamenti del suo ordito, non è stata poi in grado di mantenere saldamente la presa. Gadda, infatti, insiste ripetutamente sull'immagine delle mani *scarne* e *scheletrite* della madre, incapaci di sostenere saldamente una presa⁸.

Gonzalo, quanto più si sente estromesso dall'ordito materno tanto più è attraversato dall'ambivalenza tra il desiderio di esserne maggiormente avviluppato, di sentirsi soffocato dalle maglie materne

Mazzacurati presso l'Università "Federico II" di Napoli nell'anno accademico 1986-1987.

⁸ Mani, quelle materne, su cui recentemente insiste Massimo Recalcati, affermando che esse sono il sostegno che *culla* l'uomo sull'abisso delle possibilità della vita, esattamente come la tessitura setosa del ragno trattiene tra i suoi nodi elastici il corpo delle prede che divora, ma anche delle uova prossime alla schiusa (Cfr. MASSIMO RECALCATI, *Le mani della madre. Desiderio, fantasmi ed eredità del materno*, Milano, Feltrinelli, 2015).

come nelle spire di una madre castrante, e la voglia di liberarsene e di affermare finalmente la propria personalità. Un dubbio di matrice amletica spinge Gonzalo verso la negazione del rapporto con la madre. Eppure, nella sua regressione infantile, Gonzalo sente il bisogno di rinchiudersi di nuovo in quel viluppo morbido.

Al di sotto di quello che per Gonzalo è l'«inutile ordito degli atti» c'è la trama più sottile, ma elastica agli urti del dolore, che è quella del materno soccorso, della «tenerezza più vera di tutte le cose». Trama che però, come si è detto, la madre-ragno ha disseminato di vuoti che, col tempo, si sono trasformati in minacce concrete: l'assenza di carezze e di baci e, soprattutto, di comprensione. Emblematico è il loro contatto fisico quasi nullo, che, nella rarità delle sue manifestazioni, si trasforma in un abbraccio disperato: quando Gonzalo avvolge la debole e scarna figura di ragno, «la stringe a sé, disperato, la bacia a lungo»⁹, venendo di nuovo inglobato in quella tessitura ambivalente, rifugio e prigione per i suoi nervi *frusti*, consunti.

L'abbraccio alla madre congiunge i due poli opposti che dominano il rapporto dialettico tra i due: amore e odio. Abbraccio carico di tenerezza, ma che al contempo avvolge la madre in una stretta che ha quasi parvenza e sentore di morte. Questa manifestazione fisica, questo raro incontro dei due corpi che un tempo, prima delle *urla dei parti*, erano stati un

tutt'uno – tenuti stretti dal nodo del cordone ombelicale – sembra assumere l'aspetto di una danza macabra. In un capovolgimento di ruoli Gonzalo sembra ora inglobare lui il corpo debole e scheletrico della donna che lo ha messo al mondo. E la madre sembra quasi sacrificarsi in questo estremo e temuto abbraccio, sembra immolarsi a quel figlio «prova difettiva di natura», il figlio percepito come «fallito sperimento» ed altro da sé, sacrificio che ricorda quello delle madri di una specie di ragni, gli *Stegodyphus dumicola*, che si lasciano divorare, mentre sono ancora in vita, dai figli, in assenza di altre fonti di nutrimento.

La madre, dunque, con quell'abbraccio pare offrirsi, in ultima istanza, a quella fame filiale ed infantile rimasta ancora inappagata. Fame generata da un complesso edipico che, in un significativo passo inedito, di cui dà conto Citati nel suo articolo *Il male invisibile*, Gadda definisce costitutivo di Gonzalo: «Era avaro per odio e per complesso edipico»¹⁰.

La reazione di Gonzalo alla mancata attenzione materna, alle ferite che lacerano la superficie della ragnatela, è di tentare di *imbozzolarsi* autonomamente, di rattoppare da solo quel complesso sistema protettivo che le mani materne non sono più capaci di approntare per lui.

L'assenza di saldature rende persistentemente aperta e pulsante la ferita presente nel corpo del rapporto madre-

⁹ C. E. GADDA, *La cognizione del dolore*, cit., p. 357.

¹⁰ Cit. in PIETRO CITATI, *Il male invisibile*, prima in «Il Menabò», n. 6, 1963, pp. 12-41,

ora accessibile in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/archive/classics/citatiinvisibile.php>.

figlio, come fu sottolineato da Mazzacurati: «c'è ancora la ferita, quindi, che si manifesta con il suo bisogno, mai appagato, mai esaudito, d'affetto»¹¹.

Ciò fa germinare un pensiero terribile: quello del matricidio. Tuttavia, il baluginio di questa idea ineffabile non può che essere espresso, nella narrazione, entro i limiti di una tabuizzazione. E quindi compare come minaccia insensata oppure come sogno estremamente cupo. Ma, come dice Gonzalo: «sognare è fiume profondo che precipita ad una lontana sorgiva, ripullula nel mattino di verità»¹².

Gadda mutua da Freud l'idea che il sogno non sia una falsificazione ma, al contrario, un'esperienza rivelatrice di strati più profondi, che scava al di sotto delle auto-rappresentazioni costruite dall'individuo. Il sogno costituisce, dunque, un importante filo compositivo dell'intricata ragnatela narrativa gaddiana: è un'elaborata *mise en abyme*, che rappresenta in scala ridotta il senso ultimo e profondo del testo, ossia la volontà di schiacciare la matrice primigenia della ragnatela e tagliare definitivamente il filo/cordone-ombelicale che tiene ancorato l'individuo all'io monadico materno. La rete onirica e la rete narrativa si sovrappongono in un gioco speculare: entrambe consentono, la prima all'alterego dell'autore e la seconda all'autore stesso, di spezzare la potenza e la

centralità dell'io materno mediante la morte, definita da Gadda «decombina-zione dei possibili»¹³.

Se nella tela onirica di Gonzalo la morte ha *impietrato* gli atti possibili, cristallizzando per sempre i filamenti della vita in rigide escrescenze ghiacciate; invece, nella ragnatela narrativa e nel sistema filosofico dell'autore la morte diventa *sfilacciamento* dell'arazzo-materno, sdipanamento del grumo di relazioni che determina il suo rapporto ambivalente con la figura-materna. Attraverso l'attività di scrittura Gadda si scioglie dal groviglio, tagliando in maniera decisiva il filo/cordone-ombelicale che ad esso lo lega. Azione decisiva che segna il suo passaggio all'età adulta, il superamento del complesso edipico e la decisiva affermazione del proprio io, che non è monadico ma frammentato e molteplice. Con il bandolo di fili che si ritrova tra le proprie mani l'autore può finalmente dare forma ad un proprio personale arazzo, gli infiniti filamenti che si ritrova tra le mani l'autore li riannoda, con la penna, in nuovi aggregati vitali tentando di costruire una sua ambiziosa rete in cui, attraverso l'azione che Roscioni definisce *singula enumerare*, possa *omnia circumspicere*, cioè avvolgere l'intera realtà fenomenica tra le maglie della sua rete narrativa¹⁴. Il risultato è, per Gadda, una ragnatela in cui le lunghe catene nate dal *singula enumerare* si avvolgono e si

¹¹ G. MAZZACURATI, *Gadda, Carlo Emilio*, cit., p. 17.

¹² C. E. GADDA, *La cognizione del dolore*, cit., p. 168.

¹³ «La morte gli apparve, a don Ciccio, de-combinazione estrema dei possibili» (C. E.

GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de' via Merulana*, Milano, Garzanti, 1964, p. 77).

¹⁴ Cfr. G. CARLO ROSCIONI, *La disarmonia prestabilita. Studio su Gadda*, Torino, Einaudi, 1975, p. 56.

mescolano in complessi orditi sintattici e narrativi, fino ad assumere l'aspetto della figura tipologica della narrazione gaddiana: *lo gnommero*.

Il *pastiche* letterario gaddiano ha lo scopo di rappresentare una realtà dalle tensioni baroccheggianti, una realtà aggrovigliata che è il risultato di una molteplicità combinatoria di fattori, ed è per questo che anche la sua scrittura diviene complessa e articolata: infatti Mazzacurati afferma che Gadda è stato definito «*scrittore barocco*, quando egli è, invece, semplicemente realista. In quanto è il mondo ad essere barocco, caotico e complesso, per parlare, per scrivere, occorre tale forma barocca, forma informe»¹⁵.

3. La tela cinematografica: Tarkovskij e la pressione tessitrice del tempo

Anche Andrej Tarkovskij dà vita ad una propria, personale ragnatela stilistica e narrativa, fornendo un'immagine alquanto emblematica del montaggio cinematografico, rete elastica composta dal collegamento dei singoli piani, o inquadrature. Nei suoi *Diari* il regista russo paragona il montaggio ad una rete di fili, le cui tensioni necessitano di un equilibrio perfetto e in grado di sostenere l'intera struttura filmica¹⁶: una ragnatela in cui i singoli nodi sono rappresentati dai *piani*. Un'esauritiva definizione di cosa sia il

piano nel linguaggio cinematografico di Tarkovskij è fornita da Filippo Schillaci. Quest'ultimo individua, nella struttura filmica, tre livelli scomponibili come «le voci di una polifonia antica, che scorrono l'una sull'altra in perfetta sintonia, ma senza toccarsi»¹⁷. Il primo livello è quello delle *immagini significanti* e, usando le parole di Schillaci, è «costituito da quelle singole immagini cui è possibile attribuire valore di entità espressive autonome prescindendo dal continuum temporale che le contiene»¹⁸. Si tratta – in sostanza – di immagini cristallizzate le quali, se pure fossero isolate dallo *sdipinarsi* del tempo, continuerebbero a conservare un significato autonomo e a trasmettere un messaggio profondo. In altri termini, come fa notare sempre Schillaci, corrispondono a ciò che Rudolf Arnheim chiama «punti focali rigorosamente composti, connessi da trapassi di transizione»¹⁹. Punto di sutura tra le diverse immagini significanti sono le *immagini di transizione* che stabiliscono un legame spazio-temporale tra i vari «punti focali». La rete composta da queste due tipologie di immagine costituisce un'unità sintattica di secondo livello: il *piano*. Quest'ultimo può essere definito come «una parte del film girata in continuità, cioè senza alcuno stacco di montaggio»²⁰. Il piano è l'unità sintattica fondamentale, perché è in esso che entra in gioco il *tempo*. Come in una sorta di

¹⁵ G. MAZZACURATI, *Gadda, Carlo Emilio*, cit., p. 11.

¹⁶ Cfr. ANDREJ TARKOVSKIJ, *Martirologio. Diari*, Firenze, Istituto Internazionale Andrej Tarkovskij, 2014, p. 456.

¹⁷ FILIPPO SCHILLACI, *Il tempo interiore*.

L'arte della visione di Andrej Tarkovskij, Torino, Lindau, 2017, p. 16.

¹⁸ *Ivi*, p. 17.

¹⁹ RUDOLF ARNHEIM, *Verso una psicologia dell'arte*, Torino, Einaudi, 1972, p. 168.

²⁰ F. SCHILLACI, *Il tempo interiore* cit., p. 18.

matrioska il piano è, a sua volta, inscritto in un'unità sintattica più ampia: la *sequenza*. Quest'ultima è «caratterizzata dall'insieme delle relazioni che si stabiliscono tra i piani, ovvero dal montaggio»²¹.

Il ruolo attribuito al montaggio dal regista è quello di rispondere alla «necessità di una scelta e di un collegamento». Tuttavia, ciò che contraddistingue il montaggio cinematografico e ne fa un'operazione peculiare nella produzione cinematografica di Tarkovskij è il fatto che «esso *congiunge il tempo* impresso nei singoli brani girati»²²; il cineasta russo, infatti, afferma: «è proprio il tempo, impresso nell'inquadratura che detta al regista questo o quel criterio di montaggio»²³. Dalle parole che si leggono nella sua autobiografia emerge chiaramente il motivo di tale scelta programmatica e stilistica: il piano è la sede naturale del tempo cinematografico, il tempo – infatti – «scorre dentro l'inquadratura»²⁴.

E per Tarkovskij è proprio il tempo il sostanziale e centrale oggetto della rappresentazione cinematografica. Dice infatti il regista che con l'invenzione del cinema «per la prima volta [...] l'uomo trovò il modo di *registrare direttamente il tempo*. [...] L'uomo ricevette così nelle proprie mani la matrice del tempo reale. [...] Ma in quale forma il cinema registra il tempo? Definirei questa forma

fattuale»²⁵. E infatti lo scopo fondamentale dell'opera cinematografica tarkovskiana è la *visione diretta* del tempo, un tempo non lineare e caratterizzato da rapporti consequenziali di causa-effetto, ma filamentoso ed aggrovigliato. Come Musil parla di filo del racconto, annunciandone la perdita definitiva di linearità, così anche il filo del tempo voltola su sé stesso, si aggroviglia a formare l'immagine bergsoniana del *gomitolo*, in cui presente, passato e futuro si mescolano assieme e assieme, assommandosi, contribuiscono ad alimentare tale gomitolo.

Nel pensiero di Bergson il tempo si sdoppia continuamente in presente e passato, presente che passa e passato che si conserva; tant'è che il filosofo sostiene che il passato «ci segue in ogni istante, senza dubbio nella sua totalità»²⁶: è *residuo materico* che rimane saldamente ancorato all'individuo e sommandosi su sé stesso, istante su istante, genera quella costruzione temporale complessa che – in un intrico di filamenti viscosi e densi di *peso umano* – imbozzola l'individuo nel suo involucro reticolare. Tale tempo aggrovigliato è percepibile nel film *Lo specchio*²⁷, opera evidentemente ma non dichiaratamente autobiografica, in cui Tarkovskij intende rappresentare non sé stesso ma i sentimenti verso le persone care²⁸. La biografia del regista, infatti, non trova una disposizione lineare sullo schermo; piuttosto si frantuma in brani

²¹ *Ivi*, p. 19.

²² A. TARKOVSKIJ, *Scolpire il tempo*, Milano, Ubulibri, 1988, p. 301.

²³ *Ivi*, p. 289.

²⁴ *Ivi*, p. 296.

²⁵ *Ivi*, pp. 152-154.

²⁶ HENRI BERGSON, *L'evoluzione creatrice*, Milano, Rizzoli, 2012, p. 63.

²⁷ A. TARKOVSKIJ, *Lo specchio*, Unione Sovietica, 1975.

²⁸ Cfr. ID., *Scolpire il tempo*, cit., p. 340.

narrativi in apparenza disarticolati e irrelati ma riflettentisi, in realtà, gli uni negli altri in un perpetuo gioco di richiami e riverberi che rappresenta un flusso di coscienza rimodellato, infine, nel reticolo amorfo dello specchio – non solo quello del titolo, ma anche delle numerose superfici riflettenti disseminate nel tessuto del profilmico –. La ragnatela cristallina che tesse, in un mosaico vetroso, i più disparati momenti della storia collettiva e individuale diviene strumento per indagare il tempo e la realtà, scoprendo una ‘corrispondenza d’amorosi sensi’ – una fusione e sovrapposizione – tra ciò che è stato e ciò che è, fino a giungere alla trasfigurazione dell’amato volto materno in quello algido, a tratti aggressivo, dell’ormai ex-moglie. Uno tra gli specchi che compaiono sullo schermo ad un certo punto della narrazione rimanda al giovane ragazzo – alter-ego e, al contempo, figura incarnante il figlio del regista – che vi si riflette: un’immagine deformata, testimonianza che anche in Tarkovskij, nella maggior parte dei casi, la ragnatela filmica avviluppa una realtà deformata e deformante.



A. TARKOVSKIJ, *Lo Specchio*, Unione Sovietica, 1975

Tale tempo esercita una pressione, connaturata all'inquadratura stessa, che spinge i singoli frammenti a legarsi per formare un determinato tipo di reticolo. È un tempo in cui, come si è detto, passato e presente sono fusi. Un tempo in cui, riprendendo una poesia del padre del regista, il poeta Arsenij Tarkovskij: «i vostri figli e le donne vostre siederanno alla stessa tavola, la stessa per l'avo e per il nipote»²⁹. Una fusione generazionale che concretizza ed emblemizza il costituirsi del tempo nella forma aggrovigliata del gomitolo.

A tal proposito occorre sottolineare – allo scopo di indagare ancora più in profondità la centralità che nel cinema di Tarkovskij assume tale fusione tra tempo e memoria, specie come elemento cruciale sotteso alla costruzione della ragnatela filmica – la composizione visiva di questo piano su cui si distende la declamazione della poesia di Arsenij Tarkovskij. La macchina da presa scivola dolcemente tra le acque basse di una riva e segue, indagando silenziosamente lo spazio e il tempo, un gruppo di soldati che trascinano a largo una barca. A fare da sottofondo, insieme allo sciabordio musicale dell'acqua, c'è la voce fuori-campo che cala sull'inquadratura, aleggia – nella sua dimensione spirituale – come fluida e sublime materia e, senza il vincolo dell'attrazione gravitazionale, permea ogni singolo frammento dell'inquadratura. Il fuori-campo è dimora prediletta dell'*invisibile* che, nel cinema tarkovskiano, sussume ogni singolo aspetto – rappresentabile e irrepresentabile – e

²⁹ Cit. *ivi*, p. 243.

acquista una concretezza palpabile e avvolgente, pur rimanendo sui bordi della porzione di spazio *visibile* ad esercitare la propria pressione.

Il fuori-campo del cinema spirituale e mentale del regista russo figura, per Deleuze, nella categoria del *fuori-campo assoluto*. Il filosofo francese, anzitutto, definisce cosa sia il fuori-campo, vale a dire una dimensione che comprende tutto ciò che non si sente e non si vede ma che, nonostante ciò, si fa percepire ed è perfettamente presente³⁰. Successivamente Deleuze passa a delineare due diversi aspetti del fuori-campo: uno relativo ed uno assoluto. L'aspetto relativo è quello «attraverso il quale un sistema chiuso rinvia nello spazio ad un sistema che non si vede, e che può a sua volta essere visto, anche a costo di suscitare un nuovo insieme non visto; all'infinito». Invece, l'aspetto assoluto è quello «attraverso il quale il sistema chiuso si apre a una durata immanente al tutto dell'universo, che non è più un insieme e non è dell'ordine del visibile»³¹. La distinzione fondamentale tra i due aspetti viene esplicitata poco oltre:

In un caso il fuori-campo designa ciò che esiste altrove, vicino o intorno; nell'altro caso il fuori-campo testimonia di una presenza più inquietante, della quale non si può più nemmeno dire che esiste, ma piuttosto che 'insiste' o 'sussiste'. Un 'Altrove' più radicale, fuori dello spazio e del tempo omogenei.³²

Esemplificazione di tale presenza immanente, che assume su di sé un peso

specifico che potremmo definire 'aereo' – una presenza allo stato evanescente e gassoso nella sua concretezza invisibile – è nel film *Stalker*, dove il fuori-campo preme significativamente sull'inquadratura. I tre protagonisti del film compiono un viaggio attraverso quella che è chiamata *La Zona*, un'isola recintata – una sorta di roccaforte mutante – che occupa il centro del mondo reale e il cui cuore è costituito da una misteriosa stanza in grado di esaudire i desideri più intimi e segreti di chi vi entra. Quello della stanza è un fuori-campo immanente, una soglia che – sebbene libera da qualsiasi controllo e recinzione spinata – i tre faticano a varcare, probabilmente intimoriti dall'inverarsi dei loro desideri più reconditi. Soltanto la macchina da presa è in grado di 'scavalcare' la linea immaginaria che demarca la soglia, osservando – dall'interno – i tre raccolti ad aspettare.

Dal fuori-campo tarkovskiano provengono soprattutto voci, appartenenti ad altre dimensioni. Voci che vengono sovrapposte su immagini irrelate e che spesso acquisiscono il senso e il valore di quelle che Michel Chion definirebbe *parole-emanazione*. La parola-emanazione è quella non legata al cuore e al centro dell'azione, ma è solo *parola acquatica* che rifluisce nel tessuto narrativo e stilistico dell'opera filmica.

L'acqua, nei film del cineasta sovietico, rifluisce come parola-emanazione, ma spesso scorre anche sulle superfici,

³⁰ Cfr. GILLES DELEUZE, *L'immagine-movimento. Cinema 1*, traduzione di Jean-Paul Manganaro, Milano, Ubulibri, 1984, p. 29.

³¹ *Ivi*, p. 31.

³² *Ibidem*.

scivolando o precipitando in modo torrenziale, e la sua presenza si fa sentire anche alle orecchie attraverso sciabordii, scrosci, gorgoglii e gocciolii. Mediante la sua complessa costruzione narrativa Tarkovskij riannoda e rafforza i fili con la matrice della ragnatela e salda in maniera decisiva, come si evince anche dalla dedica alla madre nel film *Nostalghia*³³, il legame con la matrice della ragnatela primigenia: quella della genitrice che lo ha messo al mondo, la madre che incarna – simbolicamente – anche la Russia, terra natia che lo ha generato, madre anch'essa ma al contempo matrigna, perché da essa è stato costretto ad allontanarsi e con la quale ricuce, mediante la produzione della *sua* ragnatela filmica, la sutura nodale con il cordone ombelicale. Legame attraverso il quale si reimmerge nuovamente nel liquido amniotico. Ecco, dunque, in ultima istanza lo scopo fondamentale della costruzione dell'opera filmica in Tarkovskij, che lo vede impegnato a produrre una tessitura che unisca saldamente i nodi-piani in una tela equilibrata in cui le singole inquadrature premono per avvicinarsi e montarsi l'una con l'altra: questo accade perché, con molte probabilità, è lo stesso richiamo umido dell'utero materno a spingere il film a montarsi in quella direzione e secondo quel preciso ordine. Lo stesso regista sembra suggerire implicitamente tale idea nel film *Nostalghia*, anch'esso profondamente autobiografico. Ad un certo punto, mentre la macchina da presa segue – in un lungo piano-sequenza – i

passi di Domenico attraverso la sua dimora, gli occhi dello spettatore incontrano, in profondità di campo, una rete da pescatore appesa al soffitto che raccoglie le gocce di pioggia gocciolanti. La rete da pescatore sospesa sul letto, come la ragnatela della pellicola, diviene contenitore che – nel suo tessuto elastico – assume l'aspetto emblematico di un utero femminile, avvolgente e doppiamente protettivo: nei confronti dell'acqua/liquido amniotico che abbraccia e cattura con le sue strette maglie di filo e nei confronti di colui che dorme nel letto sottostante.



A. TARKOVSKIJ, *Nostalghia*, Unione Sovietica-Italia, 1983

³³ A. TARKOVSKIJ, *Nostalghia*, Unione Sovietica-Italia, 1983.

Gabriel Vernacchia

Teoria della sovranità nella *Politische Theologie* di Carl Schmitt

Il [...] più fortunato rivale [di Hobbes], Locke, venne una generazione più tardi, quando la guerra civile era finita e la situazione era ridiventata normale. Ci sono infatti tempi felici, in cui è facile organizzare una collettività libera. Ci si deve rallegrare di questi tempi, ma non si dovrebbe però diffamare chi, in tempi più duri, cerca di salvare il salvabile.

CARL SCHMITT, *Trecento anni di Leviatano*¹

Questo breve contributo propone un'analisi della teoria della sovranità elaborata da Carl Schmitt nei primi due capitoli di *Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*². Nella prima parte si esaminerà la definizione della sovranità come decisione sullo stato di eccezione, e dunque i concetti di sovranità, decisione ed eccezione; nella seconda la questione della sovranità sarà posta come problema della forma giuridica e della decisione, introducendo il tema, centrale nel pensiero del giurista, della realizzazione del diritto.

1. Definizione della sovranità: sovranità, decisione, eccezione

«Sovrano è chi decide sullo stato di eccezione»³: celebre è l'*incipit* di *Politische Theologie*. Tale definizione del concetto di sovranità è pensata da Schmitt come definizione di un concetto limite, a sottolineare il significato strategico che qui l'eccezione assume come minaccia alla normalità dell'ordine giuridico-politico tale da implicare un'attivazione dei poteri di sovranità⁴.

¹ In *Scritti su Thomas Hobbes*, a cura di Carlo Galli, Milano, Giuffrè, 1986, pp. 148-149; si noti che, attraverso uno scritto su Hobbes, Schmitt parla anche di se stesso.

² C. SCHMITT, *Teologia politica. Quattro capitoli sulla dottrina della sovranità* [1922, 1934²], in *Le categorie del 'politico'*, a cura di Gianfranco Miglio e Pierangelo Schiera,

Bologna, il Mulino, 1972, pp. 27-86.

³ *Ivi*, p. 33.

⁴ CARLO GALLI, *Eccezione*, in ROBERTO ESPOSITO, CARLO GALLI (a cura di), *Enciclopedia del pensiero politico. Autori, concetti, dottrine*, Roma-Bari, Laterza, 2005², pp. 252-253. Si noti che «con stato d'eccezione va inteso un concetto generale della dottrina dello Stato, e

Questa definizione può essere appropriata al concetto di sovranità, solo in quanto questo si assuma come concetto limite. Infatti concetto limite non significa un concetto confuso, come nella terminologia spuria della letteratura popolare, bensì un concetto relativo alla sfera più estrema. A ciò corrisponde il fatto che la sua definizione non può applicarsi al caso normale, ma ad un caso limite.⁵

Schmitt pone la questione della sovranità non a partire dalla normalità dell'ordine giuridico-politico, ma a partire da quella situazione limite che è l'eccezione: la sovranità si manifesta pienamente nell'eccezione. Sovrano è allora chi

decide tanto sul fatto se sussista il caso estremo di emergenza, quanto sul fatto di che cosa si debba fare per superarlo. Egli sta al di fuori dell'ordinamento giuridico

non qualsiasi ordinanza d'emergenza o stato d'assedio» (C. SCHMITT, *Teologia politica. Quattro capitoli sulla dottrina della sovranità*, cit., p. 33).

⁵ C. SCHMITT, *Teologia politica. Quattro capitoli sulla dottrina della sovranità*, cit., p. 33.

⁶ *Ivi*, p. 34.

⁷ C. GALLI, *Le teologie politiche di Schmitt*, in *Lo sguardo di Giano. Saggi su Carl Schmitt*, Bologna, il Mulino, 2008, p. 57. Sovrano è «chi in caso di conflitto [decide] dove consiste l'interesse pubblico o statale, la sicurezza e l'ordine pubblico, *le salut public* e così via» (C. SCHMITT, *Teologia politica. Quattro capitoli sulla dottrina della sovranità*, cit., p. 34); «se all'interno di uno Stato sorgono conflitti, [...] la sovranità, e quindi lo Stato stesso, consiste nel decidere questo conflitto, perciò nello stabilire in modo definitivo che cosa sia l'ordine e la sicurezza pubblica, quando essa sia messa in pericolo e così via» (*Ivi*, p. 36).

⁸ JEAN BODIN, *I sei libri dello Stato*, vol. I, a cura di Margherita Isnardi Parente, Torino,

normalmente vigente e tuttavia appartiene ad esso poiché a lui tocca la competenza di decidere se la costituzione *in toto* possa essere sospesa.⁶

Dunque il sovrano decide se lo stato di eccezione sussiste e se ciò richiede la sospensione dell'ordinamento vigente, per la sua salvaguardia, o il suo superamento in un nuovo ordinamento: come decisione sull'eccezione, la sovranità è «decisione per un ordine»⁷. Autore di riferimento per Schmitt è qui Jean Bodin, il cui concetto di sovranità sarebbe chiaramente orientato all'eccezione: dalla dottrina delle vere prerogative della sovranità, luogo decisivo di *Les Six Livres de la République*⁸, emergerebbe come «l'attributo peculiare della sovranità» sia «la competenza ad annullare la legge vigente – sia in generale che nel singolo caso»⁹.

UTET, 1964.

⁹ C. SCHMITT, *Teologia politica. Quattro capitoli sulla dottrina della sovranità*, cit., p. 36. «Sotto questo stesso potere di dare e annullare le leggi sono compresi tutti gli altri diritti e prerogative sovrane: cosicché potremmo dire che è questa la sola vera e propria prerogativa sovrana, che comprende in sé tutte le altre. Ma, se si vuole enumerare queste altre prerogative, si può dire ch'esse sono il dichiarare la guerra e concludere la pace, il discutere in appello i giudizi dei magistrati, l'istituire o destituire i più alti ufficiali, l'imporre gravami e contributi ai sudditi o esentarli da essi, il concedere grazie o dispense contro il rigore delle leggi, l'alzare o abbassare il titolo, valore e piede delle monete, il far giurare sudditi e uomini ligi di serbare fedeltà senza alcuna eccezione a colui cui il giuramento è dovuto. Ecco tutte le prerogative sovrane, comprese nell'ambito del diritto di dare la legge collettivamente e singolarmente, non ricevendola da nessuno fuorché da Dio» (J. BODIN, *I sei libri dello Stato*, I, cit., p. 495).

Ciò che importa è chi decide per l'ordine, chi è il sovrano: la questione della sovranità è la questione del soggetto della sovranità¹⁰. Se è impossibile «individuare *a priori* il caso concreto di uno stato di eccezione»¹¹, in quanto come «caso non descritto nell'ordinamento giuridico vigente»¹² l'eccezione non è semplice stato di emergenza, allora è impossibile individuare *a priori* chi è il sovrano. È la decisione a definire il sovrano, è la decisione a porre e legittimare la sovranità: sovrano è essenzialmente «chiunque decida efficacemente sul caso d'eccezione»; esso è per definizione indeterminato¹³.

In generale non si disputa intorno ad un concetto in sé, quanto meno nella storia della sovranità: si disputa intorno al suo concreto impiego, cioè su chi in caso di conflitto decida dove consiste l'interesse pubblico o statale, la sicurezza e l'ordine pubblico, *le salut public* e così via. Il caso d'eccezione, il caso non descritto nell'ordinamento giuridico vigente, può al massimo essere indicato come caso di emergenza esterna, come pericolo per l'esistenza dello Stato o qualcosa di simile, ma non può essere descritto con riferimento alla situazione di fatto. Solo questo caso

rende attuale la questione relativa al soggetto della sovranità, che è poi la questione della sovranità stessa. Non si può affermare con chiarezza incontrovertibile quando sussista un caso d'emergenza, né si può descrivere dal punto di vista del contenuto che cosa possa accadere quando realmente si tratta del caso estremo di emergenza e del suo superamento. Tanto il presupposto quanto il contenuto della competenza sono qui necessariamente illimitati.¹⁴

Se da un lato è impossibile individuare *a priori* chi è il sovrano¹⁵, dall'altro la sovranità è necessaria come quella «funzione originaria»¹⁶ dell'ordine descritta da Carlo Galli, a partire dall'impossibilità di sfuggire all'eccezione stessa: è «necessario che la sovranità vi sia, senza che però sia possibile determinarne giuridicamente *a priori* titolarità e competenze»¹⁷.

Seguendo ancora Galli, in quanto decisione sull'eccezione, la sovranità è «decisione per un ordine»¹⁸. L'origine dell'ordine giuridico-politico risiede nella crisi eccezionale, origine che permane come residuo di disordine; disordine ed eccezione «restano, all'interno dell'ordine, come potenzialità sempre

¹⁰ «Se sia sovrano solo Dio, cioè colui che nella realtà concreta agisce indiscutibilmente come suo rappresentante, o l'imperatore, o il principe, o il popolo, cioè coloro che possono essere identificati senza discussione nel popolo: la questione è sempre orientata al soggetto della sovranità, si tratta cioè sempre di un'applicazione del concetto ad una situazione di fatto concreta» (C. SCHMITT, *Teologia politica. Quattro capitoli sulla dottrina della sovranità*, cit., p. 37).

¹¹ STEFANO PIETROPAOLI, *Schmitt*, Roma, Carocci, 2012, p. 48.

¹² C. SCHMITT, *Teologia politica. Quattro capitoli sulla dottrina della sovranità*, cit., p. 34.

¹³ C. GALLI, *Le teologie politiche di Schmitt*, cit., pp. 55-56. Si noti che Schmitt non afferma che il sovrano decide sullo stato di eccezione, ma che sovrano è chi decide sullo stato di eccezione.

¹⁴ C. SCHMITT, *Teologia politica. Quattro capitoli sulla dottrina della sovranità*, cit., p. 34.

¹⁵ In quanto è impossibile «individuare *a priori* il caso concreto di uno stato di eccezione» (S. PIETROPAOLI, *Schmitt*, cit., p. 48).

¹⁶ C. GALLI, *Genealogia della politica. Carl Schmitt e la crisi del pensiero politico moderno*, Bologna, il Mulino, 2010², p. 337.

¹⁷ *Ivi*, p. 338.

¹⁸ ID., *Le teologie politiche di Schmitt*, cit., p. 57.

presenti»¹⁹. La sovranità è affermazione di ordine come ne è negazione, ne è creazione come ne è distruzione. Come indeterminato è il sovrano, indeterminato è l'ordine stesso: quest'ultimo è necessario, ma impossibile²⁰.

Inoltre se, come si è detto, il sovrano decide per l'ordine, è la decisione e non la norma a fondare l'ordine stesso: affinché vi sia norma efficace, è necessario che vi sia ordine e questo è posto da una decisione²¹. Emerge il significato giuridico fondamentale dell'eccezione: essa rende palese quell'atto giuridico che è la decisione sovrana. Questa ricrea la situazione di cui le norme necessitano per poter avere efficacia, ricrea quella situazione normale che è l'ordine. L'eccezione rende palese l'essenza della sovranità come monopolio della decisione²².

2. Problema della sovranità come problema della forma giuridica e della decisione

Il problema della sovranità, si è detto, non è risolvibile a partire dalla normalità dell'ordine giuridico-politico: è nell'eccezione che la sovranità si manifesta pienamente. Nel secondo capitolo di *Politische Theologie*, Schmitt si rivolge polemicamente contro Hans Kelsen, che avrebbe risolto il problema della sovranità negandolo, in quanto non consapevole del carattere tipico della forma giuridica: del problema della forma giuridica come problema della realizzazione del diritto²³. Lo stesso Stato kelseniano non sarebbe altro che l'ordinamento giuridico come sistema di norme, in conformità con l'ideale di obiettività e d'impersonalità, e contro ogni forma di personalismo²⁴.

¹⁹ ID., *Genealogia della politica. Carl Schmitt e la crisi del pensiero politico moderno*, cit., p. 339.

²⁰ Cfr. *Ivi*, p. 341; ID., *Le teologie politiche di Schmitt*, cit., p. 57.

²¹ «Ogni ordine riposa su una decisione [...]. Anche l'ordinamento giuridico, come ogni altro ordine, riposa su una decisione e non su una norma» (C. SCHMITT, *Teologia politica. Quattro capitoli sulla dottrina della sovranità*, cit., pp. 36-37).

²² Cfr. *Ivi*, pp. 39-40.

²³ «Kelsen risolve il problema del concetto di sovranità semplicemente negandolo. La conclusione delle sue deduzioni è: "Il concetto di sovranità dev'essere radicalmente eliminato". Di fatto si tratta ancora dell'antica negazione liberale dello Stato nei confronti del diritto e dell'ignoranza del problema autonomo della realizzazione del diritto» (*Ivi*, p. 47).

²⁴ «L'obbiettività, che egli rivendica per sé, consiste nel fatto che egli evita tutto ciò che vi è di personalistico e riconduce l'ordinamento giuridico all'efficacia impersonale di una norma impersonale» (*Ivi*, p. 54). «Le più diverse teorie del concetto di sovranità – di Krabbe, di Preuss, di Kelsen – aspirano ad una tale obbiettività, nel senso che sono d'accordo che dal concetto di Stato dev'essere eliminato tutto ciò che è personale. Per essi personalità e comando vanno manifestamente di pari passo. Secondo Kelsen, la concezione del diritto personale al comando è l'errore peculiare della dottrina della sovranità statale; egli considera "soggettivistica" la teoria del primato dell'ordinamento giuridico statale e la ritiene una negazione dell'idea di diritto, poiché il soggettivismo del comando viene sostituito alla norma avente validità obbiettiva» (*Ibidem*).

In *Der Wert des Staates und die Bedeutung des Einzelnen*²⁵ (1914), Schmitt riflette sul rapporto tra diritto e Stato definendo quest'ultimo come

entità giuridica il cui senso consiste esclusivamente nel compito di realizzare il diritto, di produrre una condizione del mondo esterno corrispondente, per quanto possibile, alle pretese che possono essere dedotte da idee giuridiche per il comportamento dei singoli e l'istituzione del mondo esterno.²⁶

Schmitt pensa il diritto come «entità ideale che deve essere realizzata»²⁷; esso non è riducibile a mera effettività, a mera potenza: ciò significherebbe negarne ogni dimensione normativa. Come norma, il diritto inoltre non può realizzarsi da sé e farsi diritto positivo o efficace, «in quanto non è proprio della norma esprimersi come volontà o coazione»²⁸. È lo Stato, tramite la decisione sovrana, a realizzare il diritto, costituendo la forma che quest'ultimo assume nel mondo dei fenomeni empirici reali.

Kelsen non sarebbe consapevole del fatto che il compito del pensiero giuridico consiste nella realizzazione dell'idea di diritto in una forma giuridica: Schmitt pone il problema della forma giuridica come problema della realizzazione

concreta del diritto, «nel senso [...] di un agire che renda efficace l'Idea giuridica»²⁹.

La forma giuridica è dominata dall'idea di diritto e dalla necessità di applicare un principio giuridico ad una concreta situazione di fatto, è cioè dominata dal problema della realizzazione del diritto in senso ampio. Poiché l'idea di diritto non può realizzarsi da sé, essa ha bisogno per potersi affermare nella realtà di una particolare conformazione. Ciò vale tanto per la concretizzazione di un principio giuridico generale in una legge positiva quanto per l'applicazione di una norma giuridica positiva generale in campo giurisdizionale o amministrativo. Da qui bisogna partire per una spiegazione del carattere tipico della forma giuridica.³⁰

Affinché vi sia forma giuridica, è necessario quel particolare atto che è la decisione sovrana: esso crea la forma giuridica realizzando il passaggio tra idea e realtà nei termini di «un'istanza intermedia di tipo personale»³¹, passaggio che comporta un momento d'indifferenza contenutistica (la decisione, in senso normativo, nasce dal nulla).

Di fronte all'incapacità del positivismo giuridico di pensare la forma giuridica, Schmitt ritiene necessario ritornare a Thomas Hobbes, in quanto

²⁵ C. SCHMITT, *Il valore dello Stato e il significato dell'individuo*, Bologna, il Mulino, 2013.

²⁶ *Ivi*, p. 58.

²⁷ ANTONINO SCALONE, *Diritto, decisione, rappresentanza: il potere in Carl Schmitt*, in *L'ordine precario. Unità politica e pluralità nella Staatslehre novecentesca da Carl Schmitt a Joseph H. Kaiser*, Monza, Polimetrica, 2011, p. 81.

²⁸ GIUSEPPE DUSO, *La rappresentanza politica. Genesi e crisi del concetto*, Milano, Angeli,

2003², p. 181.

²⁹ C. GALLI, *Genealogia della politica. Carl Schmitt e la crisi del pensiero politico moderno*, cit., p. 333.

³⁰ C. SCHMITT, *Teologia politica. Quattro capitoli sulla dottrina della sovranità*, cit., p. 53.

³¹ A. SCALONE, *Decisione, rappresentanza e realizzazione del diritto nella teologia politica di Carl Schmitt*, in *L'ordine precario* cit., Monza, Polimetrica, 2011, p. 50.

rappresentante classico di un pensiero giuridico di tipo decisionistico; e da tale intento è orientata la sua sociologia dei concetti giuridici:

Vi sono forse due tipi di scientificità giuridica che possono essere definiti in base alla maggiore o minore esistenza di una consapevolezza scientifica della peculiarità normativa della decisione giuridica. Il rappresentante classico del tipo decisionistico (se posso impiegare questo termine) è Hobbes. Dalle caratteristiche di questo tipo risulta anche che è stato questo, e non l'altro tipo, a trovare la classica formulazione dell'antitesi: «*Auctoritas, non veritas facit legem*».³²

³² C. SCHMITT, *Teologia politica. Quattro capitoli sulla dottrina della sovranità*, cit., p. 57;

cfr. THOMAS HOBBS, *Leviatano*, a cura di Raffaella Santi, Milano, Bompiani, 2001, p. 448.

Vincenzo Scarpati

La sfida all'inferno Gli "eroi" di Orwell e Calvino a confronto

1. Eroi a rapporto

L'inferno dei viventi non è qualcosa che sarà; se ce n'è uno, è quello che è già qui, l'inferno che abitiamo tutti i giorni, che formiamo stando insieme. Due modi ci sono per non soffrirne. Il primo riesce facile a molti: accettare l'inferno e diventarne parte fino al punto di non vederlo più. Il secondo è rischioso ed esige attenzione e apprendimento continui: cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio.¹

Con questa chiosa Calvino chiude *Le città invisibili*, definendo le due attitudini possibili per affrontare l'inferno. Un monito rivolto a tutti, lettori e non ma anche una caratteristica che i suoi personaggi faranno propria.

Intraprendendo una lettura ravvicinata dei due romanzi, *Marcovaldo* e *1984*, entreremo nella fitta tela di collegamenti intertestuali che le opere intrattengono tra loro e seguendo uno schema del tipo: descrizione dell'inferno, sfida e raggiungimento del *locus amoenus* ed il successivo epilogo, metteremo in luce il percorso che i rispettivi eroi seguono nel

tentativo di vincere il loro inferno.

Il sottile filo che lega tra loro questi romanzi è quel sentimento di disagio, e talvolta anche di estraneità, che i protagonisti portano dentro di loro e che esperiscono nella vita quotidiana. Marcovaldo e Winston Smith sono i due personaggi che si prestano ad un accostamento proprio in virtù del loro *status* di uomo comune.

Protagonista di una serie di favole moderne [...]. È un Animo semplice, [...] padre di famiglia numerosa, lavora come manovale o uomo di fatica in una ditta, è l'ultima incarnazione di una serie di candidi eroi poveri-diavoli alla Charlie Chaplin, con questa particolarità: di essere un «Uomo di Natura», un «Buon Selvaggio» esiliato nella città industriale.²

È così che Calvino ci presenta Marcovaldo, il personaggio del suo «primo libro nuovo»³, un uomo che si sente estraneo alla città in cui vive e che, cercando il riaffiorare delle stagioni nei minimi segni che la città gli offre, «sogna il ritorno a uno stato di natura»⁴.

¹ ITALO CALVINO, *Le città invisibili*, Milano, Mondadori, 2017, p. 160.

² ID., *Presentazione*, in *Marcovaldo*, Milano, Mondadori, 2020, p. VI.

³ DOMENICO SCARPA, *Postfazione*, in I. CALVINO, *Marcovaldo*, cit., p. 134.

⁴ I. CALVINO, *Presentazione*, in *Marcovaldo*, cit., p. VII.

Winston Smith, nella prima descrizione che fa di Londra, ci mostra invece un sentimento molto diverso da quello di Marcovaldo:

C'erano sempre state queste distese di case ottocentesche fatiscanti, con i fianchi sorretti da travi di legno, le finestre rattoppate col cartone, i tetti ricoperti da fogli di lamiera ondulata, i muri dei giardini che pericolavano, inclinandosi da tutte le parti? E le aree colpite dalle bombe, dove la polvere d'intonaco mulinava nell'aria e le erbacce crescevano disordinatamente sui mucchi delle macerie, e i posti dove le bombe avevano creato spazi più ampi, lasciando spuntare colonie di case di legno simili a tanti pollai?⁵

Quello che anima Winston non è un sentimento di estraneità alla città, o più precisamente, non è il principale sentimento che gli monta in petto; quello a cui si sente estraneo è il tempo in cui abita quella città al quale, con sforzi mnemonici vani il più delle volte, cerca di fuggire cercando di ritornare al passato ideale e, come Marcovaldo, ad un ideale di Natura primordiale.

Così come in *Marcovaldo* un sottile «fondo di malinconia colora il libro dal principio alla fine», porta il protagonista a capire che «ha perduto l'armonia tra sé e l'ambiente in cui vive»⁶ e lo spinge a cercare «la conoscenza della realtà per mezzo di piccoli indizi da cogliere»⁷, anche Winston è soggetto a quegli

andirivieni melanconici che lo spingono, in prima istanza, a cercare di ricordare un passato glorioso ormai perduto e di conseguenza a sperare che ritorni quel «sogno del *Golden Country*, come luogo della soddisfazione dei naturali desideri dell'animale umano»⁸.

Quello che rende possibile la presa di coscienza della loro condizione, è il lavoro dei due eroi; uno impiegato in una ditta non meglio specificata che «non gli impone altro che fatica brutta [...] lasciandogli libera la mente, che lui adopera sempre come fantasia e mai come memoria»⁹; l'altro invece, membro del partito che lavora al Minver, intento ogni giorno alla cancellazione, falsificazione e riscrittura di discorsi, articoli di giornale, libri, trattati e anche di esistenze umane che devono combaciare e non andare in conflitto con quanto sostiene il partito, si rende conto ben presto che proprio il Minver per cui lavora, e di riflesso lui stesso, è una delle principali cause della condizione in cui si trova; grazie al suo lavoro «Tutto svaniva nella nebbia. Il passato veniva cancellato, la cancellazione dimenticata, e la menzogna diventava verità» (1984, p. 84).

2. La sfida all'inferno

L'inferno descritto da Winston Smith in 1984 – in cui «gli orologi battevano

⁵ GEORGE ORWELL, 1984, traduzione di Stefano Manferlotti, Milano, Mondadori, 2019, p. 8. D'ora in poi in forma abbreviata nel testo.

⁶ I. CALVINO, *Presentazione*, in *Marcovaldo*, cit., p. IX.

⁷ D. SCARPA, *Postfazione*, in *Marcovaldo*, cit., p. 135.

⁸ BEATRICE BATTAGLIA, *Natura naturata e natura artificata nell'antiutopia da H. G. Wells a G. Orwell*, in *Nostalgia e mito nella distopia inglese. Saggi su Oliphant, Wells, Forster, Orwell, Burdekin*, Ravenna, Longo, 1998, p. 133.

⁹ D. SCARPA, *Postfazione*, in *Marcovaldo*, cit., p. 132.

«treddici colpi» (*ivi*, p. 5) e «Un bel giorno il Partito avrebbe proclamato che due più due fa cinque, e voi avreste dovuto crederci» (*ivi*, p. 89) – è forse il più tangibile dei due, e Winston, che conosce bene le menzogne del Partito, attua una serie di micro-rivoluzioni che, se anche non porteranno al crollo del Partito, gli servono come ribellione personale e per conservare un briciolo di identità individuale.

Il suo primo gesto eroico in una nazione in cui sono banditi tutti i libri, ad eccezione di quelli accettati dal Partito, è proprio quello di comprare in un negozio un quaderno con l'intento di scrivere un diario. È un gesto che può sembrare banale ma anche un'azione così semplice lo catapulta in una «sensazione di totale impotenza» (*ivi*, p. 11) perché non riesce nemmeno ad essere sicuro che l'anno appena scritto su quella pagina giallastra sia esatto; ma una volta superato l'*impasse* iniziale d'un tratto «la penna era scivolata voluttuosamente sulla carta levigata, vergando in chiare e grandi maiuscole le parole: ABBASSO IL GRANDE FRATELLO!» (*ivi*, p. 22). Per tutta la prima parte del romanzo Orwell ci presenta un Winston che si muove in questa realtà fatta di «città fatiscenti, squallide, in cui uomini e donne malnutriti si trascinarono avanti e indietro nelle loro scarpe sfondate e vivevano in case del secolo prima, rappezzate alla meglio, che esalavano un lezzo di cavolfiore e di cesso» (*ivi*, p. 83), alle prese con dei personalissimi espedienti che hanno l'arduo

compito di dargli la spinta necessaria per affrontare un altro giorno in quell'inferno che è l'Oceania tra «un popolo di fanatici guerrieri che marciavano in perfetta unità di intenti, tutti pensando allo stesso modo e tutti urlanti i medesimi slogan, impegnati dall'alba al tramonto a lavorare, lottare, trionfare, reprimere... trecento milioni di persone con la stessa, identica faccia» (*ibidem*).

La vera ribellione si compie invece nella seconda parte del romanzo in cui Winston «tradisce la religione del partito e inizia la sua ricerca della realtà oggettiva imboccando la strada proibita dell'istinto e dell'irrazionale. [...] la parte centrale del romanzo, [...] presenta una faticosa riappropriazione e una riproposizione in termini attuali del mito del *Golden Country* e del *Earthly Paradise*»¹⁰. Il punto di svolta che porta Winston alla consapevolezza di non essere solo in quel mondo infernale è la conoscenza di Julia, la sua *partner in crime*, che lo condurrà in quello che potrebbe definirsi come il primo esempio di *Golden Country* che Orwell ci propone: «una radura, una collinetta circondata da alberelli alti, che la chiudevano completamente» (1984, p. 132). Si tratta di un vero e proprio *locus amoenus* con tutti i suoi *topoi*: la radura incontaminata dalle spie del Partito, gli alberi che ombreggiano sulle loro teste, i tordi che cantano per loro, la figura di Julia che si presenta a Winston in tutta la sua nudità, quel sentimento di distensione, pace dei sensi e soddisfazione¹¹, ed

¹⁰ B. BATTAGLIA, *Golden Country e utopia in 1984*, in *Nostalgia e mito nella distopia inglese* cit., p. 139.

¹¹ Cfr. *ibidem*.

è in questo *Earthly Paradise* che Winston e Julia sferrano un primo colpo al Partito; «Il loro amplesso era stato una battaglia, l'orgasmo una vittoria. Era un colpo inferto al Partito. Era un atto politico» (1984, p. 140). Ma nonostante questo primo amplesso, in un mondo in cui «non esistevano emozioni allo stato puro, perché tutto si mescolava alla paura e all'odio» (*ibidem*), Winston si sente ancora estraneo a tutte queste nuove sensazioni; è ancora l'uomo che in «totale disprezzo per il corpo umano e per quel gran corpo dell'umanità che è il proletariato»¹², camminando sul marciapiede dopo l'esplosione di una bomba-razzo vede una mano recisa per terra e «Diede un calcio a quella cosa, spingendola nel fossetto di scolo» (1984, p. 84). Toccherà a Julia ridestare quella sensibilità emotiva che è stata sradicata dall'animo di Winston in anni di indottrinamento all'ortodossia del Partito, è lei che gli indica la via per giungere al *locus amoenus* e che «gli insegna a ritrovare la strada del *Golden Country*, ed è lei che ne incarna tutte le caratteristiche. Se non si vuole arrivare a dire che Julia sia il *Golden Country*, bisogna ammettere che il Paese dell'Oro di Winston, come di Orwell è tutto pervaso dalla vitalità e dal calore del principio femminile»¹³.

Dato che nella Londra orwelliana il Partito ha occhi ed orecchie ovunque e che delle spie possono celarsi anche in degli innocui bambini che individuano nella *psicopolizia* il loro ideale di eroe,

Julia e Winston concordano sul non tornare troppe volte nella radura di cui abbiamo appena parlato; diventa quindi necessaria l'individuazione di un nuovo *Earthly Paradise* che possa accogliere i due. Per loro fortuna Winston ricorda che durante la seconda visita alla bottega di Mr. Charrington aveva visitato la stanza al piano superiore, ricordando che «non sarebbe stato troppo difficile prenderla in affitto per qualche dollaro alla settimana» (1984, p. 106); i due amanti decidono quindi di correre il rischio spostando il loro *locus amoenus* dalla radura alla stanzetta che si trovava sopra la bottega, in uno dei quartieri fatiscenti di Londra. Durante i *rendez-vous* clandestini dentro quel *Golden Country* urbano Julia continua la sua opera di ri-sensibilizzazione di Winston non solo sul piano sessuale ma anche facendo appello ai sensi comuni come l'olfatto, il gusto e la vista: invece dello squallido Caffè Vittoria gli fa assaggiare del vero caffè che adolcisce con dello zucchero invece che con della saccarina; al posto delle foglie di more gli fa annusare del vero tè; per poi deliziarlo con la vista della sua figura truccata e profumata. Con questi gesti semplici, ma terribilmente evocativi, Julia cerca di regalare a Winston «la gioia di soddisfare tutti i naturali desideri di un "animale umano" senza vergogna o senso di degradazione»¹⁴ e ci riesce; Winston infatti ne resta estasiato. Poco più tardi ri-guardando quel fermacarte di cristallo che aveva comprato in precedenza dal

¹² B. BATTAGLIA, *Golden Country e utopia* in 1984, cit., p. 142.

¹³ *Ivi*, p. 140.

¹⁴ B. BATTAGLIA, *Golden Country e utopia* in 1984, cit., p. 141.

signor Charrington, Winston si accorge che ora lo vede in un modo diverso, non solo come un mero oggetto di un tempo passato e ormai lontano:

Ciò che continuava ad affascinarlo [...] era [...] l'interno del vetro, profondo e oscuro come il mare, eppure quasi trasparente come l'aria. Era come se la superficie del vetro fosse la volta celeste che conteneva un piccolo mondo, completo della sua atmosfera. Winston sentiva di poterci entrare, in quel mondo, che anzi era già lì dentro, insieme al letto di mogano, al tavolo, all'orologio, all'incisione in acciaio e al fermacarte stesso. Il fermacarte era la stanza in cui si trovava, il corallo era la vita di Julia e la sua, fissate per l'eternità nel cuore del cristallo. (1984, pp. 162-163)

La calura estiva che rende impossibile dormire la notte, la nebbia fitta che lo costringe a camminare sui cornicioni, la luce d'un'insegna che per tutta la notte illumina la loro casa-stanza, i soldi che non bastano mai e le pance sempre troppo vuote sono le sfide che Marcovaldo è costretto ad affrontare quotidianamente.

La gestazione di *Marcovaldo* è durata più di un decennio, le prime storielle di Marcovaldo, infatti, apparvero già agli inizi degli anni Cinquanta su «l'Unità» ed è sintomatico della carica neorealista che questi racconti presentano. Tuttavia «le storielle di Marcovaldo cominciano quando la grande ondata "neorealista" già accenna al riflusso [...]. L'Autore sperimenta allora questo tipo di favola moderna, di divagazione comico-melancolica in margine al "neorealismo"»¹⁵, una malinconia non troppo seria ma

nemmeno giocosa: acuta e pungente come i pungiglioni delle vespe che invadono la casa di Marcovaldo in *La cura delle vespe* e al tempo stesso leggera e spumosa come le bolle generate dalla schiuma del detersivo che si mescolano al fumo nero delle ciminiere in *Fumo, vento e bolle di sapone*.

Come Winston, anche Marcovaldo intraprende la ricerca del suo *locus amoenus* in una città che egli sente come estranea, e se proprio non è possibile trovarlo si crea da solo un surrogato di quel fermacarte di cristallo che per Winston rappresenta un paradiso nel paradiso.

Già nella seconda prosa del libro, che racconta della prima estate di Marcovaldo in città, «Andando ogni mattino al suo lavoro, Marcovaldo passava sotto il verde d'una piazza alberata, un quadrato di giardino pubblico ritagliato in mezzo a quattro vie» e con la sua mente nostalgica, alla ricerca di uno sprazzo di natura in quella città tutta asfalto e cemento, volge il suo sguardo «tra le fronde degli ippocastani, dov'erano più folte e solo lasciavano dardeggiare gialli raggi nell'ombra trasparente della linfa, ed ascoltava il chiasso dei passerini stonati ed invisibili sui rami»¹⁶. Attanagliato dalla calura serale che non gli dà pace, la sua mente subito si proietta in quella campagna rurale tanto agognata che ha modellato su quel piccolo angolo di verde cittadino:

«[...] Oh, potessi destarmi una volta al cinguettare degli uccelli e non al suono della sveglia e allo strillo del neonato Paolino e all'inveire di mia moglie Domitilla!»

¹⁵ I. CALVINO, *Presentazione*, in *Marcovaldo*, cit., p. X.

¹⁶ ID., *Marcovaldo*, cit., p. 7. D'ora in poi in forma abbreviata nel testo.

Oppure: «Oh potessi dormire qui, solo in mezzo a questo fresco verde e non nella mia stanza bassa e calda; qui nel silenzio, non nel russare e parlare nel sonno di tutta la famiglia e correre di tram giù nella strada; qui nel buio naturale della notte, non in quello artificiale delle persiane chiuse, zebraato dal riverbero dei fanali; oh, potessi vedere foglie e cielo aprendo gli occhi! [...]» (*Marcovaldo*, p. 7)

In questa piazza, attraversata ogni giorno mentre si reca alla ditta *Sbav*, Marcovaldo scorge una panchina seminasosta da una cupola di ippocastani e subito «l'aveva prescelta come sua» (*ibidem*); questo piccolo giardinetto pubblico, al pari di quello che scopre giungendo al «cuore del regno dei gatti» (*Marcovaldo*, p. 111) in *Il giardino dei gatti ostinati*, diventa per Marcovaldo «uno spazio di una resistenza utopica»¹⁷. Nelle calde sere d'estate la sua mente torna continuamente a quella panchina fino a quando «una notte [...], si levò dal letto, si vestì, prese sottobraccio il suo guanciaie, uscì e andò alla piazza» (*Marcovaldo*, p. 8).

E proprio il lavoro presso la ditta *Sbav* gli offre l'opportunità di un ulteriore contatto con la natura, infatti «In ditta, tra le varie incombenze, a Marcovaldo toccava quella d'innaffiare ogni mattina la pianta in vaso dell'ingresso» (*ivi*, p. 82). Non è difficile credere che il prendersi cura di una pianta, per giunta malata e che ogni giorno mostra segni di cedimento, sia un compito che nessuno vorrebbe avere; eppure Marcovaldo è molto contento di lasciare tutto ciò che stava facendo per dedicarsi: raccoglie le foglie cadute, versa la giusta quantità

d'acqua e spolvera le foglie ancora in salute, «in questi semplici gesti metteva un'attenzione come nessun altro suo lavoro, quasi una compassione per le disgrazie d'una persona di famiglia. [...] in quell'arbusto che ingialliva allampanato tra le pareti aziendali riconosceva un fratello di sventura» (*ivi*, p. 82-83). Come la panchina della piazza cittadina quest'unica pianta aziendale «era entrata nella vita di Marcovaldo tanto da dominare i suoi pensieri in ogni ora del giorno e della notte. [...] E appena [...] scorgeva controluce [...] la cortina di pioggia [...], lasciava lì tutto, correva alla pianta, prendeva in braccio il vaso e lo posava fuori» (*ivi*, p. 83). Il prendersi cura di questa pianta dona un senso di pace a Marcovaldo, vederla rinvigorire e crescere gli procura un senso di soddisfazione tale che, venuto il sabato e non potendo dedicarsi al suo “fermacarte di cristallo” fino al lunedì seguente, decide di portarla a casa propria in modo da non separarsene:

Il sabato pomeriggio e la domenica, Marcovaldo li passò in questo modo: caracolando sul sellino della sua bicicletta a motore, con la pianta dietro, scrutava il cielo, cercava una nuvola che gli sembrasse ben intenzionata, e correva per le vie finché non incontrava pioggia. Ogni tanto, voltandosi, vedeva la pianta un po' più alta. (*ivi*, p. 86)

3. La rivoluzione tradita

Durante gli anni in cui ha combattuto in Spagna, Orwell ha toccato con mano le menzogne ed i paradossi del socialismo riportandoli poi in *Omaggio alla*

¹⁷ PAOLO ZANOTTI, *Giardino*, in *Dizionario dei temi letterari*, 3 voll., a cura di Remo

Ceserani, Mario Domenichelli e Pino Fasano, Milano, UTET, 2007, vol. II, F-O, p. 1021.

Catalogna che rappresenta «la “scoperta” che l'unica realtà è quella dell'esperienza personale»¹⁸. Si potrebbe così provare a postulare il piano, celato, di una trilogia che partendo da *Omaggio alla Catalogna*, passando per *La fattoria degli animali*, arriva fino a *1984*¹⁹.

Prendendo spunto da *La rivoluzione tradita* di Trotskij con *La fattoria degli animali* Orwell vuole «denunciare che la rivoluzione proletaria è stata tradita e smascherare i traditori; dimostrando come ciò è avvenuto, partendo cioè dai fatti per cercare poi di capire, attraverso l'identificazione dei traditori, il perché del tradimento»²⁰, fissando l'inizio di quel tradimento nella divisione gerarchica tra lavoro manuale ed intellettuale. I traditori sono identificati dai maiali, i più intelligenti, e una volta cacciato lo zar-signor Jones assumono via via una posizione sempre più vicina a figure come Stalin ed Hitler, mentre gli altri animali saranno etichettati come «*classi inferiori*»²¹ e contro di loro una guerra perenne sarà scatenata da quei «sacerdoti del potere» (*1984*, p. 290) di *1984*.

Nella stanza sopra Mr. Charrington, Winston e Julia come due «animali ormai estinti» (*ivi*, p. 167) continuano la loro ribellione al partito facendo l'amore, sorseggiando tè o caffè, leggendo, riposando o stando semplicemente distesi sul letto l'uno accanto all'altra. Winston diventa in questo modo sempre più consapevole che forse sia possibile per lui

tornare ad essere un uomo pensante, come i *prolet*, e non essere solo un vuoto guscio d'uovo riempito con menzogne e odio dal Partito:

solo due generazioni prima [...] A contare erano i rapporti individuali e un gesto inutile, un abbraccio, una lacrima, una parola detta a un morente avevano senso di per sé. [...] i prolet vivevano ancora così. Erano fedeli a se stessi, non a un partito [...]. Mentre rifletteva su tutto ciò, gli ritornò alla mente [...] che alcuni giorni prima aveva scorto sul marciapiede una mano tagliata e con un calcio l'aveva scaraventata nel fossetto di scolo, [...] «I prolet sono esseri umani» disse ad alta voce. «Noi non lo siamo». (*ivi*, p. 184-185)

Winston può ora compiere l'ultimo passo e ritrovare, oltre tutte le emozioni perdute, «il senso e il bisogno di quella comunione umana»²² di cui ha bisogno per sfuggire definitivamente al controllo del Partito. È significativo che sia un'altra figura femminile a permettergli di compiere quest'ultimo passo: accostandosi alla finestra della stanza Winston scorge per l'ennesima volta «il corpo massiccio e privo di contorni come un blocco di granito» della donna *prolet* che più volte ha attirato la sua attenzione, per la prima volta la trova bella, non importano tutte le imperfezioni del suo corpo e i fianchi larghi, «È il suo modo di essere bella» (*1984*, p. 204). La fede ritrovata nei *prolet* rappresenta non solo la chiave per entrare finalmente in quel paradiso del fermacarte di cristallo, ma anche l'inizio

¹⁸ B. BATTAGLIA, *Animal farm: la rivoluzione tradita di George Orwell*, in *Nostalgia e mito nella distopia inglese* cit., p. 153.

¹⁹ Cfr. *ibidem*.

²⁰ *Ivi*, p. 163.

²¹ GEORGE ORWELL, *La fattoria degli animali*, traduzione di Guido Bulla, Milano, Mondadori, 2017, p. 109.

²² B. BATTAGLIA, *Golden Country e utopia in 1984*, cit., p. 142.

della fine; infatti «questa mistica epifania che conclude la sua *quest*, rende di colpo la sua eresia intollerabile per il Partito, perché proprio attraverso il modo in cui Winston perviene alla Verità, essa diventa vissuta, viva»²³. Non appena Winston formula questa verità, un teleschermo rivela che il Partito era sempre stato in ascolto e la *psicopolizia* sta ora facendo irruzione nella stanza; d'un tratto «Qualcuno aveva preso il fermacarte di vetro dal tavolo e lo aveva scaraventato sulla pietra del camino, mandandolo in pezzi. Il frammento di corallo [...] rotolò sul tappeto» (1984, p. 244). Come due moderni Adamo ed Eva, Winston e Julia vengono cacciati da quella voce metallica dal loro paradiso terrestre che era la stanza, e il fermacarte di cristallo, ormai in pezzi, diventa simbolo sia di quel paradiso ritrovato e negato sia delle speranze ed emozioni ridotte in mille pezzi dal Partito²⁴.

In questo modo si chiude la parte centrale del romanzo e si apre quella che vede come protagonista la rieducazione di Winston ad opera di O'Brien. È infatti in una cella del Ministero dell'Amore, in cui «le luci non sarebbero mai state spente» (1984, p. 253), che Winston rivede O'Brien, come suo carceriere stavolta, proprio dove avevano promesso di rivedersi; «Là dove non c'è tenebra» (*ivi*, p. 199). Per riportare Winston in seno al Grande Fratello O'Brien deve estirpare tutte quelle convinzioni e consapevolezze che faticosamente Julia aveva insegnato a Winston, non è bastata la distruzione della stanza e del fermacarte di

cristallo perché il ricordo di quel *Golden Country* fa di Winston «l'ultimo uomo [...] il difensore dello spirito umano» (*ivi*, p. 297). Attraverso una sistematica violenza, fisica e morale, O'Brien farà tornare Winston ad essere un guscio vuoto, distruggerà il suo corpo rendendolo irriconoscibile davanti allo specchio. Alla fine, dopo torture su torture, Winston tornerà ad accettare i dettami del Partito, a dare per vero tutto ciò che esce dalla bocca di O'Brien e abiurerà tutte le sue convinzioni perché «davanti al dolore non ci sono eroi» (*ivi*, p. 264). Ma al Partito tutto questo non basta, ad O'Brien non basta che Winston obbedisca al Grande Fratello, lui deve amare il Grande Fratello e per farlo ricorre all'arma più potente in suo possesso, la stanza 101. In questa stanza le più grandi paure di ogni uomo prendono forma, non importa quali siano, il Partito troverà sempre il modo di farle diventare realtà; sfortunatamente per Winston la sua paura più grande è rappresentata da un animale di cui Londra è infestata: i topi. Con la faccia posta davanti ad una gabbia contenente due topi Winston cede e compie il tradimento finale:

c'era una sola persona alla quale poteva passare la sua punizione, *un solo corpo* che poteva frapporre fra sé e i topi. Ed eccolo allora gridare come un forsennato: «Fatelo a Julia! Fatelo a Julia! A Julia, non a me! Potete farle tutto quello che volete, lacerarle la faccia, roderla fino all'osso, non m'importa nulla. A Julia, fatelo a Julia, non a me!» (*ivi*, p. 314)

O'Brien è riuscito nel suo intento, il

²³ *Ivi*, p. 143.

²⁴ Cfr. *ivi*, p. 144.

Partito ha trionfato ancora una volta. La sfida di Winston si conclude con il tradimento di Julia, ora era tutto finito, «Ora amava il Grande Fratello» (*ivi*, p. 326).

Nel paragrafo precedente abbiamo seguito Marcovaldo che, come Winston, va alla ricerca del suo *locus amoenus* in una serie di avventure che sembrano avere «sullo sfondo *Pinocchio*, e in particolare [...] quel colore di penuria, di dignitosa privazione e di bisogno perpetuo di legna da ardere che è un po' il "tema di Mastro Geppetto"»²⁵. A differenza di Winston, Marcovaldo non trova nessuna radura incontaminata né una stanza abbandonata in cui possa trovare un po' di pace, tutto quello che riesce a trovare, per combattere la città infernale, sono una panchina e una pianta; quello che ha in comune con Winston è la costrizione a dover lasciare anche questi minimi esempi di felicità urbana.

Giunto alla panchina in quella calda sera estiva trova quel fresco e quella pace che tanto desiderava, ma non la possibilità di stendervisi; una coppia che litiga gli impedisce di prendere possesso della *sua* panchina. Spossato per questo affronto Marcovaldo si allontana, fa un giro della piazza, contempla la luna nel limpido cielo estivo e ritrova un po' quiete; torna alla panchina finalmente libera e subito ci si fionda sopra. Sfortunatamente per lui però a causa delle precedenti notti insonni «aveva un sistema nervoso in così cattivo stato che, nonostante fosse stanco morto, bastava una cosa da nulla [...], e lui non dormiva» (*Marcovaldo*, p. 10).

Tra l'ammiccante luce gialla di un semaforo, il rumore dei saldatori che riparano le rotaie del tram, un vigile molto zelante che si aggira per la piazza e la puzza di un camion della nettezza urbana con una «gru che gracchiava a scatti» (*ivi*, p. 13) Marcovaldo fatica ad addormentarsi, si gira e rigira sulla panchina ma proprio non ci riesce. Ecco allora che destatosi dalla panchina decide di crearsi le condizioni per ritrovarsi nel suo personale *locus amoenus*: entra nei giardinetti alla ricerca di una fontana, apre il rubinetto e il rumore dell'acqua sembra suonare come «l'organo d'un coro nella grande piazza vuota» (*ivi*, p. 12); va alla ricerca di un roseto che gli possa togliere dalle narici il puzzo del camion della nettezza urbana, ma tutto quello che trova sono solo dei piccoli «fiori quasi inodori; ma già la fragranza di rugiada, di terra e d'erba pesta era un gran balsamo» (*ivi*, p. 14). Tornato al suo giaciglio Marcovaldo ha ricomposto, pezzo dopo pezzo, quel paradiso che tanto agogna e, a dimostrazione del fatto che «Chi ha occhio, trova quel che cerca anche a occhi chiusi» (*ivi*, p. 12), può finalmente dormire; sfortunatamente però il sole sta sorgendo. Dopo una notte quasi insonne il suo risveglio su quella panchina è tutt'altro che quell'idilliaco risveglio che aveva immaginato:

lo spruzzo d'un idrante [...] gli faceva correre freddi rivoli giù per i vestiti. E intorno scalpitavano i tram, i camion [...], i furgoncini, [...] e le saracinesche dei negozi precipitavano verso l'alto [...], e i vetri sfavillavano.

²⁵ D. SCARPA, *Italo Calvino*, Milano, Mondadori, 1999, p. 153.

Con la bocca e gli occhi impastati, stranito, con la schiena dura e un fianco pesto, Marcovaldo correva al suo lavoro. (*ivi*, p. 14)

Non meno della panchina, anche la pianta a cui ha dedicato molte attenzioni alla fine lo tradirà; dopo aver passato il *week-end* scarrozzandola in giro per la città alla ricerca di pioggia buona che l'aiutasse a crescere rigogliosa, il lunedì mattina la pianta era diventata ormai «un albero che arrivava al secondo piano» (*ivi*, p. 87). È cresciuta talmente tanto che ormai non passa più dalle porte e l'unica soluzione che Marcovaldo e il suo capo, il signor Viligelmo, trovano è quella di riportarla al vivaio e cambiarla con una pianta più piccola che possa passare per la porta d'ingresso della ditta. A malincuore Marcovaldo monta in sella e, caricato l'albero dietro di sé, gira per la città cercando di trovare la forza di separarsi dalla *sua* pianta; «Ma, gira gira, Marcovaldo la strada del vivaio non si decideva a imboccarla. Di separarsi dalla sua creatura [...] non aveva cuore: nella sua vita gli pareva di non aver mai avuto tante soddisfazioni come da questa pianta» (*ibidem*). Il tramonto aveva posato sulla città una tenue luce d'arcobaleno e il vento generato dalla corsa in bicicletta di Marcovaldo colse la pianta ormai sfinita da tutto quel crescere che, una ad una, iniziava a scolorire tutte le sue foglie che avevano ora un colore giallo oro. Come il fermacarte di Winston, anche la pianta di Marcovaldo inizia ad andare in mille

pezzi:

le foglie d'oro, a raffiche, correvano via a mezz'aria, volteggiavano. [...] a un tratto [...] si voltò. L'albero non c'era più [...] Alla luce dell'arcobaleno tutto il resto sembrava nero [...] il vento sollevava le foglie d'oro verso l'arcobaleno là in fondo, [...], e staccò anche l'ultima foglia che da gialla diventò color d'arancio poi rossa violetta azzurra verde poi di nuovo gialla e poi sparì (*ivi*, p. 88)

Questi due racconti sono esemplificativi delle avventure di Marcovaldo che è spinto dal continuo desiderio di comunione con la natura. Ma oltre a quest'impulso primordiale che vediamo «nascere, gonfiarsi e giungere al culmine, e poi scontrarsi quasi sempre con un ostacolo e rimanere inappagato»²⁶, nei racconti di Marcovaldo «la critica alla “civiltà industriale” si accompagna a una altrettanto decisa critica a ogni sogno di “paradiso perduto”. L'idillio “industriale” è preso di mira allo stesso tempo dell'idillio “campestre”»²⁷. Ma in questa continua sfida che non riesce mai a vincere, Marcovaldo non si arrende mai, va sempre alla ricerca di un angolo di mondo fatto solo per lui in cui poter trovare pace, non diventa mai un pessimista ed è sempre pronto a ricominciare. E forse è proprio questa la morale di *Marcovaldo*, sempre se di morale si può parlare. È questa quell'«*educazione al pessimismo*»²⁸ che Calvino cercava di perseguire con la sua tipica leggerezza; infatti, non «appena il racconto acquista un significato, si

²⁶ D. SCARPA, *Italo Calvino*, cit., pp. 153-154.

²⁷ I. CALVINO, *Presentazione*, in *Marcovaldo*, cit., p. IX.

²⁸ D. SCARPA, *Postfazione*, in *Marcovaldo*, cit., p. 136.

compone in un apologo, l'Autore si tira indietro, con una sua caratteristica elusività [...] e s'affretta a ricordare che tutto è stato soltanto un gioco»²⁹.

²⁹ I. CALVINO, *Presentazione*, in *Marcovaldo*, cit., p. XI.

Autori

VALENTINA STURLI formatasi alla Scuola Normale Superiore di Pisa e all'Università di Padova, insegna Lingua e letteratura italiana presso l'UFR d'Études Italiennes di Sorbonne Université. Si occupa di letterature comparate e letteratura italiana contemporanea. Ha scritto saggi sulla letteratura fantastica, sul cinema horror e sulla serialità televisiva. Ha recentemente pubblicato due monografie: *Figure dell'invenzione. Per una teoria della critica tematica in Francesco Orlando* (Quodlibet 2020) ed *Estremi occidenti. Frontiere del contemporaneo in Walter Siti e Michel Houellebecq* (Mimesis 2020). È tra i curatori del volume postumo di Francesco Orlando, *Il soprannaturale letterario* (Einaudi 2017) e di *Vecchi maestri e nuovi mostri. Tendenze e prospettive della narrativa horror all'inizio del nuovo millennio* (Mimesis 2019).

GUIDO CARPI è professore ordinario di Letteratura russa presso l'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale". È autore, fra l'altro, di una *Storia della letteratura russa* in due volumi (Carocci, 2010 e 2016), della monografia *Russia 1917. Un anno rivoluzionario* (Carocci, 2017), di una *Istorija russkogo marksizma* ("Storia del marxismo russo") pubblicata in lingua russa a Mosca (Common Place, 2016) e del recente *Lenin. La formazione*

di un rivoluzionario. 1870-1904 (Stilo, 2020).

VIVIANA VENERUSO ha studiato Lettere moderne presso l'Università degli Studi di Napoli "Federico II" e Italianistica, culture letterarie europee e scienze linguistiche presso l'Alma Mater Studiorum di Bologna. Frequenta un master in Editoria presso l'Università di Verona. Si è interessata al ritorno di alcune figure dantesche nell'immaginario letterario novecentesco e alle forme del paesaggio letterario postmoderno. Figura tra le relatrici del Convegno Internazionale "L'ombra sua torna", in programma all'Universidad Complutense de Madrid questo aprile, con un intervento sulla presenza di Dante nelle prime opere narrative di Samuel Beckett.

NUNZIA CIMMINO ha studiato Lettere moderne e poi Filologia moderna presso l'Università degli Studi di Napoli "Federico II". Si è laureata con una tesi in Letterature comparate dal titolo *Scritture del sé tra due mondi: il mito della letteratura occidentale in Azar Nafisi e Dai Sijie*. Attualmente insegna materie letterarie nella scuola secondaria di I grado.

GIANLUCA DELLA CORTE è laureato in Lettere moderne presso l'Università degli studi di Napoli "Federico II", dove attualmente studia per conseguire la laurea

magistrale in Filologia moderna. È responsabile del Laboratorio di audiovisivi e multimediali nell'ambito del seminario federiciano annuale "Scritture in transito tra letteratura e cinema", guidato da Silvia Acocella. Figura inoltre nella redazione della rivista «Poeti e poesia», diretta da Elio Pecora.

MARIANNA LUCIA DI LUCIA ha studiato Lettere moderne presso l'Università degli Studi di Napoli "Federico II". Si è laureata con una tesi in Letteratura italiana contemporanea dal titolo *La figura della madre ragno. Dal textum gaddiano alla tela cinematografica*. Attualmente studia Filologia moderna presso il medesimo Ateneo e collabora al seminario "Scritture in transito tra letteratura e cinema", guidato dalla professoressa Silvia Acocella, nell'ambito del quale si occupa del Laboratorio di videocritica cinematografica.

GABRIEL VERNACCHIA ha studiato Filosofia presso l'Università degli Studi di Napoli "Federico II", laureandosi con una tesi in Storia delle dottrine politiche dal titolo *Teologia politica. Sovranità e secolarizzazione in Carl Schmitt*. Si è interessato alla storia del pensiero politico moderno, nonché alla formazione e alle trasformazioni dello Stato moderno. Attualmente studia Filosofia presso l'Ateneo federiciano.

VINCENZO SCARPATI ha studiato Lettere moderne presso l'Università degli Studi di Napoli "Federico II". Si è laureato con una tesi in Letterature comparate dal titolo *La sfida all'inferno. Gli "eroi" di*

Orwell e Calvino. Attualmente studia Filologia moderna presso l'Ateneo federiciano. Ha collaborato con diverse testate giornalistiche.

