



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI VERONA

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI VERONA

DIPARTIMENTO DI CULTURE E CIVILTÀ

SCUOLA DI DOTTORATO IN SCIENZE UMANISTICHE

*DOTTORATO DI RICERCA IN
STUDI FILOLOGICI, LETTERARI E LINGUISTICI*

CICLO XXX

Una sorta di familiarità con la fine del mondo: Alvaro, Morselli, Volponi, Cassola e l'utopia in Italia nel Novecento

S.S.D.: L-FIL-LET/14

Tutor: Prof.ssa Raffaella Bertazzoli

Firma _____

Coordinatore: Prof. Paolo Pellegrini

Firma _____

Dottorando: Dott.ssa Giulia Pellegrino

Firma _____

Indice

Introduzione	5
Capitolo I – Su utopia e distopia.....	9
1. Discussioni	9
<i>Letterarietà e politica</i>	9
<i>“C’è un valore estetico in questa utopia”?</i>	11
<i>Contestualizzazione</i>	12
<i>Forma romanzo</i>	13
2. Dall’utopia alla distopia: caratteri e divergenze.....	15
<i>Storia delle parole e parole nella storia</i>	15
<i>La Storia e la distopia: «l’antidoto al deserto»</i>	18
<i>Ermeneutica deformata</i>	19
<i>I personaggi, i lettori, l’empatia: esiliati e straniati</i>	21
<i>Il linguaggio e la satira</i>	24
3. Prospettive e retrospettive: utopia e distopia in Italia	27
<i>L’italianità allo specchio</i>	27
<i>Tracce sparse e la svolta degli anni Settanta</i>	33
Capitolo II – Il crinale incerto: la distopia inaspettata in Corrado Alvaro.....	37
1. Il postumo incompiuto: <i>Belmoro</i>	37
2. <i>L’uomo è forte</i> , ma c’è un alto prezzo da pagare	62
Capitolo III - Guido Morselli, o della destituzione dei dogmi	80
1. Il mondo utopico in uno spazio troppo piccolo.....	80
2. La catastrofe sospesa: l’utopia problematica di <i>Contro-passato prossimo</i>	97
Capitolo IV – L’utopia industriale e politica, la sua disillusione: Paolo Volponi	111
1. La critica al capitalismo attraverso la poesia- romanzo	111
2. Il corpo del testo, il testo nel corpo: utopia e “cannibalismo” della carta nel <i>Pianeta irritabile</i>	122

Capitolo V – Carlo Cassola e la distopia apocalittica della “trilogia atomica”	139
1. La distopia ambivalente dell’apocalisse tra autobiografia e denuncia.....	139
2. L’utopia nella catastrofe: <i>Ferragosto di morte</i>	158
Conclusioni	172
Bibliografia	179
Appendice bibliografico–critica dei principali autori di utopia e distopia italiani dal 1861 fino ai giorni nostri	191
Abstract	210

Introduzione

È interessante osservare come l'utopia, a dispetto della sua etimologia, sia diventata un "luogo" piuttosto comune.

La storia di questa parola (comparsa per la prima volta in Inghilterra nel 1516) e dei suoi cascami ha contribuito a strutturare il pensiero occidentale in maniera significativa nel corso dei secoli. Incanalando un lungo percorso *costruens* su una molteplicità di prospettive più o meno concrete, più o meno realizzabili, si è giunti infine al postulato di una pulsione utopica rivolta alla vita e alla cultura di un futuro prossimo-venturo in ogni suo aspetto¹.

A caratterizzare il campo semantico dell'utopia è una costitutiva interdisciplinarietà, evidente oggi assai più che in passato. Lo studio dei modelli nei quali essa si esplica permette la focalizzazione sulla storia e sulle sorti contemporanee di quello che Ruyer definisce "metodo utopico"², rispetto al quale la forma letteraria svolge funzione mimetica di messa in scena del possibile.

L'atteggiamento utopico, definito come attitudine mentale che riflette sui possibili laterali dell'esperienza³, implica una rottura degli assiomi con cui società e individuo sono abituati a confrontarsi: concepire la possibilità equivale a intaccare la patina del reale con la prospettiva di un ordine differente, all'insegna della felicità, come suggerito dall'omofonia inglese Utopia – Outopia – Eutopia⁴.

Sotto questa insegna, l'utopia come genere letterario comprende opere nelle quali l'atteggiamento utopico viene trasposto in una forma letteraria che si stabilizza attraverso la costruzione di archetipi (quale divenne *Utopia*

¹ Ernst Bloch, *Il principio speranza*, Milano, Garzanti, 2005, in Fredric Jameson, *Il desiderio chiamato Utopia*, traduzione di Giancarlo Carlotti, Milano, Feltrinelli, 2007, pp. 18-19.

² Raymond Ruyer, *L'utopie et les utopies*, Parigi, P.U.F., 1950.

³ Cfr. Raymond Ruyer, cit.

⁴ Per la disamina sull'origine del nome si veda il I capitolo di questo lavoro.

di More) e dove un certo messaggio che potremmo definire politico, programmatico, non è mai in subordine rispetto alla forma narrativa.

La questione è diventata articolata nell'ultimo secolo e mezzo, quando si è assistito all'emergere di una ri-qualificazione dell'utopia, nell'alveo di una modernità sempre più complessa. Il riferimento è alla definizione di distopia, che ha raggiunto il rango di sistema utopico parallelo, o meglio, anti-utopico⁵, caratterizzandosi essenzialmente per il suo essere utopia negativa, almeno nella formulazione più nota: uno status autonomo che malamente nasconde la costitutiva interdipendenza tra due modalità di pensiero che, come si vedrà, appartengono a una stessa matrice.

A partire da *Utopia* di Thomas More, pubblicata in Inghilterra nel 1516, la maggior parte delle grandi letterature occidentali presenta interessanti esiti letterari⁶, mentre dall'Ottocento in poi, fino al Novecento avanzato, la prefigurazione distopica irrompe nell'immaginario fino a diventare *cult*. Anche in questi tempi e forme l'ambito d'elezione è la cultura angloamericana: James Ballard, Ray Bradbury, Anthony Burgess, Philip K. Dick, Kurt Vonnegut sono solo alcuni dei nomi contemporanei ormai non solo noti al pubblico, ma anche oggetto d'attenzione della critica. Citazione a parte per i 'grandi', George Orwell e Aldous Huxley, i cui riconosciuti capolavori - rispettivamente *1984* (1948), e *Il mondo nuovo* (1932) – ruotano attorno al disvelamento del carattere oppressivo del controllo e del consenso già presente nelle pagine di *Noi* (1924) del russo Evgenij Zamjatin; e per Herbert G. Wells, che col romanzo scientifico tra Ottocento e Novecento rinnova e rimescola elementi fondamentali dell'immaginario collettivo.

Alla luce di ciò, non stupisce che, nonostante una certa “sfortuna” legata alla diffusione del termine specifico, la distopia sia potuta apparire come unica forma utopica possibile in tempi di crisi di sistema e di civiltà, e per ciò stesso, come narrazione antonomastica della modernità – intendendo

⁵ Così in Fredric Jameson, cit., pp. 248-252.

⁶ Cfr. Raymond Trousson, *Voyage aux de nulle part. Histoire littéraire de la pensée utopique*, Bruxelles, Éditions de l'Université, 1975; in italiano *Viaggi in nessun luogo. Storia letteraria del pensiero utopico*, introduzione di Vita Fortunati, Ravenna, Longo, 1992.

l'accezione più ampia e poliforme del concetto di narrazione. In questo contesto, l'accezione corrente di "illusorio" e "irrealizzabile" correlata all'aggettivo "utopico" riflette la storia di una lenta ma progressiva decadenza del termine, attraverso cui il «mode utopique» ha dismesso i panni della risorsa e della ricerca.

La posizione dell'Italia in merito a tutto questo è ambigua, nonostante formalmente ineccepibile: nessuno parla espressamente di ciò che nei fatti sperimenta. Durante tutto il Novecento, mai forma letteraria è stata più estranea e a-poetica agli occhi dell'accademia, dell'editoria, del dibattito culturale che animava il nostro paese.

Questo scritto vuole essere anche un tentativo di studio dei rapporti tra questa forma letteraria e gli scrittori italiani del secondo dopoguerra, intellettuali *engagés* ma non solo, spesso con esperienze di vita e visioni del mondo radicalmente diverse, malamente uniti sotto la stella di una forma letteraria della quale, forse, non è ancora chiara la portata.

In particolare, negli anni Settanta si registra la presenza più significativa, quantitativamente e qualitativamente, di narrativa distopica in Italia: si va da una presenza-assenza posta a margine di una produzione importante (Alvaro, Calvino) alla strutturazione di più opere in cui si rivela un fondamento ideologico, una denuncia non troppo scoperta - ma non per questo meno severa -, una sorta di familiarità con la fine del mondo (Cassola, Morselli, Porta, Vassalli, Volponi).

Non sembri eccessivo il ricorso al millenarismo. Gli ultimi decenni hanno evidenziato una sorta di patina polverosa che ha ovattato anche il grido d'allarme, talvolta angosciato, talvolta cinico, che dall'inizio ha caratterizzato il messaggio distopico: come se il progressivo (e talvolta polemico) oblio delle passate utopie svuotasse la distopia stessa del suo valore potenzialmente rivoluzionario. Volendo simbolicamente indicare un arco temporale di espressione di questo fenomeno, esso potrebbe essere compreso tra il 1972, anno di uscita di *Il senso della fine* di Frank Kermode, e il 2017, in cui vede la luce *Retrotopia* del compianto Zygmunt Bauman. Entrambe le opere - più marcatamente in Bauman, data anche la prossimità

temporale ai nostri giorni – discutono il rischio di realizzazione delle angosce ataviche dell'umanità, con un pericoloso *addendum*: la concreta, fattuale e ineludibile devastazione della vita umana, della vita sul pianeta e delle civiltà così come le conosciamo, che oggi ha ben oltrepassato il più minaccioso «worst possible» degli scenari distopici letterari.

Partendo da questa prospettiva, il nostro obiettivo è quello di analizzare come la letteratura italiana registri innanzitutto l'ottica della distopia stessa, e poi il passaggio verso un pensiero sempre più virato alla dimensione apocalittica, utilizzando come cartina di tornasole quattro voci tra loro molto diverse che idealmente definiscono un percorso metamorfico di questo genere letterario. Da *Belmoro* e *L'uomo è forte* di Corrado Alvaro, pressoché unico esponente italiano della distopia classica di stampo orwelliano, si passa a Guido Morselli e Paolo Volponi, coevi e per certi versi assimilabili, la cui produzione romanzesca (*Contro-passato prossimo* e *Dissipatio H.G.* nel primo caso; *Il pianeta irritabile* e *Le mosche del capitale* nel secondo) rappresenta il giro di boa che conduce all'ultimo autore, Carlo Cassola, il quale con la sua tardiva “trilogia atomica” (*Il superstite*, *Ferragosto di morte*, *Il mondo senza nessuno*) potrebbe segnare, ai nostri occhi, la simbolica morte della distopia e l'avvento dell'apocalisse – nucleare ma anche pienamente sociale, ambientale, consumistica – diventata ormai inevitabilmente la cifra del tempo attuale.

Capitolo I

Su utopia e distopia

1. Discussioni

Letterarietà e politica

Cosa distingue il testo utopico dal trattato politico? Certamente la letteratura utopica fa uso di forme espressive proprie della critica alle istituzioni sociali e al potere politico.

In tale ottica la letterarietà presenta diversi vantaggi⁷, in primis il fatto di poter ‘alleggerire’ e ‘diversificare’ il messaggio di critica attraverso l’uso della forma narrativa, diversamente da quanto accade ad esempio in discipline quali filosofia e sociologia che pur rimangono fortemente presenti sottotraccia. Già dagli anni ’80 gli studi sul genere (si vedano ad esempio quelli pubblicati periodicamente dal “Ralahine Utopian Centre” dell’Università di Limerick) ribadiscono l’approccio interdisciplinare e intermediale che orienta il corretto inquadramento attuale del genere dell’antiutopia letteraria.

Da non trascurare – forse un po’ semplicisticamente – la possibilità di esprimere ciò che per il sistema risulterebbe eversivo o eretico, o idee lontane dallo spazio e dal tempo dell’autore. Ovviamente è sempre presente il rischio che il lettore non decodifichi il messaggio ideologico e si fermi a una lettura superficiale, che rischia di presentare il testo come esercizio letterario fatto di digressioni e nostalgie⁸, ma osservando la letteratura utopica da un’ottica più vasta, lungo i secoli dal 1516 a oggi, si può notare come tale rischio diventi sempre più inconsistente man mano che ci si avvicina al giro di boa del XX secolo. Anzi, la letteratura diventa vessillo preso in prestito dalle nuove istanze sociali che stanno per muovere i grandi eventi della storia a partire dalla fine dell’800.

⁷ Una bella ed esaustiva rassegna, ancorché non recentissima, in M. Keith Booker, *Dystopian Literature. A Theory and Research Guide*, Westport, Greenwood Press, 1994.

⁸ Vita Fortunati, *Fictional Strategies and Political Message in Utopias*, in *Per una definizione dell’utopia. Metodologie e discipline a confronto*, a cura di Nadia Minerva, Ravenna, Longo, 1992.

Nel 1888 viene pubblicata a Boston la prima edizione di *Looking Backward 2000-1887* di Edward Bellamy, ed è subito bestseller⁹: il protagonista compie un'esperienza mesmerica con la quale si risveglia nel mondo del 2000, quando gli Stati Uniti d'America e il resto del mondo si sono evoluti sotto le insegne della più rosea utopia socialista (quindi in effetti una *eutopia* vera e propria)¹⁰. Gli effetti sociali di di questo racconto-vaticinio, nel quale sono risolte le disuguaglianze razziali e di genere, sono più che mai tangibili, dal momento che si sviluppa, dalla fine dell'Ottocento e fino alle agitazioni degli anni Sessanta del Novecento, il cosiddetto *Nationalism Movement*, traducibile come "Statalismo", che, ispirandosi proprio alle linee programmatiche nascoste tra le righe del romanzo, chiede a gran voce la nazionalizzazione della proprietà privata e propone la fondazione di comunità utopiche svincolate dalle regole oppressive delle società capitalistiche.

Richiamandosi dichiaratamente all'operazione di Bellamy, nel 1890 lo scrittore britannico William Morris pubblica *News from Nowhere* in un momento di particolare crisi per la società inglese, quando la comparsa degli scritti di Marx ed Engels si somma a un'importante sfiducia nella ripresa dell'economia. In questo romanzo il sogno del protagonista (espedito molto simile a quanto accadeva in *Looking Backward*) proietta il lettore in un futuro lontano ma dettagliatamente riconoscibile: la Londra del 2003 è un progetto, non più un vagheggiamento. Come ben sottolinea Vita Fortunati,

l'utilizzazione del sogno come "technical device" [...] è il momento in cui entra nel dibattito politico, il cui campo è il Potere e il Bisogno, la problematica del Desiderio¹¹

La centralità del Desiderio¹² dimostra come sia possibile una vita basata su principi e gestione delle pulsioni del tutto nuovi, con cui è possibile

⁹ Cfr. Vita Fortunati and Raymond Trousson (eds.), *Dictionary of Literary Utopias*, Paris, Honoré Champion, 2000, pp. 359-362.

¹⁰ Ivi p. 362.

¹¹ Vita Fortunati, *La letteratura utopica inglese. Morfologia e grammatica di un genere letterario*, Ravenna, Longo, 1979, p. 123.

valorizzare le potenzialità umane senza più sfruttamenti e divisioni di classi: non solo Marx ma anche Thomas Carlyle, John Ruskin, Robert Owen e Charles Fourier¹³ si affacciano da queste pagine, con una pregnanza e una incisività che si prendono gioco della presunta purezza astorica dell'arte letteraria.

“C'è un valore estetico in questa utopia”?

Lo scrittore di utopia, lungi dal voler offrire al lettore un elenco prescrittivo di norme attraverso cui realizzare la società ideale, è legato all'idea di un quadro in cui tale mondo appare credibile, vivo e animato (nei limiti concessi da un genere particolare che non prevede lo sviluppo di azioni vere e proprie, come si vedrà più avanti). Per dirla con Bachtin,

la vita si trova non soltanto fuori dell'arte, ma anche in essa, al suo interno, in tutta la pienezza del suo peso assiologico: sociale, politico, conoscitivo e d'altro tipo¹⁴.

Come fare i conti, allora, con la permeabilità della scrittura utopica, continuamente ondivaga, che rendendo appetibile lo stesso messaggio ideologico su cui si fonda rischia di far passare quest'ultimo in secondo piano? Secondo Ernst Bloch il problema non sarebbe nella risposta, bensì nella domanda: l'utopia può e deve essere felicemente investita della responsabilità di mostrare la via dell'alterità, della sperimentazione, della molteplicità delle immagini¹⁵. Il grande teorico (e teologo) della speranza si esprime così negli anni tra il 1938 e il 1947, dedicando di fatto tutta la sua vita alla conciliazione tra l'utopia e le cosiddette “correnti calde” del marxismo. Seguendo le linee del suo pensiero, l'utopia diventa universale, positiva e concreta, un tratto caratterizzante non solo di tipo antropologico, relativo alla natura umana, ma inerente alla stessa possibilità di svolgimento della storia umana. Ispirandosi ad Hegel e alla sua fenomenologia dialettica,

¹² Cfr. su questo tema anche Ágnes Heller e Riccardo Mazzeo, *Il vento e il vortice. Utopie, distopie, storia e limiti dell'immaginazione*, Trento, Erickson, 2016, p. 24 e ss.

¹³ Vita Fortunati and Raymond Trousson (eds.), *Dictionary of Literary Utopias*, cit., pp. 454-455.

¹⁴ Michail Bachtin, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 24-25

¹⁵ Cfr. Ernst Bloch, cit.

Bloch intravede uno svolgimento storico-evolutivo dell'utopia, che diventa presupposto di una scienza non positivista ma orientata al dialogo e ad una concezione non meccanicistica della natura. Questa tematizzazione universalizzante avviene da un lato rileggendo Marx in modo marxiano, ovvero guardando all'unità di teoria e prassi e al carattere rivoluzionario della teoria marxiana, distaccandosi cioè dalle interpretazioni marxiste più deterministiche e limitate alla dimensione economicistica.

Dall'altro lato, Bloch rilegge, criticando la psicanalisi, l'utopia come "sogno ad occhi aperti", dotata di una funzione "anticipatoria", costitutiva dell'umanità stessa, tutt'altro che strana, arbitraria e marginale; è piuttosto funzionale per dotare di senso compiuto le latenze, gli irrisolti e gli incompiuti che permeano le società.

Contestualizzazione

Alcune tra le questioni relative all'estetica del testo letterario sono al centro di una *querelle* nella tradizione degli studi sulle utopie del XVI e XVII secolo, spesso lette con i criteri poetici del romanzo realista del XIX secolo, inadeguati a descrivere un dialogo, una satira o un'allegoria¹⁶. Anche dove non sia una questione strettamente teorica, l'attualizzazione delle utopie letterarie è una strada costellata di malintesi eclatanti, come vedere in Campanella un pioniere del Comunismo o, di contro, nell'*Utopia* di More un prototipo di distopia sotto mentite spoglie: che il nostro sguardo, oggi, sia portato a leggere come perversi alcuni comportamenti non significa che lo fossero anche nel XVI secolo¹⁷. C'è tuttavia qualcosa di vero, in tutto ciò, seppur possa apparire provocatorio affermarlo. La cultura soprattutto europea ha ereditato, dall'impatto con la psicocritica, una buona e saggia diffidenza nei confronti della necessaria dipendenza tra vicende biografiche di uno scrittore e la valutazione della sua opera. Nel caso dell'utopia, però, non si può mantenere del tutto una posizione neutrale. Seguendo infatti la

¹⁶ Cfr. Peter Kuon, *Le primat du littéraire. Utopie et méthodologie*, in Nadia Minerva (a cura di), *Per una definizione dell'utopia. Metodologie e discipline a confronto*, Ravenna, Longo, 1992, pp. 41-49.

¹⁷ Cfr. Darko Suvin, Giovanni Maniscalco Basile, *Nuovissime mappe dell'inferno. Distopia oggi*, Roma, Monolite, 2004, p. 16.

linea del discorso blochiano si arriva alla conclusione che lo scrittore di utopia (che sia utopia nel senso proprio o utopia negativa, di cui ci accingiamo a parlare) possiede quello che potremmo definire come ‘temperamento utopico’, vale a dire l’esistenza descritta si adatta in qualche modo al tipo di atteggiamento che lo scrittore possiede nella realtà. Non senza duplicità: a proposito dello scrittore di *Utopia*, gli studiosi hanno messo in luce l’esistenza di un curioso paradosso di incoerenza tra la vita di Thomas More e la vita degli utopiani che viene raccontata. In particolare,

in Utopia, like in real life, we find three Mores: the More he thinks he is, the More others think he is; the More he really is¹⁸

L’esempio è calzante per sottolineare che la necessità di una trasformazione radicale degli uomini e della società non è avulsa dalla storia, e perciò stesso è soggetta al riconoscimento della razionalità e della plausibilità di ciò che viene narrato.

Forma romanzo

Il romanzo è, tra tutti i generi letterari, l’unico che sente il bisogno di rinnegare se stesso¹⁹

Basterebbe questo assunto *a posteriori*, con tanto di bibliografia a supporto, a spiegare come il problema della narrazione utopica si sia ulteriormente caricato di complessità attraverso il riuso di una forma letteraria liminare rispetto al *pamphlet* o al libello satirico, in tempi, anzi, in cui il ricorso al *pamphlet* o alla satira poteva fungere da garanzia all’accettazione del racconto di utopia.

In tutte le teorie del romanzo (moderno) che si rispettino si può facilmente notare come l’ottica principale del discorso lasci pochissimi margini di applicazione alla specificità del racconto di utopia, in considerazione

¹⁸ Miguel Martínez López, *The life of Thomas More and the life of the Utopians: an anatomy of paradox*, in Vita Fortunati e Paola Spinozzi (a cura di), *Vite di utopia*, Ravenna, Longo, 1997, p. 82.

¹⁹ Walter Siti, *Il romanzo sotto accusa*, in Franco Moretti (a cura di), *Il romanzo*, Torino, Einaudi, 2001, vol I, p. 131.

probabilmente del suo ambito ricercato e di una certa nebulosità presso il pubblico dei lettori che si stabilizza all'incirca nella metà del Settecento, quando l'evoluzione dell'aggettivo *romantico* segnala un indice di compiacimento:

L'ascesa della parola [...] ebbe inizio quando si prese a percepire la distanza che separava il mondo dei romanzi medievali dalla vita presente e quando tale circostanza diede impulso alla critica del romanzo stesso, mentre d'altra parte nell'elemento romanzesco veniva scoperta una nuova attrattiva estetica²⁰

Sempre la letteratura medievale, va detto, fa la parte del grande contenitore cui alcune tra le principali forme di narrazione utopica attingono, almeno fino al primo Ottocento; si pensi a modelli come il mito, il racconto di fate, il racconto di viaggio, il viaggio straordinario, la satira²¹. Non a caso le utopie letterarie, nel loro essere universi finzionali per eccellenza dalla funzione compensatoria²², sono soggette a quel processo dialettico per cui compaiono dall'inizio concepite come irrealizzabili nel mondo reale.

Il romanzo dunque, nella forma in cui lo consideriamo oggi, si è dimostrato nel tempo la forma più consona alla rappresentazione della progettualità utopica, attraverso una propria morfologia che fa del racconto utopico un genere distinto con specifiche funzioni e costanti²³. Anche ammettendo che, come si è proclamato da più parti, il romanzo abbia subito una sorta di svuotamento dall'interno, certamente non è, nel momento in cui scriviamo, il veicolo primario attraverso cui la società esprime il suo immaginario. Ne potrebbe essere derivato che, da un certo momento in poi, le utopie non siano state più capaci di catalizzare attenzione e dibattito come

²⁰ Hans Robert Jauss, *Storia della letteratura come provocazione*, cura e introduzione di Piero Cresto-Dina, Torino, Bollati Boringhieri, 1979, p. 68.

²¹ Per una bella e recente disamina si veda Corin Braga, *Pour une morphologie du genre utopique*, Paris, Classiques Garnier, 2018, pp. 22-44.

²² Cfr. Vita Fortunati, introduzione a Raymond Trousson, *Viaggi in nessun luogo*, cit., p. 7.

²³ Si veda Valerio Verra, *Potere, linguaggio e dialettica nella controutopia*, in «Fondamenti. Rivista quadrimestrale di cultura», n. 3, 1985, *Utopia ed antiutopia*, a cura di Valerio Verra, pp. 105-123.

in passato²⁴: non siamo neppure in grado di stabilire quanto questa mutazione sia corresponsabile dell'affermazione delle distopie, volendo guardare alla macrocategoria dell'utopia come ad un ciclo vitale che attraversa una fase di decadenza prima della morte.

2. Dall'utopia alla distopia: caratteri e divergenze

Storia delle parole e parole nella storia

Il termine *dystopia* è da subito semanticamente controverso. Il suo conio si deve infatti al filosofo ed economista inglese John Stuart Mill, che nel 1868, durante un discorso alla House of Commons, si servì di questa parola per indicare una polemica opposizione all'utopia²⁵, opposizione giustificata considerando l'omofonia tra οὐ (“u”) ed εὐ (“u”) iniziali. Una specie di battesimo politico, dunque, per un concetto che ha fatto del rapporto con la πολιτεία la sua caratteristica distintiva lungo tutto un ciclo vitale, breve ma intenso, che parrebbe – il condizionale è d'obbligo – a tutt'oggi concluso, almeno nella forma in cui si è originato.

L'Oxford English Dictionary registra un lasso di tempo abbastanza ampio tra la genesi della parola, in età vittoriana, e l'affermazione definitiva come parte di un linguaggio specifico, che risale al 1952. In mezzo c'è la controversia terminologica tra i prefissi κακός-, più logicamente oppositivo rispetto a οὐ- in quanto rispettoso della matrice greca, e il più intelligibile *dys*-²⁶. C'è inoltre, e soprattutto, la comparsa di opere letterarie che segnano l'immaginario collettivo orientandolo verso una dimensione mai considerata

²⁴ Cfr. Krishan Kumar, *Aspects of the Western Utopian Tradition*, in *Thinking Utopia. Steps into Other Worlds*, edited by Jörn Rüsen, Michael Fehr, and Thomas W. Rieger, New York and Oxford, Berghann Books, 2005.

²⁵ « It is, perhaps, too complimentary to call them Utopians, they ought rather to be called dystopians, or caco-topians. What is commonly called Utopian is something too good to be practicable; but what they appear to favour is too bad to be practicable» (<https://www.oed.com/view/Entry/58909?redirectedFrom=dystopia#eid>).

²⁶ Lo stesso Mill aveva a sua volta ripreso le parole di Jeremy Bentham nel 1818: «As a match for Utopia (or the imagined seat of the best government), suppose a Cacotopia (or the imagined seat of the worst government) discovered and described» (<https://www.oed.com/view/Entry/25885#eid11007796>). Sull'origine della parola si veda anche Francesco Muzzioli, *Scritture della catastrofe*, Roma, Meltemi, 2006, p. 21

in maniera tanto sistematica. Con questi presupposti, in una società in fermento come quella inglese²⁷, che nel malcontento sociale pur registra la spinta innovatrice di una utopia moderna e *possibile* attraverso il romanzo capofila *News from Nowhere, My*²⁸ del russo Evgenij Zamjatin, tradotto nel 1924 in inglese con il titolo *We*²⁹, rappresentò il duro impatto con l'impossibilità del sogno socialista. Figli diretti di questo padre dell'anti-utopia sono i ben noti Aldous Huxley e George Orwell: nella delineazione di un mondo futuro prossimo dominato dalla manipolazione genetica e mentale senza deroghe (*Brave New World*, 1932) nel primo caso, e dall'eterodirezionalità della vita quotidiana e del pensiero esperita attraverso l'ossessione del controllo autoritario (*1984*, 1948) nel secondo caso, si stabilizzano le coordinate fondamentali (ancorché lievemente paludate, oggi) di un modo letterario che, proprio come il suo antinomico, è molto più di una forma espressiva e stilistica. Ed è, *ça va sans dire*, una questione politica.

Superata la primigenia opposizione distopia/cacotopia, esiste in ogni caso un arcipelago di sotto-definizioni, a testimonianza di come questa "sorellastra" dell'utopia sia percepita con una complessità e un dinamismo di gran lunga superiori rispetto a ciò che l'ha originata; una sorta di «torbidezza semantica derivante da una dimensione ideologica»³⁰.

Darko Suvin distingue all'interno della distopia una "antiutopia" e una "distopia semplice":

Antiutopia rappresenta un *locus* significativamente diverso e disegnato esplicitamente allo scopo di confutare un'eutopia corrente, che alla fine risulta essere una distopia. È una pretesa utopia – una comunità i cui principi egemonici pretendono di costituire un'organizzazione più perfetta di qualunque pensabile alternativa, mentre il nostro sguardo e il nostro meccanismo di creazione di valori la vedono piuttosto come un'alternativa molto meno perfetta, un incubo polemico.

²⁷ Si veda Luciano Malusa, *Il romanzo controutopico nella cultura contemporanea*, Genova, Edizioni dell'Arcipelago, 1991, pp. 17-19.

²⁸ Il romanzo di Zamjatin, scritto tra il 1919 e il 1920, dopo la pubblicazione in inglese venne tradotto in francese nel 1929, in russo a New York nel 1952 e in URSS soltanto nel 1988.

²⁹ «Il soggetto plurale del titolo già dice tutto: sciogliersi totalmente nel "noi" fino alla completa uniformità, con un collettivismo forzato e normativo, non è sopportabile» (Francesco Muzzioli, cit., p. 70).

³⁰ Darko Suvin e Giovanni Maniscalco Basile, cit. p. 14.

La distopia “semplice” (chiamata così per non inventare un altro prefisso a “topia”) è semplicemente una distopia: cioè non è anche un’antiutopia³¹

Quello che potrebbe apparire come un sofisma surrettizio viene chiarito definitivamente attraverso i riferimenti che lo studioso fa ai rispettivi intertesti, utilizzando proprio il romanzo di Zamjatin come metro di paragone:

L’inter testo prevalente dell’antiutopia è stato storicamente l’anti-socialismo, dato che questa era la più forte eutopia praticamente proposta dal 1915 al 1975. L’inter testo della distopia “semplice” è stato e rimane un anticapitalismo più o meno radicale. Zamjatin, individualista ma critico d’avanguardia della società di massa, gioca su entrambi i campi³²

La distinzione, per quanto sottile, rimane assai valida soprattutto nel distinguere tra la dimensione ‘dinamica’ dell’antiutopia, che sposta sul piano della polemica la disillusione per la mancata eutopia, e quella ‘statica’ della distopia semplice, che ci appare più somigliante a una immagine colta nella fissazione di un determinato momento storico. Tutto ciò, è bene ricordarlo, è sotteso a un contesto letterario e, più genericamente, culturale che fa i conti alla pari con la *science fiction* e la considera interlocutore autorevole, come dimostra un’importante quota di bibliografia specifica in area angloamericana³³. Laddove, come accade alle nostre latitudini, l’*intelligencija* è sempre stata freddamente ostile nei confronti della *science fiction* – prova ne è l’enorme slittamento semantico derivante dalla traduzione in italiano del termine in *fantascienza* – e gli effetti del capitalismo maturo sono stati tardivi quando non inconsistenti, assume poco senso anche la discussione, pure assai interessante, su una possibile

³¹ Ivi, p. 16.

³² Ivi, p. 16.

³³ Dopo il pionieristico *Le metamorfosi della fantascienza. Poetica e storia di un genere letterario* di Darko Suvin (tradotto per il Mulino nel 1985), molti altri contributi importanti si sono susseguiti fino agli anni più recenti; ci limiteremo a segnalarne alcuni: a cura di Raffaella Baccolini e Tom Moylan, *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*, New York, Routledge, 2003; Tom Moylan, *Scraps of the Untainted Sky. Science Fiction, Utopia, Dystopia*, Boulder, Westview Press, 2000; Peter Parrinder (ed.), *Learning from Other Worlds: Estrangement, Cognition, and the Politics of Science Fiction and Utopia*, Durham, Duke UP--Liverpool UP, 2001; Michael Griffin and Tom Moylan (eds.), *Exploring the Utopian Impulse: Essays on Utopian Thought and Practice*, Oxford, Peter Lang, 2007.

“fallibilità” dell’eutopia o della distopia; fallibilità che lascerebbe spazio, per ciascuno dei due generi, al suo antagonista³⁴.

La Storia e la distopia: «l’antidoto al deserto»

Se il romanzo è il genere più intrinsecamente legato alla Storia, proprio quest’ultima è un punto cruciale della narrazione utopica e del passaggio all’ottica distopica:

la distopia è una forma *radicalmente* storica, forse la più profondamente storica dei nostri anni. Essa infatti si confronta in modo sofferto e contrastato proprio con il corso storico e i suoi esiti tendenziali³⁵

Già l’utopia si presenta come costitutivamente conflittuale, essendo basata sullo scontro tra due realtà (o due mondi), quella della progettualità ipotizzata e quella cui essa si oppone; deve dunque pretendere, per poter esistere, di rimanere immersa nell’indeterminatezza, perché se si realizzasse, o anche solo cercasse di farlo, inevitabilmente si snaturerebbe, trasformandosi in caricatura di sé stessa. L’utopia può esistere solo a patto di non esistere davvero, a meno di diventare anti-utopia, intrusione di una *Real Politik* in luogo della *Ideal Politik* che non può esimersi dal rappresentare³⁶.

Immaginiamo così l’antiutopia come smascheramento dell’utopia che mente a sé stessa, palesando la minaccia del suo concretarsi, del suo voler assumere un tempo e uno spazio quando nessuno dei due le è veramente proprio, con risultati grotteschi, devastanti, satirici, disperati, e questi sono quattro buoni attributi che possiamo inscrivere nel campo semantico della distopia (che quindi, piuttosto banalmente, è *de facto* inscindibile dall’utopia).

³⁴ Cfr. Darko Suvin e Giovanni Maniscalco Basile, cit., pp. 35-51. Manca qui lo spazio e l’opportunità di riproporre l’ottima distinzione di Muzzioli, che si serve del quadrato semiotico di Greimas per identificare i confini del genere, cfr. Francesco Muzzioli, cit., pp. 28-31.

³⁵ Francesco Muzzioli, cit., p.20.

³⁶ Cfr. Mario Domenichelli, *Nowhere and Back*, in *L’infondazione di Babele*, a cura di Roberto Bertinetti, Angelo Deidda e Mario Domenichelli, Milano, Angeli, 1985.

Non a caso le antiutopie (o più semplicemente distopie, o ancora “utopie negative”) compaiono in momenti di rottura, quando un orizzonte carico di speranze è stato disatteso, e portano con sé le cicatrici di uno scontro epocale come quello tra industria e agricoltura, e tra capitalisti e proletari, che fanno da sfondo alle maggiori opere di questo genere nel secolo XX.

È altresì vero che già nel Settecento l'incrocio tra progetto letterario e progetto politico aveva prodotto qualche attrito nei confronti di una *Weltanschauung* conciliatoria. La frattura si verifica quando a quello che viene considerato un pernicioso socialismo utopico, vano ed inefficace, viene contrapposto il rigore del nuovo socialismo scientifico, con tanto di progetti utopici voluti e consapevoli³⁷. Qui si raggiunge il punto di massima tangenza all'utopia del superamento delle barriere di vita e arte, attraverso il completo passaggio dal mercato artistico privato alla commissione integralmente statale:

L'avanguardia si rivela prigioniera della tradizione che vuole abbattere, non avendo saputo uscire dal ruolo dell'opposizione. Per gli ideologi bolscevichi [...] l'arte del passato non era storia viva, rispetto alla quale era in qualche modo necessario definirsi, ma un deposito di cose morte, da cui si poteva in qualsiasi momento prendere tutto quanto fosse piaciuto o sembrato utile³⁸

Valutare quanto tutto ciò possa avere in comune con quelle istanze che scrittori come Bellamy e Morris avevano difeso, potrebbe essere un buon indice per comprendere come si sia potuta realizzare, per questa utopia, una sorta di mutazione genetica dall'interno.

Ermeneutica deformata

Il romanzo è, dunque, una delle possibili espressioni del modo letterario dell'utopia, e al contempo l'unica: se dal dialogo col testo è possibile indagare come si sia evoluta la critica tradizionale all'utopia classica –

³⁷ Jameson ricorda, attraverso le parole di Tom Moylan, come l'utopia concreta di Bloch fosse rappresentata dall'Unione Sovietica, cfr. cit. p. 20. Con un'ottica da antropologo Ernesto De Martino parla invece di una «apocalisse marxiana» come punto di svolta della demitizzazione delle idee religiose e, soprattutto, come propositiva di un nuovo umanesimo; cfr. Ernesto De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di Clara Gallini, introduzione di Clara Gallini e Marcello Massenzio, Torino, Einaudi, 1977, pp. 415-462.

³⁸ Boris Groys, *Lo stalinismo ovvero l'opera d'arte totale*, Milano, Garzanti, 1992, p. 54.

oggetto di feroci attacchi in quanto genere letterario ‘amorale’, volto alla ‘fissazione’ dell’uomo congelato nella precisione del luogo ideale³⁹ – è perché proprio nel Novecento è mutato di segno il rapporto con il genere del romanzo.

La prima importante conseguenza di questo contatto riguarda il modo in cui noi oggi guardiamo all’utopia negativa: se è vero che ha rappresentato (e forse ancora rappresenta) un genere letterario tipico della contemporaneità, con il suo portato di catastrofismo e nichilismo, gli studi più recenti⁴⁰ vanno nella direzione del superamento del rigido binarismo utopia-antiutopia proprio in ragione del fatto che non è così semplice distinguerle nettamente – o almeno, non lo è più.

A confermare, ove fosse necessario, l’interdipendenza di utopia e distopia sono stati osservati gli esiti opposti derivanti dal riuso di uno stesso elemento narrativo⁴¹: si pensi ad esempio al felice isolamento autarchico tipico del racconto utopico che diventa la città oppressa da cui è impossibile fuggire, presente in molti prototipi di distopia; così come la struttura geometrica, segno tangibile del controllo perfetto e totalizzante, finisce per configurare un paesaggio asettico a misura della più svilente uniformità sociale. Sul ben noto mantra della trasparenza come panacea contro le deviazioni individuali il discorso si fa più articolato, perché nella modernità entra in gioco un *topos* polisemico, quello della “civiltà del vetro”, destinato a diventare metafora principe del disagio soprattutto presso l’immaginario russo⁴².

Nel proporre una definizione della narrazione utopica, gli studiosi hanno osservato come la natura dell’utopia sia essenzialmente descrittiva, dal

³⁹ Cfr. Krishan Kumar, *Utopia e antiutopia: Wells, Huxley, Orwell*, a cura di Raffaella Baccolini e Lucia Gunella, introduzione di Vita Fortunati, Ravenna, Longo, 1995.

⁴⁰ Si veda Fátima Vieira and Marinela Freitas (eds.), *Utopia matters: Theory, Politics and the Arts*, Universidade do Porto, 2005. Esiste anche una sorta di ‘seguito’ di questa pubblicazione, a cura di Fátima Vieira, dal titolo *Dystopian(n) Matters: On the Page, on Screen, on Stage*, pubblicato nel 2013.

⁴¹ I principali elementi narrativi caratteristici del romanzo utopico sono trattati, tra gli altri, in Vita Fortunati, *Fictional strategies and political message in utopias*, in Nadia Minerva (a cura di), *Per una definizione dell’utopia*, cit., pp. 17-27.

⁴² Si veda il bel saggio di Haisa Pessina Longo, *La trasparenza del palazzo di cristallo: Dostoevskij e Zamjatin*, in Nadia Minerva (a cura di), *Per una definizione dell’utopia*, cit., pp. 97-106.

momento che l'azione del narratore-demiurgo serve a proiettare verso l'esterno (anche della narrazione stessa) la staticità dell'esattezza, suggerita dall'estremo dettaglio di ogni resoconto, riguarda esso l'organizzazione della vita pubblica o quella privata/individuale⁴³. Al contrario, la distopia è intrinsecamente narrativa poiché si basa sul principio di un passaggio di stato, di uno scarto rispetto all'esistente, solitamente vissuto e agito da un personaggio tutto interno al sistema, col quale lo scrittore intrattiene una relazione privilegiata, di confusa e turbata partecipazione quando non di immedesimazione totale e proiezione autobiografica.

In corollario alla dialettica statico-dinamica che, con molti distinguo, abbiamo sintetizzato⁴⁴, si sottolinea la contrapposizione tra la struttura sociocentrica dell'utopia che ruota attorno alla "città di tutti", graniticamente coesa davanti allo sguardo esterno, e la struttura eminentemente personalistica della distopia in cui il racconto viene fatto "dall'interno", sia esso in prima o terza persona narrante. È stato infatti osservato come i personaggi delle utopie letterarie manchino di introspezione e rappresentazione psicologico-caratteriale, assolvendo in buona sostanza la funzione di voci-guida, mentre nelle distopie è abbastanza diffuso l'espedito dell'intrigo amoroso, che non solo imprime una svolta decisiva alla trama del racconto ma fa compiere ai protagonisti un percorso di appropriazione del sé.

I personaggi, i lettori, l'empatia: esiliati e straniati

La prevalenza di descrizione o di azione e il diverso peso posseduto dai personaggi all'interno del testo contribuiscono a conferire ai racconti utopico e distopico differenti potenziali metanarrativi, che potrebbero essere altrettante chiavi di lettura nello studio della ricezione di queste opere letterarie. L'adattamento generatosi tra il racconto antiutopico e gli schemi

⁴³ «The utopian place is always described in the minutest detail, with an obsession for particulars that seem to have been set up in diametric opposition to the historical and geographical indeterminacy of reality. To the maximum of abstraction corresponds this maximum of concreteness» (Vita Fortunati, *Fictional strategies and political message in utopias*, cit., p. 22).

⁴⁴ Il riferimento principale tra i testi critici, a tale proposito, è sicuramente Fredric Jameson, *The Seeds of Time*, New York, Columbia University Press, 1994.

del romanzo ha fatto sì che la caratterizzazione psicologica dei personaggi abbia un rilievo del tutto inedito rispetto a quanto accadeva con l'utopia. È un punto di vista finora non molto frequentato nell'indagine sulla narrazione antiutopica; di fatto apre la strada verso ulteriori interrogativi che altrimenti rischierebbero di apparire ridondanti, partendo dalla probabile (e rischiosa) centralità della biografia dell'autore, passando per i temi cruciali dell'esilio e dello straniamento fino ad arrivare a questioni delicate e poco esplorate come l'empatia⁴⁵ verso i personaggi, l'immedesimazione del lettore e le ricadute concrete di queste immedesimazioni – reali e visibili, secondo la teoria dell'empatia e dell'altruismo di Martin Hoffman⁴⁶. A ragion veduta, tutti questi elementi sono direttamente coinvolti nella ricezione di un'opera e, in ultima istanza, nella storia del suo successo o insuccesso⁴⁷.

È già stato evidenziato come la narrazione utopica, nonostante alcuni 'limiti' ad essa connaturati come la forte standardizzazione e la stereotipia dei suoi racconti, possa suscitare curiosità e desiderio di imitazione del modello positivo. Tuttavia, proprio perché questo modello di perfezione non presenta problemi e aporie né margini di miglioramento, il lettore può più verosimilmente assumere il ruolo di un testimone che prende atto di un percorso già compiuto, senza contare che l'assenza di caratterizzazione dei personaggi non favorisce ad esempio un processo di identificazione. È opinione abbastanza diffusa della critica che la narrazione distopica imponga una sorta di *impasse* ermeneutica in cui il superamento del

⁴⁵ Una panoramica importante è data da Lisa Zunshine, *Why we read Fiction. Theory of Mind and the Novel*, Columbus, The Ohio State University Press, 2006. In Italia ricordiamo il ponderoso saggio di Andrea Pinotti, *Empatia. Storia di un'idea da Platone al postumano*, Bari, Laterza, 2011.

⁴⁶ Il riferimento è allo studio dello psicologo americano culminato in *Empathy and Moral Development: Implications for Caring and Justice*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000. Sullo stesso tema, cfr. Suzanne Keen: «My own research suggests that readers' perception of a text's fictionality plays a role in subsequent empathetic response, by releasing readers from the obligations of self-protection through skepticism and suspicion» (Suzanne Keen, *Empathy and the Novel*, Oxford, Oxford University Press, 2007. p. XIII).

⁴⁷ L'immedesimazione è una delle migliori testimonianze di come la lettura solitaria e silenziosa, che comincia ad affermarsi all'incirca a metà del Cinquecento, abbia sollevato importanti questioni metodologiche di approccio all'opera letteraria già presso i trattatisti coevi: «Secondo Gotthard Heidegger [autore della *Mythosopia romantica* nel 1698] le opere narrative non dovrebbero suscitare quella forma di immedesimazione che porta a dimenticarsi di tutto; andrebbero invece seguite con l'atteggiamento vigile di chi cerca di cogliere i sovrasensi e di esercitare il giudizio morale su ogni pagina» (Guido Mazzoni, *Teoria del romanzo*, il Mulino, Bologna, 2011, p. 158).

nichilismo viene presentato come impossibile⁴⁸ – un tipico caso estremo è quello di *1984* di Orwell, che nella sua struttura radicale arriva a porre il problema della radice del male⁴⁹.

Per poter intravedere nell'anti-utopia un movimento dialettico occorre spostare la prospettiva, e porsi ad esempio dalla parte dell'autore, interrogandosi sulla sua intenzionalità e risalendo ad essa attraverso la biografia: mossa non sempre opportuna ma in questo caso necessaria, per provare a capire quanto sia stato determinante il temperamento utopico dello scrittore, che nell'essere votato tutto verso il positivo o tutto verso il negativo può influenzare la pratica della scrittura così come la scelta del punto di osservazione.

Qui entra in gioco quella che è forse la prova più importante del rapporto inscindibile tra utopia e antiutopia, cioè la persistenza e la trasformazione del tema dell'esilio e dello straniamento. La persistenza è data dal suo esserci, costante e riconoscibile sebbene multiforme; la trasformazione è tale in rapporto al ruolo fondamentale tradizionalmente rivestito nel racconto utopico. Particolarmente caro alla letteratura inglese e francese, in particolar modo fino al Settecento⁵⁰, il tema dell'esilio si lega direttamente alla descrizione di una realtà alternativa, che può avvenire solo ad opera di un estraneo, di chi possiede un doppio sguardo, dato prima dall'allontanamento e poi dal confronto tra il ricordo e la nuova dimensione⁵¹. È in virtù di questo assioma che il personaggio chiave della narrazione utopica, da Thomas More a Jonathan Swift, è viaggiatore, documentarista, antropologo, che sperimenta in totale solitudine l'altro-da-

⁴⁸ La questione in esame riprende il dibattito epistemologico sulle definizioni di antiutopia/eutopia fallibile/distopia fallibile nel quale si discute la possibilità, per gli eroi del romanzo, di fuoriuscire dal circolo vizioso del loro universo distopico. In questo tipo di racconto il lettore è indotto a prendere una posizione ma inibito nell'immedesimazione con un anti-eroe che spesso è destinato a un clamoroso fallimento (come insegnano Huxley e Orwell). La narrazione distopica, in base ai singoli esempi, può dunque essere interpretata come messaggio nichilista o anticonvenzionale invocazione al lettore, complice l'ambiguità del suo linguaggio.

⁴⁹ Cfr. Krishan Kumar, *Utopia e antiutopia*, cit., p. 87.

⁵⁰ In Raymond Trousson, *Viaggi in nessun luogo*, cit.

⁵¹ Cfr. Carlo Ginzburg, *Nessuna isola è un'isola. Quattro sguardi sulla letteratura inglese*, Milano, Feltrinelli, 2002.

sé⁵². Non c'è spazio per questa curiosità libera nella narrazione distopica classica, perché il personaggio è tutto interno al sistema oppressivo ed è destinato a essere schiacciato da esso. Un campo di studi oggi nuovamente in auge, quello dell'empatia negativa⁵³, sembrerebbe compatibile con le narrazioni distopiche, dove di frequente l'eroe positivo può apparire insignificante e mediocre rispetto all'ingegno luciferino dei vari inquisitori, gerarchi, governatori; non è però applicabile nel caso di antagonisti assai inconsueti o del tutto assenti sul piano della narrazione. Non per questo l'empatia può esercitarsi liberamente verso altri personaggi: quando il protagonista è destinato al fallimento e lo sappiamo dall'inizio, oppure quando colui con cui tenderemmo a identificarci possiede un vizio di forma (nel senso letterale del termine, ad esempio una natura incerta, sub-umana, o uno smembramento consistente del corpo) l'immedesimazione diventa un'impresa ad alta probabilità di fallimento e/o delusione⁵⁴.

Il linguaggio e la satira

Sebbene sembri generico ribadirlo, è necessario che in ogni anti-utopia sia presente – del tutto o in piccole parti – una parodia grottesca dell'utopia intesa sia come modello razionale che come programma ideale. L'utopia stessa, per sua natura, a un certo punto “richiede” di essere smorzata:

⁵² Riferimento doveroso è a quel *regard éloigné* di cui ci parla Lévi-Strauss; cfr. Claude Lévi-Strauss, *Le regard éloigné*, Paris, Plon, 1983, poi in italiano *Lo sguardo da lontano. Antropologia, cultura, scienza a raffronto*, traduzione di Primo Levi, Torino, 1984.

⁵³ Sul tema dell'empatia negativa si assiste a un'ampia fioritura di studi in tempi anche molto recenti: Margrethe Bruun Vaage, *Fictional Relief and Reality checks*, in «Screen», 54, n. 2, pp. 218-237 (focalizzato principalmente sull'immedesimazione con personaggi del cinema o delle serie tv); Nils Bubandt and Rane Willerslev, *The Dark Side of Empathy: Mimesis, Deception, and the Magic of Alterity*, in «Comparative Studies in Society and History», 2015, 87, n. 1, pp. 5-34; Aleida Assmann and Ines Detmers (eds.), *Empathy and its Limits*, Palgrave Macmillan, 2016. In Italia ad occuparsi di questo tema è soprattutto Massimo Fusillo, con un approccio basato sul testo nella sua dimensione transmediale, si veda ad esempio il recente *Verdi e la drammaturgia dell'antagonista* in «Studi Classici e Orientali LXV», tomo 2, 2019.

⁵⁴ In un caso o nell'altro, siamo comunque molto lontani dagli eroi romanzeschi che hanno esaltato il mito dell'individuo; cfr. Ian Watt, *Miti dell'individualismo moderno*, Roma, Donzelli, 1998. «Il sacrificio dell'eroe non salva più la comunità. Se tutti vengono sacrificati, il sacrificio è inutile. Non a caso, nella distopia non c'è più neanche un eroe degno del nome, capace di azioni straordinarie, ancorché sbagliate. L'eroe diventa, piuttosto, un osservatore inutilmente consapevole, che non può fare niente per evitare la catastrofe e anzi ne viene travolto» (Francesco Muzzioli, cit., p. 17).

Se l'utopia deve essere vista come una inversione degli aspetti sociopolitici salienti del mondo dello scrittore, avente come scopo che il lettore riconosca di vivere, in realtà, in un mondo assiologicamente invertito, la satira invece pone umoristicamente in primo piano l'inerente absurdità di un tale mondo. Così facendo, essa fornisce un antidoto alla categorizzazione dottrinale dell'utopia, sempre necessaria ma spesso troppo solenne⁵⁵

In fondo si tratta del procedimento basilare di decodifica dell'intenzione ironica, che nel demolire il significato letterale ricostruisce successivamente il vero significato, quello latente e il più delle volte del tutto antifrastico⁵⁶. Non solo; l'ironia innesca un curioso paradosso che ha probabilmente la ragion d'essere nella sua natura ambigua⁵⁷: essa è tanto più efficace quanto meno è esplicita, rischiando quindi l'incomprensibilità. Tuttavia il fatto che lo scambio comunicativo sia stratificato rende fondato il rischio che i vari livelli interferiscano fra loro, determinando il fallimento dell'ironia in due modi tra loro opposti: quando il destinatario aderisce del tutto al senso letterale oppure quando attribuisce significati ironici a ciò che non ne ha nelle intenzioni dell'emittente – una sorta di ipercorrettismo dovuto al fraintendimento dell'allocuzione. Proprio a una certa “malevolenza” con cui l'autore di satira, nei secoli, è visto come figura ambivalente nelle società fa riferimento il ben noto *The power of satire* di Robert C. Elliott, che cerca di chiarire perché la satira sia così frequentemente malintesa:

The satirist claims, with much justification, to be a true conservative. [...] Society, quite naturally, is dubious. On the most obvious level it points to the inevitable discrepancy between the ideal image, projected by rhetorical convention, and what it takes to be the actual fact. [...] Despite society's doubts about the character of the satirist, there may develop a feeling that in its general application his work has some truth in it. Individuals who recognize characteristics of themselves in the objects of attack cannot afford to acknowledge the identity even privately. [...] “Satyr”, says Swift in a passage quoted earlier, “is a sort of Glass, wherein Beholders do generally discover every body's Face but their Own; which is the chief Reason for that kind Reception it meets in the World, and that so very few are offended with it”⁵⁸

⁵⁵ Darko Suvin e Giovanni Maniscalco Basile, cit., p. 17.

⁵⁶ Cfr Marina Mizzau, *L'ironia. La contraddizione consentita*, Milano, Feltrinelli, 1989, p. 37.

⁵⁷ L'umorismo, precisa anche Muzzioli, «che ben conosce la contraddizione dell'essere, è capace di *decostruire* la catastrofe e quindi di rappresentarla dialetticamente» (cit., p. 18).

⁵⁸ Robert C. Elliott, *The Power of Satire: Magic, Ritual, Art*, Princeton, Princeton University Press, 1966, p. 266. Dello stesso autore è utile ricordare, ai fini del nostro studio, anche *The Shape of Utopia*, in «ELH», vol. 30, n. 4 (Dic., 1963), pp. 317-334.

Rispetto all'utopia come 'rigidità' dell'essere, la critica distopica spinta da una *saeva indignatio* è più che sostanziale; è anche formale, dal momento che si serve dello stesso linguaggio, in mancanza di altro, di ciò contro cui mette in guardia. Quando la narrazione distopica rappresenta il potere mette in campo un linguaggio astratto, indeterminato, artatamente vacuo, intrinsecamente duplice e perciò ingannevole. Il sospetto, agli occhi del lettore, non nasce infatti dal linguaggio in sé ma dal contesto in cui si attua: il contrasto tra la logica positiva delle parole e la realtà che essa genera disvela l'impostura del potere ponendo le basi di un percorso tortuoso e inconsueto verso la speranza.

Dall'analisi della narrazione distopica – con particolare riferimento, qui, al cosiddetto 'distopico dispotico'⁵⁹ – discende quindi un tipo di linguaggio più strettamente politico nel senso della propaganda e della manipolazione: non sono le singole parole a determinare il successo del regime dispotico, ma il fatto che il loro arsenale verbale sia parte di un sistema autoreferenziale che pur implementando progressivamente nuove acquisizioni non muta nella sua essenza.

La potenza della parola risulta soprattutto evidente quando le parole designano stati di fatti che hanno cessato di esistere o che non esistono ancora. In entrambi i casi il significato delle parole in quanto designatori va quasi interamente perduto e rimangono solo l'aspetto apprezzativo e prescrittivo. È tipico dell'agitazione e della propaganda reazionaria ammettere l'efficacia di parole che non designano più condizioni di fatto esistenti. [...] Una agitazione e propaganda di tipo opposto può avere carattere utopistico se prospetta condizioni future e le nuove parole, già trovate per designarle, non sono state dedotte con metodo scientifico⁶⁰

L'incisività della "neolingua" e del "bispensiero" in *1984* ha insegnato una diffidenza ignota al lettore/ascoltatore di utopia, palesando l'iperbolica semplificazione del linguaggio come operazione satirica, quasi

⁵⁹ Cfr. Francesco Muzzioli, cit., pp. 66-91.

⁶⁰ Georg Klaus, *Il linguaggio dei politici. Tecnica della propaganda e della manipolazione*, Milano, Feltrinelli, 1974, p. 145 (traduzione da *Sprache der Politik*, Berlin, Verlag der Wissenschaften, 1971). Cfr. anche Manuela Ceretta, *Il linguaggio nella distopia, i linguaggi della distopia*, in «Azimuth», II (2014), n. 3, pp. 139-153. Per uno sguardo più generale cfr. l'ottimo saggio di David Sisk, *Transformations of language in modern dystopias*, Westport, Greenwood Press, 1997.

maccheronica, ma non per questo meno esposta al rischio di colonizzazione da parte dell'arroganza ideologica e fattuale dei totalitarismi. La semplificazione del linguaggio non coincide con la sua chiarezza; ne discende che il pensiero, non essendo chiaro, non è in grado di sostenere un'autentica rigenerazione politica. Nelle parole dello stesso Orwell,

Modern English, especially written English, is full of bad habits which spread by imitation and which can be avoided if one is willing to take the necessary trouble. If one gets rid of these habits one can think more clearly, and to think clearly is a necessary first step towards political regeneration: so that the fight against bad English is not frivolous and is not the exclusive concern of professional writers. To think clearly is a necessary first step towards political regeneration⁶¹

3. Prospettive e retrospettive: utopia e distopia in Italia

L'italianità allo specchio

La definizione di un presunto "carattere degli italiani", in relazione a come alcuni aspetti della vita del Paese si sono evoluti soprattutto nel Novecento avanzato, è impresa improba e incerta, sebbene necessaria se vogliamo provare a comprendere gli esiti dell'utopia negativa alle nostre latitudini. L'intenzione non è certo quella di erigere delimitazioni nazionali o antropologiche; tuttavia è lecito interrogarsi sulla questione viste le sorti di questo particolarissimo genere letterario, del tutto esogeno alla nostra storia culturale, che a un certo punto compare quasi di straforo e autorinnegandosi nel momento stesso in cui si esplicita, teso a evitare qualsivoglia etichetta che possa legarlo soprattutto a quella "fantascienza" così ampiamente deprezzata da critici e accademici.

Dovendo desumere, in base a quanto esposto finora, dei tratti socio-economici distintivi connessi allo sviluppo della distopia, probabilmente essi sarebbero l'industrializzazione e il socialismo, strettamente interdipendenti. L'Inghilterra non soltanto ha visto l'origine dell'utopia

⁶¹ Ian Angus and Sonia Brownell (eds), *The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell – vol. IV In Front of your Nose 1945-1950*, Secker & Warburg, London, 1968, p. 128. Cfr anche Krishan Kumar, *Utopia e antiutopia*, cit., pp. 188-217.

specificamente chiamata tale, ma è anche stata la culla di entrambe le rivoluzioni industriali, nonché l'osservato speciale di Marx in fase di stesura del *Capitale*: non a caso qui la distopia si è evoluta ai suoi massimi livelli. Inghilterra, ma non solo:

la Francia, che a un alto grado di sviluppo economico unisce caratteristiche di paese-laboratorio dove ogni più arrischiata discussione filosofica, politica, economica, trova occasioni e uomini per verificarsi in una rivoluzione. Né si deve trascurare l'America, il paese mitico e inquietante della democrazia proposto da Tocqueville (fra il 1835 e il 1840) come immagine di futuro ai paesi del vecchio continente⁶²

Ecco che, se esiste un modo tutto italiano di rapportarsi alla modernità sussunta nella distopia, può essere compreso soltanto analizzando contrastivamente la nostra storia da metà Ottocento in poi, quando lo sviluppo economico si sovrappone, diversamente dagli altri Paesi citati, all'incognita della costruzione di uno Stato unitario. Né può valere come confronto alla pari l'altro grande "giovane" Stato europeo, la Germania,

arrivata tardi (come l'Italia) all'unità nazionale, conservando intatta la sua struttura sociale (come pure era nei voti di larghi strati di borghesia italiana), e dimostrando, dopo il perentorio debutto di Sadowa e Sedan, di essere capace di ricuperare rapidamente lo svantaggio in fatto di potenza militare e industriale⁶³

Proprio l'industrializzazione è in Italia, da subito, il vero punto dolente: dopo l'unificazione la politica economica decisa dal neonato governo indirizzò la scelta verso alcuni settori industriali specifici, come quello siderurgico, a svantaggio dell'industria meccanica. Scelta densa di conseguenze negative per le masse popolari e per lo sviluppo complessivo del paese⁶⁴. D'altro canto, l'inadeguatezza era ascrivibile anche al fronte socialista, miope nel non prevedere quali sarebbero state le conseguenze di una potenziale convergenza tra le grandi masse contadine e il proletariato

⁶² Giulio Bollati, *L'italiano*, in Ruggiero Romano e Corrado Vivanti (a cura di), *Storia d'Italia dall'Unità a oggi*, Torino, Einaudi, 1975, XIV vol., pp. 999-1000.

⁶³ Ivi, p. 1000.

⁶⁴ Cfr. Alexander Gerschenkron, *Osservazioni sul saggio di sviluppo industriale dell'Italia: 1881-1913*, in *Il problema storico dell'arretratezza economica*, Torino, Einaudi, 1965, p. 13 (traduzione da *Economic Backwardness in Historical Perspective*, Cambridge, Harvard University Press, 1962).

operaio⁶⁵. Tali circostanze (politica economica e debolezza del fronte socialista) furono ancora più esacerbate dalla concentrazione della produzione industriale nelle regioni del Nord, evento che fu motore di trasformazione sociale grazie alla convergenza di capitali e investimenti. Fu il Sud a costituire il bacino di consumo di questa produzione, evento che lo tenne isolato dalla trasformazione economica collettiva. Un divario che non si sarebbe più colmato, soprattutto per il verificarsi di un curioso paradosso: l'apertura dell'industria italiana verso i mercati esteri, costituiti in gran parte da paesi fortemente industrializzati come Inghilterra e Francia, portò l'economia nazionale a dividersi tra un fronte tecnologicamente progredito e meccanizzato e un altro caratterizzato da artigianato di base e bassi salari⁶⁶. La conseguenza, anche in termini culturali, fu una sorta di resistenza alle novità che finì per strutturare in tal direzione la mentalità di gran parte degli intellettuali italiani:

un paese a economia agraria [...] deve fare i conti coi problemi della democrazia e con la "minaccia" del socialismo assai prima che tali problemi abbiano una base reale nel paese; più generalmente, deve fare i conti, in sede ideologica, con tutti gli aspetti della civiltà industriale quando ancora non ha raggiunto, con l'unificazione politica del mercato nazionale, la condizione preliminare e necessaria dello sviluppo. Il risultato di tutto ciò è la formazione di una cultura cauta, diffidente, rinunciataria, pronta a chiudersi a riccio anche quando esibisce una facciata di ottimistica solidarietà con le avanguardie culturali della borghesia europea⁶⁷

Attenzione però a non trarre conclusioni grossolane: la cultura «cauta e diffidente» cui si fa riferimento non rimanda a una dimensione repressiva autoritaria; è piuttosto una sorta di secolare fraintendimento sul proprio essere storico e in divenire, di cui si esaltano ampiamente i pregi (cristallizzati in stereotipi rassicuranti), meno se ne individuano i limiti. È utile, per capire meglio di cosa parliamo, riproporre il punto di vista di un

⁶⁵ «Negli altri paesi il proletariato industriale ha capito che non può far nulla senza l'aiuto del proletariato rurale; e il partito socialista lavora ovunque per conquistarlo. In Italia la differenza fra proletariato industriale e proletariato rurale è anche, sotto parecchi riguardi, differenza fra proletariato settentrionale e meridionale. Bisogna che il primo si ricordi che non potrà mai far nulla senza dell'altro» (Gaetano Salvemini, *Scritti sulla Questione meridionale (1896-1955)*, Torino, Einaudi, 1955, p. 53.

⁶⁶ Cfr. Corrado Vivanti, *Lacerazioni e contrasti*, in *Storia d'Italia*, cit., p. 942.

⁶⁷ Giulio Bollati, cit., p. 1000.

osservatore attento come l'economista Alexander Gerschenkron, russo naturalizzato statunitense, che getta il suo sguardo da lontano sull'Europa di fine Ottocento:

Studiando le fasi di rapida industrializzazione iniziale dei principali paesi europei non è troppo difficile individuare alcune particolari ideologie dell'industrializzazione sotto i cui auspici si attuò lo sviluppo: in Inghilterra il liberismo economico, in Francia il sansimonismo, in Germania il nazionalismo, nella Russia dell'ultimo decennio del secolo il marxismo sembra avere svolto una funzione importante nel processo di sviluppo e certo tutt'altro che negativa. Ora ciò che colpisce chi osservi il corrispondente sviluppo italiano è l'assenza di un vigoroso stimolo ideologico all'industrializzazione⁶⁸

A commento di queste parole, si potrebbe aggiungere che con il processo di formazione e il compimento dell'Unità nazionale si impone l'esigenza di fare dell' "italiano" un attributo dotato di significati, che all'appartenenza territoriale ed etnica unisca quella di una personalità politica e sociale autonoma (lo Stato-nazione), passante proprio attraverso l'industrializzazione. Questo possiamo sostenerlo con gli occhi della storiografia novecentesca, poiché nel momento in cui ciò accadeva la percezione in Italia era tutt'altra. Secondo Vincenzo Gioberti il popolo italiano

è un desiderio e non un fatto, un presupposto e non una realtà, un nome e non una cosa, e non so se pur si trovi nel nostro vocabolario. V'ha bensì un'Italia e una stirpe italiana congiunte di sangue, di religione, di lingua scritta ed illustre; ma divisa di governi, di leggi, di istituti, di favella popolare, di costumi, di affetti, di consuetudini⁶⁹

La classe politica italiana dell'epoca, che decide chi e come coinvolgere nel processo di formazione dello stato nazionale, composta da personalità come quella di Gioberti, ci appare oggi simile a un viaggiatore straniero da

⁶⁸ Alexander Gerschenkron, cit., pp. 84-85.

⁶⁹ Vincenzo Gioberti, *Del primato morale e civile degli Italiani*, Capolago, 1846, p. 117.

Grand Tour, distaccato e concentrato sulla descrizione naturalistica; proprio come se si trattasse di una specie di straniamento da sé stessi⁷⁰.

Da questa stessa prospettiva, nell'analisi giobertiana la modernità prototipica dell'Inghilterra in quegli anni viene rovesciata di segno, diventando una pernicioso tentazione fuori dal controllo della Chiesa. Il grande successo ottenuto dal *Primato morale e civile degli Italiani* rimane a dimostrazione di come un frainteso patriottismo arrivi a nobilitare del tutto l'arretratezza culturale trasformandola in privilegio di cui si è rimasti unici depositari. Né bastarono a confutare l'idea gli effettivi insuccessi (si guardi ad esempio alla disastrosa politica coloniale), dal momento che si inseguiva

il sogno di una possibile "scorciatoia" italiana verso le mete della modernità senza pagare il prezzo di trasformazioni interne di tipo inglese o francese e lasciando fuori dallo Stato le masse popolari⁷¹

L'Italia umbertina non riuscì nell'impresa di scegliere. Oscillò tra la politica del piede di casa e le impennate militaresche, tra l'idillio sociale di *Cuore* e il pugno di ferro antipopolare, e finché poté cercò di tenere a bada quel "mondo moderno" che le cresceva dentro sotto forma di "questione sociale", per competere col "mondo moderno" di fuori ed essere una potenza tra le potenze; senza però affrontare in termini tecnici e politici corretti la questione chiave dell'industrializzazione⁷²

Il carattere degli italiani così fissato, ad opera e consumo degli italiani stessi (o meglio, di alcuni di loro), approdò nel nuovo Secolo e un movimento come il Futurismo trasse in inganno molti⁷³, se non altro perché la ricerca della modernità rimase in ogni caso un fatto elitario e individualistico.

Dopo che con l'avvento del regime fascista si raggiunse il punto più basso della retorica dell' "italiano" (esaltazione della ruralità e dello spirito italico direttamente derivato dall'antica Roma, riduzione ai minimi termini del ruolo di uomini e donne nella società), la fine della guerra portò istanze e

⁷⁰ «Nel *Primato* si manifesta infatti in modo esemplare l'attitudine a considerare astratti gli italiani reali, e reale un'idea astratta dell'Italia, culla della civiltà universale» (Giulio Bollati, cit., p. 960).

⁷¹ Ivi, p. 1016.

⁷² Ivi, p. 1017.

⁷³ Ai fini delle nostre questioni, basti pensare che un romanzo come *Mafarka il futurista* di Marinetti attinge largamente all'immaginario utopico e stempera un certo primitivismo distruttivo con il virtuosismo diegetico e stilistico.

immagini nuove. Non prima che nel 1953 il film hollywoodiano *Vacanze romane* tentasse un azzardato salto nel tempo, facendo leva proprio sull'eredità che l'Italia si era sempre trascinata:

L'Italia tornava ad essere pittoresca, con i suoi monumenti e le sue trattorie sempre al loro posto. L'Italia delle visite guidate e dei viaggi organizzati si ricollegava direttamente con l'Italia dei Baedeker e dei turisti anglosassoni. Era di nuovo l'Italia di Henry James e di E.M. Forster, l'Italia di Musset e di George Sand: l'Italia scenario, o meglio il palcoscenico, su cui si recitano avventure d'amore. Gli americani avevano dimenticato i loro morti di Montecassino, la Napoli della *Pelle*: tutto tornava come prima, in un'Italia fuori della realtà, con le benedizioni del papa e il panorama del Vesuvio impennacchiato⁷⁴

Gli stereotipi cominciano a perdere consistenza quando sullo scenario internazionale si affacciano i primi grandi imprenditori, come Gianni Agnelli e, soprattutto, Enrico Mattei. Nel fondatore dell'ENI si rispecchiava un nuovo tipo di italiano, protagonista di un percorso estremamente razionale e specchiato all'interno dell'economia capitalista, rispettoso delle regole, di sé e della comunità. Non solo: Mattei condusse personalmente, attraverso accordi commerciali, una politica di avvicinamento a sinistra, pur nell'appartenenza alla Democrazia Cristiana, che permise per un po' di rispolverare l'antica utopia del socialismo. Ben più di un permesso, invece, si ebbe con Adriano Olivetti, il visionario imprenditore che fu una figura chiave dell'utopia socio-economica di quegli anni, forse l'unica vera occasione per il nostro Paese, dai tempi della sua unificazione, di sperimentare e mettere in movimento un tipo di democrazia basato sulla connessione tra il singolo individuo e la politica: bilanciamento tra solidarietà sociale e profitto, cittadini come vigili e competenti protagonisti della politica, dignità del lavoro in fabbrica con un'attenzione alla felicità e alla crescita personale degli operai come non si era mai vista al mondo⁷⁵.

⁷⁴ Robert Paris, *L'Italia fuori dall'Italia*, in *Storia d'Italia*, cit., vol. VIII, p. 770.

⁷⁵ Sull'argomento cfr., tra i tanti, Giulio Sapelli e Roberto Chiarini, *Fine e fini della politica: la sfida di Adriano Olivetti*, Ivrea, Edizioni di Comunità, 1990. Si guardi inoltre alla vasta pubblicazione specifica di Giuseppe Berta.

Olivetti morì in un misterioso incidente d'auto nel 1960, Mattei in un altrettanto misterioso incidente d'aereo nel 1962⁷⁶; con loro si chiuse, prematuramente e dolorosamente, la stagione dell'utopia socioeconomica in Italia, impossibilitata per la sua breve durata a incidere egualmente su tutta la popolazione del Paese, tardiva rispetto al resto del mondo – come tardivo era stato lo sviluppo industriale, e la consapevolezza di poter costituire un'alternativa sociale – ma non per questo più facile da dimenticare.

Tracce sparse e la svolta degli anni Settanta

Il Novecento inaugura una interessante fioritura dell'utopia anche nella letteratura italiana, dove già esisteva un filone assai vitale nei secoli precedenti⁷⁷ (il viaggio immaginario), e lo fa sfruttando una significativa varietà di forme e motivi. Insospettabili frequentatori dell'utopia letteraria sono Pascoli e Pirandello, rispettivamente con il componimento *Emigranti nella luna* (1905) e il dramma *La nuova colonia* (1926). Anche l'incontro con il Futurismo assomiglia all'incrocio di più utopie, pur con esiti spesso discordi tra loro – basti pensare al *Codice di Perelà* di Aldo Palazzeschi (1911) e a *Mafarka il futurista* di Filippo Marinetti (1910). Ancora qualche anno perché il romanzo registri la prima nota scopertamente critica nei confronti dei miti cari al racconto utopico: in *Gog* di Giovanni Papini (1931) la parentesi costituita dal *Racconto dell'isola* lascia poco spazio ai dubbi, e ancor meno ce n'è davanti a *L'uomo è forte* di Corrado Alvaro (1938), inedita narrazione distopica e fantapolitica destinata a lasciare tracce importanti, evidenti nell'incompiuto *Belmoro* vent'anni dopo.

La presenza degli scenari antiutopici nel romanzo italiano si infittisce intorno alla fine degli anni Sessanta, quando la contemplazione del potere

⁷⁶ Il riferimento è, nel caso Olivetti, alle carte della CIA desecretate che rivelano come per dieci anni l'imprenditore e il suo operato siano stati costantemente e fittamente osservati dai servizi segreti statunitensi, timorosi di una possibile deriva a sinistra di quel progetto così altamente competitivo (cfr. Giancarlo Liviano D'Arcangelo, *Il gigante trasparente*, Milano, Edizioni di Comunità, 2015). Nel caso Mattei, i sospetti su un attentato come reale causa della morte si manifestarono da subito e negli anni, intersecandosi infine con la sparizione di Mauro De Mauro nel 1970, quando il giornalista stava per rivelare a Francesco Rosi le sue scoperte sul dolo dell'incidente, per la preparazione del film *Il caso Mattei*. Nel 2012 la sentenza della Corte d'Assise di Palermo sul caso del cronista scomparso ha messo nero su bianco la ricostruzione.

⁷⁷ La rassegna è in Laura Schram Pighi, *La narrativa italiana di utopia dal 1750 al 1915*, Ravenna, Longo, 2003.

distruttivo della bomba atomica si sostituisce ad una progettualità *construens*, già impedita – d’altro canto – da un vertiginoso interrogarsi sui fondamenti economici, sociali, ideologici e culturali delle società occidentali⁷⁸. A frequentare – a vario titolo - la sopraggiunta impossibilità dell’utopia sono in molti; dal Vassalli del *Millennio che muore* ad alcuni echi calviniani delle *Città invisibili* (entrambi pubblicati nel 1972), Manganelli con alcuni microromanzi di *Centuria* (1979), Porta con *Il re del magazzino* (1978) e soprattutto Volponi e Morselli, ambedue con una produzione di prima grandezza. La complessa spinta utopica del Volponi romanziere è ben evidente in romanzi come *La macchina mondiale* (1965), *Corporale* (1974), *Il pianeta irritabile* (1978) e *Le mosche del capitale*, pubblicato nel 1989 ma ideato a metà degli anni Settanta. Più ambigua e farraginoso, sottilmente intessuta di ucronia è la narrativa morselliana, con testi come *Roma senza papa* (1974), *Contro-passato prossimo* (1975) e *Dissipatio H. G.* (1977) pubblicati postumi – insieme a molti altri – dopo il suicidio dello scrittore.

È bene precisare che è impossibile trovarsi davanti a una dichiarazione di poetica orientata nel senso dell’utopia negativa: alcuni scrittori italiani attivi in gran parte nella seconda metà del Novecento hanno praticato una letteratura non sempre consapevolmente anti-utopica ma almeno sotto l’insegna di elementi ricorrenti e in un certo senso singolari, sia rispetto al panorama italiano del tempo sia rispetto al prototipo di anti-utopia che ci arriva da altre letterature europee ed extraeuropee. Qui accade infatti che alcuni elementi – ad esempio la centralità assoluta del dispotismo fantapolitico o dello scenario apocalittico/post-apocalittico associato a un’ambientazione fantascientifica – siano abbastanza puntuali, e questo ha certamente incoraggiato la nascita e lo sviluppo di una tradizione di studi

⁷⁸ Alla fine degli anni Settanta risalgono le pubblicazioni periodiche, in Italia, dal titolo *Un’ambigua utopia* (1977-1982). L’iniziativa, promossa da un collettivo di ex militanti di organizzazioni dell’estrema sinistra, mutua il nome dal sottotitolo del romanzo *The Dispossessed*, di Ursula Le Guin (tradotto in Italia come *I reietti dell’altro pianeta*), e propone la lettura critica della fantascienza letteraria e cinematografica, tradizionalmente intesa come genere d’evasione. Vi si potevano trovare recensioni, fumetti, traduzioni inedite di racconti, interviste e disegni. Oggi le pubblicazioni sono raccolte in due volumi dal titolo *Un’ambigua utopia. Fantascienza, ribellione e radicalità negli anni ’70*, a cura di Antonio Caronia e Giuliano Spagnul, Milano, Mimesis, 2009.

critici *ad hoc*, ma anche l'implicita affermazione di una sorta di 'sillabo' con il quale definire, senza troppe eccezioni, ciò che è un romanzo distopico.

Gli scrittori italiani, a volte ben consci (come Morselli) di agire in modo provocatorio rispetto ai loro tempi, sfuggono a questa classificazione e non solo si rivoltano – in gran parte – contro il diktat della fantascienza ma soprattutto scelgono di percorrere una strada ambigua, dove il confine tra utopia e antiutopia è assai sfumato, con tutto ciò che da questo ne consegue. Se a questa situazione si aggiunge il fatto che la strada del romanzo utopico/antiutopico non è percorsa da molti in maniera rilevante (basti dire che un elenco pur numeroso di autori si restringe a tre o quattro se andiamo a considerare non un singolo esperimento ma almeno due, come avviene ad esempio nel caso di Corrado Alvaro) si comprende meglio perché questo tema non occupi una posizione di primo piano nella critica letteraria contemporanea.

Quella che per comodità chiameremo distopia italiana⁷⁹ (volendo utilizzare questa denominazione per più esperienze tendenzialmente non accostate tra loro) è interessante anche – e forse soprattutto – in ragione della sua distanza rispetto a tradizioni letterarie più significative. Si riscontrano infatti, tra le caratteristiche più importanti, la presenza di protagonisti che pur essendo parti di un sistema mantengono rispetto ad esso una forma di estraneità perseguita quasi per scelta, che può essere ad esempio una distanza geografica oppure un marcato e ribadito isolamento rispetto alla comunità. Altra questione importante è l'immaginario che preesiste alla narrazione antiutopica; un immaginario che è individuale

⁷⁹ Doverosi alcuni riferimenti bibliografici in proposito, importanti per questo lavoro: Gillian Ania, *Apocalypse and dystopia in contemporary Italian writing*, in «Trends in contemporary Italian narrative», Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2007, pp. 155-181; Ida De Michelis, *Apocalissi e letteratura. Tra realtà, utopia e distopia le reazioni della letteratura italiana di fronte ad eventi di fine*, in «Studi (e Testi) Italiani», n. 15, 2005, pp. 9-15; Roberta Mori, *La rappresentazione dell'«altrove» nel romanzo italiano del Novecento*, Pisa, ETS, 2008; Florian Mussgnug, *Finire il mondo. Per un'analisi del romanzo apocalittico italiano degli anni Settanta*, in «Contemporanea», n. 1, 2003, pp. 19-32.

(proprio dello scrittore) e collettivo: cosa ritorna in ciascuno con sospetta costanza, cosa è in comune, cosa manca – e se manca vuol dire che non è all'orizzonte, non è nelle singole esperienze e non è nel sostrato culturale. Diventa quindi, questa assenza, una forma di caratterizzazione della letteratura italiana e nella letteratura italiana, ma anche una specie di avviso al lettore, un messaggio in codice .

Capitolo II

Il crinale incerto: la distopia inaspettata in Corrado Alvaro

1. Il postumo incompiuto: Belmoro

Corrado Alvaro non è certamente conosciuto per i suoi scritti sull'utopia, e sulla distopia in particolar modo; il suo nome è quello che meno ci aspetteremmo di trovare tra i frequentatori del genere in Italia. Pur possedendo una certa poliedricità artistica, la fama legata alla narrazione di una Calabria rurale e arcaica ha oscurato per lungo tempo, anche negli studi critici, due prove letterarie *sui generis* all'interno della vasta produzione letteraria dello scrittore di San Luca, vale a dire *L'uomo è forte* (1938) e *Belmoro* (1957, incompiuto a causa della morte dell'autore). Tali romanzi rappresentano un ideale punto di partenza cronologico del nostro percorso sull'utopia nella letteratura italiana, e possiamo affermare con convinzione che, a dispetto della scarsa popolarità dei titoli, si tratta di un avvio in grande stile ricco di spunti interessanti e meritevoli di essere indagati ben oltre queste pagine⁸⁰.

La produzione variegata dello scrittore e giornalista calabrese – che comprende romanzi, racconti, saggi, esperimenti poetici, testi teatrali e sceneggiature per il cinema e la televisione –, non è immune da critiche anche di natura politica, essendosi esposto, con le opere che prenderemo in considerazione, su un argomento assai delicato in un periodo storico che lo era altrettanto.

L'elemento fantapolitico, assieme all'ossessione del controllo e alla degenerazione di un Potere indefinibile che domina la mente umana, è caratteristico di una fase primigenia della distopia, quando la minaccia

⁸⁰ Piuttosto datato il principale contributo della critica su questi temi alvariani: Pasquale Falco (a cura di), *Utopia e realtà nell'opera di Corrado Alvaro*, Cosenza, Edizioni di Periferia, 1987.

dell'uomo contro altri uomini rappresenta il peggior futuro possibile⁸¹, è perciò al centro del primo cimento letterario, nel 1938.

Ma il tema sembra caro allo scrittore calabrese anche in tempi non sospetti, e l'esperimento fruttuosamente concluso con *L'uomo è forte* avrebbe trovato un inaspettato seguito proprio al tramonto della vita e della produzione letteraria di Alvaro, con il romanzo incompiuto *Belmoro*.

Come ci informa l'*Avvertenza* a cura di Arnaldo Frateili in apertura della prima e unica stampa del romanzo, pubblicata nel 1957, probabilmente non rivista⁸² dall'autore,

Nulla di certo è dato sapere intorno al tempo in cui Alvaro cominciò a scrivere questo suo ultimo romanzo. Geloso del proprio lavoro, egli non ne parlava con nessuno, neppure coi familiari più intimi; ne metteva a parte soltanto l'Editore, quando si trattasse di progetti concreti e già in via d'attuazione⁸³

Dalle informazioni in nostro possesso sappiamo che Alvaro aveva terminato le prime 200 pagine del romanzo nel settembre 1953 e fra le carte lasciate dall'autore e ritrovate dopo la morte esiste un appunto sulla fine del romanzo: poche e sbrigative parole che chiariscono poco e male un esito che al lettore apparirebbe quasi incomprensibile ed incompatibile con l'evoluzione della storia narrata (si veda oltre).

Sempre nella medesima *Avvertenza* si può notare una certa perplessità dei lettori e dei critici alvariani, che cercano di fornire una spiegazione a questa inaspettata prova dell'autore:

Apparentemente il romanzo, che s'inserisce nella linea di quelle allegorie filosofiche e morali che vanno dai *Viaggi di Gulliver* di Swift, attraverso il *Candide* di Voltaire, fino al *Mondo nuovo* di Huxley, sembra estraneo all'ispirazione di

⁸¹ Siamo ancora lontani dalle devastazioni atomiche, da una certa sensibilità nei confronti dell'ambiente e dall'angoscia che l'umanità tutta (amici e nemici) possa scomparire per sempre e senza preavviso. Di questo filone, molto più tardo e molto frequentato, troviamo echi in tutti gli altri autori di cui questa rassegna sulla distopia italiana si occupa.

⁸² Un indizio in tal senso potrebbe essere l'imprecisione con cui il nome di una medesima associazione viene riportato con piccole variazioni in altrettanti luoghi del testo: ad esempio, una fantomatica Società per la Persecuzione dei Sofferenti e dei Poveri, citata a p. 178, diventa Opera Persecuzione Sofferenti a p. 192 e Ordine Persecuzione Poveri e Sofferenti a p. 203.

⁸³ Corrado Alvaro, *Belmoro*, Milano, Bompiani, 1957, p. 5.

Alvaro. Siffatto atteggiamento fantastico e satirico non ha infatti precedenti nella sua narrativa, dove la realtà è trasfigurata liricamente, mai trasferita ironicamente⁸⁴

Né si può sostenere che questa tipologia narrativa avesse grande seguito in Italia in quegli anni, dominati anche in letteratura dal monopolio neorealista, quanto di più lontano da quest'ultima opera alvariana. C'è in essa una forte componente visionaria, talmente resa nei dettagli da apparire quasi predittiva; essa non basta tuttavia a nascondere quanto la figura del personaggio chiamato Belmore (che dà il titolo al romanzo) sia pienamente figlio del suo tempo e di una serie di suggestioni che Alvaro doveva avere ben presenti e che riutilizza mutandole di segno.

E in *Belmore*, sotto il velo della favola, è proprio dell'Italia e di Roma che si parla. È l'Italia quello Stato che accoglie per primo Belmore, e che ha il privilegio di ospitare la gente povera e sofferente, mentre negli altri paesi dell'Ordine Mondiale tutti sono ricchi e felici per definizione. Ed è Roma la sua capitale: quella Magnitudo in cui sopravvivono gli usi e le passioni del vecchio mondo⁸⁵

Magnitudo è solo uno dei tanti fantasiosi e talvolta parlanti nomi di città che vengono citati, e dai quali filtra una definizione del futuro nel segno della potenza e della forza tanto care al movimento futurista⁸⁶.

Questa toponomastica si dipana all'insegna dell'esotismo: esotizzare è allontanare ciò che è vicino, ammantarlo di un'aura di indefinita compiutezza. Non a caso tutte le città rappresentano altrettante *póleis* del futuro con proprie regole e proprie specificità, in quanto ciascuna autonoma rispetto alle altre e dotata di sue peculiarità e sottigliezze che regolano il vivere civile (o incivile, a seconda dei punti di vista).

D'altro canto, una sottesa ma sempre presente divisione ideale tra contesti rimane quella più topica tra città e campagna, con tutte le caratteristiche tendenzialmente associabili ai due poli.

Le città sono apparentemente utopiche, in realtà ad uno sguardo approfondito ciascuna rappresenta un distillato di distopia, non troppo

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ Ivi, pp. 5-6.

⁸⁶ Altri nomi sono Energheiton, Dolonon, Pomaren, Vergings, Ripargis, Lenburg, Lipona, Zefirena.

palese e non immediatamente riconoscibile come tale. D'altronde questa non riconoscibilità è la cifra della distopia alvariana, fatta di tangenze, latenze e qualche colossale fraintendimento, come si vedrà soprattutto nel secondo paragrafo.

In *Belmoro* il passaggio da una città all'altra è un viaggio attraverso diverse dimensioni distopiche attraverso le quali si muove il protagonista.

Quella del viaggiatore è una figura prototipica della narrazione utopica che, come già sappiamo, rappresenta con il suo *regard éloigné* il tramite tra il mondo altro e la cultura di provenienza alla quale il lettore appartiene. Già basterebbero questi elementi a rappresentare lo straniamento necessario a quella specie di salto evolutivo che è il contatto con la perfezione utopica, una sorta di *Great Exhibition dell'opportet esse*.

È difficile – non a caso – che la figura del viaggiatore, di colui che transita da un luogo all'altro sia presente in distopia, ma come vedremo abbiamo qui a che fare con una lunga serie di eccezioni.

Il personaggio di *Belmoro* è un viaggiatore, e questo è chiaro già dalle prime righe del romanzo, ma quello che più colpisce è la *naïveté* dello straniero portata al parossismo, al punto che il lettore da subito si chiede che tipo di essere sia *Belmoro*.

L'*incipit* del romanzo è una sorta di compendio di tutto ciò:

Ignoravo la stagione e il giorno e l'ora del mio arrivo in quella contrada. Né riuscivo a ricordare come vi ero caduto. Ricordavo assai poco del mio luogo d'origine, e la mia mente circondò di mistero quella provenienza. Così credetti sempre di essere caduto da un astro, in cui alcune presenze senza età mi ammonivano che dovevo uscire, che dovevo essere, ed essere aveva forse lo stesso senso di morire⁸⁷

Si comprende subito come la perdita delle coordinate spazio-temporali, unita all'estrema indefinitezza del luogo, amplifichi il senso di straniamento del personaggio e del lettore che, complice la presenza del verbo “caduto”, pensa si tratti di un essere proveniente da un'altra dimensione e soprattutto non spinto dalla curiosità ma da un fato ineluttabile. A questo fa seguito una

⁸⁷ Ivi, p. 9.

sorta di imprinting mitico-bucolico, che ricalca non sappiamo quanto consapevolmente la scena dell'incontro tra Diana al bagno e Atteone, a ruoli invertiti e con esiti del tutto diversi.

Chi scoprì la mia presenza fu una contadina chiamata Irmene, mentre mi lavavo a un ruscello presso il luogo dove ero caduto. Avvertendo la presenza di qualcuno, ella si nascose dietro una siepe⁸⁸

Lo straniamento dell'incontro da subito si presenta al massimo livello attraverso una serie di perifrasi che sarebbero state care a Viktor Sklovskij se avesse potuto leggerle⁸⁹:

furono lanciati verso di me alcuni panni in cui, mi fu facile capirlo, dovevo infilare le gambe e le braccia⁹⁰

gli alberi, le erbe, il ruscello, il canto degli uccelli avevano per Irmene un significato che ignoravo. Infine anche lei aprì la bocca ed emise suoni che io non capivo, come non capivo il discorso che un uccello faceva su un albero⁹¹

Si tratta quindi di un incontro attraverso cui Belmoro nasce al mondo in cui si trova, ed è difficile non pensare al mito del buon selvaggio tramandatoci dalla cultura illuminista, che ci appare definitivamente tale quando leggiamo che i contadini gli hanno imposto il nome⁹².

Belmoro, che non conosce colpe e inganni⁹³, si trova inserito in una comunità rurale fatta di uomini e soprattutto donne presso i quali impara a parlare, e la scoperta di questa abilità (sulla quale non ci viene detto nulla rispetto al mondo dal quale Belmoro proviene) ci mostra, nel protagonista, un innatismo di stampo platonico che caratterizza il personaggio anche in altri frangenti della narrazione.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ Il riferimento, piuttosto ovvio, è a Viktor Sklovskij, *Teoria della prosa*, con una prefazione inedita dell'autore e un saggio di Jan Mukarovsky, traduzione di Cesare Giuseppe de Michelis e Renzo Oliva, Torino, Einaudi, 1976. Nello spiegare il concetto chiave di straniamento, il formalista russo utilizza un esempio tratto da Tolstòj: «consiste nel fatto che non chiama l'oggetto col suo nome, ma lo descrive come se lo vedesse per la prima volta» (p. 13).

⁹⁰ Corrado Alvaro, *Belmoro*, cit., p. 9.

⁹¹ Ivi p. 10.

⁹² Cfr. ivi, p. 13.

⁹³ Cfr. ivi, p. 31 e p. 39.

quel linguaggio mi sgorgava dal petto e avevo bisogno di versarlo [...] il mio pensiero mi presentava, quasi pronunziate ad alta voce, parole che nella propria lingua natale l'uomo non avverte, che formano tutt'uno col pensiero, ma che in paese straniero e in una lingua estranea sentiamo scandite forte dentro di noi⁹⁴

e soprattutto

pronunziavo a bassa voce alcune parole e frasi, le prime che mi venivano alla mente. Di alcune, nessuno mi aveva mai spiegato il significato ma io le applicavo esattamente agli oggetti e ai pensieri cui corrispondevano, quasi che il loro suono contenesse quelle forme e quelle immagini. A volte erano gli stessi oggetti a suggerirmi una parola che avevo udito, ma là per là non avevo capito a che si riferisse⁹⁵

Che ci fosse del platonismo nella costruzione di un personaggio letterario così singolare, prescindendo dalla dimensione utopica e distopica, è evidente soprattutto nelle prime pagine del romanzo. Belmoro incontra una dimensione campestre che non tornerà più nella narrazione, e che con le sue caratteristiche prelude fortemente al grande tema dell'avvento della civiltà nuova su quella vecchia; civiltà, quest'ultima, colpevole di porre al centro i sentimenti, la sofferenza, la povertà e la conoscenza⁹⁶.

C'è una dicotomia tra “conoscere” e “vedere” che in tantissimi luoghi del testo sfocia in un vero e proprio voyeurismo⁹⁷. Ad esempio, quando Irmene spiega a Belmoro come funziona la loro vita campestre alle porte della grande città, c'è una sorta di riuso creativo del mito platonico della caverna:

Noi sappiamo tutto. Lo abbiamo imparato e lo impariamo al cinematografo, che si può vedere qui a un miglio di distanza, in paese. È il divertimento dei poveri e di chi sta lontano dalla vita. A Magnitudo o a Energheiton avranno altre distrazioni, immagino. Ma a noi mandano rappresentazioni di quello che vediamo di continuo fra le nostre bestie, soltanto eseguite da uomini, o meglio ombre di uomini. A mio

⁹⁴ Ivi, p. 12.

⁹⁵ *Ibidem*. Può essere interessante sottolineare che negli anni in cui Alvaro scriveva queste parole, dall'altro capo dell'oceano il linguista Noam Chomsky elaborava la teoria delle strutture innate del linguaggio naturale come facoltà esclusiva dell'uomo tra tutti gli animali; cfr. Noam Chomsky, *Syntactic Structures*, 's-Gravenhage, Mouton&Co., 1957.

⁹⁶ I riferimenti temporali che segnano il passaggio tra queste due civiltà non sono mai narrati direttamente o in modo esaustivo, piuttosto si tratta di accenni, simili ad incisi, che datano un periodo importante di transito dal vecchio al nuovo tra il 1918 e il 1950. Cfr. *Belmoro*, cit., p. 96 e p. 68.

⁹⁷ Cfr. anche ivi, p. 224 e ss.

modo di vedere, lo spettacolo consiste nella visione di una parte della popolazione che si spoglia poco o molto per lo spasso dell'altra parte della popolazione⁹⁸

Anche in questo passaggio è evidente lo straniamento di impronta sklovskijana con cui viene designato l'atto sessuale, ma ad essere importante è la riproposizione, attraverso lo strumento moderno del cinematografo, della vita come *theatrum mundi*. La messa in scena cinematografica sopra citata è solo il primo di una lunga serie di riferimenti alla dimensione teatrale:

Ognuno rappresenta la sua commedia o il suo dramma, e in ciò consiste il suo piacere⁹⁹

Com'è facile immaginare, il risvolto della medaglia è la messa in evidenza del fondo grottesco delle azioni umane, che finisce inevitabilmente per investire di tale chiave di lettura l'intero esperimento utopico-distopico.

Ella stessa [Una donna che ha perso il marito] dovette, sentendosi circondata da tanto omaggio, dimenticare il suo dolore, diventando lo spettacolo di sé stessa¹⁰⁰

Se la sofferenza diventa grottesca, inevitabilmente passa in secondo piano l'impianto utopico, e lo sguardo, già traslato, del viaggiatore-narratore¹⁰¹ diventa l'espedito che lascia spazio a una moderna *lettre persane*:

Il senso della giustizia, delle convenienze, era vivo; si poteva uccidere e vendere persone e mercanteggiare donne e bambini, la causa di stupore poteva essere, se mai, che i delitti non vi fossero più frequenti, ma un atto poco meno che riguardoso suscitava lo sdegno di tutti, e ognuno diventava giudice severo del contegno altrui. Millina era divenuta la protagonista del giorno; il fatto che le avessero ucciso il marito passava in seconda linea, ma che la notizia le fosse recata in forma poco riguardosa, senza un rispetto delle convenienze, costituiva il vero delitto¹⁰²

⁹⁸ Ivi, p. 14.

⁹⁹ Ivi, p. 44.

¹⁰⁰ Ivi, p. 76.

¹⁰¹ La chiara definizione di questa figura è rilevante anche nel fatto che Alvaro fa uso, all'occorrenza, della strategia narrativa del racconto nel racconto, tradotta in metanarrazione: si ha un punto nel romanzo in cui lo straniero-viaggiatore dell'utopia (Belmoro), che racconta al lettore le sue esperienze, a sua volta ascolta, riportandolo in prima persona, il racconto di un altro straniero che si rivolge a lui; cfr. ivi, p. 135.

¹⁰² Ivi, p. 75.

In questo romanzo troviamo un'ironia piuttosto tiepida, diversamente da quanto accade in altri narratori (si veda Morselli), compensata da quella che è una importante caratteristica ricorrente della dimensione alvariana, vale a dire la grande attenzione prestata ai personaggi femminili¹⁰³. A questi ultimi sono riservati importanti ruoli nello svolgimento delle azioni nonché descrizioni fisiche intense e minutamente caratterizzate, dalle quali quasi sempre emerge la loro insolita specificità. Le labbra femminili, tra le varie parti anatomiche, sembrano avere un rilievo maggiore:

Applicò le sue labbra alle mie per farmi sentire chiaramente l'emissione del suo fiato e la disposizione delle sue labbra nella pronunzia. Non mi restava che secondarla. Le sue labbra, dapprima del colore appassito che ho descritto, e divenute più smorte durante la lezione, si ravvivarono, da molli che erano, si inturgidirono, mi parvero ingrandirsi, infine divennero freschissime. [...] Da un mondo umido, poi coagulato come il miele, si arrivò in una specie di deserto ardente, arido fino all'estrema secchezza. [...] Avevo imparato le prime tre o quattro lettere dell'alfabeto [...] ella mi aveva messo sulle labbra le prime sillabe della sua lingua¹⁰⁴

La bocca della donna qui è soprattutto luogo performativo del linguaggio, esperienza multisensoriale portatrice di una forma alternativa di conoscenza.

Alla luce (anche) di ciò, lungi dall'essere un fatto puramente descrittivo, in questo romanzo uno dei temi più interessanti, ossia la metamorfosi, passa per il corpo. Come un moderno Apuleio (e forse anche di più), Belmore all'inizio del romanzo è un essere ammantato di mistero, angelo¹⁰⁵ “caduto” da qualche parte e finito in un *locus amoenus*, dove perde l'innocenza attraverso il rito della vestizione; successivamente si reca nella città di

¹⁰³ Così come era per la toponomastica, anche la lunga carrellata di figure femminili presenta un certo esotismo, seppure in proporzione molto inferiore: Irmene, Melania, Millina, Leris, Magda, Teodora, Gaetana, Vivian, Belinda, Gemma, Berta, Patrizia. Quando dopo la vecchia e dolente Magnitudo Belmore conosce Dolonon, città culla della civiltà più avanzata, i nomi diventano parlanti: Stella Pidue è il prodotto più perfetto della selezione genetica, creata come idolo per essere adorata e frutto di una complessa operazione durata anni, mentre Veronica Normal è, più modestamente, la sua accompagnatrice. Aggiungiamo che non tutte le donne citate interagiscono con Belmore allo stesso modo, ma, curiosamente, nella gran parte dei casi il protagonista le incontra una alla volta, simili ad altrettante tappe (di formazione?).

¹⁰⁴ Corrado Alvaro, *Belmore*, cit., pp. 36-37. Cfr. anche le pp. 55 e 212.

¹⁰⁵ C'è un punto del romanzo in alcune donne utilizzano proprio questo termine: «“Non è carino?”», diceva la voce di Magda. “Sembra un angelo”, replicava un'altra voce di donna» (p. 118).

Magnitudo¹⁰⁶ e qui, sempre in compagnia di una donna, un banale scambio di abiti segna l'inizio di un lungo periodo in cui il protagonista vivrà fingendosi donna e vestendosi come tale. La decisione viene presa al fine di mimetizzarsi il più possibile nella popolazione cittadina¹⁰⁷, ma non rappresenta una oscillazione nell'identità e nei gusti sessuali: è puro *cross-dressing*, che prelude a successive e sempre più complesse metamorfosi nel corso del romanzo. A seguito, infatti, dell'assunzione di una "droga atomica" che la popolazione usa per soddisfare i propri desideri¹⁰⁸ (e in questo si sente distintamente l'eco del *soma* in *Brave New World* di Aldous Huxley¹⁰⁹), Belmore si trasforma in ragazzino dell'apparente età di 11-12 anni, mentre ne ha circa 19. In questa condizione attraversa buona parte del romanzo fino a subire l'ennesima metamorfosi, sempre attraverso le droghe e per rimediare alla situazione precedente, diventando una immagine fotografica senza ombra¹¹⁰. Il protagonista rimane in questo stato per diverso tempo, la narrazione ce lo conferma, e forse quando il romanzo si interrompe Belmore era prossimo a trovare una soluzione per tornare al suo

¹⁰⁶ Una prossimità di tipo sentimentale tra Magnitudo e la Roma del dopoguerra sembra latamente presente: «Stando a Magnitudo non ci si poteva rendere conto veramente di quanto accadeva negli altri paesi. Magnitudo era stata lasciata nelle sue vecchie abitudini perché povera, turbolenta e in preda a molti pregiudizi, ma tutto il paese era come cintato e per altri cinquant'anni lasciato alle sue inclinazioni, prima che fosse intrapresa l'opera di trasformazione moderna» (Ivi, p. 122).

¹⁰⁷ Belmore non è uno straniero qualsiasi in un mondo qualsiasi; è un individuo che porta nella sua figura i segni di una differenza rispetto alle popolazioni omologate delle diverse città. Nello specifico non è ben chiaro quali siano le differenze, ma tutti quelli che incontrano il protagonista capiscono subito che non è uno di loro. Come accadrà anche in *L'uomo è forte*, la diversità porta alla curiosità, la curiosità al disordine sociale, e il disordine sociale ai pericoli per l'incolumità.

¹⁰⁸ «Droghe e ritrovati erano tra le risorse maggiori di quella popolazione. Leris ne aveva comperato qualcuno, e mi prometteva di sperimentarli un giorno su noi stessi. Gli effetti pare fossero portentosi [...] A quanto capii, quelle sostanze potevano alterare i lineamenti, la statura, l'età; erano gelosi segreti di Stato per ogni evenienza. "Sarò come tu vorrai", mi diceva Leris; "se qualcosa in me non ti piacerà, sarò mutata con una di queste sostanze"» (*Belmore*, cit., p. 65).

¹⁰⁹ Sulla scia di Huxley lo scrittore colloca una serie di riferimenti all'eugenetica, alla procreazione depurata dall'atto sessuale e alla rigida separazione tra esseri umani perfetti e imperfetti. Allo stesso modo mostra di aver recepito qualche suggestione anche da *1984*, specialmente nella denominazione di discipline, settori, dipartimenti, compartimenti tutti facenti parte dell'enorme macchina burocratica da cui scaturisce il Potere: Organizzazione Malvagi, Unione Igiene e Bellezza, Ministero della Pubblica Distruzione (sic!), lezioni di Simulazione e Menzogna, studi di Ricchezza e Demagogia Sperimentale, Lega Segreta per il Progresso dell'Analfabetismo etc. L'elenco completo sarebbe molto lungo, ci limitiamo a segnalare un piccolo ma significativo richiamo al *newspeak* orwelliano: «Gli Agebiò, come si chiamarono gli agenti della Polizia Biologica» (Ivi, p. 135).

¹¹⁰ Ivi, p. 245.

aspetto reale, ed essere ricambiato dalla donna che ama – questo, d'altronde, è quello che ci dicono gli appunti ritrovati¹¹¹.

Che *I viaggi di Gulliver* sia stato un modello importante per Alvaro ce lo conferma lui stesso in almeno due luoghi del testo, uno dei quali costituisce un riferimento esplicito. Si ha quando Stella, la creatura perfetta, incontra un «omòtero», cioè un individuo che rappresenta un incrocio tra uomo e animale.

«Che sventata!», disse Stella. «Dovevo accorgermi che lei è un omòtero. E scusi, incrocio di quale animale?»

Egli disse: «Cavallo».

Stella si accese nuovamente: «Oh, cavallo! Sono tanto simpatici, e ormai non si vedono che nei circhi [...]».

Il sanitario parve commosso della rivelazione, e replicò con parole che evidentemente risalivano al tempo dei suoi studi: conosceva perfettamente la storia dei popoli oppressi, tra cui i cavalli, dei loro tentativi di acquistare uno stato sociale, della loro civiltà primitiva quando erano i soli abitanti delle grandi pianure del Nuovo Mondo, e infine quel periodo della loro civiltà descritto dal signor Gulliver nei suoi viaggi¹¹².

Belmore e Gulliver sono due personaggi letterari estremamente diversi l'uno dall'altro, come diverse sono le tradizioni culturali dei loro creatori e altrettanto diverso lo scopo delle rispettive prove letterarie, dal momento che in *Belmore* non sembra presente alcun intento scopertamente parodico. Le affinità tra le due opere sono comunque ben evidenti: infatti in Alvaro il recupero della metamorfosi come espediente narrativo richiama in maniera palese lo sguardo straniato che Gulliver esercita (e subisce) trovandosi a contatto con popoli dalle caratteristiche più disparate. È chiaro che nel caso di Belmore è lui stesso che, modificandosi la sua fisicità, sperimenta in maniera privilegiata l'estraneità al suo stesso corpo; tuttavia se proviamo a ripercorrere i suoi passi sotto la lente swiftiana si trova più di una corrispondenza. L'incontro di Gulliver con il popolo di Lilliput è rappresentato, senza dubbio, dalla trasformazione di Belmore in

¹¹¹ ««Durante l'assenza di Belmore che sta coi fotografi, Stella comincia a sentire la sua mancanza. La ragazza che sta nel quartiere dei fotografi e che spesso parla con Belmore (forse lo ama) gli dà un giorno una pillola che lo farà guarire. Belmore prende la pillola mentre è da Stella. Stella lo vede e lo ama. Fuga verso la felicità e la solitudine»» (Ivi, p. 372).

¹¹² Ivi, p. 272. Cfr. anche p. 179.

ragazzino¹¹³, con un totale capovolgimento dei punti di vista (ancora una volta, si tratta di relativizzare il punto di vista dello straniero-viaggiatore).

Volendo individuare in *Belmore* il risvolto della medaglia, se così si può dire, cioè l'incontro tra Gulliver e gli abitanti-giganti di Brobdingnag, un primo importante indizio è rappresentato da una digressione sugli antichi abitanti di Magnitudo:

Pareva fosse stata popolata da un popolo di giganti, la cui specie era ormai estinta, gente di un altro ciclo di storia, di cui non restava che polvere¹¹⁴

Oltre a ciò, di impronta più giocosa è un complesso racconto nel racconto le cui premesse sono spiegate al protagonista attraverso un dispositivo cinematografico-teatrale¹¹⁵, e che nonostante il contesto mantiene delle atmosfere tra il fantastico e il meraviglioso.

Berta Farò, donna avanti negli anni in una posizione sociale privilegiata, estremamente cinica alla pari del marito, ha molti amanti occasionali con i quali consuma rapporti sessuali senza alcun coinvolgimento sentimentale. L'impulso ad accrescere la "collezione" di esperienze la spinge a fare ampio uso delle droghe atomiche (alle quali ha accesso privilegiato) per mutare aspetto e compiacere gli uomini in tutte le sfumature. La tipica 'rottura' del meccanismo è, come da manuale, l'imprevisto innamoramento, per un uomo molto più giovane di lei, che la porta a fare abuso delle droghe, e Belmore assiste in prima persona a quel che accade:

La porta si aprì di colpo, sotto una spinta violenta, e irruppe nella mia stanza un essere che non avrei mai immaginato, per quanto fossi abituato agli avvenimenti più insoliti: una donna alta da toccare il soffitto, di proporzioni gigantesche e seminuda, era passata a malapena dalla porta [...] ero stupito di ravvisare in quella apparizione nientedimeno che Berta, ma gonfiata e veduta al modo di certi nudi di donna che erano stati la delizia di certi scultori alcuni anni prima, i quali ne

¹¹³ La prova fondamentale dell'avvenuta trasformazione, di cui Belmore non si è inizialmente accorto, risiede nella descrizione dei vestiti che sembrano improvvisamente diventati troppo grandi e penzolano da tutte le parti: «Avvertii che potevo passare come se tutto attorno a me fosse cresciuto di dimensioni e mi fossi perduto come uno spillo. Sentivo la giacca battere sui miei polpacci, e questa fu per un pezzo la sola impressione del mio corpo» (Ivi, pp. 114-115).

¹¹⁴ Ivi, p. 251.

¹¹⁵ «La macchina per ritrarre il passato» nelle parole di Patrizia a Belmore, con la consueta strategia di straniamento verbale.

avevano magnificato e ingigantito le rotondità riducendosi a non modellare che queste, trascurando ogni sembianza umana. [...] Lo sforzo con cui cercava di tirarsi giù la camicia, che arrivava appena a coprirle i seni, la rese edotta del suo stato. Sedette sul pavimento occupandolo da un angolo all'altro della stanza, si guardò, guardò noi, e scoppiò in un pianto di lacrime grossissime¹¹⁶

Le scene successive strappano un sorriso nel ricordo delle esagerazioni rabelaisiane, se non fosse che a un certo punto la povera e disperata Berta Farò piange la sua enormità davanti all'amante perplesso e distaccato, e il dialogo finisce per sembrare una caricatura dell'amore (o supposto tale) recitato dalla Natura e dall'Islandese a ruoli invertiti:

«Ma perché lo hai fatto?» chiese Marino.

Ella rispose: «Per te. Per diventare immensa, grande come la natura, diventare tutto. Non dicevi sempre questo?»¹¹⁷

Continuando a seguire le principali tappe di Gulliver, si dipana, presso Alvaro, una galleria di ambientazioni distopiche senza troppi spunti parodici. Se in Swift tra gli abitanti di Balnibarbi domina la scienza cieca e pedante che non bada al bene degli uomini, Belmore si trova davanti ai principali trionfi della nuova era:

- l'eugenetica («A Dolonon l'amore era considerato un atto bestiale, e quella società era talmente evoluta che nessun dolonese avrebbe compiuto atti amorosi con una donna del suo stesso paese. Le dolonesi sono arrivate a tale grado di nettezza, che hanno ribrezzo di ogni contatto, e perciò si fecondano artificialmente. Vogliono avere figli da gente sicura per le sue alte qualità, di cui l'Unione Igiene e Bellezza fornisce il seme»¹¹⁸);

- il terrorismo psicologico attraverso i cambiamenti climatici («Pare che il clima e l'ambiente di Magnitudo siano propizi, perché mentre altrove succedono tragedie, e l'amore si manifesta con stragi, violenze, uccisioni, torture, vivisezioni, ratti di infanti, a Magnitudo tutto si svolge secondo una

¹¹⁶ Ivi, pp. 240-241.

¹¹⁷ Ivi, pp. 243.

¹¹⁸ Ivi, p. 51.

vecchia vicenda. [...] È probabile che, quando il clima di Magnitudo sarà modificato del tutto con una erogazione intensiva di piogge e di geli applicati dall'Opera Mundi, i Vecchi Credenti non sosterranno più che il maggior numero di persone debba venire al mondo per gioire della sua bellezza»¹¹⁹);

- la clonazione come morte del sentimento per l'altro («La produzione a Energheiton di esseri in tutto simili distruggeva dalle fondamenta ogni mia costruzione fantastica intorno alla donna amata, l'unica, colei sola che si potesse amare. La perdita della donna unica non era più irreparabile, mi crollavano dentro secoli di poesie, letteratura, filosofia. E per poco che la produzione di uomini ugualmente simili avesse fatto progressi, si sarebbero potute incontrare le copie senza accorgersi di uno scambio, e riprendendo il discorso che l'altro aveva lasciato in sospeso con una similitudine di pensieri e di sentimenti e di atteggiamenti»¹²⁰).

Ancora, a Glubbudrib Gulliver incontra i personaggi celebri del passato ridotti a fantasmi; in *Belmore*, più semplicemente, ne vengono citati in gran numero e da diverse voci: oltre a Swift¹²¹ si parla di Sofocle, Shakespeare, Molière, Machiavelli¹²²; Leonardo da Vinci, Marinetti, Picasso, Pirandello¹²³; Tiziano, Raffaello, Rembrandt, Cranach, Goya¹²⁴, e l'elenco proseguirebbe ancora¹²⁵.

A Luggnagg il protagonista swiftiano entra in contatto con uomini condannati all'immortalità, che invecchiano ma non hanno il diritto di morire, sebbene per legge siano considerati deceduti all'età di ottant'anni.

¹¹⁹ Ivi, pp. 202-203. Cfr. anche p. 171.

¹²⁰ Ivi, pp. 338-339.

¹²¹ Vedi nota 112.

¹²² Corrado Alvaro, *Belmore*, cit., pp. 57-58.

¹²³ Ivi, p. 59. La menzione di Pirandello è la più significativa perché Leris, la donna che sta discutendo polemicamente dei presunti geni del passato, parla di *Sei personaggi in cerca d'autore* come di uno spettacolo ingenuo e primitivo – la messa in scena teatrale si conferma dunque come il dispositivo di gran lunga più funzionale all'interno del romanzo.

¹²⁴ Corrado Alvaro, *Belmore*, cit., p. 122.

¹²⁵ Cfr anche le pp. 143, 186, 225 e 281.

Nel romanzo di Alvaro, queste le parole di Barnaba Farò, marito di Berta, a Marino:

«Le dirò che io non amo affatto la gente come lei, e in genere il popolo. I miei, sono ottanta anni d'esperienza, e ho veduto tutto. [...] Ho cento anni. Rimando tutti gli anni la mia vecchiaia a poco prima della mia morte. Invecchierò tutto in un colpo quando mi sarò rassegnato, e quando mi rifiuterò di portare un cuore di cellophane, come pretendono a Energheiton. Allora farò le mie definitive comunicazioni all'Unione Igiene e Bellezza»¹²⁶.

Il gioco di inversioni tra vecchiaia e morte, e la ricorrenza dell'età simbolica di 80 anni sono forse troppi fattori per pensare a una pura coincidenza, anche perché i richiami swiftiani, specie mutati di segno, culminano nel riferimento ai cavalli, sebbene in Alvaro la superiorità intellettuale degli *Houyhnhnm* sia solo un'eco lontana¹²⁷.

Oltre a quanto già sottolineato in proposito, un altro passaggio del romanzo è fondamentale per comprendere quanto siano importanti queste citazioni rovesciate. Il cavallo, così come il bue, l'elefante o l'orso, è l'animale prediletto per l'incrocio che dà vita agli omòteri, dal momento che la tradizione tramanda le particolari doti attraverso le favole antiche¹²⁸.

A Ripargis i conducenti delle vetture pubbliche, e molti tra gli adibiti ai più umili lavori, erano figli di genii letterari, dotati d'un gusto squisito [...] A Energheiton, dove le umili mansioni erano affidate agli omòteri, agli uomini incrociati con le bestie più rispettabili e virtuose, questi prodotti geniali, dopo un'accurata selezione, erano ripartiti tra gli alti gradi della burocrazia [...] Devo dire che la decisione di Energheiton, di abolire la riproduzione di esseri mediocri da cui, come si diceva, non valeva la pena di acquistare nulla se non il lavoro delle braccia che poteva essere compiuto da esseri indifferenziati, poneva fine ai travagli del vecchio mondo. Gli esseri provenienti dall'incrocio con gli animali erano miti e gentili; formavano oggetto della pubblica attenzione e mai nessuno avrebbe osato percuotere o maltrattare o affamare un essere di quella specie, appunto perché senz'anima. Era l'anima che dava il triste privilegio d'essere oppressi e perseguitati¹²⁹.

¹²⁶ Ivi, p. 223.

¹²⁷ Nell'universo swiftiano la società degli Houyhnhnms rappresenta la pura ragione svincolata da sentimenti, morale, passioni e tristezze, laddove i loro schiavi, gli Yahoos, sono uomini come Gulliver che vivono in uno stato di abbruttimento e di barbarie; è grazie a questa estrema ottimizzazione dell'intelletto se la loro società può essere in qualche modo basata sull'utopia e non essere scalfita dal dubbio della continua perfettibilità.

¹²⁸ Cfr. *Belmore*, cit., p. 273.

¹²⁹ Ivi, pp. 281-282. Cfr. Evgenij Zamjatin, *Noi*, traduzione di Alessandro Niero, Roma, Voland, 2013, p. 101:

È come se Alvaro avesse deciso di costruire la propria gerarchia di uomini e animali partendo proprio da quella di Swift e superando infine il modello, nel senso di esacerbare in negativo finanche ciò che veniva presentato come trionfo della virtù. I bipedi, già posti al gradino più basso nel racconto di Gulliver, in *Belmoro* sono svalutati quando possiedono un corredo culturale (come avviene nella città di Ripargis) e praticamente condannati all'estinzione della specie qualora abbiano da offrire solo il lavoro delle braccia (come avviene a Energheiton). L'unica traccia che rimane di loro è nell'ibrido con l'animale, dove la superba, purissima *ratio* degli Houyhnhnms diventa assenza dell'anima¹³⁰.

Dagli ibridi torniamo alle metamorfosi, che per certi versi conferiscono a *Belmoro* alcune caratteristiche tipiche del romanzo di formazione: esse possono essere considerate come passaggi di stato della materia se guardiamo più da vicino un esempio di descrizione del corpo femminile su cui la voce narrante si sofferma:

Il suo corpo, quale lo avevo veduto quel giorno nel bagno, che pareva di vecchio buon cuoio resistente, stava accucciato e chiuso in un quieto raccoglimento [...] il suo atteggiamento di guardia al corpo, senza una vibrazione, come se non fosse più suo e dovesse consegnarlo non più sfiorato al nulla che la aspettava, le dava un'ultima voluttà di sacrificio¹³¹

Il passo citato, tra i molti pertinenti all'interno del romanzo¹³², ci dà un segnale narrativo importante: se da un lato conferma la pervasività della metamorfosi, non solo per il protagonista, dall'altro ci mostra come essa passi attraverso una tangenza con la dimensione dei materiali, degli oggetti e delle cose. Non si tratta di casualità: questo strano (e scarsamente

« – Lei è messo male! Evidentemente le si è formata un'anima.

Anima? Quella parola strana, antica, scordata da tempo. A volte usavamo espressioni come “anime gemelle”, “perdere l'anima”, ma l' “anima”...

- È... molto grave? – ho sussurrato.

- Incurabile – le forbici hanno tagliato corto».

¹³⁰ Nel dire che gli omòteri «non davano luogo a odii o risentimenti» Alvaro conferma di stare riferendosi alla montaliana *divina indifferenza* dei cavalli da cui Gulliver resta affascinato per sempre; cfr. *Belmoro* p. 282.

¹³¹ Ivi, p. 167.

¹³² Cfr. anche le pp. 102, 119-120, 132, 350, 358-359.

ansioso, a dire il vero) percorso a metà tra utopia e distopia amalgama di continuo la scissione Natura-Scienza, che, al netto di banalizzazioni, è uno degli assi portanti della narrazione distopica. Il rimescolamento crea risultati ambigui, che sono anch'essi a modo loro degli ibridi, come mostrano i seguenti passaggi:

Alla fine mi confidò che ella vedeva davanti a sé non gli oggetti o gli individui, ma le parti molecolari di cui sono composti i corpi. Per lei io non ero più che un ammasso di cellule e di batteri, come nella realtà intorno nulla le appariva solido¹³³

e, coerentemente, nel discorso di Leris:

«Tra il pubblico del nostro tempo, figlio della Scienza, perfettamente selezionato, tanto affannarsi, agitarsi, suscita applausi divertiti, nonché la meraviglia di come la nemica Natura, abbandonata a se stessa, in tempi lontani, avesse potuto produrre uomini di una certa intelligenza che si occupò, è vero, di cose futili, come per esempio il destino dell'uomo non qualificato, ma che in un certo senso poteva chiamarsi civile. Oggi, tutto è razionale e scientifico. Soltanto lungo il Terremediano esistono popolazioni superstiti di quel tipo, che si riproducono coi medesimi caratteri e i medesimi procedimenti primitivi di cinquanta anni fa. [...] Ma non durerà a lungo. L'Ordine Mondiale Igiene e Bellezza ha tra i suoi compiti...»¹³⁴

Le percezioni di Belmore corroborano la dualità della prospettiva, ma la sua percezione è di tutt'altro segno, un misto tra sorpresa e perifrasi:

I grandi boschi, i grandi laghi, i prati verdissimi, sembravano, ora me ne accorgevo, anch'essi artificiali; non c'era mai l'idea che essi potessero deperire, sporcarsi, con tutto il loro popolo di animali e di piante. Tutto era fresco, nuovo, intatto, come al settimo giorno della creazione. Ma cominciavo a dubitare di ciò, dubitavo che non fosse un'illusione dell'infanzia. E di qua, la terra lacerata di continuo, gli alberi affaticati e spogli, e poi di nuovo rinverditi, la terra che tornava nuova; una continua distruzione e trasformazione¹³⁵

La Scienza in *Belmore* è orientata alla distruzione del passato, del quale restano poche tracce sottoposte alla *damnatio memoriae* di coloro che hanno spazzato via le macerie del vecchio mondo. La colpa principale sembra

¹³³ Ivi, p. 134.

¹³⁴ Ivi, p. 60. I punti di sospensione sono nel testo originale, dal momento che il discorso di Leris viene interrotto.

¹³⁵ Ivi, p. 103.

risiedere nel caos della mutevolezza, nel disordine dettato dall'alternanza di gioie e dolori in eguale intensità, che ha condotto alla necessità della normalizzazione su tutta la linea, fatte salve alcune zone franche in cui, nella più totale marginalizzazione, sopravvivono individui come pezzi da museo¹³⁶, meta di un'escursione di basso consumo a celebrare l'affrancamento dall'antica barbarie.

Buona parte delle donne presenti nella narrazione appartiene a questa dimensione evocativa, dove la visibilità del corpo dolente e il peso del passato, simile a un canto ammaliatore, generano un'attrazione irresistibile soprattutto sui tutori dell'ordine, che desiderano più che mai fare abuso del loro potere per spezzare la catena che li tiene legati:

Il funzionario accompagnava la donna posandole una mano sulla spalla. Ella disse togliendo quella mano: «Basta con queste confidenze, te l'ho detto che non mi piacciono. Da te non mi piacciono».

Egli disse: «Non sei una prostituta? Bada che ho i mezzi per ridurti alla ragione». Ella disse con le labbra strette: «Tu non mi avrai mai. Proprio tu. Soltanto tu. Ci mancherebbe altro che io mi mettessi sotto la tua protezione, sotto la protezione della legge».

Quello che mi pareva un rigido inquisitore si mise a supplicare e a umiliarsi, a tentare di raggiungere il viso della donna, mentre ella si schermiva con disgusto¹³⁷

Ciò che non può essere in nessun caso tollerato è la pietà e la dignità dei poveri e degli ultimi, che per una concausa di fattori sono “ultimi” spesso per ragioni solo secondariamente economiche¹³⁸: in questo caso la persecuzione a Magnitudo viene condotta ai massimi livelli attraverso una dialettica dell'oppressione che, pur partendo da dati archetipici come la corruzione di chi dovrebbe essere incorruttibile, conduce a esiti non convenzionali e aperti a diverse interpretazioni.

La figura di Magda, che ha ‘adottato’ Belmore divenuto ragazzo senza immaginare cosa ci sia dietro l'apparenza, è quella che forse meglio

¹³⁶ «Magda [...] costituiva un personaggio che si trova soltanto allo stato di natura, quando alla natura si è aggiunta l'azione di un ambiente» (Ivi, p. 143). Ritorna anche in questa definizione di “selvaggio” la lezione di Huxley.

¹³⁷ Ivi, p. 115.

¹³⁸ Dice Teodora a Belmore: «Non c'è da fare: sei buono, hai garbo, hai sentimento. E quando si è come te in questo mondo, la strada è segnata. Noi siamo gli ultimi poveri, Belmore mio, e saremo tollerati al massimo fino a consumazione. Ma tra poco i poveri non saranno più ammessi» (Ivi, p. 160).

sintetizza le contraddizioni, che ad un primo sguardo sono tutte schiacciate dalla abilità retorica della donna. Alla base della prova di forza c'è una situazione di partenza molto simile a quella appena esaminata:

La voce di Sette ordinava che gli fosse aperto, tempestando la porta di pugni e minacciando di abbatte-la. Magda replicò: «Non ti aprirò mai».

Colui si mise a pregare e a supplicare, non appena ebbe udita quella voce. [...] Mi sbigottiva quel tono puerile, la nudità delle parole che adoperava, gravi e virili in un tono di ragazzo supplichevole.

Magda, dietro la porta, disse: «[...] Non mi avrai mai. Ti manca forse una donna indifesa, perché tu pretenda il tributo di me stessa? Ti sei sempre compiaciuto di profittare delle disgrazie che tu dici di dover controllare. Il tuo dovere è di perseguitarle, ma intanto vuoi profittare di chi non può opporre nessuna difesa. Ti piace mescolarti alla colpa e a una vita proibita. Tu non cerchi me, ma l'emozione di diventare canaglia con tutta la maestà della giustizia. C'è molta gente come te che professa di rifuggire l'abbezzione, ma sogna di mescolarvi. [...] Sì, era un tuo piacere proibito interrompere qualunque operazione più importante, e trascurare gli infelici che aspettavano da te la loro sorte [...] Adoperavi quello che reputavi il mio linguaggio, parole che credevi di poter dire soltanto con me, ignorando che una prostituta come me ha un pudore ultimo nelle parole»¹³⁹

E ancora, in crescendo:

«Accanto a me ti sentivi a tuo agio. Sfidavi la stessa legge di cui sei custode. Avresti rubato qualche cosa di me stessa mentre sei il custode della proprietà. Ma io non sono mai stata tua e non lo sarò mai. Io posso concedermi all'individuo più abietto, sfamarlo come si sfamerebbe un miserabile. Devo subire un uomo di legge, io? Perché nessuno mi protegge, io voglio proteggere. Se esistesse un tribunale per questi fatti, io vi ricorrerei perché tu mi guasti perfino l'ultimo mio piacere, quello di essere fuori della legge, di frodare l'onestà e la dignità. [...] Per chi mi avete presa? Io sono una puttana, e impara a stare al tuo posto. Ora, ascolta. Mi uccido. Sì, qui, mentre ti trovi dall'altra parte di questa porta. Ti frodo. Ti fuggo, dove non mi potrai mai raggiungere»¹⁴⁰.

Il suicidio di Magda, che da personaggio farsesco muore come eroina di tragedia, getta Belmore nello sconforto ma insinua in lui un dubbio crudele:

Era una vittima caduta nella persecuzione dei deboli, dei poveri, degli infelici e degli oppressi. Questo dicevano, e io non riuscivo a conciliare questa versione con quello che avevo sentito dire da Magda nelle sue ultime parole al suo persecutore. Forse, Magda si era illusa, credendo che il signor Sette la perseguitasse per averla;

¹³⁹ Ivi, pp. 155-156.

¹⁴⁰ Ivi, pp. 156-157.

e invece il signor Sette aveva forse usato un'arma raffinata di persecuzione, raggiungendo il suo scopo col suicidio della sua vittima¹⁴¹

Il sospetto di Belmore è avvalorato dal fatto che per tutto il discorso di Magda fino al suicidio il suo persecutore è relegato sullo sfondo; la narrazione non concede sue parole, azioni o reazioni, proprio come se, compiuta la missione, fosse uscito di scena.

Non sono certo queste le uniche situazioni in cui concretamente viene a galla il pericolo e l'ossessione del controllo da parte della società meccanizzata e organizzata; tuttavia esse possiedono una loro specifica rilevanza, sia perché sono quelle che Belmore vive da spettatore sia perché – cosa non di poco conto – sono le uniche a possedere una qualche forma di *pathos*.

Si conferma così una linea di demarcazione in questa scrittura alvariana (che troveremo confermata anche nell'altro romanzo) che separa le figure femminili, accoglienti e matriarcali¹⁴² nonostante le evidenti fragilità, da quelle maschili, tendenti all'inefficienza e alla contemplazione degli eventi. Quest'ultimo atteggiamento allude, se vogliamo, al senso di precarietà che circonda il personaggio viaggiatore, ma è una caratteristica che mal si combina con la narrazione distopica. Distopico rimane l'orizzonte principale del romanzo, e infatti, per quello che ci è dato leggere, segue lo schema prototipico di base: Belmore è arrivato come uno straniero, e pur rimanendo tale (metaforicamente e non) al contrario di Gulliver non ha possibilità di fare ritorno al luogo d'origine (che tra l'altro neppure conosce): tutto ciò che acquisisce durante il percorso è funzionale a predisporre un adattamento che però non arriva mai.

La più classica delle situazioni distopiche dispotiche, ovvero il confronto con il Potere che porta il protagonista a soccombere o, nel migliore dei casi, a rinunciare del tutto a qualsiasi velleità di ribellione, risulta così a sua volta non adatta, sproporzionata rispetto alla percezione del personaggio. L'immediata riconoscibilità di Belmore come straniero non meglio

¹⁴¹ Ivi, pp. 158-159.

¹⁴² L'aggettivo è da intendersi nell'accezione bachofeniana del termine.

classificabile fa sì che i contatti diretti con l'autorità, per così dire, rappresentata qui principalmente dalla onnipresente Polizia Biologica¹⁴³, siano piuttosto precoci. Ad un primo controllo, in cui stolidamente le guardie gli chiedono «facci vedere chi sei. Le tue carte. I tuoi documenti personali»¹⁴⁴, è già evidente una vena ironica:

«Sei nato ieri», disse ironicamente il grosso.

Replicai: «non ieri proprio, ma certo da poco tempo».

«Come, come?», replicò sorpreso il grosso.

«Sono caduto inavvertitamente su questa terra», cominciai, ma quello mi interruppe con un sorriso:

«Capita a tutti, anche noi non siamo certo venuti deliberatamente al mondo».

Mi interessavano, quei due, dovevano avere una visione del mondo, insomma delle idee a questo proposito, e mi sarebbe piaciuto seguire quella discussione¹⁴⁵

Qualcosa nell'interrogatorio va storto e Belmoro viene anche torturato per un breve periodo, prima che intervenga Leris a salvarlo, ma il racconto di questa esperienza è reso con lo stesso tono documentale, talvolta diaristico, con cui il protagonista si dilungherebbe sul carattere degli uomini di una certa contrada¹⁴⁶.

Man mano che i personaggi in scena aumentano di numero e aumentano le loro reciproche interazioni, anche l'articolazione del Potere diventa più chiara, nel palesare ad esempio i dispositivi che consentono al perseguitato di diventare persecutore¹⁴⁷. Accanto a ciò si infittiscono i dialoghi nella modalità filosofica allievo-maestro, che anche in assenza di statura intellettuale specifica sono sempre complessi in forma e contenuto¹⁴⁸.

¹⁴³ È un uomo del luogo che ragguaglia Belmoro su questa importante istituzione: «“La polizia era composta di giovani professori e studiosi dei gabinetti scientifici. In altri tempi, nessun governo avrebbe sguinzagliato la polizia per sequestrare i gobbi e gli storpi, o quanti avessero tracce evidenti di malattie e di singolarità, o gli esemplari superstiti di begli uomini e belle donne. La curiosità scientifica, il pretesto della scienza, furono i primi fondamenti della civiltà nuova, mentre avanzavamo vertiginosamente all'inizio del Nuovo Secolo, come lo chiamiamo. Là per là, nella confusione del disastro, parve legittimo sequestrare l'uomo come un gatto o un uccello. Poi non ci si sarebbe più meravigliati di tanto, e anzi questo atteggiamento è divenuto fondamentale della città nuova. [...] il diritto di guerra diventava il diritto civile”» (*Belmoro*, cit., pp. 134-135).

¹⁴⁴ *Ivi*, p. 105.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

¹⁴⁶ Cfr. *ivi*, pp. 110-115.

¹⁴⁷ Cfr. *ivi*, pp. 199-200.

¹⁴⁸ Dinanzi a una macchina che, registrata una situazione di partenza accennata, calcola ed espone tutte le combinazioni possibili di sviluppo, Marino risponde alle domande incalzanti della moglie Belinda spiegando nei dettagli il funzionamento e spingendosi in valutazioni omnicomprehensive:

Se dovessimo individuare la figura di un inquisitore sul modello orwelliano, con qualche difficoltà potremmo associare quel Barnaba Farò che ha dichiarato guerra al tempo della sua vita. L'incontro con Marino, che diventerà amante della moglie, al fine di offrirgli un lavoro, è la brillante presentazione della società dell'inganno pubblicitario servita in salsa di trattatistica ottocentesca:

«Fra poco Magnitudo avrà le sue ambasciatrici nel mondo, scelte per le loro promettenti nudità. Quando arriveranno in un paese straniero, la folla che andrà ad accoglierle penserà tutta alle giarrettiere che rigano la loro coscia. Questa è la nostra rivoluzione. Sarà un contributo alla stabilità sociale. [...] Prenda per esempio la Lega segreta per il Progresso dell'Analfabetismo. È un pericolo da non trascurare. Essa intende sottrarre ingenti masse alla istruzione che noi impartiamo e che si serve della radio, della televisione, dei dischi, dei film, dei giornali tutti dedicati a fotografie di celebrità provvisorie. [...] La volgarità è la nostra alleata. Alla bellezza che suggerisce pensieri di elevazione, e quindi facile aumento alla infelicità e insoddisfazione, noi vogliamo sostituire l'utilità, la volgarità. E quale libertà ci chiedono se non la libertà erotica? [...] Noi vogliamo un popolo di *voyeurs*. [...] Siamo arrivati a distruggere le estreme barriere di una vita privata e personale considerata sacra, pubblicandola in tutti i modi. Nessuno ha vergogna di farsi fotografare in un qualsiasi atteggiamento, piangendo la propria madre o il proprio figlio, partorendo. Questa è ormai la sete di immortalità che era un tempo nel vecchio uomo, a quanto dicevano. Quando avremo scardinato ogni intimità, quando avremo confuso tutti nell'anonimo, quando il marito non si vergognerà di mostrare sua moglie nuda, allora comincerà la vera opera del secolo»¹⁴⁹.

L'irresistibile dialettica di Barnaba riesce, come è facile immaginare, nello scopo di cooptare Marino, e Belmore comincia a lavorare per lui nella speranza di recuperare il rimedio alla sua metamorfosi. L'incontro con l'Azienda Autonoma Emozioni è la perfetta rappresentazione dell'ossessione del controllo attraverso la sorveglianza e la trasparenza del vetro¹⁵⁰. Non solo: attraverso l'ufficio Tradizione e Testi si provvede alla brutalizzazione via radio delle grandi opere letterarie del passato in modo da

«Tutti noi vogliamo raccontarci qualche cosa, per scritto, a voce, per immagini. Tutti riferiscono, e noi non facciamo che vivere in un pettegolezzo continuo. [...] [Nella macchina] vi troveranno una distrazione tutti coloro i quali vanno cercando i mezzi per la rovina degli altri e per la loro propria, gli estensori di lettere anonime, i violatori del segreto postale, quelli che avendo una piccola carica tiranneggiano chi possono, chiunque sia assetato di malvagità e lavori diligentemente alla sua rovina. Questa macchina ne formerà la personalità, aiuterà a inventare situazioni nuove, ma moderate, perché essendo una macchina non arriverà mai alla malvagità dell'ingegno umano. [...] La vita è una cattiva copia delle copie della cattiva letteratura. Tutta la vecchia storia della nostra epoca non è stata che letteratura male applicata» (Ivi, pp. 196-167).

¹⁴⁹ Ivi, pp. 224-226.

¹⁵⁰ Cfr. ivi, pp. 227-228.

creare la massima intolleranza, opportunamente segnalata da una sorta di auditel¹⁵¹.

«L'eco che arriva dagli ascoltatori denota una sempre maggiore insofferenza. E noi ripeteremo questi clamorosi capolavori fino a quando non siano disgregati e ridotti al ridicolo, fino a quando sarà lo stesso trasmettere una serie incoerente di suoni e di rumori. [...] Ripetuta all'infinito, in ogni circostanza e in ogni ora, non c'è opera d'arte che resista. Ed è questo il nostro scopo. Io ho veduto disgregarsi le più famose e considerate sinfonie, i più grandi poemi. Non c'è nulla che resista ai mezzi moderni»¹⁵².

Il controcanto di questo racconto, agghiacciante nella sua attualità, è l'intensificarsi della farsa, a fronte di un tono nella narrazione sostanzialmente monocorde, man mano che Belmore, ormai trasformato in immagine fotografica, prova a rapportarsi col mondo esterno¹⁵³.

Il culmine di questo processo è rappresentato dall'arrivo a Energheiton, città assai più moderna rispetto a Magnitudo dove il processo di affrancamento dalle zavorre della vecchia civiltà è assai più avanzato. Travolto dalla bellezza ieratica di Stella Pidue¹⁵⁴, sfruttando la particolarità del suo aspetto Belmore ne approfitta per starle accanto, senza che lei se ne accorga, ma in un luogo dove il controllo sulle azioni e i pensieri dei cittadini è più severo ci si allarma subito nell'intuire una presenza "strana", probabilmente superiore, di cui non si conoscono le intenzioni. Allo stesso tempo, questa sorta di invisibilità provoca in Belmore una stanchezza che lo porta ad esporsi per tre volte, due presso la Polizia e in un'intervista televisiva. Sentendosi braccato come una preda ambita, conscio dei rischi cui va incontro anche in ragione della sua dubbia origine e dell'assenza di legami saldi, il protagonista è pronto a tutto, meno che a quello che accade.

¹⁵¹ «Alcuni manometri ci avvertivano dell'andamento dello spirito pubblico, della opinione, delle emozioni» (Ivi, p. 231).

¹⁵² Ivi, pp. 230-231.

¹⁵³ Deciso ad incontrare il rappresentante di Dolonon, «mi feci annunziare come un fantasma [...] Mi chiesero quali castelli frequentavo, e io risposi che ero piuttosto un vagabondo, non consentendo i castelli di Magnitudo un gran conforto per un fantasma» (ivi, p. 251).

¹⁵⁴ «Era un prodotto di alta selezione, e arrivava da Dolonon, uno dei paesi più progrediti dell'Ordine Mondiale. Era figlia di Astrid Nullnull, la prima vergine uscita dagli esperimenti del Ministero delle Scienze Biologiche, nata da vergine, che sarebbe stata sottoposta, se avesse voluto, a un parto virgineo» (ivi, p. 181).

Durante il primo interrogatorio, quando la città è impaurita per la presenza di una figura misteriosa, Belmore si consegna spontaneamente presso l'Ufficio di Matematica Umana:

Fu la facilità della mia consegna l'argomento delle loro prime domande, caute e sospettose. Ebbi per un istante l'impressione che la mia presenza li imbarazzasse, e che essi avrebbero preferito darmi la caccia per tutta la città anziché avermi fra loro senza sforzo.

«Giacché mi trovo qui, sarà inutile mantenere l'allarme in tutta la città», dissi, mosso dalla preoccupazione che Stella potesse avere qualche fastidio.

«Questi sono fatti che riguardano noi», mi fu risposto.

«Veramente, è proprio questo lo scopo per cui mi sono consegnato», replicai.

I due si consultarono fra di loro.

«Per non tenere in allarme la città?», disse uno, «Evidentemente vi siete fatto l'animo alla vostra condizione. Perché riteniamo che il solo svago che vi resti sia quello di far parlare di voi. Molti criminali sarebbero contenti di assumere il vostro aspetto, a un certo momento».

«Criminali?», chiesi. «Non vorrete dire che avete altre occupazioni, oltre quella di apparire dove vi pare»¹⁵⁵

La mancanza della giusta solennità è enfatizzata dalla risposta di Belmore alla domanda dei funzionari sulle ragioni per tornare ad essere uomo in carne e ossa:

«Non vi sarebbe bisogno di elencarle. Loro possono immaginarle facilmente. Basterà che pensiate che io non posso abbracciare nessuno, cioè non posso trovare la mia stessa forma in un altro essere. Non posso stendermi accanto all'altro essere e consolarlo, raddolcirlo, fare che si senta sicuro e protetto e amato da qualcuno. E così io».

Vidi dipingersi sul viso dei due un profondo disgusto.

«Insomma sareste un uomo di sentimento».

«Direi».

«Cioè, un anarchico, un nemico della società».

«Non capisco»¹⁵⁶

Spiazzati dalla semplicità della richiesta di Belmore, che non approfitta del suo status privilegiato, diffidenti verso il racconto dell'amore per Stella, i due funzionari gli propongono di lavorare al servizio della polizia come 'nemico ufficiale':

¹⁵⁵ Ivi, pp. 313-314.

¹⁵⁶ Ivi, p. 315.

«Vedete in che stato siete ridotto. Ma se non è questo, voi siete un emissario del nemico».

«Il nemico? Quale è il nemico? Dove è?».

«Dappertutto. Noi lo cerchiamo dappertutto. È annidato dappertutto. E questo vi ha indotto a consegnarvi a noi. Voi lo avete sentito, tra la folla, che l'annuncio della vostra presenza ha seminato il panico»¹⁵⁷

Dinanzi alla lingua poetica di Belmore si ripete, da parte di uno dei funzionari, un copione già noto:

«Date retta a me, soltanto i libri delle persone che furono ricche sono degni di qualche attenzione. I ricchi e i felici. Solo per essi il mondo ha progredito. La gente vi ha imparato a cercare la sua gioia. Il crollo del mondo vecchio lo si deve alla letteratura dei poveri e degli sfortunati. [...] Chi è felice insegna le vere virtù dell'uomo: la gioia e la crudeltà. Ma guardate come tutto è diventato illeggibile, e come si è decomposto col tempo, al modo stesso delle loro sculture e dei loro quadri che cadono a pezzi. Questa la chiamano la loro storia. La Storia. Noi non abbiamo storia. Non abbiamo passato. Noi abbiamo soltanto un avvenire. Noi insegnamo la storia del futuro. [...] Lavorate con noi».

«E mi darete il mio rimedio, perché io torni quello che ero?».

«Ma sì, ma sì, ma sì»¹⁵⁸

La disarmante approssimazione dei funzionari dinanzi alla vera priorità di Belmore, dopo aver difeso così saldamente la loro ideologia, tinge ancora una volta il dialogo con i colori della farsa. Qualcosa di molto simile avviene in occasione dell'intervista televisiva¹⁵⁹, dove gli viene assegnato il soprannome di *Darkie* e Belmore finisce fagocitato dal profluvio di parole del presentatore, che interrompe a metà ogni risposta e incalza con la domanda successiva, mostrandosi pertanto non interessato ad ascoltare cosa il suo ospite abbia da dire per intero.

Il mito fondativo dell'efficienza ad Energheiton ha prodotto come diretta conseguenza il fatto che tutti parlano e nessuno ascolta. È con un certo sconforto che Belmore si trova a riconoscere che la potenza di cui dispone non può risolversi in alcuna attività quotidiana senza trasformarsi in impaccio¹⁶⁰. Aggirandosi per i corridoi dei funzionari nel corso della seconda auto-denuncia, sentendo parlare di sé nelle modalità più disparate (e

¹⁵⁷ Ivi, p. 318.

¹⁵⁸ Ivi, pp. 318-319.

¹⁵⁹ Cfr. ivi, pp. 345-348.

¹⁶⁰ Cfr. ivi, pp. 348-349.

false, dal momento che quella di costruire menzogne sembra essere un'attitudine irresistibile), il protagonista riconosce su di sé una forma di straniamento estremo:

Accade in certi momenti della vita di essere protagonisti di un fatto importante, pubblico o privato, e di domandarsi se si tratta veramente della nostra persona, del nostro essere, implicato in quelle circostanze. Mi aggiravo in quel lavoro implacabile come un visitatore curioso, e dovevo dirmi che ne ero proprio io la causa. [...] Trovai un individuo seduto davanti a quel tavolo, con la fotografia di Stella. Gli misi una mano sulla spalla, egli si volse. Gli dissi tranquillamente:

«Sono io quello che cercate».

«Ma sì; ma sì!» egli disse scrollando le spalle spazientito. «Lo sappiamo, si capisce, siete voi, come chiunque altro. Andate, andate». E si riassorbì nel suo lavoro.

«Rendetevi conto che io sono qui presso di voi», insistetti. «Lasciatemi in pace. Ho altro da fare».

«Ma non cercavate appunto me?».

«Voi?» egli disse. «Chi credete di essere?».

Egli stava intento a decifrare il rapporto emesso in quel momento dal cervello elettronico, che segnalava una ripresa di animazione e di fiducia in tutta la città¹⁶¹

L'*incipit* bucolico dell'incontro con Irmene è quanto mai lontano da queste pagine, di cui essendo il romanzo incompiuto non conosciamo l'esito, se non quello accennato nei brevi appunti già citati.

Ad Energheiton il viaggio di Belmore perde il tratto della curiosità e della meraviglia e lo straniamento assume ancora di più le tonalità del grottesco e della farsa, una tragicommedia esasperata ed esasperante.

Il Potere dispotico, l'ossessione del controllo, la degenerazione della burocrazia – non più weberianamente apparato del potere razional-legale¹⁶², ma riproduzione di un'efficienza stolidità e fine a sé stessa, – sono dissacrati nella loro stupida cecità. Il tanto pervasivo nemico, alla fine, è dovunque ma anche da nessuna parte (“siete voi, come chiunque altro”); Belmore che si consegna è bellamente ignorato, non ascoltato (tutti parlano e nessuno

¹⁶¹ Ivi, pp. 344-345.

¹⁶² Secondo Max Weber vi sono tre tipi di potere nella società: quello carismatico, quello tradizionale e quello razional-legale, tipico delle società moderne. L'apparato attraverso cui il potere razional-legale viene esercitato è la burocrazia, di cui già Weber individua i limiti e gli eccessi definendola “gabbia d'acciaio”. Si può dire che la distopia di impronta dispotica esaspera quasi in modo caricaturale questa dimensione. Cfr. Max Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft*, Tübingen, Mohr, 1922. Recentemente in Italia è stata pubblicata una nuova edizione condotta sul testo critico della Max Weber-Gesamtausgabe; cfr. Max Weber, *Economia e società. L'economia, gli ordinamenti e i poteri sociali*, a cura di Massimo Palma, 5 voll., Roma, Donzelli, 2019.

ascolta), ma contemporaneamente arruolato come nemico ufficiale. La polizia non lo vuole, egli deve continuare ad aggirarsi in città nella sua forma di fotografia senza ombra, piatta, privata della corporeità, ma soprattutto bersaglio funzionale ad una burocrazia che si perde in sé stessa, completamente autoreferenziale, intenta al suo lavoro.

La ripetuta autodenuncia di Belmore fagocitata nelle maglie della burocrazia efficiente si erge anche come una provocazione che mostra il volto meschino, gretto e ottuso della minaccia distopica, la grottesca ed immane stupidità di un potere indifferente ed ossessionato dal controllo.

La complessa architettura del romanzo che abbiamo provato a disarticolare raccoglie dunque echi ed influenze disparate, originalmente riassemblati e ricombinati da Alvaro.

Lo straniero-viaggiatore, continuamente straniato, resta sospeso e sorpreso di fronte ad un doppio scarto (l'arrivo in un altro mondo e in questo, il viaggio da una civiltà vecchia ad una nuova dentro città che sono altrettanti mondi).

Ma vi è uno scarto ulteriore, rispetto alla distopia stessa come genere i cui echi sono chiari e forti, soprattutto nella nuova "civiltà" descritta da Alvaro. L'esito complessivo della distopia di *Belmore* è infatti più dissacrante che inquietante o agghiacciante (a differenza di Orwell e Huxley¹⁶³) e questo carattere di critica dissacrante e paradossale può essere considerato una delle cifre più caratteristiche della distopia alvariana.

2. *L'uomo è forte, ma c'è un alto prezzo da pagare*

L'uomo è forte arriva al pubblico, italiano e non, prima del grande successo letterario ottenuto da Alvaro con il Premio Strega, ma già fuori dagli schemi narrativi ai quali lo scrittore aveva abituato il suo pubblico,

¹⁶³ Per il rapporto con questi (e altri) autori si veda il contributo di Giuliana Nuvoli, *Corrado Alvaro e il mondo di lingua inglese*, in Edoardo Esposito (a cura di), *Le letterature straniere nell'Italia dell'Entre-Deux-Guerres*, Atti del Convegno di Milano 26-27 febbraio e 1° marzo 2003, Lecce, PensaMultimedia, 2004, pp. 269-282.

raccogliendo premi, polemiche e insospettabili reazioni. Su tempi, modi e dettagli della pubblicazione abbiamo ragguagli attraverso il carteggio¹⁶⁴ dell'autore con l'editore Valentino Bompiani, al quale già nei primi anni Trenta aveva proposto la pubblicazione di un romanzo russo di Boris Lavrenev, senza tuttavia ottenere riscontro positivo¹⁶⁵. Circa il contenuto del romanzo alvariano si sa invece molto meno, almeno fino a quando, per poter pubblicare, lo scrittore accetta di far precedere il romanzo da un'*Avvertenza* che è un diretto atto di accusa contro il socialismo reale, e al contempo 'scagiona' la dittatura nostrana da provocatorie e rischiose allusioni:

L'idea di questo libro nacque nell'Autore durante un suo soggiorno nell'URSS, quattro anni fa. Descrivere la condizione dell'uomo in uno stato di terrore, e non di quel terrore arcano di cui la letteratura ci ha offerto tanti esempi, ma terrore umano e causato da uomini e codificato da leggi come quello che si vedeva intorno l'Autore, era un assunto da tentare, più che uno studioso, un romanziere. Questo sarebbe dunque il primo libro letterario che di quel fenomeno vuol fornire non un documento o una testimonianza ma il clima, il segreto, e tutto quanto la storia non può significare ma che spetta a una coscienza di artista ricreare¹⁶⁶

Tale avvertenza prosegue spiegando che per cautela personale, e non per mera finzione letteraria, una serie di luoghi sono contrassegnati con asterischi e iniziali, e termina con il classico riferimento assolutamente casuale a fatti o individui reali¹⁶⁷.

Il romanzo riceve una buona accoglienza, premiato dalla Reale Accademia d'Italia nel 1940 e, dall'altro lato, duramente criticato da Giacomo Debenedetti¹⁶⁸, che non perdonò quella presa di posizione a colui che già era firmatario del Manifesto degli intellettuali antifascisti. Se è vero che, sulla carta, era stata rimossa ogni possibile obiezione della censura fascista, forse

¹⁶⁴ Le lettere sono state raccolte e pubblicate da Giuseppe Zaccaria nella nota introduttiva a una ristampa del romanzo nel 1984; cfr. Corrado Alvaro, *L'uomo è forte*, prefazione di Michele Prisco, nota introduttiva di Giuseppe Zaccaria, Milano, Gruppo editoriale Fabbri-Bompiani-Sonzogno-ETAS, 1984.

¹⁶⁵ Ricordiamo che Alvaro era fine conoscitore della cultura russa nonché traduttore di Turgenev. Si veda nel dettaglio la prefazione di Nino Borsellino a Corrado Alvaro, *L'uomo è forte*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2006, p. 8.

¹⁶⁶ Corrado Alvaro, *L'uomo è forte*, cit., p. 21.

¹⁶⁷ L'avvertenza fu poi rivista e riscritta dall'autore nella ristampa del 1946, ammettendo che l'esplicito riferimento alla Russia era stato imposto e non voluto, cfr. Nino Borsellino, cit., pp. 10-11.

¹⁶⁸ Ivi, p. 11.

quella tedesca fu effettivamente più arguta, col senno del poi: la Germania alleata, infatti, non si limitò a evitare la traduzione immediata, ma addirittura mise al bando la pubblicazione¹⁶⁹. Un romanzo che avrebbe dovuto accusare esclusivamente il mondo sovietico e la sua organizzazione socio-economica aveva evidentemente colto nel segno ovunque ci fosse totalitarismo¹⁷⁰, dimostrando che il lavoro compiuto da Alvaro era in realtà una denuncia globale, acuta e durissima¹⁷¹.

Ciò che colpisce ancora oggi, a quasi un secolo di distanza e con la consapevolezza di cosa è stata l'utopia nella letteratura e nell'immaginario collettivo del Novecento, è il carattere di 'apripista' di questo scritto: esattamente dieci anni prima del preclaro *1984* di George Orwell, *L'uomo è forte* è la prima e unica opera della letteratura italiana ascrivibile senza dubbio alla categoria del "distopico dispotico".

Lo scrittore dimostra una importante maturità confrontandosi con il genere, e dandovi una compiutezza e una 'gravità' che non ritornano nella prova successiva, per vari motivi. L'approccio canonico utilizzato con *L'uomo è forte* viene trasformato in *Belmore* attraverso il caleidoscopio di personaggi e situazioni che lo rendono un romanzo 'corale', meno intimista ma soprattutto meno dogmatico: questo scarto può essere dovuto alla volontà di distanziarsi dalla prova precedente, nata sotto le insegne del regime fascista, oppure alla necessità di ammettere che le cose degli uomini, a prescindere dalla loro grandezza, sono sempre più complesse di quanto si creda. Ciò non toglie che tra i due romanzi ci siano affinità testuali e semantiche molto chiare e molto interessanti¹⁷².

¹⁶⁹ Cfr. Vittorio Catani, *Vengo solo se parlate di Ufi – Sguardi sulla fantascienza e la società alla svolta del millennio*, Milano, Delos Books, 2004, p. 219.

¹⁷⁰ «Nel '38 Alvaro con *L'uomo è forte*, dietro l'apparente suggestione di un tema caro alla retorica dominante, disegnava, in un'atmosfera di ossessioni kafkiane, l'allegoria del regime fascista» (Rodolfo Macchioni Jodi, *Appunti sulla narrativa italiana negli ultimi anni del fascismo*, in «Il Ponte», 1966, 22, n. 4, p. 536).

¹⁷¹ «Che lo scrittore paventasse la minaccia di un totalitarismo globale è credibile alla vigilia di una nuova e più distruttiva guerra mondiale. Ma il marchio di quel *Brave New World*, retto non più dalla tirannia della tecnica, come nel fantaromanzo di Huxley, ma dalla dittatura dell'ideologia, restava incancellabile» (Nino Borsellino, cit., p. 10).

¹⁷² *L'uomo è forte* rappresenta, sotto alcuni aspetti, una sorta di banco di prova per elementi e temi che troveranno ampio respiro in *Belmore*. Tra questi è opportuno ricordare, oltre al più generico sottofondo della cancellazione del passato nel "nuovo mondo", il chiaro anticipo della selezione della razza attraverso un fantomatico dovere della guarigione («Io voglio guarire, perché non c'è

Roberto Dale¹⁷³ è un ingegnere che torna nella sua città natale dopo dieci anni per rivedere Barbara, amore giovanile nonché figlia di controrivoluzionari – quindi sottilmente nel mirino, perché appartenente alla parte minoritaria (nonché destinata a essere sconfitta). Si rende ben presto conto di come l'imminente definitiva affermazione delle forze politiche che si dichiaravano innovatrici abbia stravolto perfino i luoghi di incontro, trasformando gli abitanti in fantasmi senza senso che vagano oppressi dal disagio di un Divieto incomprensibile¹⁷⁴. Aleggja dovunque un senso di colpa diffuso per reati indecifrabili e celati ovunque¹⁷⁵, in una terra che ha scelto di cancellare il suo passato e di ripulire le coscienze dei cittadini:

C'era un pericolo sospeso su tutto, e un divieto. Dale se ne rendeva conto, e non era stupito d'essersi orientato con tanta facilità. Si trovava in un mondo in cui c'era qualcosa di proibito, e senza una ragione evidente; proibito come in un seminario, dove tutto obbedisce a motivi che sfuggono a un estraneo e che hanno la loro origine in una dottrina e in un metodo di vita per iniziati¹⁷⁶

posto per la gente che sta male. L'uomo deve stare bene; è un dovere"», afferma la segretaria del Direttore di Dale, a p. 58); il ricorso alla dimensione del teatro come metafora dell'azione dei personaggi («Ella guardava quella bocca che pronunziava tali parole, una bocca supplichevole, una bocca che si prestava alla commedia e che acquistava la piega della maschera delle commedie», p. 137); la ricerca di un espediente per diventare invisibili, al fine di risolvere i problemi (mentre invece, paradossalmente, in *Belmore* l'invisibilità li creerà), cfr. p. 29; una breve ma significativa connessione tra uomo, conoscenza e cavalli («L'uomo era troppo sicuro di sé. La scienza, oh sì, la scienza. Ma a conti fatti, l'uomo conosce meglio i cavalli e gli animali di quanto non conosca se stesso», p. 169) che relativizza fortemente la sacenza dell'essere umano; sulla stessa lunghezza sembra funzionare anche un accenno di riuso del mito platonico della caverna come riconoscimento dei propri limiti («Anch'ella crede di essere qualcuno. Già, perché in questo fenomeno della più grande passività che abbia mai conosciuto la storia umana, ognuno si crede un personaggio. Ma è un fantoccio, la parvenza, l'ombra di un personaggio"», dice il Direttore di Dale, p. 170); infine, l'esplicito richiamo all'*Asino d'oro* di Apuleio, in particolare al libro dell'espiazione, avente come oggetto il travaglio del protagonista per annullare l'effetto delle metamorfosi, cfr. p. 173. L'importanza di quest'ultimo dato è abbastanza palese, dal momento che la lettura ad alta voce di alcuni passi da parte del Direttore porta Dale alla perdita dell'autocontrollo, a seguito della quale ucciderà il Direttore.

¹⁷³ Nel testo, tranne tre casi, è citato sempre e soltanto come Dale; la scelta pressoché esclusiva del cognome potrebbe celare un significativo gioco di assonanze, come si vedrà in seguito.

¹⁷⁴ «Ecco la famosa città. La gente che vi si aggirava sembrava superstite di tanti anni gravi, tra edifici che non nascondevano neppure le loro rovine, e disabitati all'apparenza [...] In basso una folla sparuta e informe, che camminava a uno a uno, solitaria e frettolosa, calpestava il selciato con le sue povere scarpe, trascinava i suoi fagotti [...] Il fragile uomo che si aggirava per quelle strade sembrava più forte e più resistente di tutto, eterno lui solo come è eterno un fiume osservato nel suo corso» (Corrado Alvaro, *L'uomo è forte*, cit., p. 27).

¹⁷⁵ Cfr. *ivi*, p. 118.

¹⁷⁶ *Ivi*, p. 30.

La scrittura cerca di adattarsi all'indefinitezza e al contempo alla pesantezza dell'atmosfera¹⁷⁷, costituendo la prova del grande virtuosismo di Alvaro che si esplica soprattutto nelle descrizioni e nella resa dei dettagli più minuti e apparentemente inconsistenti.

Già in questo romanzo si può notare come una maggiore complessità venga riconosciuta alla sensibilità dei personaggi femminili rispetto a quelli maschili e non solo in termini psicologici ma anche caratteriali e fisici. Barbara è una figura che il lettore percepisce in tutta la sua pienezza ma che, effettivamente, dal punto di vista della scrittura, è il risultato di espressioni lasciate a metà e descrizioni sospese.

Agli occhi di Dale Barbara rappresenta sia una calamita irresistibile sia un enigma deleterio, e durante tutto il romanzo il loro stare insieme è contrassegnato da un senso di condivisione assai problematico, in parte perché sono sequenze che si svolgono perennemente sotto la spada di Damocle della paura e della colpa che li seppelliranno. In particolare, la visione e la descrizione del corpo di Barbara è un ideale punto di incontro tra amore, viltà ed egoismo, e questa discrasia è ben evidente dallo sguardo dell'uno sull'altra:

Aveva l'impressione che la voce di quella donna venisse di sotterra, o da una prigione, come la sua stessa voce: la prigione del corpo. Era un canto lanciato ai ricordi, al passato, alla speranza, all'avvenire, all'amore. In quel canto la persona si possedeva tutta, come accade quando si sente il cuore battere nella solitudine, o si stringe la testa tra le mani e si sente d'essere vivi in un pugno¹⁷⁸

Là per là questo sentimento di paura e di ignoto, questa proibizione senza ragione, diedero a Dale un nuovo e inesplicabile piacere¹⁷⁹

Si comprende presto che la pulsione di Dale per Barbara è soggetta a una fortissima ambivalenza¹⁸⁰; nel momento in cui ritorna nella città natale e

¹⁷⁷ Indicativo di ciò è la frequente ricorrenza degli aggettivi "greve" e "grave", cfr. *ivi*, p. 36, 38, 45.

¹⁷⁸ *Ivi*, p. 118. Cfr. anche p. 48: «Aspettare di vederla o aspettare che ella gli desse notizia di sé, era una pena, un lavoro che compiva senza un attimo di piacere».

¹⁷⁹ *Ivi*, p. 26.

¹⁸⁰ È già sospetto, all'inizio del romanzo, leggere «In verità egli aveva amato Barbara, ma come un'apparizione e un desiderio» (*ivi*, p. 27).

Barbara gli fa capire che frequentarsi potrebbe costituire un grosso problema, la reazione è che

Dale era deciso a rivedere Barbara contro il suo divieto, e sapendo che ciò poteva costarle una punizione. Fino a che punto egli portasse un reale interesse verso Barbara, e in che misura a questo sentimento fosse mescolata la curiosità, non si curava di definirlo¹⁸¹

Ancora,

Poiché non poteva vedere Barbara, e per ragioni che non riusciva a spiegare e che non si curava neppure di spiegare dicendosi che era proibito era sicuro che gli fosse necessario rivederla [...] Egli era divenuto pericoloso come il peccato. Ma esisteva in questo mondo nuovo il peccato? Questa capacità di fare il male e di provocare con la sua presenza il male, lo ingrandiva di fronte a lui stesso. E naturalmente doveva temere il male degli altri. Esisteva un male, esisteva un castigo. Egli si sentì potente¹⁸²

Sebbene in maniera quasi irriconoscibile rispetto a quanto accadrà in *Belmore*, la centralità del corpo, con la sua insondabilità minacciosa e il senso di incomprendimento per tutti i segreti contenuti nella fisicità, è già presente nell'*Uomo è forte*. A conferma di ciò, è molto significativo ricordare cosa aveva scatenato in Dale il desiderio che lo aveva spinto a tornare in patria dopo molti anni di assenza:

Un giorno [...] Dale visitò all'Esposizione internazionale di ***, dove abitava, un padiglione del suo paese d'origine; gli fece molta impressione una scultura che rappresentava una coppia, uomo e donna, alta otto metri, di gesso, che avanzava con passo forte guardando sicura davanti a sé. Questo gli diede un sentimento di naturalità e di novità che lo tenne in agitazione tutta la sera e poi i giorni seguenti. La coppia di gesso, che avanzava stringendosi la mano, faceva anche paura. Essa simboleggiava la nuova umanità nata da una sanguinosa rivoluzione. Parve a Dale, dopo l'incontro con detta scultura, che in questa città straniera tutto fosse stracco, usato, sfatto. Le donne fragili e cascanti, sui tacchi troppo alti, preoccupate di piacere e di sembrare tutt'altre da quelle che fossero in realtà¹⁸³

¹⁸¹ Ivi, p. 30.

¹⁸² Ivi, p. 30.

¹⁸³ Ivi, p. 23.

Allo stesso modo, sentire il contatto fisico con il corpo di Barbara è per Dale un'esperienza di riconoscimento, come se Barbara stessa rappresentasse – lei sola – l'intero paese:

Passandole una mano sotto il braccio, senti che ella era muscolosa, ed ebbe l'impressione d'una donna che si difende da sola e che combatte da sola pei suoi bisogni. Sì, era la stessa forza del gruppo di gesso all'Esposizione, lo stesso passo elastico da pellegrina e da camminatrice¹⁸⁴

Chiunque avesse avuto contatto con il romanzo postumo di Alvaro, riconoscerebbe nell'*Uomo è forte*, nella figura di Barbara, i prodromi di quelle descrizioni totalizzanti e ammantate di ferinità, davanti alle quali il protagonista maschile non può che provare stupefazione e imbarazzo. Agendo prevalentemente su un solo personaggio femminile in tutto il romanzo, Alvaro qui si dilunga su più parti anatomiche rispetto a come farà in *Belmoro*, ma mantiene una sorta di predilezione per le labbra, probabilmente in ragione della prossimità con il linguaggio e la parola¹⁸⁵. C'è una scena, nel romanzo, in cui la trasmissione del messaggio dalla donna all'uomo è particolarmente poetica ed evocativa, chiamando in causa una forma di primitivismo all'interno di un dispositivo del racconto distopico che crea l'angoscia del futuro e l'ossessione di essere controllati.

Mentre Dale e Barbara sono insieme nella stanza in cui alloggia lui, vedono scivolare sotto la porta un biglietto con l'indicazione "Stanza n. 3", che lui riceve da più giorni senza riuscire a capire chi glielo mandi, e per cosa. Dalla descrizione si capisce che entrambi, tacitamente, sanno che quella stanza è l'ufficio dell'Inquisitore, presenza ansiogena e senza nome che è spettro nei loro discorsi, oggetto di allucinazioni e compare alle loro spalle nei momenti più impensati, quando sono insieme o da soli, pronto a coglierli in fallo per un qualsiasi reato (contro il popolo) che neppure sanno di aver commesso. Senza dire una parola, nel timore di essere sorvegliati e

¹⁸⁴ Ivi, p. 25.

¹⁸⁵ Si veda quanto accade in *Belmoro*, cfr. nota 104.

ascoltati, Barbara prende il biglietto e vi scarabocchia sopra qualcosa, dando le spalle a Dale¹⁸⁶.

Mentre ella sta per cancellare questo tratto del foglio su cui ha scritto le due parole “ti amo”, [...] dopo avervi messo la sua firma, mentre si affanna a distruggerlo, egli lo lacera e ne fa una pallottola grande come una pillola. La mette in bocca e comincia a masticarla. Vuole distruggerla entro di sé. Una goccia di quell’inchiostro viola si spande fuori del lembo di carta e gli macchia il labbro inferiore. Barbara lo guarda stupefatta e lo abbraccia profondamente¹⁸⁷

Rispetto a quelle prime sillabe della lingua trasmesse a Belmore attraverso un bacio, di cui abbiamo discusso nel primo paragrafo, qui la scena è assai più suggestiva e soprattutto impregnata di ritualità magica: il foglio di carta che contiene la dichiarazione d’amore, precedentemente compromesso dall’assillante *memento*, deve perdere del tutto la sua integrità di oggetto per poter scampare allo sguardo irrispettoso e cinico del Potere che tutto controlla. L’unico modo per salvare il messaggio è distruggerlo, con una distruzione che rappresenti però un’integrazione totale, l’assunzione di un’altra vita dentro la propria: la descrizione meticolosa delle azioni–enfaticata dall’uso del presente narrativo – è quel tempo sospeso in cui Dale mangia il grande e forte corpo di Barbara, e l’abbraccio che chiude la scena è una sorta di sigillo per il rito di passaggio che è stato compiuto. Non sfugga, inoltre, la macchia di inchiostro sul labbro inferiore durante la masticazione, chiara allusione al sangue.

Che la donna possieda una propria insolita intensità, agli occhi di Dale, è sicuramente un derivato della sua esperienza nel paese sconvolto dalla rivoluzione mentre lui era lontano¹⁸⁸, ma c’è dell’altro. Lungo tutto il romanzo Barbara viene sovente descritta attraverso paragoni con il mondo

¹⁸⁶ «La penna seguita a fare qualche ghirigoro, poi traccia qualche lettera dell’alfabeto. Come se fosse animata, distintamente, con la goccia che si forma tra la punta e il foglio, la goccia che si svolge come un filo dalla bocca d’un ragno, prende a cancellare ogni cosa, cercando di disperdere le tracce accuratamente. Dale guarda e approva, fa un cenno a ogni linea che cade sul foglio, e che deforma e cancella quel paesaggio di segni, profili, lettere, che era qualcosa di lei [...]. Poi, ben distinto, ai piedi di questo intrico, ella ha scritto le parole: “Ti amo”» (Corrado Alvaro, *L’uomo è forte*, p. 128).

¹⁸⁷ Ivi, p. 129.

¹⁸⁸ «Dale era contento di rivedere Barbara, e di ritrovarla col suo viso chiaro di un tempo. Come aveva fatto? Stragi, fame, orrori, avevano riempito quegli anni al suo paese, ed ella era sopravvissuta a tanto» (ivi, p. 24).

animale¹⁸⁹ e con qualcosa di più allusivo e importante, la forza travolgente della natura:

Dale la vedeva enorme, irraggiungibile e si sentiva escluso da quella forza come da un mondo¹⁹⁰

tutto quel corpo fino al petto e al viso che nel buio gli pareva smisurato, quel corpo che non apparteneva a lui né ad alcuno, che non apparteneva neppure all'ombra di quella donna, come un impedimento, una forma, un modo di passare su questa terra; e le mani gli ricordavano il lavoro e il seno il nutrimento, e il viso il segno di riconoscimento di quella creatura nella confusione degli esseri¹⁹¹

La donna aprì le braccia, due braccia smisurate e potenti, e il suo tepore era immenso¹⁹²

La donna è natura, natura matura, la natura è madre, la madre terra è enorme, accogliente ma severa con i suoi figli: sembra che sia profondamente cara ad Alvaro una rappresentazione della dualità femminile-maschile nei termini con cui Leopardi, nel *Dialogo della Natura e di un Islandese*, raffigurava la piccolezza dell'uomo davanti all'inconoscibile¹⁹³.

Nel romanzo, però, c'è qualcosa di ancora più grande della natura, ed è il Potere; talmente grande che finisce per fagocitare sia Dale che Barbara, allo stesso modo di un organismo vivente che basa la sua sopravvivenza sulle energie altrui. Barbara lo teme, guidata (anche) da una sapienza

¹⁸⁹ Cfr. anche le pp. 49, 63, 122. Ad esempio, «mettendole una mano sulla spalla Dale la senti forte come la groppa d'un generoso cavallo. Quella schiena in quell'angustia e in quel sospetto gli sembrò la vita» (ivi, p. 103).

¹⁹⁰ Ivi, p. 53.

¹⁹¹ Ivi, p. 54. Altri riferimenti alle "dimensioni" del corpo di Barbara si trovano alle pp. 27 («Ella era enormemente cresciuta e diventata forte») e 50 («Egli ebbe la impressione di quel busto forte che gli respirava accanto»).

¹⁹² Ivi, p. 55.

¹⁹³ Non si vuole certo qui asserire una fonte di ispirazione certa, dal momento che la focalizzazione del *Dialogo* leopardiano non è sulla differenza maschile-femminile; è legittimo piuttosto pensare a una sorta di archetipo che abbia fatto scuola nell'immaginario letterario italiano. Cfr. anche quanto già analizzato in *Belmore* alla nota 117.

primordiale¹⁹⁴; Dale, al contrario, ne è affascinato, finendo per cadere nella tentazione, da perseguitato, di diventare persecutore¹⁹⁵.

Assai più che nel romanzo successivo e similmente a come accadrà con Orwell dieci anni più tardi, l'Inquisitore è la figura più subdola e pericolosa che regge le redini del Potere nella distopia classica, nella quale esiste sempre, ed è bene ricordarlo, un concorso di colpa tra la vittima e il carnefice. D'altro canto, i concetti e le parole legate al campo semantico della colpa e del suo contrario ritornano con una frequenza molto alta tra le pagine, e costituiscono un segnale da non sottovalutare:

Divieto e punizione, termini che impongono un'ingiunzione e rinviano – è perfino ovvio – a Kafka, al rischio che assilla il protagonista del Processo. Ma l'uomo di Alvaro è più cosciente e attivo. [...] Tutti sono incriminabili, e i motivi che all'inizio sfuggono poi si chiariscono. Il borghese sconta le sue colpe, ma anche l'uomo nuovo che delega la sua individualità alla collettività può essere corrotto. Da qui la ricomparsa dostoevskiana del Grande Inquisitore, a sua volta soggetto ad un Grande o Piccolo Padre¹⁹⁶

Tutti sono incriminabili, tutti investigano su tutto e tutti, nella cultura del sospetto tutto diventa ammonimento, e «l'apparenza della colpevolezza è una colpa»¹⁹⁷. In apertura del romanzo Barbara è già timorosa e guardinga, e non potrebbe essere diversamente, poiché da anni sperimenta il logorio del controllo subito senza possibilità di fuga o mimetizzazione:

¹⁹⁴ «“Gli uomini” pensò Barbara “gli uomini che non si stancano di ragionare. E rendono tutto pericoloso a furia di ragionare”», « Il suo pensiero si aggirava smarrito, in un mondo interamente maschile, troppo ordinato e troppo perspicace, e aveva paura di rimanere sola» (Corrado Alvaro, *L'uomo è forte*, cit., p. 66).

¹⁹⁵ Sia nell'*Uomo è forte* sia nel più tardivo *Belmore*, Alvaro fa ampio ricorso alle storture causate dalla vanità umana.

¹⁹⁶ Corrado Alvaro, *L'uomo è forte*, cit., pp. 9-10.

¹⁹⁷ Ivi, p. 75. Su questo tema vale la pena ricordare cosa scrisse Leonardo Sciascia in quello che è forse il suo romanzo storico per eccellenza, quando Francesco Paolo Di Blasi assiste alla disputa tra Don Giuseppe Vella e Joseph Hager sull'autenticità di un codice: «Una cosa che pareva incredibile: e pure non c'era da sbagliare, aveva sentito in Hager, inequivocabilmente, l'accento della passione, della verità; la dolente impotenza e repugnanza dell'uomo onesto di fronte alla prepotente menzogna, quel ritrarsi che appare di confusa colpevolezza ed è invece di disperata innocenza» (Leonardo Sciascia, *Il Consiglio d'Egitto*, Milano, Adelphi, 1989, p. 114).

Nessuno poteva scambiare per una persona arrivata di fuori; si distingueva, ed ella lo doveva sentire, come un animale dello stesso gregge¹⁹⁸

Dale, al contrario, pur essendo originario del luogo arriva comunque da lontano con il suo carico di ingenuo, mediocre esotismo, e solo in un secondo momento comincia a rendersi conto di quello che accade realmente:

Un impiegato con una scritta sul berretto gli si avvicinò e si incaricò delle sue valigie: - Benvenuto, ingegner Dale.

«Come sa il mio nome costui?» pensò Dale. Di colpo, dall'anonimo della sua vita anteriore, si trovò identificato¹⁹⁹

Dale si è allontanato prima che scoppiasse la guerra civile tra Bande e Partigiani, e questo basta a fare di lui uno 'straniero' venuto dall' 'estero': entrambe le parole sono citate ad altissima frequenza, spesso in successione logica²⁰⁰ a voler rimarcare l'eccezionalità del personaggio, quasi fosforescente all'interno del racconto. Il protagonista, come accadrà anche con Belmore, nei vestiti, nel portamento, nella figura complessivamente intesa porta i segni della sua diversità, che è anche una questione di *status*. L' 'estero', spregiativamente inteso, è diventato un tabù dopo la rivoluzione, non si accettano espressioni di altre lingue né nello scritto né nel parlato, qualunque oggetto proveniente da lì è considerato merce di lusso (a prescindere dal valore economico, si tratti di una blusa, una forchetta o un orologio) e quindi vietato, in quanto potenzialmente corruttore dello spirito genuino del popolo²⁰¹.

Tuttavia va evidenziato un fatto singolare: Dale infatti è uno straniero a metà, dal momento che nel profondo è figlio di quel luogo che inizialmente non riconosce. Il suo straniamento è molto evidente, ma il fatto che molto

¹⁹⁸ Corrado Alvaro, *L'uomo è forte*, cit., p. 28.

¹⁹⁹ Ivi, p. 25.

²⁰⁰ Qualche stima meramente statistica per avere un'idea: si guardino ad esempio le pp. 25, 28, 35, 46, 49, 53, 57, 72, 95, 96, 98, 107, 138, 151.

²⁰¹ « - Noi vogliamo costruire un mondo nuovo - disse lo sconosciuto. - Perciò tutto il passato ha un valore disgregatore: tutto quello che appartiene a un altro tempo ed altri paesi; tutto quello che ricorda altri costumi e che può far sorgere l'idea d'un altro mondo che possa contrastare col nostro» (ivi, p. 91).

presto sperimenti il gusto della sopraffazione può essere considerato la spia di un tentativo di adattamento²⁰², che, come vedremo, non si compie se non in apparenza. Può essere utile, a tale proposito, vedere come viene usata la parola ‘straniero’ a proposito di Dale in tre situazioni molto diverse tra loro.

Nella prima, Dale ascolta non visto il dialogo tra le due cameriere che si occupano della sua camera:

«Avete finito, Olga?» diceva la voce più adulta.

«Sì, Anna. Avete visto che belle valige ha lo straniero?».

La voce adulta: «Non è uno straniero. È uno dei nostri che torna da fuori».

Barbara, all’inizio del loro idillio, sembra confermare del tutto questa percezione iniziale:

Si vede subito che vieni da fuori. Sembri uno straniero²⁰³

Quando la situazione tra i due precipita, e l’ossessione per le colpe, proprie e dell’altro, si fa più insopportabile dell’idea della separazione²⁰⁴, Barbara si reca dall’Inquisitore per denunciare Dale. La frase è più o meno la stessa, ma con un’accezione ben diversa:

«È uno straniero?».

Il fatto che egli ignorasse la qualità, e forse la stessa esistenza di Dale, le fece impressione. [...]

«Non è uno straniero» ella aggiunse. «Ma è come se lo fosse»²⁰⁵

²⁰² Cfr. anche p. 134: «Dale sentiva farsi strada in lui il medesimo sentimento di tutti gli altri; e camminava al fianco di Barbara come se non la conoscesse. Anche il suo modo di camminare era ora come quello di tutti gli altri, anche il suo modo di accendere la sigaretta e di concentrarsi tutto in quell’atteggiamento».

²⁰³ Ivi, p. 46.

²⁰⁴ «La donna doveva infatti resistere all’amore che è tramite di corruzione e poi, avendovi ceduto, liberarsene nell’unico modo consentito: denunciando il suo amante come un sabotatore. Il romanzo è una storia d’amore vissuto eppure impossibile, e tanto più voluto quanto più il protagonista sente la sua forza nella sua capacità di fare il male» (ivi, p. 10). Può essere interessante sottolineare che lo svolgimento complessivo dell’azione richiama abbastanza fedelmente il *topos* della distopia classica anche per quanto riguarda l’epifania amorosa; tuttavia Dale, che pure basa il suo ritorno sulla presenza di Barbara, finisce per frequentare anche altre donne. Questa promiscuità, di solito rara (si pensi ai protagonisti di Orwell e Zamjatin), non evita il solipsismo del protagonista, essendo esso insito nel suo disagio esistenziale, ma ne conferma la spinta egoista e narcisista equivocata con la “forza” cui si fa riferimento nel titolo.

²⁰⁵ Corrado Alvaro, *L’uomo è forte*, cit., p. 151.

Il potere politico agisce sia concretamente, con le sanzioni, sia a livello di subconscio, portando gli individui ad inibire il pensiero peccaminoso di possedere un oggetto straniero o entrarvi in contatto (da qui le idee ossessive del pensiero come reato, e che gli uomini sono esposti a una sorta di peccato originale) ma al contempo provocando una schizofrenia generalizzata. Essa induce tutti i cittadini, di qualsiasi sesso ed età, a comportarsi come se fossero vittime di un virus: avere il medesimo, incontrollabile atteggiamento estatico dinanzi a tutto ciò che è estero, salvo pentirsi dolorosamente subito dopo e cercare di correre ai ripari. Dale, che osserva questi comportamenti per la prima volta, ne prova da subito un senso di onnipotenza²⁰⁶ della quale diventa sempre più schiavo, fino all'incontro con l'Inquisitore. A questo proposito non sembri fuori posto il ricorso al concetto di peccato: durante i dialoghi di Dale, rispettivamente con il Direttore e poi con l'Inquisitore – entrambi apertamente in modalità maestro-allievo, ma nel senso della più subdola manipolazione mentale –, emerge il carattere assiomatico del potere e anche quale è lo strumento per interdire la ribellione contro di esso:

«È la religione che ha abituato gli uomini a confessare i loro delitti. Ora gli uomini hanno bisogno di confessare anche senza religione, e alla fine confessano. Bisogna essere grati almeno di questo alla religione».

«E hanno bisogno di espiare» aggiunse Dale.

«Ho il dubbio che vogliano espiare perfino le colpe che non hanno commesso. Espiare così, in genere, come se scontassero delitti che portano nel sangue da secoli. È terribile se si pensa che generazioni intere vivevano un tempo allegramente, commettendo ogni sorta di colpe e di abusi, e che alla fine arriva un'altra generazione innocente, che deve pagare tutto, e si affretta a pagare tutto come se questo fosse il suo dovere» disse la figlia del direttore²⁰⁷

«Lei parla come un mistico» disse Dale.

«Sono stato educato in seminario. Questa è bella, che siamo molti, usciti dal seminario. Poi ho perduto Dio. Ma si possono volere le cose perfette appunto perché s'è conosciuto Dio, e lo si è perduto. [...] Noi siamo uno strumento. Niente altro che uno strumento di un'umanità migliore. Noi siamo le vittime»²⁰⁸.

²⁰⁶ Da cui il titolo del romanzo, cfr. anche nota 204.

²⁰⁷ Ivi, pp. 73-74.

²⁰⁸ Ivi, p. 93.

Vengono così pienamente alla luce due assi portanti di questo potere distopico: la costante ricerca del nemico e la sublimazione di una religione con un'altra, di segno diverso, con insegne diverse, ma caratterizzata dalla medesima rigidità e intransigenza. Sia il Direttore che l'Inquisitore sono perfettamente organici al sistema politico, e la loro dialettica riesce nello scopo di far sentire colpevole Dale, di una colpevolezza connaturata e inemendabile come solo la creatura dostoevskijana avrebbe potuto concepire:

«Una sola, qui, è la salvezza: afferra te stesso e fatti responsabile di tutti i peccati dell'umanità. Eppoi, amico mio, la cosa sta proprio così: giacché non appena ti sarai fatto, sinceramente, responsabile di tutto e per tutti, immediatamente t'accorgerai che la cosa sta di fatto così, e che tu per l'appunto sei per tutti e di tutto colpevole»²⁰⁹

La fin troppo ovvia ispirazione – ancora una volta – dal mondo russo non si esaurisce qui. Il romanzo di Alvaro, che pur presenta, come abbiamo visto, qualche anomalia nella struttura dei personaggi, utilizza un approccio complessivamente convenzionale alla distopia (prova principe è il capovolgimento di valori, conseguenza della deformazione semantica del linguaggio). Ci si aspetta dunque un netto *turning point* che contribuisca ad esasperare la crisi, e in effetti è quello che accade in una giornata di pioggia e nebbia, quando Barbara decide di andare a denunciare Dale presso l'Inquisitore, sperando così di aver salva la propria vita: come era già accaduto con Dale, l'Inquisitore trasforma l'accusa dell'altro in auto-accusa, cade il velo di Maia e Barbara, soggiogata, confusa, agitata e vittima si allontana nella pioggia; sparisce così per sempre, dalla vita di Dale e dal romanzo. Nello stesso giorno, Dale esce senza meta per cercare Barbara, pentitosi di quanto accaduto; trova invece il Direttore, il quale, ignorando lo stato di alterazione in cui il suo interlocutore si trova, fa di tutto per trattenerlo chiedendogli un parere su *L'asino d'oro* di Apuleio, leggendogli ad alta voce il libro dell'espiazione. Ormai fuori controllo e in preda alla paranoia più totale, pensando che il Direttore stia deliberatamente

²⁰⁹ Fëdor Dostoevskij, *I fratelli Karamazov*, Torino, Einaudi, 1981, p. 424.

mettendolo in trappola, Dale lo colpisce a morte con una macchina da scrivere:

«Imbecille. È quello che volevano da te!» disse il caduto su un filo di sangue «Ed è quello che volevano da me... uomo sorpassato, che non serviva più a niente... altro che a questo».

Tacque. Nel silenzio della stanza, Dale credette di udire qualcosa che si ridestava, come un allarme, lontano, che si propagava ai quattro punti cardinali. E questo era un movimento di festa. Ecco l'avvenimento di cui avevano bisogno. [...] Dale ora capiva tutto lucidamente: lui terrorista, lui agente dello straniero, lui oggetto per qualche tempo di quell'odio giubilante che si sarebbe scatenato²¹⁰

L'ingranaggio del Potere – che si conferma, come in tutte le distopie di questa generazione, soprattutto un'elefantiaca burocrazia senza un volto specifico – ha dunque svolto egregiamente il proprio dovere, con il contributo, attivo o meno, volontario o meno, di tutte le sue propaggini, in una dimensione fatta solo di presente:

Ora capiva come vi era stato spinto, come si era stesa una rete su di lui fin dalla sua apparizione, come vi era predestinato. Ognuno la sua funzione, senza possibilità di evadere e di decidere altro. Da che cosa dipendeva tutto ciò? Da quali caratteri, da quale predestinazione? Egli il messo, il Direttore la vittima, l'Inquisitore la volontà che predisponeva ogni cosa. E Barbara. Ella era come il fiore su cui si posa l'insetto nel suo breve viaggio e nella sua necessaria funzione. Hanno ridotto bene il mondo. Nessuno può uscirne, nessuno può rivolgere diversamente la sua vita e le sue azioni²¹¹

L'indiretto libero adottato dal narratore ci riporta echi e atmosfere del Dostoevskij di *Delitto e castigo*, e forse anche in questo (facile? scontato?) confronto risiede la drammaticità della narrazione distopica. Mentre il lettore del romanzo russo segue le peripezie, interiori ed esteriori, del giovane Raskol'nikov, compromessosi imprudentemente in apertura della storia e destinato a trovare infine la pace, per quanto sofferta, la parabola di Dale è quasi precisamente inversa. Il lettore segue in presa diretta, condannato all'immobilità, l'inconsapevole discesa di Dale verso l'abisso, la perdita graduale di lucidità, la soggezione verso il Potere che genera in lui una vera e propria sindrome di Stoccolma, dalla quale non può uscire perché

²¹⁰ Corrado Alvaro, *L'uomo è forte*, cit., p. 178.

²¹¹ Ivi, p. 182.

la sua storia è ormai alla fine. È la sorte di quelle che Suvin definisce “distopie semplici”; ci si può aspettare, al massimo, un finale ancora più caustico degli eventi narrati; ed è esattamente quello che accade nell’*Uomo è forte*. Nella sua fuga dalla città, Dale viene catturato da un gruppo di Partigiani “deviati” che tentano di ucciderlo, senza riuscirci per un caso fortuito, a quanto si capisce. Dale si risveglia in ospedale, circondato da medici, infermieri, alti funzionari e dame di carità che gli annunciano l’avvenuta vittoria dei Partigiani (con conseguente fine della guerra civile) e lodano il suo coraggio come “martire”. Non solo il Partigiano che ha tentato di ucciderlo non viene identificato come tale – la colpa di quel che gli è accaduto, di conseguenza, ricade tutta sui controrivoluzionari nemici del popolo – ma un fotografo autorizzato immortalerà le sue ferite che saranno esibite come monito, per rinfocolare la propaganda contro le Bande, qualora a qualcuno venisse in mente di riabilitarli²¹².

«Quale era la sua professione?» chiese il Partigiano rivolto a Dale.

«La mia? Ingegnere».

«Benissimo, un tecnico, senza responsabilità, e un martire. Un Partigiano?» chiese levando il dito. Dale fece un cenno col capo. [...]

«Un martire, di cui la nostra società non dimenticherà il sacrificio, ma che offrirà come esempio luminoso. Un eroe».

L’infermiera cominciò a sciogliere le bende delicatamente. Le signore ai piedi del letto guardavano rapite. Entrò un fotografo. Mentre, nel silenzio religioso che si faceva intorno a lui, Dale sentiva sul suo corpo sciogliersi le fasce di garza come se egli stesse per mettere le ali, mormorò alla donna che lo aveva vegliato:

«Non potrei guardarmi un momento nello specchio?»

Ella lo ammonì religiosamente:

«Più tardi. Ma non si preoccupi. È sempre un uomo.»²¹³

Nell’ambigua conclusione del romanzo troviamo alcuni spunti molto interessanti, partendo ad esempio da quello slittamento linguistico apparentemente innocuo operato dal Partigiano, l’ingegnere che diventa «un tecnico, senza responsabilità». ‘Martire’, si aggiunge, per tenere alto il tono dell’elogio, ma è legittimo domandarsi se quella assenza di responsabilità,

²¹² «*L’uomo è forte* è a sua volta il romanzo di un sacrificio, della condanna del passato. Esiste solo il presente in quel paese innominato, ma il passato incombe e minaccia il futuro» (Nino Borsellino, cit., pp. 8-9).

²¹³ Corrado Alvaro, *L’uomo è forte*, cit., p. 217.

lungi dal significare la tanto paventata innocenza inseguita da Dale per tutta la storia, non qualifichi invece un mero esecutore degli ordini senza infamia né lode; un omòtero qualsiasi, in *Belmoro*; senza anima, si era ribadito, e qualcosa di simile ci ha insegnato la storia europea del Novecento, che mette una battuta d'arresto proprio negli anni in cui Alvaro scrive *L'uomo è forte*.

La società non dimenticherà il sacrificio di Dale, e chissà che non sia perché, a ben vedere, Dale se l'è meritato: la pronuncia inglese del cognome, col quale viene continuamente denominato, suona come l'iniziale di *delator*, letteralmente 'denunciante', 'accusatore', e d'altro canto la parola 'delatore' compare in diversi luoghi del testo, spesso pronunciata dal protagonista stesso.

Dale si accinge dunque a ricevere l'agognato premio, ovvero il riconoscimento e l'accettazione da parte della nuova società, per la quale non essere più lo straniero che era all'inizio del racconto, quando per la prima volta lo si incontra in un luogo altamente emblematico come la stazione ferroviaria, metafora del viaggio, degli addii, dei ritorni e dei passaggi fugaci. Tutti i simboli si ricompattano attorno al suo letto, torna ad ergersi la testuggine dell'apparato burocratico – fatto evidenziato dalla ripetizione, a pochissima distanza, di 'religioso' e 'religiosamente' – quando Dale tenta la sua prima azione da uomo nuovo, chiedendo di potersi guardare allo specchio. Lo chiede garbatamente, la domanda è quasi esitante; non così la risposta, con quel «più tardi, ma non si preoccupi» che ricorda tanto da vicino, solo meno dissacrante, il triplice «ma sì, ma sì, ma sì» dei funzionari dinanzi alla richiesta di Belmoro, appassionatamente condotta, di recuperare il rimedio per tornare al suo aspetto usuale.

C'è Dale, straniero/superstite a cui stanno spuntando le ali, e c'è Belmoro che le ha perse ed è diventato suo malgrado viaggiatore, ma cosa rappresentano le ali se non il bisogno profondo di riacquistare la propria identità? L'orizzonte distopico lo nega e non potrebbe essere altrimenti,

anche nell'esperienza alvariana²¹⁴: la distopia, specie nella sua accezione fantapolitica, ha bisogno di funzionari, burocrati, direttori, ispettori che sappiano esattamente come stare al loro posto, che non chiedano più di quello che è stato stabilito per loro, che non desiderino essere “uno”:

Le pareva di capire il senso di quella violenza che era passata e che passava ogni anno, e il sangue, e l'odio e la delazione e la morte: entrare nell'altro essere, occuparlo, invaderlo di sé. [...] Ognuno voleva rimanere impresso nella mente dell'altro, occuparne la fantasia, penetrare nel suo segreto. [...] Ora Barbara era di uno. Questo sentimento era più grande e più importante dell'amore, nella sua condizione presente. Essere di uno solo, riservargli qualcosa di profondo e di incomunicabile agli altri. Staccarsi dagli altri. Avere ripugnanza degli altri. Essere uno. Ecco la colpa. Bisognava essere tutti²¹⁵

²¹⁴ «[Alvaro] aveva vissuto da vicino e rivissuto nel romanzo l'utopia irrealizzata, anzi negata, del comunismo. Avrebbe potuto vantare il primato dell'*Uomo è forte* sull'avveniristico *1984* di Orwell [...] Ma non lo fece, per non dare esca all'anticomunismo» (Nino Borsellino, cit., p. 11).

²¹⁵ Corrado Alvaro, *L'uomo è forte*, cit., p. 83.

Capitolo III

Guido Morselli, o della destituzione dei dogmi

1. Il mondo utopico in uno spazio troppo piccolo

La notorietà di Guido Morselli presso il grande pubblico non è ancora adeguatamente diffusa come si converrebbe a un intellettuale della sua grandezza – per quanto sia indubbiamente in crescita continua.

Con il mondo della critica letteraria²¹⁶, il rapporto è stato piuttosto turbolento: è cosa nota il suo difficile rapporto con le case editrici, *in primis* quella Einaudi dove era in forza Italo Calvino, al quale si deve la più celebre delle stroncature ricevute dallo scrittore.

Di fatto, la complessa produzione letteraria, critica e saggistica di Morselli è praticamente inedita al momento della sua morte, avvenuta per suicidio nel 1973²¹⁷. Sembra effettivamente uno scherzo crudele che la casa editrice Adelphi cominci a pubblicare dal 1974 i suoi libri, partendo dal romanzo fantareligioso²¹⁸ *Roma senza papa. Cronache romane di fine secolo ventesimo*, scritto nel 1966, che rappresenta una vera e propria rivoluzione agli occhi soprattutto di critici come Giulio Nascimbeni²¹⁹.

²¹⁶ Sulla ricezione da parte della critica, anche *a posteriori*, cfr. Sergio De Santis, *Guido Morselli e la letteratura come disvelamento*, in «Prospettive Settanta», nn. 3-4, anno XII, luglio-dicembre 1990, pp. 451-481.

²¹⁷ Le uniche opere pubblicate in vita sono entrambe di natura saggistica: *Proust o del sentimento* (1943) e *Realismo e fantasia* (1947). Come fa notare Valentina Fortichiari, «Caso anomalo nella storia degli scrittori suicidi, in vita non trovò editori disposti a pubblicarlo e dunque – in assenza di lettori – non fu scrittore se non nella coscienza personale. Per di più, fu proprio il suicidio ad alimentare il “caso” Morselli: piacque infatti pensare che, tra le cause di un gesto così tragico e carico di messaggi, ci fosse, anche e forse soprattutto, la disperazione per i numerosi e reiterati rifiuti editoriali» (Valentina Fortichiari, introduzione a Guido Morselli, *Romanzi*, vol. I, a cura di Elena Borsa e Sara D’Arienzo, con la collaborazione di Paolo Fazio, introduzione e cronologia di Valentina Fortichiari, Milano, Adelphi, 2002, p. IX).

²¹⁸ Valentina Fortichiari, cit., p. X.

²¹⁹ «La prima tentazione è di dire che c’è stato anche un Gattopardo del Nord. [...] Spero a lungo che gli editori si accorgessero di lui. È morto il 31 luglio dell’anno scorso. Adesso esce un suo romanzo, *Roma senza papa*, pubblicato dalla Adelphi, e se ne resta attoniti, come davanti a un frutto raro e inimmaginabile» (in «Corriere della Sera», 21 ottobre 1974). La fortunata definizione di Nascimbeni è nel titolo della raccolta di contributi *Guido Morselli. Un gattopardo del Nord*, a cura di Linda Terzioli e Silvio Raffo, Varese, Macchione Editore, 2016.

Nell'arco di pochi anni viene pubblicata gran parte delle sue opere narrative e saggistiche: il secondo romanzo ad essere pubblicato è l'ucronico *Contro-passato prossimo. Un'ipotesi retrospettiva* nel 1975, e nello stesso anno viene pubblicato anche *Divertimento 1889*, anch'esso con un risvolto ucronico; nel 1976 *Il comunista* e nel 1977 esce il saggio *Fede critica*. Sempre nel 1977, soprattutto, vede la luce *Dissipatio HG*, breve distopia apocalittica, una sorta di manifesto di poetica che di fatto rappresenta il suo lascito spirituale²²⁰.

Altri romanzi successivamente pubblicati sono *Un dramma borghese*, *Incontro col comunista* e *Uomini e amori*, primo ad essere scritto ma ultimo ad essere pubblicato²²¹.

Alla scrittura Morselli aveva dedicato l'intera esistenza, appartata e priva di fatti di rilievo. Potendo contare su una discreta rendita, dono di un padre lungimirante, nell'età in cui ogni individuo di norma affronta la piena maturità e l'apice della propria vita produttiva e di relazione, Guido Morselli si era isolato dal mondo, coltivando i piaceri della mente e dello spirito²²².

Guai però, alla luce di questo ritiro volontario, a voler vedere i segnali di un disinteresse generalizzato dello scrittore, oppure una non-assunzione delle responsabilità di intellettuale e di cittadino.

²²⁰ Cfr. Andrea Cortellessa, «*Es ist genug*». *Guido Morselli sull'estrema soglia*, in «La Scrittura», inverno 1996/97, pp. 5-16.

²²¹ Secondo alcuni critici i protagonisti dei primi romanzi sono gli ultimi depositari dello *status* di borghesi, con tutto il corollario esistenziale che ciò comporta, e che finisce sempre più in subordine fino a sparire del tutto: «I protagonisti borghesi dei romanzi morselliani, dal Saverio Maggio di *Uomini e amori* al re fattosi borghese di *Divertimento 1889*, dal protagonista-io narrante di *Un dramma borghese* (titolo già per sé significativo) a quello di *Dissipatio H.G.*, su quella condizione si adagiano e se ne fregiano, modellati come sono su un idealtipo, quello astratto e categorizzante ricavato dalle pagine di Max Weber e di Thomas Mann. [...] Quella musica che serpeggia nei suoi primi romanzi, gonfia come la scrittura che la ricalca d'una sensualità perfino tardo-dannunziana, sarà abbandonata dal Morselli successivo (diciamo dall'algido *Roma senza papa* in poi) in favore dell'astrazione intellettualistica o della fantasticherie pseudo-storica, d'una scrittura insomma più asciutta e cerebrale, che ha dato agio a una critica altrettanto intellettualistica (e tecnicistica) di privilegiare un segmento della produzione morselliana più assoggettabile agli esercizi di una gelida esegesi. E invece veniva a mancare, rispetto a capolavori come *Il comunista* e *Un dramma borghese*, un polo insostituibile della dialettica (tra puntuale prosa e volatile "musica", tra solidità dell'argomentazione e capricci dello stile, tra ragione borghese e artistica *sensiblerie*)» (Antonio Di Grado, *La musica dell'uomo solo*, in *Per Guido Morselli. Con le parole degli altri*, a cura di Fabio Pierangeli, «In limine – Quaderni Letterature Viaggi Teatri», 2012).

²²² Valentina Fortichiari, cit., p. XIII.

La vita interiore di Morselli è caratterizzata da una estrema duttilità, da letture variegata e onnivora, appunti da grafomane e ricerca incessante di connessioni, confronti, percorsi e legami. Con il supporto di un'intelligenza eclettica e una spiccata tendenza alla speculazione filosofica, il risultato è una scrittura chirurgica ma brillante, ricercata ma mai troppo autocompiaciuta, sicuramente originale quanto complessa²²³.

Non crediamo di sbagliare se definiamo Morselli uno scrittore politico nell'accezione più nobile e ampia del termine, con tutta la gamma di significati compresi nella *politeia*, dall'interesse per i fatti della politica italiana alla metodica volontà di far dialogare passato e presente in chiave filosofica e senza trascurare l'irrazionalità dell'uomo.

A partire dal suo ritiro al Sasso di Gavirate si stabilisce definitivamente quel procedere controcorrente, anche dal punto di vista politico – politico inteso nel senso meno inflazionato del termine, di scelte coscienti e sistematiche nella prassi del vivere quotidiano. Di lui si potrebbe anzi dare, per converso, la definizione di “impolitico”, nel senso non privo di ironia di colui che non sa adeguarsi alle norme, che non sa cogliere le opportunità e che diventa, di conseguenza, un infrattore, non programmatico ma sostanziale, del *politically correct*. [...] Insomma, nonostante il suo perdurante auto-isolamento, Morselli resta sempre aggiornato sul dibattito politico e culturale in corso in Italia. Da un articolo di Eugenio Scalfari sull'«Espresso», del 14 aprile 1968, sottolinea: “Quella sindacale è da tempo diventata un'altra burocrazia, non dissimile per metodi e per mentalità dalla burocrazia dei partiti e da quella dello Stato. Burocrazia vuol dire casta chiusa²²⁴”

Desumere questa anticonvenzionale definizione di “impegno” dalla biografia dello scrittore non è immediato, ma comunque fondamentale per cogliere i tratti di una spinta utopica onnipresente ed evidentemente connaturata al temperamento, nonostante tutto. Nonostante la lotta con i fantasmi personali; nonostante la dura scelta di un volontario esilio dal consorzio umano per gran parte della propria vita; nonostante la personale finestra sul mondo, cioè la scrittura, sia stata sempre tenuta sbarrata dai

²²³ Cfr. anche Vittorio Coletti, *Guido Morselli*, in «Otto/Novecento», 1978, 5, pp. 94-95; Alessandro Gaudio, *Morselli dilettante*, in *Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali dal Sette al Novecento*, a cura di Simona Costa e Monica Venturini, tomo II, Pisa, ETS, 2010, pp. 601-606.

²²⁴ Andrea Santurbano, *Guido Morselli, l'inattualità di un contemporaneo*, in *Per Guido Morselli. Con le parole degli altri*, a cura di Fabio Pierangeli, «In limine – Quaderni Letterature Viaggi Teatri», 2012.

continui rifiuti editoriali²²⁵. Tutti gli scritti che ci ha lasciato, se sottoposti a un'analisi che tenga debito conto del gusto per l'ironia e per il paradosso, compongono un mosaico-chimera, in cui si combinano uno spirito altamente contemplativo e l'esplorazione degli alternativi possibili. Lo stesso solipsismo dell'individuo Morselli, e di alcuni suoi personaggi, è insieme fonte di sofferenza e risorsa progettuale che si autorinova e si sperimenta in forme diverse:

Sarebbe interessante verificare quanti altri testi della narrativa italiana del secondo Novecento presentano una ricorrenza dell'io così ossessiva e simmetrica. Il narratore interno è abbastanza consueto in un certo genere di romanzi postmoraviani, e sortisce sempre l'effetto di una 'riduzione' egocentrica che in realtà lavora a svantaggio dell'ego (vincente, compatto, a tutto tondo), giacché il 'ritagliarsi' dello spazio attorno al protagonista è in realtà un 'dissiparsi', non arricchisce le sue 'chances', ma al contrario lo espone a rischi infiniti: proprio per il fatto di 'non sapere' e 'non vedere' se non una limitata porzione di nozioni o di orizzonti, l'io narrante ci risulta inerme, indifeso, e riesce a coinvolgerci emotivamente più di un qualsiasi personaggio nominato con più o meno benevolo distacco dal narratore onnisciente, che come un burattinaio ha già preordinato le mosse dei suoi burattini. L'io narrante sa solo quello che vede, e gli può accadere di tutto; si muove con più fatica, anche se non può morire (dato che sta raccontando), si guarda dentro con coraggio e paura, non può sparire dalla vicenda nemmeno per un capitolo, quindi è 'onnipresente' e può nascondersi solo a tratti²²⁶

Se si guarda alla cronologia delle pubblicazioni, si coglie un 'dettaglio' che non è affatto tale, e in un certo sovrasenso conferma questa chiave di lettura: le opere di carattere narrativo pubblicate per prime, dal 1974 al 1977 (poi diventate, per motivi diversi, le più conosciute), hanno in comune una sorta di felice deviazione dal cronotopo della realtà che non approda a una 'fantarealtà', ma ad *un altro reale*. L'operazione morselliana squaderna, ad amplissimo raggio, tutto il ventaglio dei possibili (per usare un'espressione forse un po' usurata) che sono tali semplicemente per una combinazione diversa dei medesimi fattori, non perché ci sia da applicare cambiamenti radicali. C'è da dire che mentre la ricezione, coeva e postuma, tende a fare ampio uso di un prefisso come *fantà* – (se non altro perché così si riesce almeno ad avere un'idea di ciò di cui si parla), lo scrittore – preparandosi a

²²⁵ Valentina Fortichiari, nella citata introduzione, ne offre una rassegna esaustiva.

²²⁶ Silvio Raffo, *L'amorosa dissipatio dell'io morselliano*, in *Per Guido Morselli. Con le parole degli altri*, a cura di Fabio Pierangeli, «In limine – Quaderni Letterature Viaggi Teatri», 2012.

quando avrà i lettori – ne prende sdegnosamente e dichiaratamente le distanze²²⁷. In questo *vade retro* è riconoscibile il rifiuto per la madre di tutti gli equivoci squalificanti, quella “fantascienza” che tradotta dall’inglese “science fiction” e veicolata all’interno di una storia culturale come quella italiana²²⁸ ha significato (e in parte tuttora significa) essenzialmente evasione, letteratura ‘per ragazzi’ (ma non per questo, attenzione, ‘di formazione’), *nugae*.

Che tale associazione di idee a un certo punto non funzioni più è evidente agli occhi di Morselli forse anzitempo rispetto a tanti altri; è il motivo per cui, pur pieno di *distinguo*, lo scrittore riflette sulla realtà e sulla Storia con una lungimiranza che non fu capita.

La pura e semplice evasione è dunque del tutto contraria al punto di vista morselliano, provocatoriamente presente nella Storia, oltre il pensiero medio e senza tabù ideologici o metodologici di alcun tipo. Questa prospettiva estremamente aperta e dialettica emerge con chiarezza da uno degli eventi più noti della vita di Morselli, lo scambio epistolare con Italo Calvino nel 1965 con quale il direttore letterario di Einaudi comunicava e argomentava l’imprimatur non concesso dalla casa editrice al romanzo *Il comunista*. Sulla lettera di Calvino e sulla risposta di Morselli si è detto già molto²²⁹, ma vale la pena, ai fini del nostro discorso, riportare qui almeno qualche stralcio delle obiezioni mosse da Calvino:

La politica continua a interessarmi, e così la letteratura (con tutto ciò che questo nome implica) ma dal romanzo politico non mi aspetto nulla, né in un campo di interessi né nell’altro. Credo cioè che si può fare opera di letteratura creativa con tutto, politica compresa, ma bisogna trovare forme di discorso più duttili, più vere, meno organicamente false di quello che è il romanzo oggi. Trattando i problemi che stanno a cuore si possono scrivere saggi che siano opere letterarie di gran valore, valore poetico dico, con non solo idee e notizie, ma figure e paesi e

²²⁷ Si veda più nel dettaglio l’intermezzo citato nel par. 2.

²²⁸ Lo scetticismo italiano rispecchia qui, in piccole dosi, un atteggiamento più generalizzato di sufficienza nei confronti delle rotture col passato, a maggior ragione se queste supposte svolte affondano le loro radici nei rapidi cambiamenti tecnologici oppure in quell’approccio di tipo pragmatico che darà poi vita alle cosiddette scienze economiche e sociali: la cultura italiana, e di conseguenza l’apertura e l’elaborazione delle influenze esterne, arrancano in entrambi i casi (cfr. capitolo I par. 2).

²²⁹ Valentina Fortichiari, cit., p. XLI.

sentimenti. *Delle cose serie* bisogna imparare a scrivere così, e in nessun altro modo²³⁰

La prima cosa che colpisce è che Calvino, fertile autore anche di narrativa considerata fantastica²³¹, rimproveri a Morselli una sorta di eccesso di realtà rispetto al genere del romanzo, che per suo proprio statuto non si presterebbe ad avere per soggetto qualcosa di precisamente identificabile nel reale, a maggior ragione se si tratta di reale contemporaneo. Con l'occasione, viene ribadita una prima separazione ideale tra le cose della politica e quelle della letteratura, che devono rimanere rigidamente divise; Calvino non aveva avuto modo di capire, probabilmente, quanto queste intransigenze teoriche fossero estranee e per certi versi ingiustificabili presso il pensiero morselliano. Più avanti, sui contenuti specifici del romanzo:

Dove ogni accento di verità si perde è quando ci si trova all'interno del partito comunista; lo lasci dire a me che quel mondo lo conosco, credo proprio di poter dire, a tutti i livelli. Né le parole, né gli atteggiamenti, né le posizioni psicologiche sono vere. Ed è un mondo che troppa gente conosce per poterlo 'inventare'. Qui è la grande delusione a cui necessariamente va incontro il 'genere' che Lei ha scelto, il romanzo di rappresentazione quasi fotografica d'ambienti diversi, il romanzo storico-privato. L'unica via possibile è l'autobiografia, o comunque la riflessione in cui sia ben chiaro chi è il soggetto e qual è il suo rapporto coll'oggetto che tratta; *inventare* – se non si tratta d'*invenzione pura*, cioè sempre d'autobiografia – è impossibile²³²

La valutazione sulla sostanza, che rappresenta il motivo fondamentale per cui Calvino non pubblicherà il romanzo (lo ribadisce alla fine della lettera), crea un'*impasse*: il rapporto verità-finzione criticato prima inverte qui i termini e dunque Morselli è colpevole di aver infranto un altro tabù fondamentale (l'ennesimo), cioè essersi appropriato di una narrazione alternativa per un soggetto ritenuto inflessibile e vincolato ad una dimensione non romanzesca. La gravità della trasgressione è sottolineata dalla corazzata di sotto-generi chiamata in causa, ciascuno con sue proprie

²³⁰ Ivi, p. XLII, corsivo originale.

²³¹ Nella risposta Morselli fa notare quanto abbondantemente il suo recensore (sostiene infatti d'aver ricevuto una recensione, più che un parere editoriale) abbia pubblicato proprio quel genere «organicamente falso», cfr. ivi, p. XLV.

²³² Ivi, p. XLIII, corsivo originale.

regole che Morselli ha ignorato ponendosi fuori dagli schemi, quegli stessi schemi secondo cui, come in una legge del contrappasso, è stato giudicato²³³.

Facendo la sommatoria degli elementi, la principale responsabilità di Morselli sta nell'aver offerto attraverso il romanzo una realtà più vera del reale stesso, e questo all'interno di un'opera come *Il comunista* che di ucronico o utopico (nel senso specifico della modalità del discorso) non possiede praticamente nulla. Tutto ciò per Calvino è intollerabile – è giusto ricordare, in ogni caso, che Calvino è solo una parte dell'intera macchina culturale ed editoriale italiana in quegli anni, sulle cui spalle gravava il compito di mantenere in piena salute il dibattito pubblico dopo lunghi e faticosi anni di silenzio, ancora troppo vicini perché si potessero concedere deroghe a provocazioni di vario tipo.

A posteriori, la storia editoriale di Morselli conferma la teoria jaussiana sul successo dell'opera letteraria come rottura dell'orizzonte d'attesa²³⁴, tuttavia quel «frutto raro e inimmaginabile» resta nascosto un po' troppo a lungo.

L'estenuante tempo dell'attesa, dei fallimenti e dell'inermità delle cose è evidente per davvero solo attraversando in pieno un libro come *Dissipatio H. G.*, il più breve tra i suoi romanzi, proteso per intero sul senso della fine come mai era accaduto nella storia della letteratura italiana. Interamente narrato in prima persona, costituisce un ininterrotto e lucido memoriale del classico (ma non troppo, per una serie di caratteristiche) ultimo uomo sulla terra²³⁵ che vive la sua esperienza estrema senza clamore, mettendo in scena a tratti una paradossale utopia anti-antropocentrica²³⁶.

Il protagonista (di cui mai si esplicita il nome) non è più, come in passato, un *alter ego* di Morselli sotto le vesti di un'identità fittizia ma diremmo

²³³ Seguendo questo ragionamento, possiamo dedurre che l'«accento di verità» della citazione precedente sia da intendersi in accezione crociana.

²³⁴ Il riferimento è a Hans Robert Jauss, *Storia della letteratura come provocazione*, cit., pp. 197-208.

²³⁵ Quello dell'ultimo uomo sulla terra è uno dei *topoi* più cari alla letteratura distopica di stampo apocalittico, cui questo romanzo è ascrivibile come genere.

²³⁶ Guido Morselli, *Dissipatio H. G.*, Milano, Adelphi, 1977.

quasi Morselli stesso²³⁷, che in un giorno di giugno si rende conto che tutta l'umanità è sparita, tranne lui. La città è deserta, gli animali sono tutti al loro posto, le macchine sono ferme per strada e i negozi e i locali aperti²³⁸, come se tutti si fossero improvvisamente dissolti. Nessun segnale, nessuna esplosione atomica, nessuna devastazione; solo una nube, forse, simile dunque a una punizione divina in una dimensione dove però Dio è assente²³⁹. Altri personaggi sono solo citati per nome, occasionalmente, come presenze del passato; non c'è più nessuno dovunque, visto che qualunque numero di telefono suona a vuoto e le trasmissioni radio non funzionano. La parola del narratore amplifica la sua eco e performa le pagine una dopo l'altra: è un romanzo "sul niente" (come recita una celebre e mal tradotta espressione a proposito di *Madame Bovary*²⁴⁰ e della sua scarsità di 'azione' e peripezie) ma anche "su niente", dove cioè si vuole evocare la potenza della parola che sostiene da sola il tutto, anche il soggetto²⁴¹. Il narratore – un giornalista²⁴² con qualche velleità letteraria,

²³⁷ Si può dire che la voce narrante lasci aperti una serie di spazi non caratterizzati da cui possiamo dedurre questa sorta di identificazione.

²³⁸ Le distopie di Alvaro e quelle di Morselli, sebbene diversissime tra loro, hanno in comune la rappresentazione della città solo raramente funzionale all'impostazione stessa della narrazione distopica, come avviene secondo il modello classico del genere. Alle nostre latitudini l'ambientazione cittadina diventa più spesso digressione, spazio libero dell'autore, specchio dell'interiorità del personaggi ma anche zona di confine metamorfica. Rispetto a quanto accade con Alvaro, dove la dimensione allegorica è comunque prevalente, in Morselli le città sono molto più caratterizzate nel tempo e nello spazio, dati i frequenti elementi di iperrealismo, senza alcuna pretesa di *exemplum*.

²³⁹ «Con i suoi quattrocentomila mercanti, Crisopoli è positiva come la positività stessa. Disponibile a ogni cosa, tranne i miracoli. Zavorrata d'oro monetato nelle sagristie delle sue sessanta banche, non può levitare nel meraviglioso, o anche solo nell'imprevisto. La più alta concentrazione di ricchezze che si conosca; e una sostanza così concreta non si sprofonda per maleficio del diavolo, non si vanifica per grazia o castigo celeste. Le sue radici attingono l'*aeternum* del capitale, quintessenza della realtà» (Guido Morselli, *Dissipatio H. G.*, cit., pp. 34-35).

²⁴⁰ Il romanzo di Flaubert fu protagonista anch'esso dell'infrazione, a suo tempo, dell'orizzonte d'attesa, e Jauss utilizza proprio questo esempio per spiegare il suo concetto, cfr. Jauss, cit., p. 200 e ss.

²⁴¹ «Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air, un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut. Les oeuvres les plus belles sont celles où il y a le moins de matière; plus l'expression se rapproche de la pensée, plus le mot colle dessus et disparaît, plus c'est beau. [...] La forme, en devenant habile, s'atténue; elle quitte toute liturgie, toute règle, toute mesure; elle abandonne l'épique pour le roman, le vers pour la prose; elle ne se connaît plus d'orthodoxie et est libre comme chaque volonté qui la produit» (Gustave Flaubert, *Correspondance: année 1852*, lettre à Louise Colet, 16 janvier 1852, Rouen, Éd. Danielle Girard et Yvan Leclerc, 2003).

sopravvissuto a due blandi tentativi di suicidio – parla al presente come un documentarista in presa diretta, ma il suo non è l’atteggiamento del documentarista poiché sin dall’inizio non ha il distacco emotivo necessario: dapprima scostante per snobismo intellettuale (quel tipo di superiorità che discende dalla forza di chi è abituato a fronteggiare la solitudine, ma senza acrimonia, per il piacere di marcare il territorio tra sé e gli altri), successivamente l’angoscia lo porta a uno stato allucinatorio da cui si ha, semmai, un distacco dalla realtà.

Soprattutto nella prima fase spicca il contrasto tra ironia caustica e prosa filosofica, caratteristica stilistica costante di Morselli:

Per conto mio, da monade intellettuale senza aperture né impegni, non mi ponevo la questione, al contrario: rendevo tacito omaggio alla bonomia borghese (imbottita d’egoismo, foderata d’ottimismo, trapunta di nazionalismo), grazie alla quale le paludi sociali si cambiano in azzurri laghetti alpestri²⁴³

e ancora:

Sul banco di prova di una situazione inedita, e piuttosto estrema e stremante, costituisco un materiale di studio di un certo interesse. La competenza non mi manca completamente: ho dei precedenti, ho scribacchiato di psicologia; sia pure per *tirare sassi in piccionaia*. Ciò che mi manca è il gusto di me stesso²⁴⁴

Non solo psicologia: la narrazione è intessuta di riferimenti dotti (che sono poi i riferimenti di Morselli stesso, come si può verificare consultando l’elenco dei libri posseduti dallo scrittore raccolti nel *Fondo Morselli*²⁴⁵) tra i quali spiccano in particolare due grandi nomi della sociologia²⁴⁶, Émile

²⁴² È un tipo di figura che ritorna anche in altri romanzi, e che ricalca una delle passioni personali dello stesso Morselli.

²⁴³ *Dissipatio H. G.*, cit., p. 28. Elisabetta Mauroni ha analizzato il ruolo delle parentesi nella scrittura morselliana, cfr. Elisabetta Mauroni, *Interventi d’autore. L’uso delle parentesi in Morselli*, in «Studi di grammatica italiana» a cura dell’Accademia della Crusca, volume XXXI-XXXII, Firenze, Le Lettere, MMXII-MMXIII, pp. 347-409.

²⁴⁴ *Dissipatio H. G.*, cit., p. 65, corsivo originale.

²⁴⁵ *Il fondo Morselli*, catalogo a cura della Biblioteca Civica di Varese, La Tipotecnica, 1984.

²⁴⁶ La sociologia ritorna anche esplicitamente: «Quella che mi sto definendo con sociologica disinvoltura: bomba S (Spopolamento, repentino e radicale), bomba R (Rarefazione), se è scoppiata a Crisopoli [città in cui si trova] e dintorni, non può avere esteso i suoi effetti a apparecchi che volano a diecimila metri di quota sul Mediterraneo, o nel Sudan» (*Dissipatio H. G.*, cit., p. 40). Il più delle volte è sarcasticamente presente come “sociologismo”, insieme a tutta una serie di *ismi contemporanei* di cui il protagonista si fa beffa.

Durkheim e Max Weber. Il particolare sguardo del protagonista riesce a conferire all'esperienza le caratteristiche di un esperimento sociale, in cui ci si interroga su di sé e sugli altri:

Una reazione che mi sorprende, è la seguente, il mio nuovo modo di pensare a 'loro', gli scomparsi: nell'insieme, come collettività. Vocazione inattesa a capire, a compatire. Simpatia, empatia. Con un insperato colpo di coda, una naufraga solidarietà umana viene a galla²⁴⁷.

La prima parte del romanzo, che vede il protagonista impegnato su due fronti (i tentativi di comprensione dell'accaduto e gli interrogativi sulla propria sopravvivenza, con frequenti flashback da cui il lettore ricostruisce le informazioni sulla sua vita), enfatizza la componente dialettica attraverso l'elaborazione di una serie di ipotesi all'insegna di una colta verve:

Volatilizzazione – sublimazione. Sublimazione – assunzione (nei cieli). Vediamo. C'è una mia vecchia lettura, un testo di Giamblico che ho avuto sott'occhio non ricordo per che ricerca. Parlava della fine della specie e s'intitolava *Dissipatio Humani Generis*. Dissipazione non in senso morale. La versione che ricordo era in latino, e nella tarda latinità pare che *dissipatio* valesse 'evaporazione', 'nebulizzazione', o qualcosa di ugualmente fisico, e Giamblico accennava nella sua descrizione appunto a un fatale fenomeno di questo tipo. Rispetto a altri profeti era meno catastrofico: niente diluvio, niente olocausto «*solvens saeculum in favilla*», assimilabile oggi a un'ecatomba atomica. Gli esseri umani cambiati per prodigio improvviso in uno *spray* o gas impercettibile (e inoffensivo, probabilmente inodoro), senza combustione intermedia. Il che, se non glorioso, perlomeno è decoroso²⁴⁸.

Adesso, direttori, editori, scrittori colleghi, ex-colleghi e pseudo-amici, stanno 'di là'. Calcano i glabri pendii del monte Armageddon. In attesa della estrema sentenza, scavano occhiuti con le unghie la cenere, a coprirne le telex e le macchine da scrivere a cui sono, giustamente, incatenati. Angeli vigilano dall'alto del monte onde non fuggano. Tre angeli neri, gli stessi a cui, in vita, quelli si prosternavano idolatri, e ognuno dei tre porta uno scudo, e su uno degli scudi si legge: Sociologismo, sull'altro, Storicismo, sul terzo, Psicologismo. A piè del monte, due serpi loriccate strisciano sibilando e buttando fuoco. E ognuna sulle scaglie ha una scritta, e su una si legge: Advertising, e sull'altra: Marketing.

La descrizione in stile girone dantesco si colora poi di aspetti ancora più parodici:

²⁴⁷ Ivi, p. 67.

²⁴⁸ Ivi, p. 78..

Beh, ammetto che come fantasia apocalittica, la mia non è molto originale.

E poi manca di plausibilità, dovrei caratterizzarla di più. Gli aspettanti si scambiano bigliettini, risolini. «Dies illa? Non creditur». «Le jugement dernier? Incroyable». «Das jüngste Gericht? Unmöglich». «Doomsday? Wait and see!», eccetera.

La cultura porta in sé il solvente per ciò che fa vivere e per ciò che la nega. Non ha consistenza, se non ne trova una produttivistica, ma in grazia della sua inconsistenza, checché avvenga di catastrofico, resiste.

Resiste e risorge. È una fenice (una fenice garrula e spennata, di preferenza ingabbiata). Per lei non c'è fine del mondo, o la fine stessa del mondo le offrirebbe di che alimentarsi e esercitarsi. Niente da sperare o da temere, li riavrò²⁴⁹

Come si vede soprattutto dall'ultima citazione, a prevalere è in ogni caso un atteggiamento sostanzialmente distaccato nei confronti dell'evento incomprensibile, ma soprattutto nei confronti dei suoi simili: il protagonista esprime così il proprio senso di estraneità (che poi, ricordiamo, è l'atteggiamento di Morselli stesso) con cui ha sempre distinto sé stesso rispetto agli altri; vive infatti in una zona di montagna isolata, ha pochi amici ma è un attento osservatore, è sempre vissuto in quel luogo senza mai adattarsi e sentirsi parte della comunità²⁵⁰. Anzi, l'anomala e imprevedibile solitudine rappresenta un banco di prova per ritemperare lo spirito alla maniera di Robinson Crusoe:

Robinson Crusoe per aggiornarsi incidere tacche su un palo, il che non sarebbe passato per la testa a quell'altro famoso navigatore e naufrago: Ulisse. Robinson, da uomo moderno, era sospeso fra due incredulità, non si fidava più del senso organico che registra senz'errori l'accumularsi dei giorni e delle notti, e dava poco credito (non a torto) all' *ich-Zeit*. Al tempo psichico. Per noi quelle incredulità si sono esasperate e complicate²⁵¹.

Gli altri, 'loro', non ci sono, ma hanno lasciato tutte le loro cose che il protagonista tocca e usa dapprima con timore, poi con malcelato disinteresse, infine con una voracità che genera nausea e piccoli terremoti

²⁴⁹ *Dissipatio H. G.*, cit., p. 88.

²⁵⁰ «L'indulgere sullo status di orfanità dei personaggi principali e minori dei romanzi mette in luce un nodo fondamentale della narrativa di Morselli e, peraltro, molto pregnante: l'unicità nella solitudine, l'essere soli, unici, isolati, tagliati fuori dal nucleo degli "altri"» (Linda Terziroli, «*Quand l'ameur meurt*». *I personaggi orfani di Guido Morselli*, in *Per Guido Morselli. Con le parole degli altri*, a cura di Fabio Pierangeli, «In limine – Quaderni Letterature Viaggi Teatri», 2012).

²⁵¹ *Dissipatio H. G.*, cit., p. 89, corsivo originale. Cfr. anche le pp. 88-90.

ontologici. Come già succedeva in *Belmoro*, la metamorfosi esteriore attraverso gli abiti femminili segna una svolta critica²⁵²:

Fra poco, uscendo dall'acqua, mi cospargerò di talco alla colonia. Mi infilerò il *collant*, un (superfluo) reggicalze a rosette celesti, e le mie gigantesche mutandine col pizzo. Da qualche giorno uso dessous da donna, scelti al Grande Emporio. La mia pinguedine, che è aumentata, non si adatta male a questi accessori inusuali, anche se le masse muscolari gonfiano pericolosamente il nylon delle calze. La sera spogliandomi non ho turbamenti, né fisici né psichici, quelle gambe pelose e poderose sono claudesche, sotto il velo nero²⁵³

La scena di *cross-dressing* è preceduta, qualche pagina prima, dalla scena emblematica in cui il protagonista, sempre recandosi al Grande Emporio, organizza una messinscena con i manichini del negozio di abbigliamento, per simulare una situazione ordinaria²⁵⁴:

Porto fuori una ventina di manichini. Scelgo quelli del reparto “saldi di fine stagione”, che sono più realistici, piuttosto *vieux-jeu* (hanno la parrucca). E li dispongo in mezzo alla piazza, a crocchi. Il luogo si rianima subito, assume il suo volto usuale²⁵⁵

Questa quieta apocalisse, caratterizzata dall'esperienza di un silenzio diverso, totalizzante («Il silenzio gravava e io lo registravo con senso diverso da quello uditivo, forse emozionale, forse riflesso e ragionante. Ciò che ‘fa’ il silenzio e il suo contrario, in ultima analisi è la presenza umana, gradita o sgradita; e la sua mancanza. Nulla le sostituisce, in questo loro effetto. E il silenzio da assenza umana, mi accorgevo, è un silenzio che non scorre. Si accumula»²⁵⁶), è resa surreale dall'assenza di distruzione. Gli oggetti – su cui è concentrata una forte carica simbolica nelle distopie più recenti, in ragione del loro rapporto con il capitale – sono sostanzialmente integri, al massimo esposti a una fisiologica usura col passare del tempo. Quasi sempre compaiono accumulati in maniera casuale, sparsi e

²⁵² In Alvaro sanciva l'inizio delle metamorfosi di Belmoro, qui è piuttosto una delle tappe finali al dissolvimento dell'io-soggetto.

²⁵³ *Dissipatio H. G.*, cit., p. 130.

²⁵⁴ Anche qui ricorre frequentemente la dialettica legata al teatro.

²⁵⁵ *Dissipatio H. G.*, cit., p. 114.

²⁵⁶ *Ivi*, p. 33.

spersonalizzati rispetto al loro uso abituale, resi con la consueta carica iperrealista²⁵⁷:

Sull'angolo del Nuovo Dazio, un ombrello da donna aperto e capovolto, per terra, e una borsetta. [...] Raccolgo la borsetta, c'è un libretto d'asegni, un remontoir autentico, d'epoca, fermo alle 2, e con la dedica incisa «To Meggy Weiss Lo Surdo, Happy hours». La graziosa Meggy rientra tardi, da una serata con amici (o l'amico): sta per varcare il cancello quando qualcosa avviene che la obbliga a ripartire d'un tratto, lasciando i beni terreni che ha con sé, nella sua borsetta²⁵⁸

Aggirandosi tra quelle che non sono ancora rovine, ma si apprestano a diventarlo, un momento particolarmente significativo si ha quando il protagonista osserva le sorti di un bene materiale altamente simbolico come il libro:

Vado di là a prendere una bracciata di legna per la stufa e ci trovo una delle vacche di Giovanni. *Animal bibliophagum*: stava mangiandosi la mia *Psicologia del Coscivo*. I volumi in brochure e con la copertina verde, una trentina di copie che l'editore mi mandò da distribuire agli amici, erano in un palchetto. Lei li brucava di buona voglia, una poltiglia verdastra sgocciolante dal labbrone peloso sul pavimento sparso di pagine a mazzi. Ho riso. Quel riso aveva le stigmate dell'isteria, ma mi scaricava. Il terrore-congestione, si è sciolto in una specie di tenerezza riconoscente²⁵⁹

Ad aggiungere tasselli alla scena, già emblematica in sé e che pare una caricatura dissacratoria di quanto abbiamo visto ne *L'uomo è forte* di Corrado Alvaro²⁶⁰, contribuisce il tipo di carta che viene mangiato: stralci di un libro scritto dal protagonista e dunque, metaforicamente, una parte di sé²⁶¹; forse un altisonante progetto al quale egli aveva ceduto, mettendo da

²⁵⁷ Gli oggetti, nell'accezione più consumistica del termine, sono presenza centrale nel romanzo distopico-apocalittico di Antonio Porta intitolato *Il re del magazzino*, costruito come lunga testimonianza diaristica, da parte del protagonista, degli ultimi 32 giorni prima della fine del mondo, cfr. Antonio Porta, *Il re del magazzino*, Milano, Mondadori, 1978. Sul rapporto tra il romanzo di Porta e quello di Morselli si veda Andrea Gialloredo, *Re del mondo, re del magazzino. Morselli, Porta, in I cantieri dello sperimentalismo. Wilcock, Manganelli, Gramigna e altro Novecento*, Milano, Jaca Book, 2013, pp. 291-325.

²⁵⁸ *Dissipatio H. G.*, cit., p. 11.

²⁵⁹ Ivi, pp. 37-38.

²⁶⁰ Si vedano le pp. 68-69 di questo lavoro.

²⁶¹ «Carezzavo la bestia, che si riuniva fuor di metafora del mio pensiero fatto verbo e rilegato in cartone» (*Dissipatio H. G.*, cit., p. 38).

parte un certo atteggiamento auto-dissacratorio che nella situazione appena presentata torna in realtà a chiedere il conto²⁶².

Sullo sfondo dell'incontro tra l'uomo e l'animale è già molto evidente come quest'ultimo resti imperturbabile al suo posto, adattandosi di volta in volta alla necessità, mentre l'uomo solo sulla terra comincia a perdere fiducia e lucidità. Sono molteplici, nel romanzo, le scene che mostrano come l'assenza degli esseri umani dia occasione al mondo animale di rioccupare spazi e ambienti in totale libertà, a dispetto della precedente sistematizzazione organizzata ad esclusivo uso e consumo della specie dominante sul pianeta:

In mezzo ai binari vedo sfilare una famiglia di camosci. Due femmine, un maschio e i cuccioli. Scesi a valle dai monti. Mai accaduto a memoria d'uomo. Del resto ho notato qualche altro segno di buon auspicio: gli uccelli fanno un baccano indiavolato, si sono moltiplicati. [...] L'istinto li avverte di una novità in cui certo non speravano: il grande Nemico si è ritirato²⁶³

E ancora:

I gatti (pasciutissimi) che giostrano a frotte per le vie, strepitando e lasciando indisturbati i topi (numerosissimi)²⁶⁴

È l'intera natura che resta imperturbabile al suo posto, brillando di luce propria nel momento in cui si spengono i fari accecanti della vanità umana, ed è il protagonista stesso a gioirne, trovando in quella solitudine disintossicante – almeno all'inizio – le conferme alla sanità delle proprie scelte di vita:

La fine del mondo?

Uno degli scherzi dell'antropocentrismo: descrivere la fine della specie come implicante la morte della natura vegetale e animale, la fine stessa della Terra. La caduta dei cieli. Non esiste escatologia che non consideri la permanenza dell'uomo come essenziale alla permanenza delle cose. Si ammette che le cose possano cominciare *prima*, ma *non* che possano finire dopo di noi. Il vecchio Montaigne,

²⁶² Sulla centralità dell'ingestione della carta, si veda anche il volponiano *Pianeta irritabile* (cap. IV par. 2).

²⁶³ *Dissipatio H. G.*, cit., p. 53. Sugli animali senza la presenza umana, si veda la trilogia cassoliana, in particolare *Il superstite* (cap. V).

²⁶⁴ *Dissipatio H. G.*, cit., p. 134. Cfr. anche le pp. 12-13, 84, 120.

sedicente agnostico, si schierava coi dogmatici, coi teologi: «Ainsi fera la mort de toutes choses notre mort».

Andiamo, sapienti e presuntuosi, vi davate troppa importanza. Il mondo non è mai stato così vivo, come oggi che una certa razza di bipedi ha smesso di frequentarlo. Non è mai stato così pulito, luccicante, allegro²⁶⁵.

Torna anche un certo afflato leopardiano²⁶⁶:

La natura non si è accorta della notte del 2 giugno. Forse si rallegra di riavere in sé tutta la vita, chiuso l'intermezzo breve che per noi aveva il nome di Storia. Sicuramente, non ha rimpianti né compunzioni²⁶⁷.

La fase della lucidità dello sguardo da parte del protagonista è destinata a non durare a lungo. Probabilmente illusori che la sua attitudine speculativa potesse consentirgli di rimanere ago della bilancia tra la natura autosufficiente e il consorzio umano, l'individuo si conferma animale per natura gregario, e comincia gradualmente a cedere. Ciò che per la natura è *kosmos* può essere per l'uomo *kaos*, rivelando la totale impotenza dinanzi alla relatività disarmante del tempo:

Abbiamo lo spauracchio del «realismo ingenuo»: è da ingenui illudersi che il tempo e lo spazio siano oggettivi come pensare che un bimbo voglia bene alla mamma invece di concupirla. Il tempo organico non lo sappiamo più ascoltare, mentre il tempo psichico ci si confonde con quella pappa di sensazioni-impressioni in cui abbiamo sfatto, ossia soggettivato, il mondo esterno. Le sue qualità, le sue misure.

Dopo il 2 giugno, avrei dovuto segnare i giorni su un calendario. Ma non avevo né calendari né orologi-calendario ('prima', per datarmi bastavano i giornali). Rifuggivo dagli scanditori artificiali che danno ancora un altro genere di 'tempo', quello che è senza spessore e che esclude le pause: e appunto perciò ne moltiplichiamo all'infinito gli strumenti intorno a noi. La nostra fretta, si capisce, è patologia; ansia di bruciare la vita²⁶⁸.

²⁶⁵ *Dissipatio H. G.*, cit., p. 54, corsivo originale. In Cassola invece la fine del mondo è fine di tutto, cfr. capitolo V di questo lavoro.

²⁶⁶ Cfr. Fabio Pierangeli, *Le Operette e Dissipatio H.G. di Guido Morselli: dell'estinzione e di un'ultima pietà*, in «*Quel libro senza uguali*». *Le Operette morali e il Novecento italiano*, a cura di Novella Bellucci e Andrea Cortellessa, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 271-281.

²⁶⁷ *Dissipatio H. G.*, cit., p. 84. Cfr. anche le pp. 97, 98, 142.

²⁶⁸ *Ivi*, p. 89.

Dissipatio H. G. è il personale *canto alla durata*²⁶⁹ di Morselli, mutato di segno, in cui la dimensione del tempo manca di appigli e riferimenti che la rendano tale, che le permettano cioè di *apparire* e di manifestarsi all'uomo²⁷⁰.

Man mano che ci si avvicina alla fine del romanzo, quella che il protagonista aveva rivendicato, con un certo orgoglio intellettuale, come “foboantropia”²⁷¹ si trasforma nel suo contrario: inizierà a perdere il controllo e sarà vittima di una crescente paranoia, mai scomposta, sempre caratterizzata dall'intellettualismo, ma non per questo meno drammatica:

Con una ragione intatta, loquace sino alla petulanza, il mio individuo è in liquidazione. Il mio individuo psichico, *bien entendu*. Sono l'ex-uomo²⁷²

Lo spaesamento dell'essere un punto interrogativo nella Storia che forse è finita, unico sopravvissuto non si capisce bene perché (la casualità a un certo punto non basta più a spiegare), spinge alla riflessione di cosa voglia dire essere l'unico superstite. Si affaccia qui il senso di una predestinazione:

Io sopravvivo. Dunque sono stato prescelto, o sono stato escluso. Niente caso: volontà. Che spetta a me interpretare, questo sì. Concluderò che sono *il prescelto*, se suppongo che nella notte del 2 giugno l'umanità ha meritato di finire, e la «dissipatio» è stata un castigo. Concluderò che sono *l'escluso* se suppongo che è stata un mistero glorioso, assunzione all'empireo, angelicazione della Specie, eccetera²⁷³

Come storico registrerò che si è instaurata l'Anarchia con l'abbattimento del suo nemico primordiale, il principio di proprietà. [...] Nessuno dispone di me, io dispongo di tutto. Sono virtualmente in grado di portarmi a casa il Codice Atlantico, o la bibbia di Gutenberg, senza che nessuno mi denunci, di dichiararmi

²⁶⁹ Il riferimento è a Peter Handke, *Gedicht an die Dauer*, Berlin, Suhrkamp, 1986; in italiano *Canto alla durata*, traduzione di Hans Kitzmüller, Torino, Einaudi, 1995. Si tratta di un poemetto che costituisce la personale ricerca del poeta attorno al concetto di “durata” come entità creatrice di tutto ciò che tende a dissolversi.

²⁷⁰ Su una più ampia trattazione del rapporto di Morselli con il tempo cfr. Gianfranco De Turreis, *La lotta contro il tempo di Guido Morselli*, in *Morselliana*, a cura di Alessandro Gaudio, in «Rivista di Studi Italiani», anno XXVII, n. 2, dicembre 2009, pp. 5-12.

²⁷¹ *Dissipatio H. G.*, cit., p. 43.

²⁷² Ivi, p. 132.

²⁷³ Ivi, p. 83, corsivo originale.

filosofo senza che nessuno mi smentisca, di proclamare la pace perpetua sicuro che sarà osservata²⁷⁴

In conclusione del romanzo si assiste alla *climax* della paranoia, fatta di amnesie, falsi ricordi, stati allucinatori costanti che aggrediscono, per dichiarazione del protagonista, la sua stessa identità, ma senza mai privarlo autenticamente della capacità di giudizio. Questa condizione è la condanna ad essere estensore di memorie che nessuno (probabilmente) leggerà²⁷⁵, attore del proprio dramma reale:

I cari estinti, sono arrivati alla felicità vera? Voglio augurarmelo. Se lo meriterebbero, poveretti.

Quello che mi pare sicuro è che io, come uomo, sono finito. La mia non è un'esistenza larvale. Non sono uno spettro che beve cognac Dos Hermanos o un cadavere che fuma tabacco Capstan (Navy Cut) in una pipa, ma non sono più me stesso, nemmeno quel poco che ero. Sopravvivo grazie a non si sa quale artificio. In una campana pneumatica, o sotto una tenda a ossigeno. Privato della mia identità e, per colmo di stranezza, capace di ricordarmela.

E è altrettanto sicuro che sono fuori del tempo. Nel ho una conferma perentoria: non mi si presenta il problema, che prevedevo e paventavo, del tempo-libero. [...] Sto scoprendo che l'eterno, per me che lo guardo da un'orbita di parcheggio, è la permanenza del provvisorio²⁷⁶

Dissipatio H. G. è la messa per iscritto della debolezza dell'interdipendenza, dello stare insieme. Il timore della catastrofe che si trasforma nella catastrofe stessa. Come l'uomo solo rimasto sulla terra non può vivere senza i suoi simili – sopraffatto da una natura che, ancora una volta, è indifferente alla sua sorte perché mostra di possedere una capacità di rigenerazione e di riassetto dei propri equilibri che escludono qualsiasi pretesa antropocentrica – allo stesso modo la distopia è monca se vive troppo a lungo lontana dalla sua madre rinnegata, l'utopia. Diventa sassolino gettato nel vuoto, perde incisività perché in nessun caso la progettualità insita nell'atto stesso della scrittura può avere come ultimo obiettivo l'autodistruzione.

²⁷⁴ Ivi, p. 94. «Sì, questo fatto dal quale con gli anni scaturisce la durata/ è di per sé poco appariscente,/ non fa conto parlarne/ ma è degno di essere affidato alla scrittura:/ perché dovrà essere per me la cosa più importante» (Peter Handke, cit., p. 26).

²⁷⁵ Nel *Mondo senza nessuno* di Cassola scrivere *in absentia* è invece monito e denuncia, scelta finzionale e funzionale a prevenire il peggio, più che condanna.

²⁷⁶ *Dissipatio H. G.*, cit., p. 133.

La distopia non nasce indipendente dall'utopia e non può risolversi nel trionfo del nulla perché il nulla non è pensabile. Allo stesso modo, man mano che col passare del tempo aumenta il coefficiente di pericolosità della distopia reale e vissuta²⁷⁷, la distopia letteraria non riesce a spingersi oltre una certa soglia. Si ferma, e passa il testimone a quello che verrà dopo, se ci sarà un dopo.

2. La catastrofe sospesa: l'utopia problematica di *Contro-passato prossimo**

Contro-passato prossimo, romanzo lungamente progettato, composto tra il 1969 e il 1970²⁷⁸ e pubblicato postumo nel 1975, è decisamente un romanzo laterale rispetto al concetto di futuro della fine, preciso come una cronaca talvolta pedante; una gigantesca macchina dai congegni perfetti che, tramite un procedimento narrativo ucronico, racconta nei particolari il come e il perché della vittoria della Prima Guerra Mondiale da parte degli Imperi Centrali, partendo da una manovra militare strategica condotta dall'Austria in Italia settentrionale²⁷⁹, e di come successivamente a questa vittoria la Germania, grazie alla mediazione di Walter Rathenau, abbia preso le redini del riassetto dell'intera Europa negli anni a venire.

Fare ucronia in Italia, in quegli anni, non è esclusivo appannaggio di Morselli: per uno scherzo del Caso, nel 1973 – anno del suicidio dello

²⁷⁷ «Gli uomini non cercavano l'ecatombe generale, di cui avevano dato un primo, modico saggio a Hiroscima, e che era nei loro mezzi. [...] Troppo spettacoloso, o troppo 'sociale', l'olocausto atomico nello stile dell'antica escatologia. [...] No, anche se il *cupio dissolvi* era necessità collettiva, la dissoluzione doveva avvenire nell'ambito o nei pressi della privacy, altare dell'individualismo» (*Dissipatio H. G.*, cit., p. p. 96).

²⁷⁸ Cfr. Valentina Fortichiari, *Cronologia*, in Guido Morselli, *Romanzi*, vol. I, cit., pp. CX-CXIII.

²⁷⁹ Si tratta della costruzione di un traforo, eseguita nottetempo con una serie di escamotages per non insospettire gli abitanti della zona: «Si era fatto assegnamento [...] sull'alta velocità di marcia e sul perfetto *camouflage*, sulla conoscenza del percorso (mesi di preparazione meticolosa sulle carte). Circostanze che in realtà concorsero e aiutarono. Ma contribuì anche, preciso e insostituibile, il caso. Che essi [gli Austriaci], beninteso, avrebbero poi chiamato col solito ottimismo buona fortuna. Premio, o appannaggio d'obbligo, degli audaci» (Guido Morselli, *Contro-passato prossimo. Un'ipotesi retrospettiva*, Milano, Adelphi, 1975, p. 76).

* Riadattamento e revisione della seguente pubblicazione: Giulia Pellegrino, *La catastrofe sospesa: l'utopia problematica di Contro-passato prossimo*, in corso di pubblicazione in collettanea presso Peter Lang.

scrittore varesino – vede la luce *Asse pigliatutto – Memorie 1937-1943 del nob. gen. Triora di Rondissone*, dello storico Lucio Ceva²⁸⁰, pubblicato per Mondadori e generosamente recensito da Ceserani su «Belfagor»²⁸¹. Le sorprendenti affinità tra i due romanzi, su cui non possiamo qui indugiare²⁸², sono interessanti tanto quanto le scelte di scrittura, indubitabile spia di una precisa e scettica lettura della Storia, che fuori dall'Italia assume anche altre forme. In quegli anni, infatti, l'immaginario post-bellico era (facilmente) stregato dalla fantapolitica di *The Man in the High Castle* di Philip K. Dick, pubblicato nel 1962 e tradotto in italiano tre anni dopo²⁸³, dove la supremazia della Mitteleuropa – la vittoria della Germania nazista al termine della Seconda Guerra Mondiale – poteva a ragion veduta configurarsi come moderna Apocalisse.

Morselli si aggancia invece al nostalgico mito della *felix Austria* a lui caro²⁸⁴ e congettura un esito migliore: la costruzione di un'Europa che dopo la guerra non cede a facili revanscismi e si avvia verso un percorso di pacificazione collaborativa capace di inibire l'insorgenza dei nazionalismi, relegando Mussolini e Hitler a figure marginali. Per questa utopia – definizione, come vedremo, tutt'altro che pacifica – Morselli dimostra che esistevano tutte le premesse, e tuttavia, alla fine del romanzo, cala l'ombra di fatti e presenze inquietanti.

Le vicende del romanzo si svolgono tra il 1910 e il 1918 e sono suddivise in due parti, separate da un intermezzo critico che significativamente traccia anche un confine tra due differenti ritmi di scrittura e differenti virtuosismi:

²⁸⁰ Lucio Ceva, *Asse pigliatutto – Memorie 1937-1943 del nob. gen. Triora di Rondissone*, Milano, Mondadori, 1973.

²⁸¹ Remo Ceserani, recensione a Lucio Ceva, *Asse pigliatutto – Memorie 1937-1943 del nob. gen. Triora di Rondissone*, Milano, Mondadori, 1973, in «Belfagor», 1974, 4, pp. 475-480.

²⁸² Per maggiori dettagli si rimanda a Emiliano Marra, *Storia e contro-storia. Ucronie italiane: un panorama critico*, PhD Diss., Università degli Studi di Trieste, 2014; Ermanno Paccagnini, *La fortuna del romanzo storico (Appunti per una storia)*, in *Rinnovamento del codice narrativo in Italia dal 1945 al 1992*, Atti del convegno internazionale, Roma-Leuven, Bulzoni-Leuven University Press, 1995, vol. I, pp. 79-133; Luigi Spina, *Non si scherza col passato: le trappole dell'ucronia*, in «Linguistica e Letteratura», 2012, 1-2, pp. 285-300.

²⁸³ Philip K. Dick, *La svastica sul sole*, traduzione di Romolo Minelli, collana Science Fiction Book Club n° 15, Piacenza, Casa Editrice La Tribuna, 1965.

²⁸⁴ Cfr. Ester Saletta, *La Germania di Guido Morselli: cronaca caleidoscopica fra 'realismo e fantasia'*, in «Rivista di Studi Italiani», XXXIII (2015), 1, p. 439. Su questo tema, della stessa autrice si guardi anche *La Mitteleuropa di Guido Morselli. Un percorso intertestuale fra passato e modernità*, in «Rivista di Studi Italiani», XXXIII (2015), 1, pp. 449-481.

ad una prima parte di tecnicismi e strategie, dove l'osservazione si traduce nella precisione del dettaglio, si oppongono le manovre diplomatiche e la progettualità di ampio respiro, che si dispiega in una prosa più vivace, acuta e ironica. Singole individualità lasciano la loro impronta sugli eventi storici: tra tutti spiccano Lenin, in partenza per gli USA – dove è davvero pensabile una rivoluzione anti-capitalistica – e Walther Rathenau, il grande protagonista politico del romanzo²⁸⁵. La presenza imponente di Rathenau nel testo, corroborata (motivata?) dall'attenta lettura che Morselli fa di *Die neue Wirtschaft*²⁸⁶, contrasta con la figura fittizia, e assai dimessa, del maggiore austriaco Walter von Allmen, protagonista sui generis della narrazione: apre il romanzo e lo chiude, quasi ad imbuto rispetto alla magniloquenza degli eventi narrati; percorre di sbieco tutte le tappe significative della vicenda, sovente scompare a lungo, e si caratterizza per un'indole nettamente speculativa con velleità artistiche, da «dilettante per eccellenza»²⁸⁷. Questi elementi concorrono a fare di lui un punto di sutura tra figure macroscopiche nel loro reale vissuto e innumerevoli personaggi minori, reali e verosimili, che facilmente confondono il lettore perché caratterizzati puntualmente a prescindere dal loro peso all'interno del romanzo: c'è in Morselli una autentica acribia iperrealista, appena velata da lucida ironia, che risponde alla ragione per cui il romanzo è stato concepito così come lo leggiamo, con l'intermezzo critico – dialogo tra autore e fantomatico editore – che è una vera e propria dichiarazione di poetica, preparata dalla significativa domanda di apertura:

L'editore. – Questo vistoso Apocrifo della storia contemporanea, che lei ci sottopone, così carico di tesi da provare, e scarso di appeal, sotto ogni aspetto, le pare proprio che possa andare col nome di romanzo?²⁸⁸

²⁸⁵ Si veda la descrizione presente in Guido Morselli, *Contro-passato prossimo*, cit., p. 157. Sul rapporto di Morselli con le fonti storiche cfr. Antonio Di Grado, *Mitteleuropa come utopia: Guido Morselli e Walter Rathenau*, in «Rivista di Studi Italiani», XXVII (2009), 2, pp. 162-170; Alessandro Gaudio, *In partibus infidelium. Guido Morselli, uomo di fiction e di precisione*, in «Filologia Antica e Moderna», 2007, 32, pp. 11-35; Luigi Weber, «Guerra senza odio». *Appunti per una lettura storica di Contro-passato prossimo*, in «Rivista di Studi Italiani», XXVII (2009), 2, pp. 171-191.

²⁸⁶ In Antonio Di Grado, *Mitteleuropa come utopia*, cit., p. 165.

²⁸⁷ Simona Costa, *Guido Morselli*, Firenze, La Nuova Italia, 1981, p. 86.

²⁸⁸ Guido Morselli, *Contro-passato prossimo*, cit., p. 117.

E ancora, l'editore incalza:

– Il suo libro non è fanta-politica, o fanta-storia? Ne è sicuro?²⁸⁹

Nella risposta non vi sono dubbi:

L'autore. – Lo sono, su basi logiche. Il famigerato prefisso, 'fanta', allude a escogitazioni rivolte all'avvenire. Qui si tratta di *res gestae*, per mostrare che erano *gerendae* diversamente: si polemizza su fatti e persone della realtà²⁹⁰

e ribadisce, più avanti:

– Questa che io chiamo "ipotesi retrospettiva", meno gratuita di quanto non sembri, rintraccia uomini che sono vissuti o che attendibilmente potevano vivere e, su quelle premesse, con quelle sollecitazioni, agire. Uomini. Non manichini ideologici²⁹¹

Dinanzi alle domande sul perché di questa macchinosa operazione, posta l'ovvia irreversibilità del passato, lo scrittore se ne assume la piena responsabilità:

L'autore. – L'irreversibilità non esclude la critica, dovrebbe anzi imporla. Non esclude quella specie di critica che il racconto vuol essere, incursione contro l'Accaduto, non 'sovrano', non intangibile, a dispetto delle filosofie che lo venerano per tale, "tutta la storia essendo Storia Sacra". Rivisita del passato libera in apparenza sino all'arbitrio, ma che può suggerire un resipiscente giudizio. 'Rivisita': e perciò, direi, più impegnativa che non le solite prospezioni immaginose del futuro²⁹²

E ancora:

– Troppo spesso ciò che ci colpisce, del non-accaduto, è la sua ovvietà, l'urgenza con cui la data situazione lo reclamava. Il paradosso sta dalla parte dell'accaduto: dall'altra parte se ne sta, sconfitta, quella che chiamiamo (quantunque con ottimismo) 'logica delle cose'. La cucitura del 'contro-passato' sul passato, nel

²⁸⁹ *Ibidem.*

²⁹⁰ *Ibidem.*

²⁹¹ *Ivi*, p. 119.

²⁹² *Ibidem.*

racconto, diventa visibile proprio nel punto dove il congruo e il sensato si sostituiscono all'incongruo e all'insensato, ecc.²⁹³

Questa dialettica antistoricistica, di rensiana memoria²⁹⁴, impedisce l'attribuzione di qualsiasi etichetta al romanzo: tecnicamente non è una distopia, perché non è la rappresentazione del peggio e non è rivolta al futuro; allo stesso modo non è un'utopia perché è una proposta del preferibile e non del perfetto; non è fantascienza o fantastoria perché ha le radici nella realtà dell'accaduto e ad esso promette di attenersi. Sono, dice Morselli, *res gestae* che potevano essere *gerendae* diversamente²⁹⁵. Ma come? Valorizzando ciò che il Fatto, «questo sacro mostro»²⁹⁶, ha trascurato: la razionalità di una strategia lungimirante, che a sua volta deve contemplare un uso virtuoso e virtuosistico della tecnica. Tuttavia la fiducia che lo scrittore ripone nella *ratio* non è sufficiente a conferire una piena verosimiglianza al suo percorso alternativo, giacché lo renderebbe simile a una facile utopia dove la virtù è in qualche modo preordinata. Questo vuoto viene colmato da piccole e grandi casualità, coincidenze fortuite, combinazioni imprevedibili di cui la narrazione è disseminata. Quella di Morselli è una 'rivisita', per usare le sue parole, che coinvolge l'Accaduto su più piani: scenografie che non esistono sull'atlante geografico (come il villaggio di Röschenen nella Val di Non²⁹⁷) o altre a cui viene dato un nome allusivo (una base navale britannica in Scozia dal nome Diamond Harbour²⁹⁸); personaggi che agiscono in un momento storico in cui non dovrebbero esserci (gli anni in cui vive Rathenau, ad esempio).

²⁹³ Ivi, p.121.

²⁹⁴ Diversi studiosi hanno messo in luce l'influenza del pensiero di Giuseppe Rensi su Guido Morselli, per il romanzo qui trattato ci limitiamo a ricordare Raoul Bruni, *Guido Morselli e la «controstoria»: tra i palinsesti di Contro-passato prossimo*, in *Studi in onore di Enrico Ghidetti*, a cura di Anna Nozzoli e Roberta Turchi, Firenze, Le Lettere, 2014, pp. 577-584.

²⁹⁵ Quella delle *res gestae* espresse in questi specifici termini è una riflessione molto cara a Morselli e ricorrente, se si fa il confronto con cosa scriverà in *Dissipatio H. G.*: «La notte del 2 giugno ha fatto cessare la vita pensante, e dunque la Storia. [...] Le "res gestae" non implicano a ogni costo una pluralità di "gerentes", la Storia potrebbe continuarsi da uno solo e per uno solo» (*Dissipatio H. G.*, cit., p. 93).

²⁹⁶ Guido Morselli, *Contro-passato prossimo*, cit., p. 120

²⁹⁷ Cfr. ivi, p. 11.

²⁹⁸ Cfr. ivi, p. 187.

Se questo ponderato bilanciamento tra ruolo della Volontà e ruolo del Caso avvalora la posizione di Morselli che riscrive la Storia, non per questo nel romanzo la pulsione utopica di fondo viene compromessa²⁹⁹, come si evince dall'avviamento alla ripresa economica degli sconfitti della guerra favorito dai vincitori stessi:

Il carbone e l'acciaio francesi e belgi, rimasero in Francia e nel Belgio; e così gli operai. Da notarsi che la Germania soffriva di una tremenda penuria di manodopera. Ma l'economia tedesca era saldamente nelle mani del governo, e il governo nelle mani di un uomo, Rathenau, il quale si stava mostrando un politico di molta finezza. 'Invitare' (con le buone o le cattive) i lavoratori stranieri in Germania, avrebbe portato un indubbio vantaggio economico ma a prezzo di un errore politico. Rathenau si rifiutò di commetterlo. Al contrario, favorì il rapido rimpatrio dei prigionieri di guerra³⁰⁰

Ancora più sorprendente è la proposta di Rathenau in sede di conferenza politica, sgombrando il campo da possibili rivendicazioni e usando la posizione di vincitore per indicare una strada virtuosa per tutti da cui non trarre alcun vantaggio individuale:

– I vostri Paesi sono in condizioni disastrose, distrutti [...] dalle bombe, che mi guardo dal considerare provvidenziali, dei miei compatrioti, che mi guardo dal considerare strumenti di un qualsiasi Disegno della Storia. Sia chiaro che non stimerò mai che la guerra sia stata un bene, nemmeno per chi l'ha vinta, e nemmeno se noi domani riusciremo a trarne qualcosa di buono³⁰¹

Il progetto politico di Rathenau viene supportato dalle proposte provenienti dalle migliori intelligenze di altri Paesi: ad esempio Briand insiste sulla necessità di una graduale ma decisiva decolonizzazione su scala mondiale³⁰², mentre Nitti si pone il problema del laicismo, che in Italia da

²⁹⁹ «Superando e rinnovando ironicamente e polemicamente la realtà, distorcendone i parametri evenemenziali, Morselli accorda una tensione utopica alla sua contro-storia che – è bene ribadirlo – non ha nulla del fantastico e si appoggia sulla cifra stilistica che meglio consenta la 'verificabilità' del momento e della trasformazione descritta» (Alessandro Gaudio, *In partibus infidelium*, cit., p. 29).

³⁰⁰ *Contro-passato prossimo*, cit., p. 204. «La Mitteleuropa morselliana è, etimologicamente e topograficamente, Utopia: non è – non può essere – in alcun luogo, le è negato l'imprescindibile *hic et nunc* di un "medio termine" scientificamente controllabile. Il linguaggio dell'essenza ritorna e riscrive nei termini rarefatti del mito i segni pragmatici e referenziali del progetto» (Antonio Di Grado, *Mitteleuropa come utopia*, cit., p. 168).

³⁰¹ *Contro-passato prossimo*, cit., p. 208.

³⁰² *Ivi*, p. 210.

sempre accompagna la democrazia, e chiede garanzie contro possibili ingerenze del Vaticano³⁰³.

Certo, si tratta anche qui di arginare un modello di perfezione improbabile e fine a sé stesso, e il caso è spesso apparenza di casualità, vale a dire causalità diretta: se la Storia poteva essere diversa da quel che è stata, se le cose fossero andate come potevano – date le circostanze, le potenzialità, le forze (di tutti i tipi) in campo – allora dovevano andare come nel romanzo è stato scritto. Apocalisse è rivelazione, in senso etimologico: la ‘rivisita’ di Morselli altro non è che il mondo quale sarebbe dovuto essere, quella famosa «ovvietà del non accaduto» di cui si parla nell’intermezzo.

La stessa apparenza di casualità circonda molti individui che la guerra costringe a entrare o ri-entrare nei ranghi militari a prescindere dalle loro occupazioni o inclinazioni: diversi personaggi-chiave sono delineati come improvvisatori, adattati *obtorto collo* ad un ruolo che non è loro congeniale, non esperti nelle imprese in cui si cimentano – il più delle volte con successo³⁰⁴. Tra queste figure spicca von Allmen, per il quale la passione per l’arte e la critica d’arte, vissute senza eccessiva *grandeur* e sempre accompagnate da un’«obiettività misurata»³⁰⁵, sono quasi sempre fonte di riflessioni ulteriori, come annota nel diario:

“Mi conforto nel mio destino di pittore della domenica. (Fenomeno moderno: nel Quattrocento e anche dopo, esisteva solo la buona pittura e, in genere, solo l’artista genuino). Oggi il dilettantismo si sta imponendo persino in quella scienza, o tecnica, esatta, che è la guerra. Il colpo di mano che da Verona ci ha portati sino in Savoia, è opera di un certo Kralup, stratega improvvisato. Di mestiere, insegnante di lingue in un ginnasio. Si deve dire tutto è bene ciò che ben finisce, e rallegrarci...?»³⁰⁶.

Il dilettantismo nell’arte diventa, in *Contro-passato prossimo*, l’arte del dilettantismo, la rivincita contro lo specialismo che dalle pagine saggistiche di *Realismo e fantasia* (1947, seconda e ultima sua opera che Morselli vede

³⁰³ Ivi, p. 211.

³⁰⁴ Cfr. Simona Costa, *Guido Morselli*, cit., p. 87.

³⁰⁵ *Contro-passato prossimo*, cit., p. 13.

³⁰⁶ Ivi, p. 125.

pubblicata) allunga l'ombra fino agli ultimi anni della vita dello scrittore, sicché il romanzo, come ha rilevato Simona Costa,

è una rivincita totale di Morselli verso il suo secolo, già da Musil contraddistinto quale epoca dell'exasperata specializzazione³⁰⁷

Non c'è, ovviamente, solo questo. La voce di Morselli narratore si muove su due piani difficilmente conciliabili: sembra porsi quasi come divulgatore perché accentua il carattere dialogico con il lettore, ad esempio quando cita «il nostro von Allmen»³⁰⁸ e dirige la comprensione del testo modulando sintesi, analisi e giudizi («Chiacchiere a parte, questa era la conclusione:»³⁰⁹ e ponendo domande retoriche alle quali offre subito risposta («Eccesso di apprensione? Al contrario»³¹⁰), ma innegabilmente nel fare ciò utilizza una scrittura ricercata, ricorrendo spesso a parole desuete o estremamente specifiche («gherminelle»³¹¹, «contubernio»³¹², «anisotropo»³¹³, «evizione»³¹⁴, «zelatore»³¹⁵), e così come insiste sulla precisione e le sfumature di questi termini allo stesso modo si attarda in compiaciute digressioni e minuziose descrizioni irte di tecnicismi, con una sintassi impeccabile ma che rischia di apparire lenta e appesantita dalla presenza frequente della litote («Falkenhayn non era né inintelligente né incapace»³¹⁶, «un capo non mediocre e non immeritevole della sua rapida fortuna»³¹⁷, «i tedeschi non erano privi d'intelligenza politica»³¹⁸, «è un luogo comune non privo di fondamento»³¹⁹).

Il diario di von Allmen è finestra alternativa su fatti e personaggi della narrazione ma anche luogo di introspezione ed evoluzione del sé, per

³⁰⁷ Simona Costa, *Guido Morselli*, cit., p. 87.

³⁰⁸ *Contro-passato prossimo*, cit., p. 23.

³⁰⁹ Ivi, p. 136

³¹⁰ Ivi, p. 191.

³¹¹ Ivi, p. 24. Originariamente usato per designare un gioco, il termine ha presto finito per essere usato solo in senso figurato per “inganno astuto” (già in Boccaccio).

³¹² Ivi, p. 65

³¹³ Ivi, p. 93.

³¹⁴ Ivi, p. 95.

³¹⁵ Ivi, p. 171.

³¹⁶ Ivi, p. 142

³¹⁷ Ivi, p. 143.

³¹⁸ Ivi, p. 169.

³¹⁹ Ivi, p. 243

quanto, come suggerisce Rinaldi, i personaggi morselliani siano incapaci di affrontare la propria interiorità³²⁰: se di evoluzione vogliamo parlare, si tratta di un'ermeneutica che pertiene all'estremo esterno, fuori dal rigido schema narrativo. Non è inutile, allora, ipotizzare che una certa duplicità intrinseca al personaggio di von Allmen possa investire direttamente lo statuto del romanzo.

Tornando infatti agli studi sul personaggio-prototipo dell'utopia classica, sappiamo che egli non può possedere un'identità troppo peculiare, una forza distintiva che rischi di mettere in secondo piano il compito che è chiamato a svolgere. Semplificando ingenerosamente, potremmo dire che il Raffaele Itlodeo nell'*Utopia* di Thomas More si è evoluto progressivamente, arrivando fino al problematico Gulliver degli omonimi viaggi, mantenendo una sorta di identificazione con l'“uomo medio”. Al contrario, il personaggio della distopia va quasi sempre incontro ad una forma di evoluzione interiore, a prescindere dall'esito dell'impresa.

Se valutiamo che nel personaggio di von Allmen siano presenti entrambi gli aspetti, questo fenomeno inedito potrebbe essere una prova, tangibile nel romanzo, di come *Contro-passato prossimo* sia una narrazione programmaticamente ambigua.

Von Allmen è un osservatore della natura umana, attento geografo, cartografo e scrupoloso estensore di memorie (nel romanzo vengono citati almeno tre diari). Orgogliosamente austriaco ma senza alcun trionfalismo, buon conoscitore dell'Italia – sulla quale mantiene un giudizio distaccato ed equanime –, possiede uno sguardo spesso benevolo ma alienato, come attestano espressioni e luoghi comuni che nel corpo del testo sono emblematicamente indicati in corsivo: osserva in un ristorante un piatto di «*tagliatelle alla bolognese*»³²¹, oppure noleggia un'automobile con autista e si sofferma a pensare, durante il tragitto, che «*l'Italia è bella dappertutto*»³²². Queste formule stereotipate sono costruite attraverso

³²⁰ Rinaldo Rinaldi, *Misfits: individuo e caso*, in «Rivista di studi italiani», XXVII (2009), 2, p. 15.

³²¹ *Contro-passato prossimo*, cit., p. 27.

³²² Ivi, p. 29. Così a un certo punto in *Dissipatio H. G.*: «Qualcuno (chi? l'italiano Pasolini?) diceva di una sua opera: è nata allo scopo di non avere alcun significato» (*Dissipatio H. G.*, cit., p. 69).

procedimenti narrativi del tutto opposti agli esempi – e di conseguenza, alle definizioni – che Viktor Sklovskij utilizza per spiegare il concetto di straniamento³²³, dal cui stupore si genera la conoscenza poetica³²⁴.

In von Allmen è rappresentato un curioso fenomeno di stupore manifestato attraverso un'immediata nominalizzazione funzionale a riempire il contenitore vuoto della convenzione: una sorta, si potrebbe dire, di straniamento rinnovato in quanto filtrato dall'esperienza pregressa – von Allmen ha sempre saputo che «l'Italia è bella dappertutto», ma solo in quel momento ne ha piena comprensione, al punto da conferire al cliché un peso specifico diverso dal solito.

Confondere e svelare, d'altronde, è ciò che contraddistingue von Allmen già dal cognome. Se è vero che Allmen richiama, foneticamente, il tedesco *Alm* che sta per alpeggio, e di questa ascendenza abbiamo anche un riscontro («i miei erano montanari [...] la gente che va su, all'alpeggio, d'estate, con le vacche»³²⁵, dirà nel romanzo), è indubbio che Allmen si rifaccia manifestamente all'inglese *all-men*, conferendo quindi al personaggio un battesimo che, ragionevolmente, ne autorizza l'interpretazione come personaggio-modello³²⁶.

Seguendo questa argomentazione, non dovrebbe accadere che

si scalfi la superficie della sua coscienza³²⁷

non dovremmo cioè incontrare nel romanzo elementi che modifichino la disposizione dell'individuo verso il mondo, come invece accade.

L'utopia “a brandelli” della narrazione mostra le prime crepe in un tentativo, fallito, di attentato a Rathenau, ma il vero scossone al sistema arriva da un colpo di stato attuato dal maresciallo Hindenburg col supporto dell'esercito. La durata del golpe è breve ma salgono alla ribalta messaggi e propaganda tipici del nazismo (Berlino padrona d'Europa, demonizzazione

³²³ Cfr. nota 89

³²⁴ Viktor Sklovskij, *Teoria della prosa*, cit., p. XXI.

³²⁵ *Contro-passato prossimo*, cit., p. 260.

³²⁶ «Un'ipotesi retrospettiva, una sorta di *Everyman* che dà una spinta alla storia rimanendo fuori dalla storia» (Rinaldo Rinaldi, *Misfits: individuo e caso*, cit., p. 13).

³²⁷ *Contro-passato prossimo*, cit., p. 225. Si badi che, non casualmente, si parla di «superficie».

del nemico ebraico e conseguente campagna antisemita – con tanto di liste di proscrizione e controllo della stampa). L'ombra gettata dall'evento diventa ancor più sinistra quando von Allmen durante un viaggio in treno, nel novembre 1918 (siamo quasi alla conclusione del romanzo), incontra un giovane pittore austriaco il cui nome è Adolph Hitler, che si esprime così:

– Il mio credo politico è il Germanesimo nella sua potenza e universalità. Oggi, il Germanesimo ha vinto. Malgrado la vernice federalistica, l'Europa è possesso germanico e sarà germanizzata nel giro di dieci anni. Quindi oggi posso permettermi di coltivare la mia seconda vocazione, la pittura, [...] aderente ai fatti della nostra epoca, che sono mossi dalla Storia e del Genio della Razza³²⁸

Davanti alla perplessità di von Allmen di travasare la politica nella pittura, Hitler risponde:

– Noi austriaci, in quanto germanici, dobbiamo prendere parte attiva e diretta alla germanizzazione del Continente. Ma prima, abbiamo l'obbligo di volere, fortemente volere, il congiungimento con la grande Madre. Badi: non parlo di semplice annessione, parlo di 'congiungimento'. Anschluss, è la parola esatta. La mia arte si ispirerà a questo tema. [...] Ricordi bene: Anschluss! È il nostro compito immediato!³²⁹

Qualche mese dopo, nello stesso giorno della prima mostra personale di Hitler, von Allmen annota sul suo diario:

“Questo povero Paese, ora minacciato in un'altra maniera, da un'altra parte. Non l'immagino, non l'aspettavo. Non certo per mancanza di pessimismo”³³⁰.

Non solo: la dissoluzione dell'impero austro-ungarico, con le conseguenti e concomitanti richieste di autonomia da parte di boemi, ungheresi, serbi, croati e italiani rappresenta, per von Allmen, una lucida regressione verso sentimenti di intolleranza che non aveva previsto e mai provato:

³²⁸ Ivi, p. 254.

³²⁹ Ivi, p. 255. Rileva Simona Costa: «Siamo alle battute conclusive e l'utopia perseguita da Morselli, di un'Europa pacificata e unita sotto l'alta guida di Walter Rathenau [...] sembra quindi scontrarsi col presagio di una diversa e tragica realtà incombente» (*Guido Morselli*, cit., p. 89).

³³⁰ *Contro-passato prossimo*, cit., p. 255.

Le secessioni dei boemi, ungheresi, serbi, prendevano, ai suoi occhi, un altro colore. Ci trovava astio e ingratitudine, stupido fanatismo nazionalistico. A un amico triestino che gli aveva scritto annunciando una sua visita, meditava di rispondere: “Mi rincresce, ma ora non siamo che degli estranei. Tu e i tuoi avete scelto anche contro di me”. Stati d’animo anomali, che la sua intelligenza e la sua coerenza smentivano. Politicamente, e prima psicologicamente, lui si sentiva un uomo aggiornato, non si conosceva reazioni o nostalgie³³¹

Turbato da questa alterazione sentimentale, tenta di terminare un saggio sul Simbolismo tedesco in rapporto alla pittura austriaca,

per cui ogni tanto gli era inevitabile citare se stesso, un se stesso diverso. Quasi estraneo. Quel tipo di espressione pittorica gli pareva lontano, oggi, e improbabile, come la sua giovinezza, un’esperienza più assurda che dolce. Da rievocare proprio e unicamente con la neutralità dello storico, che è l’abitante di un’altra terra³³²

Una soffusa parabola, quella di von Allmen, che si lega direttamente a un discorso meta-letterario sul romanzo. Se dovessimo individuare ciò che nella narrazione rimane di profondamente inquietante, banalmente potremmo rispondere con le premesse del romanzo stesso, cioè che le *res gerendae* non siano state infine *gestae*: la definizione di ‘distopia’ ben si confà agli eventi storici per come sappiamo essere avvenuti rispetto ai presupposti del romanzo, quindi la vera narrazione distopica è la Storia, non il romanzo. Obiezione a questo assunto potrebbe essere che l’operazione letteraria di Morselli si basa su un paradosso: creare, con estrema accuratezza, le basi perché il futuro della Storia sia diverso, ma contemporaneamente lasciare aperti tutti gli spiragli perché, anche nel futuro del romanzo, possa comunque accadere ciò che effettivamente è stato. A conferma di quanto appena affermato, ricordiamo che nel romanzo viene retrodatato e sventato l’attentato a Rathenau, che avvenne invece nel 1922 e ottenne il suo scopo, quindi nel futuro del romanzo Rathenau può ancora morire prematuramente e determinare la dissoluzione dell’intero progetto europeo. Ancora, per quanto riguarda Hitler, sappiamo che cominciò la militanza attiva in politica tra il 1919 e il 1920; dalle sue parole abbiamo conferma che fu soldato nella prima guerra mondiale, ma in

³³¹ Ivi, p. 256.

³³² Ivi, p. 257.

conclusione del romanzo non possiamo essere certi che la sua carriera di pittore non imboccherà pericolose deviazioni: le date e i presupposti ideologici, pur se transcodificati, sono comunque compatibili con questa possibilità.

Unica realtà rimane dunque il senso della disfatta, l'angoscia della fine, perché qualsiasi volto abbia assunto l'evento, sia stato anche capovolto a ritroso in una vittoria degli imperi centrali, per la civiltà austriaca è egualmente decretato il tramonto³³³:

finis Austriae come finis mundi.

Lo strano palinsesto postumo di Morselli si arresta ai piedi dell'intolleranza, che finisce per assomigliare a un virus altamente contagioso da cui nessuno è immune, come dimostra il caso di – *nomen omen* – von Allmen. Curiosamente, a ragionare proprio sull'intolleranza, e sul senso della fine, rimangono due personaggi-comparsa nel romanzo: un giovane Manfred von Richthofen (che la storia ricorda come Barone Rosso) e Albert Einstein, destinatario di una campagna di diffamazione ad opera del conte von Zeppelin:

– Mi scusi. Come profano, ho l'impressione che lei, inventore della relatività, si sia abituato a relativizzare tutto quanto, persino le sue stesse idee.

– In senso storico, in senso umano, non sono un agnostico, ho delle convinzioni molto ferme. Così, per me, l'intolleranza è un male. E il peggiore. E proprio quello che ha deciso dei destini dell'umanità. La fine di Socrate e di Gesù, le lotte di religione e di razza. La Diaspora. Le guerre, il nazionalismo.

– Il mondo umano è assurdo, lei trova?

– È radicalmente irragionevole, se non altro. E lo è sempre stato.

– Cambierà?

Il grande Alberto tornò a schiarirsi.

– Beh, sì... Forse. Dopo l'Armageddon.

Rifletté un poco.

– Però, guardi, devo subito correggermi. Attenuare. Non c'è solo il disastroso e il lacrimevole, l'intolleranza può anche essere comica. Come il paradosso, di cui intellettualmente è un sottoprodotto. Le furie di von Zeppelin. Mi ci sono divertito, ci ho riso su, di cuore. A volte l'intolleranza può metterci di buon umore.

Per fortuna.³³⁴

³³³ Simona Costa, *Guido Morselli*, cit., p. 90.

³³⁴ *Contro-passato prossimo*, cit., p. 19.

È un dialogo che nel romanzo si trova ben lontano dalla conclusione, ma potrebbe facilmente assomigliarvi. Non è una resa, quella di Morselli, e neanche una reprimenda conservatrice: se al terribile accaduto si danno premesse differenti, e nonostante ciò esso rischia di replicare sé stesso, non per questo il sorriso del saggio mancherà di ridimensionare l'inutile tracotanza degli uomini, specie quando essi siano schiavi di un miope *hic et nunc*.

Un testamento spirituale, che in questo romanzo comincia a delinearsi più nettamente per poi giungere a compimento con *Dissipatio H.G.*, destinato a tutti quei lettori avveduti che lo scrittore non avrebbe mai conosciuto.

Capitolo IV

L'utopia industriale e politica, la sua disillusione: Paolo Volponi

1. La critica al capitalismo attraverso la poesia-romanzo

In Paolo Volponi si condensano e si sintetizzano in modo esemplare e quasi paradigmatico alcuni caratteri insieme universali e specifici del rapporto tra utopia e distopia. Ciò accade in modo sensibilmente più visibile ed esplicito che negli altri autori esaminati in questa rassegna sulla distopia del Novecento italiano.

Innanzitutto, il temperamento utopico si esplica in Volponi in tutta la sua pienezza, attraverso biografia, vita vissuta, ideologia praticata, militanza e impegno politico in prima persona³³⁵. Né Alvaro, né Morselli, neppure come si vedrà Cassola (se non a margine con la tarda posizione antimilitarista) mostrano questo nesso così forte e spiccato.

Non è un caso che l'ultimo romanzo volponiano che sarà qui analizzato, *Le mosche del capitale*, pubblicato a Torino nel 1989 da Einaudi³³⁶ e considerato il suo capolavoro sia dedicato scopertamente ad una delle figure che segna maggiormente l'opera e la vita dell'autore urbinate; il testo è infatti «Per Adriano Olivetti, maestro dell'industria mondiale»³³⁷, uno dei pochi che in Italia abbia saputo prefigurare una radicalmente diversa prospettiva di economia e società.

Dell'esperimento partecipativo (e densamente utopico) che è stato la democrazia industriale olivettiana, Volponi è protagonista di primo livello: in quella che non è soltanto un'azienda, ma un progetto di comunità (e

³³⁵ Cfr. per questi temi il contributo di Salvatore Ritrovato, *All'ombra della memoria. Studi su Paolo Volponi*, Pesaro, Metauro, 2013.

³³⁶ Per l'editore torinese erano già usciti *Corporale* (1974), *Il pianeta irritabile* (1978), *Il lanciatore di giavellotto* (1981) nella produzione narrativa; sempre Einaudi pubblica la fondamentale raccolta *Romanzi e prose* introdotta da Emanuele Zinato (2002-2003).

³³⁷ Paolo Volponi, *Le mosche del capitale*, prefazione di Massimo Raffaeli, Torino, Einaudi, 1989.

insieme società) alternativa, lo scrittore ricopre il ruolo-chiave di responsabile del personale e delle relazioni aziendali; in seguito, sarà anche consulente alla Fiat. Questo contatto così ravvicinato ed anche agito con l'industria consente a Volponi di traslare nella sua narrativa temi e tempi dell'utopia e della distopia moderna (ed oltre), in una modalità che pone a confronto la tensione ideale con la frustrazione del fallimento ed un'amara, beffarda disillusione sulla possibilità di rendere umano e partecipativo il capitalismo industriale, di cui Volponi coglie in anticipo le trasformazioni e il suo divenire *post*, postindustriale e postmoderno. Il tutto con una scrittura che è insieme visionaria ed iconica, e si affida non solo a personaggi umani, ma anche e soprattutto ad animali ed oggetti³³⁸. Da un lato la pratica dello scrivere non è mai scostata dai fatti, dall'altro poesia e prosa sfumano definitivamente i confini e diventano genere ibrido³³⁹. La predisposizione poetica, secondo Volponi, è una sorta di atteggiamento mentale che, democraticamente, tutti dovrebbero esercitare³⁴⁰: l'utopia finisce dunque per essere molto più di un genere letterario, andando a confluire direttamente nella predisposizione poetica stessa.

L'atteggiamento per nulla elitario³⁴¹, estremamente democratico, è anche dovuto al fatto che Paolo Volponi non nasce come scrittore: alla sua attività di manager aziendale affianca, e di fatto poi sostituisce, l'attività di militanza politica comunista; sarà infatti costretto a dimettersi due volte, prima dalla Olivetti e poi dalla Fiat, nella primavera del '75, per avere annunciato il suo voto al PCI.

È a partire dal 1983 che si dedica pienamente alla politica: eletto senatore nel PCI al quale aveva aderito da indipendente, poi presidente della Cooperativa soci dell'Unità, parteciperà fino alla morte per malattia nel

³³⁸ Protagonisti assoluti, come si vedrà nel par. 2, del *Pianeta irritabile*, nonché ben più che comprimari nelle stesse *Mosche del Capitale* (a partire dal titolo del romanzo).

³³⁹ È frequente imbattersi in componimenti poetici inseriti nei romanzi volponiani. In generale si può notare un andamento metricamente scandito della prosa, mentre la poesia tende al discorsivo prosastico.

³⁴⁰ Allo stesso modo, considera la lettura non una pratica hobbistica ma un impegno nei confronti del testo che si legge.

³⁴¹ Molte sue figure romanzesche sono individui di bassa estrazione sociale, piccoli artigiani portatori di una saggezza legata al buon senso e al rispetto dei propri limiti, che non hanno un rapporto scolastico con la realtà.

1994 alle travagliate vicende che vedranno nel 1991 la nascita del Partito Democratico della Sinistra (PDS), di fronte al quale sceglierà l'adesione a Rifondazione comunista, nelle cui file viene eletto deputato nel 1992.

L'esperienza del management industriale e la militanza politica sono dunque le due grandi anime che alimentano l'utopia volponiana, la tensione verso un mondo più giusto e più razionale; nel contempo sono le fonti ispiratrici della sensibilità dello scrittore verso le degenerazioni e le deformazioni di quel sistema capitalistico il cui potere rende ciechi e schiavi e che sembra animato di sua propria vita.

Come si legge in epigrafe (parole dello stesso Volponi) alla prefazione di Massimo Raffaeli alle *Mosche del Capitale*,

Il capitale è un monarca assoluto, terribile, più duro del re Sole, molto più potente e prepotente. [...] Il capitalismo ha avuto vari collassi, varie crisi, perché è così, è ingordo avido, mangia troppo, molto di più di quello che può digerire e poi sta male, e naturalmente fa pagare agli altri le sue sofferenze³⁴²

Non a caso, chiarisce Raffaeli,

Oggetto del romanzo è il collasso dell'industria quale bene pubblico e base dello sviluppo democratico del Paese, è il nuovo ordine politico-economico che privatizza i profitti mentre socializza i costi della sua illimitata voracità, è infine l'era del capitale finanziario che trionfa su qualunque attività, quasi disponesse di una propria metafisica e di un dispositivo di legittimazione teologica³⁴³

Icasticamente, nell'ultimo romanzo volponiano confluiscono (non *ab origine*, ma in seguito ad una serie di inserti e inglobamenti successivi³⁴⁴) due storie esemplari: quella del dirigente Bruto Saraccini, «estrema proiezione autobiografica di Volponi»³⁴⁵, e l'operaio

³⁴² Massimo Raffaeli, prefazione a *Le mosche del capitale*, cit., p. V. Lo scritto di Raffaeli fa anche parte di una raccolta di contributi dedicata specificamente all'utopia in Volponi, cfr. *Paolo Volponi. Il coraggio dell'utopia*, a cura di Massimo Raffaeli, Ancora, Transeuropa, 1997.

³⁴³ Massimo Raffaeli, prefazione a *Le mosche del capitale*, cit., p. VI.

³⁴⁴ Come ricorda Emanuele Zinato nella sua introduzione a *Romanzi e prose III*, «Solo intorno al 1987 la storia di Tecraso confluì nelle Mosche, con funzioni palesemente *contrappuntistiche*. Volponi fu - in tal modo - l'unico scrittore italiano a raccontare il momento specifico in cui l'impresa riconquistò il pieno dominio sulla forza lavoro e l'intera società italiana accettò il primato del mercato» (Emanuele Zinato, introduzione a Paolo Volponi, *Romanzi e prose III*, a cura di Emanuele Zinato, Torino, Einaudi, 2003, p. XIX, corsivo originale).

³⁴⁵ Massimo Raffaeli, prefazione a *Le mosche del capitale*, cit., p. V.

Tècraso (chiaro anagramma di Socrate), meridionale inurbato e uomo fierissimo, la cui saggezza corrisponde ad un legame complesso e persino drammatico con il proprio lavoro. Tècraso dà finalmente voce di solista all'operaio-massa negli anni dell'antagonismo³⁴⁶

L'incontro tra i due, il dirigente «bello e discreto, efficiente, motivato, [...] più che un gestore, un precettore e un confessore»³⁴⁷ e l'operaio avviene all'inizio del romanzo, dopo che Saraccini è stato nominato dal Presidente Nasàpeti³⁴⁸ nuovo Direttore Generale del Personale insieme all'Ingegnere Sommersi Cocchi³⁴⁹.

Saraccini trova la decisione di scendere in città. Vuole avere un confronto, parlare con operai [...] Quasi si scontra con un enorme uomo, bellissimo, pieno di capelli neri e con due grandi occhi blu. Scansandosi e scusandosi, con stupore è mosso dal desiderio che quell'eletto possa essere un operaio.

– Sì, – gli risponde con un sorriso. – Di nome Tecraso. Regolarmente immatricolato ed inquadrato nella grande Azienda di carne in scatola. Metalmeccanico più che macellaio o cuoco³⁵⁰

Intorno a Saraccini che si muove ai vertici di due aziende del Nord Italia e cerca di portare avanti un piano di cambiamento destinato a fallire, e a Tecraso che viene prima licenziato e poi incarcerato, accusato di una visionaria ed anticipatrice contiguità col terrorismo³⁵¹, i veri protagonisti

³⁴⁶ Ivi, p. VIII.

³⁴⁷ Paolo Volponi, *Le mosche del capitale*, cit., p. 8.

³⁴⁸ «Furbo, comunque, Nasàpeti, prorompente furbizia, anche se sottoposta a ombre, mascherature, correzioni. Furbo tanto da trasudare copiosamente l'untuosa lucida patina di chi è furbo anche animalescamente, adattamento e clima; non solo nelle idee, visioni e propositi, ma proprio fisicamente e chimicamente, nel corpo, nella carne, nei pori, nelle unghie, nei capelli, nella barba, in tutti i peli del corpo, villi o anelli ricciuti o pettinati, incolti o rasati. Furbo nel fiato, nei reticoli di vene e capillari, nell'umido degli e delle narici, nel taglio delle labbra, nelle smorfie calcolate e volontarie, nei gesti decisi o automatici» (Ivi, pp.138-139).

³⁴⁹ Come già in Alvaro e in Morselli, la scelta dei nomi dei personaggi e dei luoghi non è mai casuale: Bovino è Torino; il dottor Astolfo (chiaro riferimento ariostesco) è il nipote di donna Fulgenzia, proprietaria della fabbrica che produce scatolette di carne (allusione alla Fiat); l'altra, la MFM, richiama la Olivetti; e ancora, l'Ingegnere Tamponamento.

³⁵⁰ Paolo Volponi, *Le mosche del capitale*, cit., pp. 21-22.

³⁵¹ «Con visionarietà storiografica davvero geniale, l'autore accostò all'invenzione relativa alla sconfitta del lavoro, quella inerente la crescita del terrorismo e gli interni carcerari» (Emanuele Zinato, introduzione, cit., p. XVIII). Aggiungiamo che altrettanto geniale e visionaria, quasi predittiva, è la scena del tentato suicidio dell'assessore in carcere (Paolo Volponi, *Le mosche del capitale*, cit., p. 323), una scena che evoca il crollo del potere politico e i suicidi di imprenditori e politici all'indomani di Tangentopoli.

delle *Mosche* sono animali ed oggetti, pur in una serie di quadri frammentati e frammentari che si accostano alla voce narrante e la inframmezzano³⁵².

Nel testo, articolato in due parti, alla voce del narratore si sovrappone il “coro” degli animali e degli oggetti degli interni aziendali: il pappagallo, il cane, le piante degli uffici, il calcolatore, la poltrona, le penne, la borsa del presidente. La struttura, frammentaria, è dunque costruita mediante il montaggio di riquadri dialogici e descrittivi³⁵³.

Si tratta di una strategia di decentramento e straniamento ma anche anti-antropocentrica³⁵⁴.

Fatta eccezione per la vicenda di Tecraso, i veri “protagonisti” delle *Mosche* non sono infatti umani: secondo una strategia disantropomorfizzante, già messa a punto nel *Pianeta irritabile*, gli “attanti” qui sono gli oggetti e gli animali, i ficus, la notte, la luna, il terminale. Questa invenzione formale, ad alta tensione poetica e cogitativa, costituisce nelle *Mosche* un atto di resistenza estrema della forma romanzesca nell’epoca della sua dissoluzione nell’autoparodia³⁵⁵.

Ecco alcuni passaggi-chiave della disantropomorfizzazione volponiana, in forma di riquadro dialogico, una scelta poetica connessa a quello che sempre Zinato, citando Luperini, definisce «il problema – del tutto novecentesco – della “gestione dell’estraneità”»³⁵⁶.

Dai finestrini entra trasversalmente un raggio di luna, del diametro di circa due metri, tocca le schermature del calcolatore, si insinua tra le fessure dei lineamenti minori.

– Tu sei un calcolatore? domandò la luna.

– Sì, un calcolatore elettronico.

– Non ti conoscevo, ma ho sentito parlare di te.

– Tu sei la luna?

– Sì.

– Anch’io ho sentito parlare di te, alcuni dei miei sono stati programmati per la tua conoscenza. Anch’io ho qualche dato su di te. Potrei dirti con precisione dove sarai fra 300 anni a quest’ora.

– Lo so anch’io.

³⁵² Cfr. Joanna Janusz, *Gioco allegorico ne Le mosche del capitale di Paolo Volponi*, in «Romanica silesiana», 2009, n.4, pp. 138-148.

³⁵³ Emanuele Zinato, introduzione, cit., pp. X-XI.

³⁵⁴ Di questa attitudine troviamo, diversamente costruite, tracce in Morselli (cap. III) e Cassola (cap. V).

³⁵⁵ Emanuele Zinato, introduzione, p. XV.

³⁵⁶ Ivi, p. XIII.

– Ma non conosci la curva dei tuoi luoghi praticabili, approdi possibili, ora per ora, e nemmeno l'esatta dislocazione dei medesimi. Dove accoglierai domani, a quest'ora, un'astronave?

– Non lo so. Ma io non devo accogliere nessuno, e il mio corso ha una fissità più grande di me e di qualsiasi calcolo tu possa fare.

– Cosa credi di sapere e di fare?

– Poco. Devo girare e guardar correre il mondo. La corrente dei miei sguardi lo influenza senza nemmeno ch'io lo voglia³⁵⁷

– Ma, dimmi, per conoscere gli uomini debbo passare attraverso di te, oppure, per conoscere te è meglio passare attraverso la conoscenza degli uomini?

– Ma tu cosa sai di loro?

– Nulla. Li vedo. Vedo come occupano la terra, come la dividono e la lavorano, vedo come spasimano e crescono le loro città, anche la tua, come dormono e sfriggono.

– Sì, così dicono anche i ficus qui davanti [...] Posso anche analizzare e specificare cos'è la sfriggitura di cui vai parlando, fumosa, che tanto ti commuove. Forse è dovuta allo sfido della crescita del capitale... devi sapere che ogni cosa appartiene al capitale... aumenta con un tasso di valore che io sono in grado di calcolare esattamente insieme con la velocità stessa dell'aumento e della sua accumulazione.

– E cos'è il capitale?

– La ricchezza la moneta il potere, ecco, più di ogni altra cosa è il potere.

– E a chi appartiene?

– Agli eletti, ai migliori, alla scienza³⁵⁸.

– Oh, non posso fare discorsi personali, né tanto meno rivelare i piani che mi sono affidati.

– Di me puoi fidarti... ho ricevuto milioni di confidenze senza mai tradirle... di te mi piace la faccia, nuova e squadrata, e anche quei tuoi allineamenti, scintillanti e sconosciuti, e poi mi sembri anche tu pallido, nell'ordine dello specchio... ma, dimmi, che altro parla intorno a te?

– Tutti. È un parlamento assillante. Parlano le seggiole gli sgabelli i tavoli i posacenere le matite le porte... tutti di continuo, da soli e fra di loro, e tutti secondo la loro lingua, cioè la posizione e la funzione loro assegnata... soprattutto parlano le poltrone... si sentono importanti perché accolgono e abbracciano quanti si siedono a pensare o a comandare... più tardi, poi, quando il tuo corso ti porta oltre l'orizzonte, si sveglia un pappagallo che parla e strepita senza tregua... per fortuna non sta sempre qui³⁵⁹

Di questo dialogo intensamente poetico risalta immediatamente l'eco leopardiana del *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*. Volponi rovescia però almeno due volte l'impianto leopardiano. Qui è la luna (si noti la reiterazione del "dimmi", pronunciata dal pastore in Leopardi e qui attribuita alla luna) ad interrogare un interlocutore che è non umano, un

³⁵⁷ Paolo Volponi, *Le mosche del capitale*, cit., p. 106.

³⁵⁸ *Ivi*, p. 108.

³⁵⁹ *Ivi*, p. 109.

attante, ovvero un calcolatore. La natura si relaziona qui all'artificiale creato dall'uomo, e come nel poeta recanatese, ribadisce l'indifferenza del suo corso e l'indipendenza rispetto alle umane vicende³⁶⁰.

Altra evocazione leopardiana, del Leopardi delle *Operette morali*³⁶¹, è l'alternarsi di un registro poetico-filosofico-riflessivo (la luna) e di uno razionale-astratto-assertivo (il calcolatore che è quasi una sineddoche del capitale).

Da notare, anche, la struttura ternaria che definisce il capitale e i suoi proprietari, nella definizione che ne dà il calcolatore: il capitale è ricchezza, moneta, potere, degli eletti, dei migliori, della scienza. Il capitale è di pochi, non di molti; concentrazione di potere che si autolegittima in base ad una razionalità scientifica.

Questo, come altri dialoghi nel romanzo, mostra una comune matrice agli scrittori esaminati in questo lavoro, quella del dialogo maestro-allievo come dispositivo testuale che è guida in un percorso di viaggio, di straniamento, di (incompiuto) adattamento, e si ritrova variamente in *Belmoro*, *Contro-passato prossimo*, *Il pianeta irritabile*, *Il superstite*.

Anche in questo dialogo tra la luna e il calcolatore, si manifesta quella strategia linguistica e poetica che è la cifra più caratteristica di Volponi poeta-romanziero³⁶², ovvero l'accumulazione sintattica, quasi un rispecchiamento del processo di accumulazione del capitale.

La stessa figura sintattica dell'accumulo caotico, dominante nelle *Mosche* e in *Con testo a fronte*, è intimamente segnata dall'ambivalenza: ad un tempo segno di ricomposizione utopica e sintomo del dilagare onnivoro e totalizzante del capitale³⁶³.

Ad obbedire a questo principio dell'accumulo caotico è anche un'altra figura-chiave del romanzo, in cui non sono solo le cose ad animarsi e a

³⁶⁰ Come si vedrà nel cap. V, questa matrice leopardiana nella rappresentazione della natura, e la significativa presenza della luna, è una delle ispirazioni di Cassola, seppure con una modalità molto diversa da quella di Volponi.

³⁶¹ Cfr. Massimo Raffaelli, cit., p. IX; Emanuele Zinato, introduzione, cit., p. XXXIII.

³⁶² Come abbiamo già accennato, nelle *Mosche* si trovano anche frammenti poetici in versi, oltre a svariati passaggi in cui l'accumulazione trasferisce la carica dei versi nella prosa ritmata e incalzante, come nella descrizione della furbizia del Presidente Nasàpeti, cfr. nota 348.

³⁶³ Emanuele Zinato, introduzione, cit., p. XXVI.

parlare tra loro, ma anche gli animali, come già accadeva nel *Pianeta irritabile*³⁶⁴. È il pappagallo che sta nella stanza del dottor Astolfo, al quale Volponi affida la spiegazione del titolo dell'opera, con puntuale e sferzante analogia:

– Un giorno dirò tutto, scriverò un memoriale, un libro bianco sui grandi dirigenti, sulle grandi politiche aziendali, la verità sulla ricerca e sullo sviluppo, sulle qualità produttive, sugli investimenti, sulle grandi novità tecnologiche, sui grandi, questi sì, altro che grandi, prelievi personali e soprusi, sulle mosche, sì, le mosche del capitale.

Si fermò su questa immagine, che gli pareva cogliesse esattamente la banda dei suoi nemici, tutti gli amministratori e i manager industriali di successo, fatti di voli e voletti, di ali e di alette... azzurre come cravatte... tutti a modo, con gesti e accenti, aggiornamenti e riverenze, relazioni e riferimenti, le sapienti colorate voraci mosche del capitale, le mosche... per di più svolazzano e ronzano dappertutto, in bell'inglese, per andare a succhiare e sporcare³⁶⁵

Non si può dunque che convenire con Emanuele Zinato, primo filologo dello scrittore urbinato, sul fatto che

quella di Volponi è, ad un tempo, una scrittura ad alto tasso figurale e ad elevato quoziente cogitativo. Ciò è più evidente nei due romanzi (*Corporale* e *Le mosche del capitale*), a più forte tensione interdiscorsiva (conseguente al combinarsi “indebito” di narrazione, poesia e pensiero) la stesura dei quali impegnò l'autore per oltre un ventennio e davanti ai quali la critica italiana, abituata a giudicare esteticamente invalidante ogni intrusione extra-letteraria nel corpo dell'opera, reagì con supremo imbarazzo.

La contaminazione finanziaria, elettronica e artificiale del mondo biochimico, animale e naturale, costituisce il fondamento figurale di ogni corporeità presente nelle Mosche³⁶⁶

Ecco uno dei passaggi-chiave di questa contaminazione per accumulo sintattico, cui certamente è affidato lo straniamento e la deformazione

³⁶⁴ Il pappagallo richiama in particolare l'elefante del *Pianeta irritabile*, ma possiede indole del tutto opposta.

³⁶⁵ Paolo Volponi, *Le mosche del capitale*, cit., pp. 180-181. Metafore e allegorie animali ricorrono in tutto il romanzo. Il dottor Tozzo viene paragonato a un cane, e ha una “coscienza canina” (pp. 168-169; sull'indole canina, si veda il cap. V dedicato a Cassola). Tecraso paragona gli operai più che a un popolo di formiche a uno stormo di passerai decimato dai cavi elettrici (pp. 279-280). In conclusione del libro proprio i passerai evocati da Tecraso (trasfigurazione degli operai) fanno la loro apparizione nella stanza di Nasàpeti morente, tre passerai cui egli si rivolge continuamente (p. 372 e ss.), apostrofandoli con il nome dialettale (*seleghe*) e descrivendoli in maniera significativa: «vi credevo dei campagnoli, dei campagnoli rognosi senza canto né piumaggio, troppi e tutti uguali, contadini collettivi, ignoranti, renitenti» (p. 374).

³⁶⁶ Emanuele Zinato, introduzione, cit., p. XXVIII.

ermeneutica del progetto utopico, in una figura che è quella dell'eccedenza soverchiante, quasi opprimente, il *quid* utopico-distopico volponiana:

Silenzi plastificati. Crepita l'acido cristallino del dominio oligarchico assoluto, narcisistico quanto cinico. [...] unità inerti o reattive, viscide, terse, rifrangenti, pesanti e leggere, volanti, simbiotiche, pedestri, striscianti, celentarate, mutanti, larvali, ovifere e mammifere. [...] Tanti vegetali e animali, minerali, artificiali e anche spirituali, storici, tradizionali, superstiziosi delle istituzioni statali, degli istinti, delle coscienze, dei desideri, delle paure, dei sentimenti, dei bisogni, delle abitudini, dei vizi, dei peccati capitali e veniali, delle virtù, delle tendenze climatiche e ambientali³⁶⁷

Nelle *Mosche* l'altra protagonista è la città, *incipit* del romanzo filtrato dallo sguardo di Bruto Saraccini:

Saraccini guarda dall'alto della collina la grande città industriale che si estende nella pianura, spianata dalla notte oltre se stessa fino a sparire tra i riflessi del fiume e le fumate dei campi. [...] La grande città industriale riempie la notte di febbraio senza luna, tre ore prima dell'alba. Dormono tutti o quasi, e anche coloro che sono svegli giacciono smemorati e persi: fermi uomini animali edifici; perfino le vie i quartieri i prati in fondo, le ultime periferie ancora fuori della città, i campi agricoli intorno ai fossati e alle sponde del fiume; anche il fiume da quella parte è invisibile, coperto dalla notte se non dal sonno³⁶⁸

Ecco invece lo sguardo di Tecraso sulla città:

Però sento che questa città puzza di morto. La puzza non è passata nemmeno con il più lindo dei sindaci. Nessuno sa dove sta il morto che infetta l'aria. La metropoli, la metropoli. La gente si frigge il naso con le pastiglie effervescenti pur di non sentire questo fetore. Le vie dentro la città sono silenziose come serpi. Le case mormorano dalle scale come vecchie rinscemite. Le auto che passano fanno lo stesso rumore della tv. Gli autobus soffiano come balene o come presse da trecento³⁶⁹

Non c'è traccia nelle *Mosche* della campagna, la campagna marchigiana che nella *Macchina mondiale* è contrapposta alla città, quella Roma protagonista del "primo" romanzo volponiano, pubblicato trent'anni dopo la stesura (*La strada per Roma*).

³⁶⁷ Paolo Volponi, *Le mosche del capitale*, cit., pp. 202-203.

³⁶⁸ *Ivi*, p. 5.

³⁶⁹ *Ivi*, p., 318.

L'opposizione è sintetizzata in una figura utopica e insieme "deviante", il personaggio di Anteo Crocioni, contadino, ribelle e fuori dagli schemi, autore di un visionario e meccanicistico *Trattato* sull'origine del mondo, che sarebbe appunto una macchina, definita automa-autore.

Come Tecraso nelle *Mosche* (licenziato e incarcerato), Anteo finisce nei meccanismi di una giustizia che, come la società, non sopporta la sua "follia": viene denunciato dalla moglie che lo lascia, stanca della sua eccentricità e irascibilità, rischia il carcere, finisce per suicidarsi.

Ancora una volta e ben prima delle *Mosche* (la *Macchina mondiale* è del 1965 e vince il Premio Strega) l'utopia viene da un lato affermata e dall'altro punita, sabotata, incompresa perché incompatibile con il Potere ed il dominio (nella *Macchina mondiale*, incarnato dalla visione cattolica e conservatrice del padre di Anteo, ben più pregnante e rilevante negli anni del Boom economico rispetto agli anni di stesura delle *Mosche*).

Del resto, anche nelle *Mosche* si disfa l'utopia di Bruto Saraccini, che all'inizio del romanzo appare fiducioso «negli psicofarmaci e nei calcolatori», convinto che

Tutti dovranno capire il primato sociale, culturale, scientifico dell'industria: e lo stesso capitale dovrà sottomettersi e seguirne le ragioni. Il capitale verrà rinnovato e regolato dall'industria³⁷⁰

Un piano che si arena (alla fine Saraccini rifiuterà di rientrare alla MFM come direttore del personale, rendendosi conto che il suo piano e la sua idea di industria non sono realizzabili) e si scontra col capitale e i suoi esecutori, il Presidente Nasàpeti e l'ingegner Sommersi Cocchi, che di Saraccini pensa

molto meglio che quel Saraccini letterato e letterario non mi stia tra i piedi³⁷¹

Questo scontro (anche e non ultimo, tra industria, capitale e cultura letteraria, essa stessa divenuta merce³⁷²) è anche il declino del capitale che

³⁷⁰ Ivi, p. 6.

³⁷¹ Ivi, p. 243.

³⁷² «Il racconto è finito. La narrazione, se vuole, è il bancone del supermercato» (Ivi, p. 167).

da industriale diventa finanziario aprendo nuovi scenari sociali e politici. Nelle parole di Emanuele Zinato,

Volponi è l'unico narratore del secondo Novecento ad aggredire accanitamente, grazie a un originalissimo senso plastico, metamorfico, organico, del paesaggio e della corporeità, l'intera serie di mutazioni del cosiddetto postmoderno. In lui la letteratura, sembra, ancora per una volta, capace di trasfigurare natura e cultura, in base a un progetto utopico di reintegrazione dell'uomo e, al contempo, di "rispecchiare estraniando" gli esiti terminali di un secolare processo di reificazione³⁷³

Impressionante ed icastica è la fine di Nasàpeti, che muore di un cancro che rispecchia «la sua fisiologia e la sua psicologia»:

Il luminare incise profondamente la gola del Presidente e vi inserì una sonda molto larga per farlo respirare e per liberarlo dalle secrezioni interne che lo gonfiavano rischiando di soffocarlo.

Quel cannello fischiò come un treno.

– Pronto? Chi è? Chi parla? – rispondeva il Presidente a quello squillo di telefono – consecutivo – Sei tu Ingegnere? Sei tu Lanuti? Avete messo tutto a posto?

Il luminare chiamò il medico personale del Presidente e gl'indicò il cratere in eruttazione.

– Non smette mai di ribollire e di buttar fuori. Mai. Sempre più prepotente.

– Non ha mai cessato un attimo di bollire e di investire tutto e tutti intorno a sé, per tutta la vita. Credo da quando aveva pochi giorni. Investire tutto fino a dove arriva il pensiero.

– Sì, è così. Ora che ce lo siamo rivelato, me ne posso andare. Il suo cancro ha la stessa fisiologia e psicologia³⁷⁴

Il riconoscimento della vera malattia del Presidente, attraverso il dialogo, rende vano qualsiasi tentativo di cura; il problema principale non è di natura medica.

Si girò a prendere ancora il telefono. Tirò via il cannello dal profondo della gola e si accostò il telefono alla bocca. Ma dopo aver cercato invano di parlare, si cacciò tutta la cornetta dentro il taglio della gola, e sibilò sforzandosi con tutto il corpo [...] Morì schiantando la bocca come un bulldozer governativo colpito dal bazooka di un guerrigliero. [...] Il medico si ritirò inorridito, folgorato dalla rottura di quel semidio.

In fondo al letto, contro la finestra, per riprendersi un po', pensò che qualche volta i sindacati e anche i comunisti possono aver ragione³⁷⁵

³⁷³ Emanuele Zinato, introduzione, cit., p. XXVIII.

³⁷⁴ Paolo Volponi, *Le mosche del capitale*, cit., p. 379.

Il Presidente che muore con il telefono in gola è l'immagine del capitale che fagocita, il delirio del potere che colonizza il corpo e la mente anche alla soglia della fine; altrettanto disillusa ed amara è la conclusione del romanzo, con le carte aziendali trafugate e nascoste e il 'nuovo corso' dell'Ingegnere Sommersi Cocchi, pronto a salire sulla vetta dell'azienda, ennesimo, distopico trionfo del Potere e del Capitale.

2. Il corpo del testo, il testo nel corpo: utopia e 'cannibalismo' della carta nel *Pianeta irritabile**

Utopia, visionarietà, distopia, apocalisse, post-apocalisse, allegoria sono tutte possibili definizioni per *Il pianeta irritabile*, pubblicato nel 1978³⁷⁶, all'apice della produzione narrativa di Volponi; il suo «libro sconosciuto nonostante nell'immaginario da catastrofe atomica, anticipi il quadro delle *Mosche* e ne costituisca, anzi, la predella»³⁷⁷. Le chiavi di lettura per questo romanzo-favola sono molteplici, a riprova della stratificazione del testo, della felice *vaghezza* del linguaggio³⁷⁸ e della possibile sovrapposizione di piani interpretativi. Il romanzo ha un'impostazione diversa dai precedenti (e dai successivi), ma ad essi è legato dalla tensione verso l'impegno e l'utopia pur passando attraverso una materia fiabesca: rappresenta infatti il tentativo allegorico di sottrarsi alla funzione omnicomprensiva del capitale.

L'ambientazione è dichiaratamente post-apocalittica³⁷⁹: siamo nell'anno 2293 e i protagonisti sono quattro personaggi atipici (un babbuino chiamato

³⁷⁵ Ivi, p. 380.

³⁷⁶ Paolo Volponi, *Il pianeta irritabile*, Torino, Einaudi, 1978.

³⁷⁷ Massimo Raffaelli, introduzione a *Le mosche del capitale*, cit., p. IX.

³⁷⁸ Cfr. Emanuele Zinato, "Negli occhi e nella mente". *Tensione concettuale e stile nei saggi di Volponi*, in «Allegoria», VII, n. 20, 1995, p. 100: «È possibile desumere come altissimo si sia sempre mantenuto in lui il grado di compenetrazione non solo tra misura lirica e misura narrativa ma anche tra ragione poetica e ragione saggistica».

³⁷⁹ Per il ruolo del nucleare nel romanzo cfr. Pierpaolo Antonello, "How I learned to stop worrying and love the bomb". *Minaccia nucleare, apocalisse e tecnocritica nella cultura italiana del secondo Novecento*, in «The Italianist», vol. 33, n. 1, 2013, pp. 89-119; Stefano Lazzarin, *Atomiche all'italiana. Il tema della catastrofe nucleare nella fantascienza italiana d'autore (1950-1978)*, in «Testo. Studi di teoria e storia della letteratura e della critica», 2010, pp. 97-115.

Epistola, un nano, Mamerte, l'oca Plan Calcule e l'elefante parlante Roboamo), unici sopravvissuti del circo nel quale vivevano e si esibivano, che si avventurano per una terra devastata da ripetute guerre atomiche ed esplosioni nucleari. In questa cornice la presenza della carta costituisce un vettore tematico significativo, che coinvolge il rapporto di questo microcosmo con la cultura e con l'umanesimo, fino a chiamare in causa un fenomeno complesso e perturbante come il cannibalismo³⁸⁰. Per comprendere ciò, è utile ripercorrere lo strano viaggio di questi «quattro grotteschi cavalieri dell'Apocalisse»³⁸¹, viaggio che può essere considerato allo stesso tempo un itinerario orizzontale lungo una retta infinita, una discesa verso gli estremi dell'abiezione oppure un percorso ascensionale verso una sorta di sapienza antiintellettuale.

Tra le rovine del vecchio mondo distrutto – che sanciscono, nella visione volponiana, il collasso del sistema tardo capitalistico³⁸² – caratterizzato da un *caos* ubiquitario, la carta intesa come supporto di scrittura è l'oggetto simbolico della trasformazione animale di cui è protagonista il nano, l'unico personaggio umano dei quattro “cavalieri”. Egli è decisamente un anti-eroe, come suggerito dai vari nomi che gli vengono attribuiti³⁸³: è deforme, per nascita e per disgrazie occorsegli; la bocca è così irricognoscibile che il narratore parla quasi sempre di “buco”; la sua è un'apparenza sgradevole e insolita, da *cadavre exquis*³⁸⁴. Questa prossimità al mostruoso fa di lui un personaggio liminale col mondo animale, cioè occupa la parte più bassa

* Riadattamento e revisione della seguente pubblicazione: Giulia Pellegrino, Il corpo del testo, il testo nel corpo: il "cannibalismo" della carta nel Pianeta Irritabile di Paolo Volponi in "Rivista di studi italiani", XXXVI, n. 3, dicembre 2018, pp. 147-164.

³⁸⁰ Si noti a margine che il protagonista del romanzo *Corporale* definisce sé stesso “cannibale” (Paolo Volponi, *Corporale*, Torino, Einaudi, 1974, p. 95).

³⁸¹ Guido Santato, *Follia e utopia, poesia e pittura nella narrativa di Volponi*, in «Studi Novecenteschi», XXV, n. 55, 1998, p. 134.

³⁸² Per una trattazione più specifica del Volponi ideologico cfr., oltre al già citato saggio di Pierpaolo Antonello, Alessandro Gaudio, *Per una cartografia del tardo capitalismo. La verifica utopica del Pianeta irritabile di Paolo Volponi*, in «Critica letteraria», XXXVI, fasc. IV, n. 141, 2008, pp. 676-686; Andrea Inglese, *L'umano e l'animale in Il pianeta irritabile di Paolo Volponi*, in «Cahiers d'études italiennes», n. 7, 2008, pp. 347-357.

³⁸³ Cfr. Paolo Volponi, *Il pianeta irritabile*, cit., pp. 30-31. Si nota in questa scelta un indizio di pluristilismo barocco di matrice cervantina.

³⁸⁴ Sui rimandi al corpo grottesco bachtiniano si veda Paolo Zublena, *Tra Marx e Leopardi. Lingua, animalità e utopia nel Pianeta irritabile di Paolo Volponi*, in *Volponi estremo*, a cura di Salvatore Ritrovato, Tiziano Toracca ed Emiliano Alessandrini, Pesaro, Metauro, 2015, p. 465.

della gerarchia del quartetto. All'estremità opposta si trova la scimmia, incarnazione del puro istinto che tuttavia possiede la proto-saggezza per condurre gli altri verso l'utopia di un regno lontano, non ben identificato ma lontano dalla schiavitù dell'uomo. Quindici anni dopo la pubblicazione in Francia di *La Planète des singes* di Pierre Boule³⁸⁵, Volponi rivisita l'inversione ontologica tra uomo e scimmia relegando però gli elementi fantascientifici sullo sfondo e problematizzando in maniera più ampia il rapporto con la natura e l'animale, come attestato anche da altri suoi scritti³⁸⁶.

In un sistema dove nulla è lasciato al caso, i nomi assegnati ai personaggi hanno precisi rimandi³⁸⁷ e, per quanto riguarda quello del babbuino, come spiega Zublena,

il suo nome, al di là di quanto esplicitato nel testo, è senz'altro anche da attribuirsi a un riferimento - ironico - alla sua totale estraneità al linguaggio verbale. Epistola non parla: grida, latra, latra, squittisce, guaisce, mugola, singhiozza, grugnisce, eventualmente comanda a gesti, ma non parla mai. Questo personaggio è un'espressione della pura pulsionalità, specie rispetto al sesso e alla violenza: a queste pulsioni dà sempre libero sfogo³⁸⁸

La mancanza della facoltà di parola corrisponde a un'originaria mancanza della scrittura, e ovviamente del suo supporto materiale: già nell'onomastica del personaggio compare la carta come presupposto di un'allegorica assenza verbale, in senso chiaramente antifrafico.

La carta stessa, in quanto prodotto, è una forma di antifrasi rispetto alla desolazione disordinata dell'ambiente in cui si muovono i personaggi, dove continue esplosioni e piogge incessanti concorrono a determinare una specie

³⁸⁵ Pierre Boule, *La Planète des singes*, Paris, Julliard, 1963, tradotto in italiano da Luciano Tibiletti dapprima col titolo *Viaggio a Soror*, Milano, Editrice Massimo, 1965, poi definitivamente con *Il pianeta delle scimmie*, Milano, Mondadori, 1975.

³⁸⁶ «La natura e l'animale sono in realtà molto lontani dal nostro mondo, spezzati e in parte dimenticati, indagati, usati, condizionali, strumentalizzati, allevati, certamente tirati fuori dalla loro realtà, dalla loro condizione originaria, unitaria» (Paolo Volponi, *Natura ed animale* [1982], in Idem, *Romanzi e prose II*, Torino, Einaudi, 2002, p. 686). Sullo stesso tema cfr. Paolo Volponi, *Etna: natura e scienza* [1982], in Idem, *Romanzi e prose. II*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 702-706; Giorgio Agamben, *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002.

³⁸⁷ Cfr. Paolo Zublena, *Tra Marx e Leopardi. Lingua, animalità e utopia nel Pianeta irritabile di Paolo Volponi*, cit., pp. 462-465.

³⁸⁸ Ivi, p. 463.

di selezione naturale anche dei materiali. Il romanzo è disseminato di oggetti, di spazzatura, di bagagli – rovine nelle rovine – che ci si dimentica di possedere, presentati attraverso

frequenti strutture elencative che oscillano [...] tra la pulsione di un vitalismo annessionistico nei casi positivi e il catalogo ossessivo di *realia* gerarchizzati dall'accumulazione sadico-ale del capitalismo nei casi, diciamo così, negativi³⁸⁹

C'è di più: tutti gli oggetti svolgono una funzione di *memento humanitatis* per il nano, le cui facoltà intellettive non sono state compromesse né dalle complicazioni della vita né dalla deformità fisica, al punto da consentirgli coscienti processi di risemantizzazione degli oggetti:

Tutta l'adolescenza e la prima giovinezza di Mamerte furono invase da quel portauovo per coppia d'ogni colore e foggia, usato, adoperato, applicato e convertito in tutti i modi, oltre che come giocattolo: treno, camion, nave, barca, più fantasiosamente burattino a due teste, bambola di panno ingegnosamente tutta costruita intorno alle due tette, ecc. Anche come portalampane e portabottiglie, vaso di fiori e di bottoni, tappo di lavandini e di vasche, commutatore, interruttore, piastrella, con intere serie maiolicate e sfornate in pavimenti e buchi, riccamente ornati e disposti, specie nei paesi del nord... O addirittura come binocolo in quelli del sud; con versione a occhiali da sole per le popolazioni più prossime ai deserti³⁹⁰

È quasi sempre il nano, dunque, unico essere umano, ad avere a che fare con gli oggetti³⁹¹, come dimostrano ulteriormente i seguenti passi:

Sistemò queste cose nel saccone che non lasciava da anni e dove teneva fazzoletti, ovatta, cerotti, stringhe. Ci teneva anche un paio di forbici, un piccolo coltello con apriscatole e cavatappi, tre bottiglie con emulsione di olio e limone per le ferite della faccia e la bottiglietta di profumo che gli era stata regalata dalla suora di Kanton³⁹²

Il nano ritrovò dentro le tasche esterne due gomitoli di spago, due fazzolettini indiani, delle pastiglie che non riconobbe e tre confezioni di menta e liquerizia. In quelle interne c'era soltanto il portafoglio dove sapeva di custodire la poesia scrittegli dalla suora di Kanton sopra un grande foglio di carta di riso³⁹³

³⁸⁹ Ivi, p. 467.

³⁹⁰ Paolo Volponi, *Il pianeta irritabile*, cit., p. 147.

³⁹¹ Il rapporto del personaggio con l'oggetto-merce è evidenziato dal fatto che la sua apparizione nel romanzo è associata all'ascolto di un disco di Edith Piaf (cfr. Paolo Volponi, *Il pianeta irritabile*, cit., p. 7).

³⁹² Ivi, p. 16.

³⁹³ Ivi, p. 19.

Cercava roba che potesse essere utile per quella vita che aveva cominciato. Trovò poco cibo e poche bevande, alcune boccette piene di pastiglie sconosciute, una bella borsa grande di plastica, un altro revolver carico, che nascose in mezzo alle altre cose, e tanti attrezzi, matasse di fili metallici, rotoli di nastro isolante, tubetti di mastice, bulloni e piccole lastre di rame³⁹⁴

Alla durezza dei materiali elencati si oppone la fragilità della carta, che infatti è protetta dal portafoglio, non solo per la deperibilità del materiale, ma anche perché il nano vuole nascondere la poesia ai suoi compagni di viaggio, che ignorano il rapporto con la suora di Kanton. Questo ricordo si intromette con frequenza incalzante nell'organizzazione mentale del personaggio:

L'ossessiva rimemorazione dell'idillio di Kanton – uno dei più importanti *leitmotiv* del romanzo – è infatti il sintomo di una disposizione riflessiva che rivela come Mamerte sia ancora 'troppo umano'. Nella sua ostinazione a ricordare c'è tutto lo iato tra l'uomo Mamerte e l'ambita utopia corporale³⁹⁵

La suora di Kanton rappresenta l'unica esperienza amorosa del nano, un'esperienza che, contrariamente alla tradizione romantica, è connotata esclusivamente attraverso riferimenti al basso corporeo:

La suora non volle mai una parola, e negò qualsiasi altra forma di comunicazione che non fosse carnale [...] tutto avveniva nel cesso come il proseguimento della soddisfazione di un bisogno corporeo³⁹⁶

Quindi il problema della parola e del linguaggio nel romanzo si arricchisce di un ulteriore grado di complessità: gli scambi scatologici sostituiscono la comunicazione verbale e sono portatori di una valenza semantica, irraggiungibile per il linguaggio, che conduce ad un appagamento totale³⁹⁷ –

³⁹⁴ Ivi, p. 27.

³⁹⁵ Giorgio Mobili, *Ambiguità e preoccupazioni postmoderne nel «Pianeta irritabile»: il soggetto tra parola ed escremento*, in «Strumenti critici», XXII, n. 1, 2007, pp. 130-131.

³⁹⁶ Paolo Volponi, *Il pianeta irritabile*, cit., p. 23.

³⁹⁷ «Qui le tracce fecali sulle pareti del bagno pubblico possono riassumere, per ardita sineddoche, l'identità di un soggetto o addirittura secernere verità arcane. Analogamente, la relazione erotica tra il nano e la suora di Kanton nel *Pianeta* si sviluppa per via esclusiva di scambi scatologici. [...] Lungi dall'esserne un impedimento, l'assenza della comunicazione verbale stimola e invigorisce l'idillio tra la suora e Mamerte. Ne consegue uno scenario radicalmente antiromantico in cui il

in questo è possibile risentire l'eco del Freud dei *Tre saggi sulla teoria sessuale*³⁹⁸.

Si tratta di una sostituzione pressoché perfetta, anche se nel romanzo è riportato un passaggio in cui la suora pronuncia alcune parole nella sua lingua che il nano non comprende e che, preso dall'estasi, definisce «la più bella musica della sua vita»³⁹⁹. Al momento del commiato, la suora consegna al nano il foglio di carta di riso, mimetizzato tra alcune bende, con su scritta una poesia in ideogrammi⁴⁰⁰; anche qui il nano, che pure sa leggere, non sa codificare quel linguaggio. Compare quindi dichiaratamente, e per la prima volta, il supporto–carta, emblematicamente associato a una poesia. La figura della suora, destinata a un processo di idealizzazione nostalgica e poi di dissoluzione lungo tutto il percorso di *quête*, è latrice di una comunicazione verbale e non verbale allo stesso tempo: non parla mai, e quell'unica volta in cui lo fa sembra “musica”; quando scrive lo fa in un alfabeto che nessuno conosce. Se l'alfabeto è incomprensibile e la suora non parla, come sappiamo che si tratta di una poesia? Non viene spiegato mai ma nel romanzo non si esita a definirla tale: possiamo ipotizzare che la poesia si imponga per la sua forma a prescindere dalla comprensibilità del messaggio.

La carta, con il suo ermetico contenuto, percorre di sbieco tutto il romanzo.

Il nano si compresse dentro il giaccone il foglio della poesia che mai nessuno aveva saputo leggergli. Proprio in quell'istante senti il rumore di un velivolo⁴⁰¹

potere seduttore della parola è reso superfluo dal ricorso all'abbietto. Il corpo, abbracciato incondizionatamente in tutte le sue funzioni, diviene qui il latore esclusivo di ogni valenza semantica, e allo stesso tempo, lo strumento di una relazione appagante perché completamente carnale» (Giorgio Mobili, *Ambiguità e preoccupazioni postmoderne nel «Pianeta irritabile»*, cit., p. 130).

³⁹⁸ Sigmund Freud, *Tre saggi sulla teoria sessuale*, in Idem, *Opere 1900-1905. Tre saggi sulla teoria sessuale e altri scritti*, Torino, Boringhieri, 1982, pp. 443-546. Si vedano in particolare le analisi del 'piacere di odorare' coprofilo (p. 468), del voyeurismo della defecazione altrui (p. 501) e della fase orale-cannibalesca (p. 506).

³⁹⁹ Paolo Volponi, *Il pianeta irritabile*, cit., p. 24. È interessante citare qui cosa accade nel primo incontro tra Belmore e Irmene in *Belmore* di Alvaro: «Anche lei aprì la bocca ed emise suoni che io non capivo, come non capivo il discorso che un uccello faceva su un albero» (*Belmore*, cit., p. 10).

⁴⁰⁰ Paolo Volponi, *Il pianeta irritabile*, cit., p. 24.

⁴⁰¹ *Ibidem*.

La rievocazione dell'idillio amoroso viene disturbata da un'intrusione di realtà: un razzo spaziale in caduta libera si schianta al suolo e il nano, primo ad arrivare, trova il pilota gravemente ferito, che

cavò dalla tuta una piccola busta bianca e la porse al nano: cercò di parlare, ma la morte lo colse appena aperta la bocca⁴⁰²

La morte del pilota impedisce, ancora una volta, la possibilità di comunicare; resta l'immagine della bocca "digrignata/ volta al plenilunio", sorgente delle parole non dette, e dell'enigmatica busta, chiusa, con dentro una lettera⁴⁰³. Sulla funzione della lettera nella letteratura, italiana e non, sono stati scritti fiumi d'inchiostro⁴⁰⁴ ma è indubbio che la valenza simbolica di una busta chiusa, oltre a generare naturali interrogativi sul contenuto, investa il senso dell'intero romanzo. Questo momento del racconto definisce in primo luogo una sorta di contiguità – anche in termini di intreccio – tra due oggetti dalle caratteristiche affini, che spiccano nell'ambientazione distopica, confusa e disadorna, da *day after*. Ad essere però più importante, e decisivo per lo svolgimento della vicenda, è il fatto che il nano, d'istinto, nasconda la busta all'arrivo della scimmia, riproponendosi di consegnarla al primo uomo che avesse incontrato: viene dunque sancito un netto confine tra l'umano e l'animale, tra quel che il nano tiene gelosamente per sé e quel che condivide con gli altri. Nella tasca più interna del giaccone – sempre più simile a un piccolo pianeta-nel-pianeta – il nano ripone la poesia e la lettera, che tratterà lungamente con timorosa devozione e che rappresenteranno, lungo il cammino, il promemoria di tutti

⁴⁰² Ivi, p. 26.

⁴⁰³ Volponi conferisce una particolare pregnanza all'oggetto-lettera anche quando ne è chiaro il contenuto; nelle *Mosche del capitale* questo è quanto dice Tecraso a proposito delle lettere di licenziamento: «Non fatevi almeno portar via le lettere, se no già domani nessuno vi riconoscerà più. Sarete come spariti. Tenete strette le lettere con i vostri nomi e le buste con l'indirizzo. Non vogliamo fare dei cimeli da incorniciare con queste lettere. No, non delle sentenze di santità. Le restituiamo a chi le ha scritte. Dovrà conservarle nel suo ricordo e tra i documenti della sua storia» (Paolo Volponi, *Le mosche del capitale*, cit., p. 319).

⁴⁰⁴ Ad esempio molte occorrenze nella letteratura italiana sono riportate da Loredana Chines, *Lettera*, in Gian Mario Anselmi e Gino Ruoizzi (a cura di), *Oggetti della letteratura italiana*, Roma, Carocci, 2008, pp. 71-80.

gli oggetti da lui posseduti. Poesia e lettera hanno in comune carta e scrittura, che insieme costituiscono la prova evidente del processo di inculturazione che nel romanzo sembra essere giunto al suo punto critico⁴⁰⁵. Ciò è evidente quando il nano ritrova alcuni libri:

Il nano tornò alle casse e ne forzò un'altra: una delle più grandi. Era piena di libri, bellissimi: di carta di seta, rilegati di cuoio; ma tutti scritti in una lingua per lui indecifrabile. Anche quando c'erano figure non le riconosceva; capiva soltanto che alcune erano dei disegni e altre delle foto⁴⁰⁶

La scena viene così costruita per mostrare, allo stesso tempo, la bellezza e l'inaccessibilità della scrittura, metafora del linguaggio umano – inaccessibilità che, nella gerarchia animale, equivale a inservibilità, inutilità; non a caso i libri vengono lasciati lì dove si trovano, triste *souvenir* di una civiltà perduta (o perdutasi).

Se, come abbiamo detto, la carta scritta si erge a vessillo dell'umano, di conseguenza chi ha a che fare con la comunicazione scritta 'possiede' qualcosa di umano. È il caso dell'elefante Roboamo, che

sapeva a mente tutta la *Divina Commedia* di Dante Alighieri, con tanta devozione che si era sempre ben guardato dal servirsene per fare carriera nel circo. E sì che il suo numero sarebbe stato più che mondiale. Quella corrente di poesia invece lo percorreva sempre internamente, sia nel lavoro che nella gabbia. Adesso recitò: *E come in fiamma favilla si vede,/ e come in voce voce si discerne,/ quando una è ferma e l'altra va e riede,/ vid'io in essa luce altre lucerne/ muoversi in giro...* Cosa era stato il *Paradiso* per lui oltre che la prova gioiosa della capacità di apprendere?⁴⁰⁷

⁴⁰⁵ È interessante qui citare un passaggio tratto dalle ultime pagine di *Dissipatio H. G.* di Guido Morselli: «Ho rovistato nel locale della direzione e ci ho trovato non il rasoio e le coperte che mi servivano, ma alcuni milioni. La borsa di un agente di Borsa, e il direttore ci aveva messo un biglietto: "Dimenticata dal signor... Consegna solo a lui in persona». Dentro, denaro contante e titoli, in cartelle di grosso taglio. Un foglio con annotazioni. "La gente vende, vende, non ordina che di vendere. Parlano di imminente crollo, un crack generale, come se fossimo nell'Ottobre 1929. Gli acclusi valori sono delle clienti, Signore..." (nomi e cognomi). "Me li hanno voluti consegnare subito. Ma se è sabato. All'inferno le femmine isteriche". L'augurio, che sia andato a segno? [...] In quanto alle cartelle e al denaro, mi appartengono di pieno diritto, io sono l'erede universale. Con beneficio d'inventario: la carta straccia la butto sulla strada, a marcire» (*Dissipatio H. G.*, cit., p. 140). Il capovolgimento dei valori (in senso lato e in senso economico), dovuto all'imprevedibilità della situazione estrema, è al centro del nostro discorso sul *Pianeta irritabile*.

⁴⁰⁶ Paolo Volponi, *Il pianeta irritabile*, cit., p. 116.

⁴⁰⁷ Ivi, p. 58.

A contare è la proverbiale memoria, ma anche una capacità di speculazione filosofica non comune, che è l'ennesima prova, qualora fosse necessario, dell'influenza del Leopardi delle *Operette morali* (e non solo quelle) nell'intera opera volponiana, in particolare per i dialoghi che si svolgono tra Roboamo e il nano⁴⁰⁸. La facoltà di parola tuttavia non mette mai in discussione l'animalità di Roboamo: ecco perché lui più di altri può guidare il nano alla dismissione, seppur dolorosa, dei panni umani. Tornano gli oggetti accumulati (ed elencati) senza ordine né logica, ma comincia ad essere visibile la loro pesantezza e insensatezza, assieme alla rotta ascensionale che la liberazione sortisce come effetto, con la complicità di una geografia vaga ma variegata:

Il nano soffrì molto ad abbandonare le cassette con i semi, gli sciroppi, le bottiglie, gli attrezzi, i materiali. [...] Cercò di caricarsi più che poté, con un grande sacco e con tutte le tasche piene. [...] Il nano piangeva e andava avanti sotto il peso delle cose salvate senza potersi voltare indietro⁴⁰⁹

A metà della salita del quarto ordine collinare, il nano buttò via alla rinfusa metà delle cose del saccone. Durante la quinta salita, molto più lunga delle precedenti, dimezzò un'altra volta il saccone. All'inizio della nona salita, che avevano dovuto tutti raggiungere a nuoto, mentre era solo a misurarne dal basso l'asperità, il nano depose tutto il saccone e ci passò sopra per ripulirsi i ginocchi⁴¹⁰

Nelle ultime pagine del romanzo, dopo un combattimento con il governatore Moneta nel quale perdono la vita lui ed Epistola⁴¹¹, i tre sopravvissuti proseguono il viaggio senza più un capo e neppure un nemico all'orizzonte, ma è l'orizzonte stesso ad essere diverso. In un paesaggio lunare, il nano è pronto per le fasi terminali di avvicinamento allo stadio animale; restano ormai due soli ostacoli:

Per provare che era diventato un bene comunitario il nano tirò fuori dalla tasca interna la busta del pilota e il foglio di riso della poesia della suora di Kanton.

– Scusami, – disse a Roboamo, mostrandogli la busta, – se l'ho conservata senza dirvi niente. Ma ti assicuro, adesso che posso capirlo più chiaramente anch'io, che

⁴⁰⁸ Cfr. Tiziano Toracca, *La favola nella narrativa di Paolo Volponi: una filigrana ideologica*, in «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», XLII, n. 1, 2013, pp. 145-164.

⁴⁰⁹ Paolo Volponi, *Il pianeta irritabile*, cit., p. 134.

⁴¹⁰ Ivi, p. 136.

⁴¹¹ Ivi, pp. 161-172.

non è stato tanto per ostinazione o per diffidenza quanto per aspettare uno che sapesse leggere questo messaggio.

– Sapevi leggere tu? – intervenne Roboamo.

– Sì, so leggere. Ma come puoi vedere ho sempre tenuto la busta chiusa, – e il nano mostrò la prova evidente della sua affermazione.

– Aprila, dunque, e leggi forte il messaggio, – disse Roboamo⁴¹²

Ma l'elefante, continuando a parlare, racconta la storia dell'Imitatore del Canto di Tutti gli Uccelli, personaggio evocato dal nano più volte, che li ha seguiti da lontano nel loro viaggio e li ha in vario modo protetti. Questa narrazione sortisce un effetto maieutico⁴¹³; una maieutica che pure si esplica, e a questo punto non ce ne meravigliamo troppo, in una lunga defecazione raccontata in toni epici come fosse una libertà dal giogo, e insieme di riconoscimento nel gruppo, i cui effetti sono questi:

Dopo che il nano si fu rimesso i calzon, l'elefante lo invitò ad aprire la busta del pilota.

– E perché? – disse il nano. – Aspettiamo messaggi?

Raccolse la busta e tentò di lacerarla. Dovette adoperare e applicare tutta la propria forza e bravura contro la resistenza dell'oggetto, che si mostrava superiore a quella intrinseca del materiale di cui era composto: la busta si gonfiava o si ritirava per evitare la presa del nano. Mamerte fece ricorso più volte alla convinzione di dovere compiere quel fatto di strappare la busta, per potere effettivamente portarlo a compimento.

Alla fine non mostrò alcun rimorso; nemmeno mettendosi a guardare che tutti i pezzettini erano di due colori, uno della busta e uno del contenuto; e nemmeno raccogliendoli tutti insieme con cura, proprio per andare a buttarli tutti da una parte, scelta apposta: che sparissero tutti proprio da quella parte, che era proprio la parte del rimpianto⁴¹⁴

L'accuratezza descrittiva⁴¹⁵, che ritroveremo anche nella scena finale, sembra soggiacere a una lentezza rituale e contrasta con l'anomala resistenza della carta: dapprima protetta (anche) in ragione della sua

⁴¹² Ivi, p. 176.

⁴¹³ Nel romanzo si può osservare la gradualità della trasformazione: «Il nano era commosso ma non fece domande»; «Il nano stava chino, con un pugno dentro il buco per non dover masticare e per tenere ferma la lingua e più ancora la testa»; «Il nano si teneva con l'altra mano lo stomaco, premendo sul fermaglio della cintura» (ivi, p. 177).

⁴¹⁴ Ivi, p. 183.

⁴¹⁵ Già Andrea Inglese ha individuato una rassomiglianza di grottesco tra la vicenda del nano e le storie amorose nei romanzi di Samuel Beckett, come accade in *Malone muore* (cfr. Andrea Inglese, *L'umano e l'animale*, cit., p. 354). Aggiungiamo che ci sembra di poter ribadire il medesimo confronto anche nella descrizione espressionistica del dettaglio che si ritrova ad esempio in *Murphy*.

fragilità, la busta rivela uno spirito proprio, una voglia di sopravvivere per svolgere il suo compito di trasmissione del messaggio senza arrendersi all'avvento del regno animale⁴¹⁶. Ma è troppo tardi, e le riserve cadono una a una.

Quando l'orizzonte fu solo quello dei sassi che poteva distinguere davanti a sé, il nano si fermò.

Tirò fuori adagio, con le mani ormai ridotte a zoccoli, dove le dita ripiegate s'impastavano nelle piaghe e nel callo, il foglio di riso sul quale la suora di Kanton aveva scritto per lui la poesia. Svolse il foglio adagio, con molta attenzione; lo ripiegò in modo diverso e poi lo strappò per dividerlo in due parti: una grande tre quarti, e una un quarto.

Consegnò quella più grande a Roboamo e divise ancora la più piccola in due: ne diede un pezzo all'oca e l'altro lo tenne per sé. Lo stirò ancora, gli soffiò sopra angolo per angolo, lo rialzò verso la luce, se lo accostò al buco e cominciò a mangiarlo⁴¹⁷

Sono le ultime parole del romanzo, e questa eucarestia, parodica o meno (così è stata letta da molti)⁴¹⁸, sembra riportare, come la chiusura di un cerchio, a una specie di infinita vanità del tutto⁴¹⁹. Non c'è dunque alcun messaggio – non c'è più il contenuto perché è stato distrutto il contenente, il senso della lunga *quête* del nano non era nascosto nelle enigmatiche reliquie che ha ostinatamente portato con sé, e non c'è nemmeno un senso nell'esperienza separabile in alcun modo dall'esperienza stessa. Per questo Giorgio Mobili parla di «ostentata operazione di corporificazione del linguaggio»⁴²⁰

e aggiunge:

⁴¹⁶ Forse azzardato, ma doveroso, il richiamo a Gilles Deleuze, *Proust e i segni*, Torino, Einaudi, 2001.

⁴¹⁷ Paolo Volponi, *Il pianeta irritabile*, cit., p. 186.

⁴¹⁸ Tra i vari studiosi ricordiamo Alessandro Gaudio, *Animale di desiderio. Silenzio, dettaglio e utopia nell'opera di Paolo Volponi*, Pisa, ETS, 2008; Florian Mussgnug, *No New Earth: Apocalyptic Rhetoric in Italian Nuclear-War Literature*, in Fabrizio De Donno-Simon Gibson (edited by), *Beyond Catholicism. Heresy, Mysticism, and Apocalypse in Italian Culture*, New York, Palgrave Macmillan, 2014, Francesco Muzzioli, *Scritture della catastrofe*, cit.

⁴¹⁹ L'epigrafe al testo ("Immortalità selvaggia") si trova oggi in Giacomo Leopardi, *Esercizi di memoria*, in Idem, *Poesie e prose. II*, Milano, Mondadori, 1988, p. 1248. In Volponi è riportato, come titolo, *Gli accorgimenti di memoria*, secondo l'edizione Flora (1973).

⁴²⁰ Giorgio Mobili, *Ambiguità e preoccupazioni postmoderne nel "Pianeta irritabile"*, cit., p. 133.

La distruzione della poesia rappresenta l'eliminazione del linguaggio in quanto memoria, dissidio interiore, desiderio inappagato⁴²¹

Francesco Muzzioli si spinge oltre, con una interpretazione metaletteraria del testo:

L'ingestione della poesia è segno della rinuncia alla "presenza simbolica" e al potere di suggestione del *souvenir*, insieme a ogni illusione di preservare il vissuto dall'usura del tempo. Ma è anche qualcosa di più: è significativo che il romanzo "divori" la poesia⁴²²

Tralasciando le implicazioni di natura teorica che questo assunto potrebbe generare, è importante soffermarsi sulla distruzione dell'oggetto–carta che, nelle ultime pagine del romanzo, si svolge attraverso una ritualità cui fanno da contraltare alcune spie linguistiche: le mani del nano «ormai ridotte a zoccoli» chiariscono definitivamente l'evoluzione fisica del personaggio, che anche nell'aspetto è ormai assimilato ai suoi compagni di viaggio. L'oggetto più segreto, nascosto a lungo con devota superstizione, viene anch'esso assimilato, attraverso l'ingerimento condiviso, ma il foglio con la poesia mai decifrata conserva fino alla fine, rispetto alla lettera mai aperta, la sua *aura* di mistero. Nel caso della lettera, infatti, la minuziosa rappresentazione della distruzione è accompagnata da una intensa dialogicità tra il nano e l'elefante che prepara lo svolgimento (in senso etimologico) dell'oggetto e offre alla sua sparizione una sorta di consapevole congedo, come dimostra il passo citato precedentemente⁴²³. Del foglio con la poesia non viene detto nulla fino al momento del pasto, giacché esso torna alla luce solo per essere divorato: il nano che lo divide e lo spezza è ormai assorbito da quella dimensione animale che lo induce a fare l'uso più logico di un oggetto commestibile⁴²⁴.

⁴²¹ *Ibidem*.

⁴²² Francesco Muzzioli, *Scritture della catastrofe*, cit., p. 195.

⁴²³ Cfr. *supra*, p. 10.

⁴²⁴ A tal proposito, si veda la 'minimizzazione' dell'episodio attuata da Volponi stesso nel corso di *Il fuoco di una certa ricerca*, in *Paolo Volponi: Scrittura come contraddizione*, a cura di Serena Di Giacinto, Milano, Franco Angeli, 1997, pp. 76-77.

In questa dimensione dell'esistenza, non è forse inutile provare a interpretare la scena attraverso quell'antropologia primonovecentesca che offre una visione prelogica dei comportamenti delle società primitive, tanto più vicine alla dimensione dell'animale quanto più sono isolate dalla civiltà: loro caratteristica fondamentale è la mancanza dell'elemento critico e della riflessione, mancanza che conduce ad una rappresentazione collettiva dei fenomeni e delle percezioni.

Il riferimento primario è all'etnologo francese Lucien Lévy-Bruhl, promotore di questa scuola di pensiero e autore di due testi fondamentali che ci torneranno utili, *L'anima primitiva*⁴²⁵, pubblicato nel 1922, e *Sovrannaturale e natura nella mentalità primitiva*⁴²⁶, pubblicato nel 1931. Attraversando rapidamente la sua opera sarà possibile approdare a quella pionieristica e complessa trattazione del fenomeno del cannibalismo nelle società primitive che è *Il cannibalismo* di Ewald Volhard⁴²⁷, edito in Germania nel 1939.

La lettura di Lévy-Bruhl, anche a distanza di quasi un secolo, riserva sorprese, specie quando si parla del cosiddetto misticismo delle cose, che orienta la loro interpretazione nella direzione di ciò che appare e non di ciò che è. Il 'mistico', lungi dall'essere una funzione associativa che si applica al pensiero primitivo, è compenetrato nel pensiero primitivo stesso:

Il termine mistico viene accolto evidentemente dal Lévy-Bruhl nel suo significato etimologico, secondo il quale è mistico tutto ciò che è segreto, o meglio chiuso in un ambiente dal quale non deve uscire⁴²⁸

Naturalmente non staremo qui a discutere se e quanto Volponi conoscesse il pensiero dello studioso francese; ci limitiamo a sottolineare come la costruzione del personaggio del nano rispecchi quasi puntualmente questa importante caratteristica del pensiero primitivo. Quell'atteggiamento che,

⁴²⁵ Lucien Lévy-Bruhl, *La mentalité primitive*, Paris, Alcan, 1922.

⁴²⁶ Lucien Lévy-Bruhl, *Le surnaturel et la nature dans la mentalité primitive*, Paris, Alcan, 1931.

⁴²⁷ Ewald Volhard, *Kannibalismus*, Stuttgart, Verlag Strecker und Schröder, 1939.

⁴²⁸ Giuseppe Cocchiara, *La mentalità primitiva: Lévy-Bruhl e il prelogismo*, in Lucien Lévy-Bruhl, *La mentalità primitiva*, con un saggio di Giuseppe Cocchiara, traduzione di Carlo Cignetti, Torino, Einaudi, 1966, p. X.

aggirando la comprensione razionale (del foglio con la poesia), abbiamo definito ‘devoto’ o ‘superstizioso’, potrebbe ora essere definito ‘mistico’ – l’impenetrabilità dell’oggetto, non casualmente, è enfatizzata dal segreto che lo avvolge praticamente per tutto il romanzo⁴²⁹.

Con *Sovrannaturale e natura nella mentalità primitiva* ci si avvicina in maniera più netta alla prossimità tra oggetto mistico e oggetto magico, come dimostrano due sezioni dell’opera interamente dedicate ad uso e funzione degli oggetti nel pensiero animista⁴³⁰. Va da sé che non possiamo aspettarci rimandi al nostro oggetto-feticcio, ma è utile rilevare alcune piccole notazioni che, da semplici coincidenze quali potrebbero essere, rivelano ancora una volta l’accuratezza dello scrittore urbinato nel delineare personaggi e situazioni assai complesse nella loro apparente semplicità⁴³¹. In un passaggio dedicato agli Eschimesi si sottolinea come essi ritengano che gli animali siano molto più saggi degli uomini, al punto da conoscere i pensieri stessi degli umani⁴³²: impossibile non pensare all’elefante Roboamo e alla sua conoscenza – seppur ‘esterna’ – della mentalità umana esperita attraverso la cultura; forse anche la scimmia Epistola, nella sua assoluta pulsionalità, possiede una sorta di ‘cattiva saggezza’ che la rende indiscusso capo del gruppo. Ma su Roboamo potrebbe esserci ancora dell’altro. Lévy-Bruhl, citando lo studio di Smith e Dale su una popolazione bantu della Rhodesia, scrive:

⁴²⁹ Il ‘cannibalismo’ della carta è un piccolo *topos* incontrato già due volte nel nostro percorso: nel caso del romanzo *L’uomo è forte*, quando Dale mangia il foglio di carta con su scritta la dichiarazione d’amore da parte di Barbara, il valore assoluto della scena è molto simile a quanto ritroviamo nel *Pianeta irritabile* e può essere soggetta alla stessa interpretazione che stiamo per spiegare; l’incontro tra il protagonista e la vacca che mangia le pagine del suo libro in *Dissipatio H.G.* ne costituirebbe invece un rovesciamento parodico.

⁴³⁰ Lucien Lévy-Bruhl, *Le «disposizioni» degli esseri e degli oggetti*, in Idem, *Sovrannaturale e natura nella mentalità primitiva*, Introduzione di Leo Lugarini, Roma, Newton Compton, 1973, pp. 83-131.

⁴³¹ «Cerco di mettere in atto dei personaggi, i quali, con la loro mentalità, il loro rapporto con tutte le cose, la loro lingua, discutendo tutto, e prima di tutto se stessi, e discutendo molto, essi, con me, possano andare avanti per una strada che si vanno scegliendo e costruendo per se stessi e per gli altri nel tentativo di uscire dalla selva, liberi di entrare e restare nel mondo altrettanto liberi e con una capacità di intervento, di conversazione sulla scena, come veri protagonisti in virtù della loro libertà e delle loro idee, giudici anche della società e dell’ambiente» (Volponi Paolo, *Le difficoltà del romanzo* [1966], in Idem, *Romanzi e prose. I*, cit., p. 1036).

⁴³² Lucien Lévy-Bruhl, *Sovrannaturale e natura nella mentalità primitiva*, cit., p. 117.

«Notate che i ba-Ila pensano che gli elefanti vivano nello stesso modo degli uomini. Quando uno di loro muore, un altro eredita la sua posizione, «mangia il suo nome», secondo la loro espressione»⁴³³

È notevole, per il nostro discorso sul *Pianeta irritabile*, questo primo timido accenno a forme di cannibalismo metaforico, che testimoniano la solidità di questa direzione della mentalità magica.

Ancora, sempre in *Le disposizioni degli esseri e degli oggetti*, i Malesi vengono spesso chiamati in causa in rapporto ad altri popoli, per affinità o contrasto (si sente ancora distintamente l'influenza della trattatistica proto scientifica sviluppatasi dal tardo Settecento in poi), e c'è un passaggio molto interessante sul propiziarsi il favore degli oggetti, che merita di essere riportato per intero:

Egli [Eric Mjöberg, etnografo svedese] ha constatato in tutte le tribù che ha visitato la preoccupazione di conciliarsi il favore degli esseri e degli oggetti con cui si ha a che fare, anche di quelli che noi chiamiamo inanimati. Dappertutto si ha bisogno di sentirli «ben disposti»; altrimenti si crederebbe in imminenza di disgrazia. Dice, a ragione, che queste rappresentazioni fondamentali son comuni alle tribù dello scalino più basso della scala evolutiva, ed a quelle che hanno subito più o meno profondamente l'influenza dei Malesi o dei Cinesi⁴³⁴

Sorvolando sull'improponibilità odierna di tale gerarchia evolutiva, l'accostamento di Malesi e Cinesi non può non far pensare alla suora malese, altrove definita “di Kanton” (a Kanton è prigioniero il nano, quando la incontra in ospedale): è lei che scrive la poesia in ideogrammi – ricordiamo che la lingua malese utilizza altri alfabeti – e trasferisce al nano, assieme alla consegna dell'oggetto, la “preoccupazione” per la sua custodia.

Comprendiamo dunque come e perché, in un contesto problematicamente distopico (o utopico, secondo i punti di vista) accuratamente costruito per fungere da soglia tra umano e animale, il principale oggetto, il foglio di carta di riso, sia in tutto e per tutto un oggetto magico, come magico è il processo col quale esso modifica la sua dimensione, ovvero l'ingerimento, l'incorporazione, l'assimilazione. Perché però parlare specificamente di

⁴³³ Ivi, p. 114.

⁴³⁴ Ivi, p. 111.

cannibalismo? Evidentemente perché l'oggetto è magico in quanto inestricabilmente legato al precedente possessore, e per capire in che modo facciamo ricorso direttamente all'opera di Volhard, *il Cannibalismo*, il lavoro più esaustivo in materia di cannibalismo presso i primitivi. Lo studioso tedesco distingue quattro differenti contesti nei quali gli antropofagi praticano il cannibalismo, e li esplica secondo una specie di climax nobilitante: cannibalismo profano, giuridico, magico e rituale. Se quest'ultimo è indissolubilmente legato all'aspetto culturale collettivo di un popolo, è interessante vedere quanto l'autore scrive a proposito del cannibalismo magico:

È noto che i cosiddetti primitivi hanno idee molto più complicate delle nostre circa l'anima e la composizione dell'essere umano. [...] Nei riguardi del divoramento di carne umana non si tratta di assumere l'anima come qualcosa di divisibile dal corpo fisico, ma di ciò che nella maniera più semplice può chiamarsi 'vita'. Vita e anima non sono la stessa cosa. L'anima, ovunque esista un tale concetto, è separabile dal corpo. Può star seduta su un albero, vicino al sepolcro, e guardare che cosa succede alla sua veste fisica. [...] La vita invece rimane sempre inseparabile dal corpo, [...] si considera la 'vita' come l'oggetto che viene mangiato. [...] Evidentemente non sono né fame né avidità di carne che li inducono a ciò, bensì proprio il sentimento dell'insostituibilità di una tale vittima. Non s'intende la 'carne' come tale, ma qualcosa che non è connesso che alla carne umana, cioè la vita umana⁴³⁵

Proviamo ora a rileggere l'ultima scena sotto la lente volhardiana: se la 'vita' della suora di Kanton presso il nano è stata per lungo tempo tutta racchiusa in quel foglio di carta di riso, similmente a come la 'vita' dell'umanità si tramanda attraverso il racconto, la sua distruzione attraverso l'incorporazione potrebbe essere una trasformazione magico-alchemica, un fenomeno diverso rispetto al semplice cannibalismo, legato non solo alla sfera primitiva ma anche a quella della conoscenza. Una sorta, potremmo dire, di sapere 'totale', che non sia solo cognitivo e mentale (come potrebbe essere la Poesia), che vada oltre il supporto (il foglio con la poesia), oltre l'oggetto stesso⁴³⁶. La morte simbolica dell'oggetto che si è fatto altro è

⁴³⁵ Ewald Volhard, *Il cannibalismo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991, p. 476.

⁴³⁶ «Come è stato spesso osservato, l'oggetto scompare completamente nel suo uso, rinvia a ciò che esso fa, al suo valore utile. L'oggetto non annuncia mai ciò che è, ma ciò a cui serve. Non appare. Affinché appaia, bisogna che una rottura nel circuito dell'uso, una breccia, un'anomalia,

stata preparata attraverso un percorso iniziatico lungo tutto il romanzo⁴³⁷ (ipotesi confermata dalla precisa ritualità dei movimenti), e il nano ha acquisito il diritto di accedere a questo passaggio perché ha lasciato da parte la sfera razionale, ha accettato l'assorbimento attraverso l'essenza: solo in virtù di questa accettazione ha potuto rendere partecipi gli altri.

Ciò non toglie che il finale resti problematicamente aperto, nella misura in cui dimenticare attraverso la distruzione non è necessaria antinomia del ricordare attraverso l'incorporazione. Altrettanto aperto rimane il personaggio del nano, di cui finora è stato sottovalutato un aspetto singolare: egli si pone infatti come una sorta di Giano bifronte perché non è all'altezza delle questioni di cui tratta con Roboamo, e l'atto della lettura, lo dimostrano gli esempi, sembra a lui piuttosto estraneo. A ciò si accompagna la sorprendente esibizione di una retorica assai elaborata nell'incontro con il governatore Moneta⁴³⁸, e la dimostrazione di una specie di precoce autocoscienza poetica all'età di nove anni:

Nell'ultimo tema aveva scritto: «Non sono una retta, né un punto, né una superficie limitata. Non posso entrare dentro un triangolo, dentro la primavera tutta verde, dentro la bandiera tutta rossa. Anche la porta dell'aula è sempre chiusa. La scrittura è più compatta del pavimento e non può nemmeno essere bagnata, o morsicata come un cuscino»⁴³⁹

A questa voce di bambino già vecchio, fissata su carta, il Volponi poeta affida giustapposizioni pittoriche e un messaggio oscuro; fantasmatica previsione di un destino di drammatica scissione tra la corporeità più vincolante e l'astrattezza di parole lontane.

lo faccia uscire dal mondo» (Maurice Blanchot, *Lo spazio letterario*, con un saggio di Jean Pfeiffer e una nota di Guido Neri, Torino, Einaudi, 1967, p. 193).

⁴³⁷ «Nella sua pur parodica allusione eucaristica, quel gesto vale anche come estremo atto sacrificale, rito iniziatico in cui si commemora la morte della specie, della legge, del padre, ma in cui anche ci si 'comunica' della sua sostanza, ci si impadronisce della sua forza, la si assume in sé e, forse, la si fa ancora rivivere» (Maria Carla Papini, *Paolo Volponi. Il potere, la storia, il linguaggio*, Firenze, Le Lettere, 1997, p. 90).

⁴³⁸ Paolo Volponi, *Il pianeta irritabile*, cit., pp. 169-170.

⁴³⁹ Ivi, p. 82.

Capitolo V

Carlo Cassola e la distopia apocalittica della “trilogia atomica”

1. La distopia ambivalente dell’apocalisse tra autobiografia e denuncia

La collocazione di Cassola nel filone distopico italiano del Novecento è legata essenzialmente alla sua produzione più tarda, in particolare alla cosiddetta “trilogia atomica” costituita da tre romanzi che, come si dirà, aderiscono ed appartengono alla forma romanzo in modo peculiare e per così dire ibrido: *Il superstite* (1978), *Ferragosto di morte* (1980) e *Il mondo senza nessuno* (1982). Si tratta di una produzione accomunata anche da rimandi dall’uno all’altro romanzo, quindi pienamente leggibile ed interpretabile lungo un *continuum* tematico-stilistico, pur con variazioni specifiche in ciascuno dei tre volumi, e costituente un *unicum* in sé e nel panorama italiano di questi anni.

Lungo l’asse *continuum-unicum*, ovvero continuità-discontinuità, può essere analizzata la figura e l’opera di Cassola ai fini della nostra ricerca delle specificità della distopia nel Novecento italiano. È un asse in cui caratteri diversi, solo apparentemente opposti e contraddittori, quando non paradossali, coesistono, costituendosi come *ambivalenza*.

Il riferimento qui evocato è esplicitamente quello della “sociologia dell’ambivalenza” di Georg Simmel⁴⁴⁰, ovvero:

La nozione di ambivalenza si caratterizza in particolare per il fatto che le alternative implicate – come, ad esempio, individuale/collettivo, sacro/profano, interiore/esteriore, materiale/immateriale, locale/globale, ecc. – non sono mai reciprocamente autoescludentesi ma invece risultano mutuamente compresenti, in quanto sono riferite a pratiche o processi sociali che assumono

⁴⁴⁰ Cfr. Georg Simmel, *Philosophie der Mode*, Berlin, Pan-Verlag, 1905, tradotto in italiano come *La moda*, Roma, Editori Riuniti, 1985; *Philosophie des Geldes*, Leipzig, Duncker & Humblot, 1900, tradotto in italiano come *Filosofia del denaro*, Torino, UTET, 1998.

contemporaneamente significati diversi e opposti ma non necessariamente contraddittori⁴⁴¹

L'esempio classico è la concezione della moda secondo Simmel:

Seguire la moda, praticare la moda in società equivale, infatti, a partecipare a una dinamica tipicamente ambivalente: imitare e distinguersi sono due opzioni ugualmente legittime, anche se differenti, che assegnano all'agire di moda una duplice valenza che rende quindi compatibile e inclusiva tale divaricazione, senza costringere all'esclusività di una o dell'altra alternativa⁴⁴²

La polarità dell'ambivalenza è dunque solo apparente: il suo *modus* non è l'esclusività del "questo o quello", ma l'inclusività, la coesistenza, la pari legittimazione delle differenze: "questo e (anche) quello".

Chiarito il concetto generale, è interessante provare a utilizzarlo come chiave di lettura per il Cassola della "trilogia atomica", in cui l'adesione al genere distopico analizzato in questo lavoro appare solo per alcuni versi assimilabile a quello degli altri autori fin qui presentati, del resto configurandosi ciascuno, quasi, un mondo distopico a sé.

In che senso la distopia di Cassola è ambivalente? Quali continuità/discontinuità presenta con il resto dell'opera dell'autore, con gli altri autori sin qui analizzati e con "il carattere italiano" della distopia che si è cercato di individuare?

Innanzitutto, appare centrale in Cassola, forse più che in altri, il ruolo della biografia e specificamente dell'autobiografia nella costruzione di un distopico che si configura esplicitamente "apocalittico" nella sua rappresentazione della minaccia atomica come distruttiva non solo dell'umanità, ma dello stesso pianeta⁴⁴³. Al punto che il volume centrale della trilogia, *Ferragosto di morte* (1980), come si dirà, vede una chiara sovrapposizione tra l'autore e il protagonista, Ferruccio Fila.

⁴⁴¹ Giorgio Grossi, *Cultura e ambivalenza. Il campo culturale nel XXI secolo: dilemmi e ipotesi*, in «Quaderni di Sociologia», vol. 73, 2017, pp. 81-105, cit. pp. 81-82.

⁴⁴² *Ibidem*.

⁴⁴³ La quasi maniacale attenzione per gli elementi "fisici" del pianeta terra, e non solo per le sorti dell'umanità, riveste qui una centralità insolita, se si guardano altri esempi qui trattati (*Dissipatio H.G., Il pianeta irritable*).

La critica ha unanimemente e generalmente trascurato le ultime opere narrative, dedicate all'incubo atomico ed associate all'impegno antimilitarista, pacifista ed ambientalista dell'autore (che ad esso dedica anche diversi saggi), conferendovi un peso minore (anche per la loro percepita ripetitività e prolissità) nella produzione complessiva dell'autore e nella sua biografia. Basti citare, a mo' di esempio, la biografia di Cassola nel *Dizionario Bompiani degli autori di tutti i tempi e di tutte le letterature*, nella cui parte finale si legge:

dalla metà degli anni Settanta la produzione di C. si è fatta intensissima, sia con opere di narrativa in cui due motivi sembrano particolarmente stimolarlo - l'incubo atomico e l'amore per gli animali [...] - sia con opere di saggistica [...] a partire dal 1976 la sua saggistica è stata rivolta esclusivamente e con numerosi titoli a favore della battaglia pacifista e antimilitarista⁴⁴⁴

È da notare che tra le opere citate appare solo *Il superstite*, mentre risultano assenti sia *Ferragosto di morte*, sia *Il mondo senza nessuno*.

In particolare quest'ultima opera appare poco citata anche in altre biografie, dalle quali esce consolidata l'immagine di Cassola autore de *La ragazza di Bube* (1960) e narratore in cui talvolta si alternano, talvolta coesistono, temi esistenziali e impegno politico legato alla lotta partigiana. Questi temi confluiscono poi in diverse opere, spesso centrate su ritratti femminili.

L'impegno antimilitarista e pacifista dell'ultimo Cassola, che trova nella trilogia atomica la sua espressione narrativa più compiuta, configura, in primo luogo, la continuità con la cifra stilistica dell'autore, che si va precisando già prima della trilogia. Si tratta di un particolare ibrido tra prosa narrativa e saggistica, in cui l'autobiografia, con la centralità di temi esistenziali legati all'infanzia e all'adolescenza, si alterna e si congiunge a dichiarazioni relative alla poetica e alla letteratura, di impronta saggistica.

È ciò che accade in *Fogli di diario* (1974), una raccolta di scritti tra l'autobiografia e il giornalismo (apparsi in origine in rubrica su *Il Corriere della Sera* a partire dal 1969 fino al 1974), che

⁴⁴⁴ *Dizionario Bompiani degli Autori di tutti i tempi e di tutte le letterature*, vol. II, p. 853.

Appartenendo solo per metà, per il suo taglio giornalistico e “diaristico”, alla prosa narrativa, può trovare una collocazione anche nella prosa saggistica per l'aspetto che assume in alcune pagine di “contributo alla critica di se stesso”⁴⁴⁵

Tracce di un approccio autocritico della propria poetica si trovano anche nella “trilogia atomica”, come in questo passaggio tratto da *Il mondo senza nessuno*:

[ne *La ragazza di Bube*] la descrizione era terra terra e quindi convincente e verosimile [...] Ma visionari bisogna esserlo, altrimenti non si è poeti. L'arte che ho scelto di praticare, la narrativa, consiste appunto in una serie di visioni [...] Quando l'ispirazione è troppo personale, lo scopo non viene raggiunto [...] Non mi restava che appiattirla e dissolverla⁴⁴⁶

O, in un impeto ancor più intimo ed autobiografico, si possono leggere frasi come le seguenti:

Mi sono sempre arrovellato per qualche altra cosa: ciò che avevo non m'è bastato mai (...) rimpiango di non essermi goduto le varie stagioni della vita, prendendo via via ciò che questa mi dava (...) Mi sono aspettato il meglio da un futuro che non è mai venuto⁴⁴⁷

La componente saggistica del *quid* ibrido tra diversi generi di prosa, che è lo stile distintivo dell'autore, assume una funzione specifica e si configura come la caratteristica peculiare della distopia in Cassola. Il carattere distopico è infatti inscindibile dal monito-denuncia sui rischi che la catastrofe atomica, messa in scena come “finzione anticipatoria”, pone di fronte all'umanità.

Con questo carattere di monito-denuncia Cassola aderisce alla forma apocalittica in modo specifico, con un intento apertamente morale e didascalico, se non del tutto pedagogico, utilizzando la forma romanzo nel momento stesso in cui forza fino all'insostenibile il principio della finzione

⁴⁴⁵ Giorgio Manacorda, *Invito alla lettura di Cassola*, Mursia, 1981, p. 125.

⁴⁴⁶ Carlo Cassola, *Il mondo senza nessuno*, Reggio Emilia, Editrice Ciminiera, 1982, p. 44.

⁴⁴⁷ Ivi, p. 62.

romanzesca⁴⁴⁸. Non a caso *Il superstite* è, nelle parole dell'autore, un apologo, una favola morale con un cane come protagonista. Forse, sottotraccia, è possibile sentire l'eco di una tradizione ottocentesca (si pensi a Carducci, Manzoni, De Amicis) che, impegnandosi nella necessaria seppur frettolosa costruzione di una cultura unitaria, non poteva esimersi dal mostrare un certo paternalismo nei confronti del lettore.

In Cassola, più che paternalismo, c'è compatimento verso i protagonisti (il cane Lucky ovvero *Il superstite*, Ferruccio Fila-sé stesso in *Ferragosto di morte*, la natura in procinto di scomparire, anzi già scomparsa, ne *Il mondo senza nessuno*). Questo compatimento crea una certa empatia con i personaggi, che risulta tuttavia sempre interrotta e intervallata dalla riflessione critico-morale, dal monito-denuncia. Cassola propone continuamente al lettore quasi una metariflessione, conducendolo *dentro e fuori* dalla narrazione "principale", quella del cambiamento causato dalla catastrofe atomica vissuto dal cane prima (nel *Superstite*, 1978), dal suo proprietario poi (*Ferragosto di morte*, 1980), infine dalla natura che, come si dirà, è un «paesaggio dell'anima»⁴⁴⁹ (*Il mondo senza nessuno*, 1982).

Il volume conclusivo, *Il mondo senza nessuno*, è esemplificativo ed esemplare di questa peculiare dinamica stilistico-narrativa che è inscindibile dalla forma e dal contenuto che la distopia assume in Cassola. *Il mondo senza nessuno* non è un romanzo ma, nelle parole del suo stesso autore, una finzione, perché «si suppone che avvenga solo dopo la scomparsa degli uomini, mentre non è concepibile che prima»⁴⁵⁰.

Il perché è chiaro:

⁴⁴⁸ È significativo notare, a tal proposito, come ad una sorta di progressivo svuotamento della distopia (in termini di spinta al cambiamento e forza eversiva) nel corso del XX secolo corrisponda, al momento della resa letteraria, uno svuotamento della finzionalità romanzesca, che nel caso di Cassola viene quasi destituita. Tale percorso è evidente anche attraverso gli autori presentati in questo lavoro, dove ad una distopia di tipo "classico" orwelliano (in Alvaro) segue un percorso sempre più votato all'apocalisse come devastazione senza ritorno per l'umanità (Morselli, Volponi, Cassola).

⁴⁴⁹ Carlo Cassola, *Il mondo senza nessuno*, cit., p. 48. L'espressione riportata nel testo è ispirata a quel "paesaggio come stato dell'anima" che si ritrova nel *Diario intimo* del filosofo e poeta svizzero Henri-Frédéric Amiel (1821 – 1881). Non viene mai esplicitamente citato nella trilogia, dove però in parti più saggistiche e "metariflessive" sono presenti riferimenti o citazioni, in forma più o meno critica, su Huxley, Verne, Cardarelli, Tozzi, Azorin, Rousseau, Papini, Dante, Swinburne, gli stilnovisti, i decadentisti e l'avanguardia.

⁴⁵⁰ Carlo Cassola, *Il mondo senza nessuno*, cit., p. 16.

questo romanzo non appare *dopo* la fine del mondo (...) appare *prima*, ed è scritto con l'intento che il prima non diventi mai dopo. Cioè, del male irreparabile che gli uomini stanno facendo, se non si emendano a tempo⁴⁵¹

È forse questa in tutto il romanzo, se non in tutta la trilogia, la sintesi più chiara ed esplicita dell'intento che guida la scrittura dell'autore: critica, denuncia, monito all'umanità tutta. Prima che sia troppo tardi (nei romanzi, la catastrofe si è già consumata, nella realtà occorre agire perché questo non accada, finché si è in tempo). In questo carattere così esplicito, dichiarato e deliberato della denuncia-monito – che rivisita del tutto, è bene ribadirlo, la spinta creatrice di un *mundus alter* – risiede non solo la peculiarità di Cassola nel panorama italiano, ma anche il fondo (e l'esito finale, anche in senso biografico) di quello che abbiamo definito 'temperamento utopico dell'autore'. Pur nella catastrofe, come si vedrà, Ferruccio Fila di *Ferragosto di morte*, in una continua, ambivalente oscillazione tra disperazione e speranza, tenterà fino all'ultimo di organizzare e convertire i superstiti alla causa antimilitarista, la sua personalissima e primigenia ossessione, ovvero l'utopia (parola ovviamente assente dal lessico della trilogia) di un mondo senza nazionalismi, senza confini, senza eserciti.

Eppure,

non è un'ossessione, la mia: dappertutto vedo i guasti del militarismo, in quello che è stato fatto o che non è stato fatto. È solo uno sguardo un po' più acuto di quello dei miei contemporanei. Oh, se potessi comunicar loro quella che è chiamata, a torto, la mia ossessione, la mia mania! Non ci sarebbe bisogno che scrivessi questo romanzo, che è in tutto e per tutto una finzione. Suppone infatti che sia già avvenuto quello che inevitabilmente avverrà se non ci si pone rimedio: la fine del mondo⁴⁵²

Questo passaggio rimanda ad un'altra ambivalenza che percorre la trilogia, quella della comunicabilità/incomunicabilità, l'oscillazione tra tentativi di comunicazione che rendano possibile la reciprocità del sentimento e della ragione (tra animali differenti come il cane e il gatto, o il cane e i muggini,

⁴⁵¹ Ivi, p. 10, corsivo originale.

⁴⁵² Ivi, p. 39.

ne *Il superstite*; tra Ferruccio Fila e gli altri sopravvissuti, in *Ferragosto di morte*; tra l'uomo e la natura ne *Il mondo senza nessuno*) e la frustrazione dell'incomunicabilità. Si tratta di una frustrazione velata di compatimento, talora di autocommiserazione e disperazione come nel passaggio precedente.

Questi elementi sono continuamente sottolineati nel primo romanzo della trilogia, definito come un racconto dell'educazione sentimentale di Lucky, «destinata purtroppo a interrompersi presto»⁴⁵³. Lucky è il cane superstite «educato dalla sventura»⁴⁵⁴ che, scomparsi gli umani dalla sua vi(s)ta, cerca di fare amicizia con gli altri animali sopravvissuti (il gatto di campagna, poi i muggini che risalgono il torrente fino al mare) per superare la sua solitudine.

Una condizione insopportabile, tanto più per lui, per il quale

il senso della vita è il servire (noi uomini diremmo: l'amare) e adesso che non c'era più nessun essere vivente per cui prodigarsi, Lucky si sentiva un inutile superstite⁴⁵⁵

Proprio la solitudine lo porterà, cosciente di essere ormai l'ultimo essere in vita, a lasciarsi morire.

Nel *Superstite* il compatimento è sottolineato ed accentuato dal senso del *patetico*, una tonalità sentimentale (e narrativa) differente da quelle più classicamente associate alla distopia – si pensi al grottesco, al satirico – ma pur sempre ascrivibile a quel registro dell'ermeneutica deformata descritto come tipico del genere distopico. Il *pathos*, creato dal continuo compatimento attraverso il “se” ipotetico, specialmente nella descrizione dell'incomunicabilità tra Lucky e gli altri animali (e i tentativi di comunicazione più o meno riusciti, nel caso dei muggini che alla fine «lo adoravano come il loro dio»⁴⁵⁶) è prevalentemente di natura didascalica. Ha un intento morale, o moraleggiante, che culmina nella attribuzione all'umanità non di un carattere di malvagità, ma di stupidità. E qui il lettore

⁴⁵³ Carlo Cassola, *Il superstite*, Milano, Rizzoli, 1978, p. 129.

⁴⁵⁴ *Ibidem*.

⁴⁵⁵ Carlo Cassola, *Il superstite*, cit., p. 129.

⁴⁵⁶ *Ivi*, p. 174.

resta quasi confuso dall'ondeggiamento tra descrizione, azione e digressione apologico-morale. È questo ondeggiamento, forse, a creare più di tutto lo straniamento del racconto (e dell'autore stesso di fronte ad un mondo che è in via di distruzione e destinato a scomparire per la stupidità umana, dell'uomo che essendo il più debole, è il primo a scomparire). Non a caso, precisa Cassola,

diffidiamo [...] della tendenza canina, che si è affermata nel mondo col trionfo dell'istinto gregario, cioè con le dittature e le guerre; [...] abbiamo tuttavia scelto un cane come protagonista di un racconto che è anche un apologo. Perché? Perché il cane, se impersona le tendenze peggiori, è tuttavia un incosciente: come tale patetico. Scrivendo, io mi sono avvisto che i personaggi più patetici sono quelli inconsapevoli del nero destino che li attende: e chi più inconsapevole di un cane? Il quale è per natura un ottimista⁴⁵⁷

Sotto forma di (patetici) tentativi di comunicazione che segnano tutta la narrazione, in particolare ne *Il superstite* (ma anche, per certi versi, in *Ferragosto di morte*) è dunque l'incomunicabilità a dare il senso dello straniamento e dell'esilio, che sono anche l'esito di un fallimento della comunicazione come dialogo e reciprocità. L'incomunicabilità, soprattutto in quanto incapacità dell'umanità di condividere e assumersi la responsabilità di un comune destino, dà la misura dell'apocalisse come monito inascoltato, unidirezionale, privo e privato di senso. E ne è testimonianza l'altalena (l'ambivalenza) tra speranza e disperazione, utopia e apocalisse, di Ferruccio Fila in *Ferragosto di morte*.

Tornando a *Il mondo senza nessuno*, è importante sottolineare come si disvelino ulteriori ambivalenze oltre a quella della forma-romanzo, ibridata e piegata ora all'apologo (*Il superstite*), ora al "bilancio di una vita" (*Ferragosto di morte*), ora, appunto, alla finzione anticipatoria:

Non si tratta dunque di un romanzo ma di un'anticipazione. Mi provo a immaginare come sarebbe il mondo senza nessuno (non soltanto senza gli uomini, anche senza gli animali, i soli esseri a cui si possa attribuire un barlume di autocoscienza). Mi provo a immaginare tutto questo nel solo modo in cui m'è dato

⁴⁵⁷ Ivi, p. 58.

farlo, come se io esistessi ancora e guardassi le cose, erigendomi a rappresentante dell'umanità⁴⁵⁸

La citazione è utile per evidenziare due sotto-ambivalenze, per così dire, caratteristiche della distopia in Cassola: quella che comprende le categorie di antropocentrismo e anti-antropocentrismo, e una sorta di doppio sguardo sulla natura, come paesaggio dell'anima e come leopardiana indifferenza rispetto alle sorti umane.

Questa distopia apocalittica (e didascalica) resta essenzialmente antropocentrica, in molti modi e molte forme, lungo tutta la trilogia. Il passaggio precedente è eloquente: l'uomo è essenziale perché si possa concepire la natura e il mondo, poiché

è impossibile parlare del mondo senza supporre che qualcuno esista⁴⁵⁹

Di più, ciò che ha causato la catastrofe dell'umanità e la fine del mondo è stato il suo "eccessivo" conformarsi alla natura, in particolare a certe caratteristiche della natura e del mondo animale:

è la morale del branco che ha distrutto il mondo [...] Il principio della difesa [...] sarà giusto per i pesci, non è giusto per gli uomini. In natura, avrà sempre vigore, ma nel mondo artificiale creato dall'uomo avrebbe dovuto essere bandito. L'aspetto negativo di questo mondo artificiale è stato di non esserlo abbastanza. Di conservare ancora qualche tratto naturale, come la morale del branco [...] Una volta dotata di armi distruttive come la bomba atomica, la fine della vita sul pianeta è stata assicurata⁴⁶⁰

Lo stesso finale di tutta la storia narrata, l'esito della catastrofe atomica, è dunque antropocentrico, poiché la fine del mondo avviene ad opera dell'uomo, e questo tipo di apocalisse altro non rivela che la presunzione che l'uomo sia in grado di distruggere non solo ciò che ha creato, ma anche ciò che gli pre-esisteva:

⁴⁵⁸ Carlo Cassola, *Il mondo senza nessuno*, cit., p. 37.

⁴⁵⁹ *Ibidem*.

⁴⁶⁰ Carlo Cassola, *Il superstite*, cit., p. 154.

il mare in tempesta in un certo senso era uno spettacolo rassicurante: testimoniava della forza della natura. Come poteva questa essere distrutta dall'uomo? Invece è proprio quello che è successo⁴⁶¹

Ancora,

con la scomparsa del vento, il mare cambiò [...] A poco a poco evaporò [...] Gli abissi più profondi furono naturalmente gli ultimi a prosciugarsi. Dappertutto la terra era una desolazione: l'uomo non avrebbe riconosciuto niente, se fosse tornato al mondo. La copriva un fitto pulviscolo.. Era diventata come la luna⁴⁶²

L'apocalisse qui è ben lungi dall'essere soltanto distruzione totale; con essa si identifica infatti anche l'apice dello straniamento dell'uomo, posto di fronte ad un mostro «incomparabilmente peggiore dei precedenti»⁴⁶³ partorito dal sonno della ragione:

L'uomo non avrebbe riconosciuto niente, se fosse tornato al mondo⁴⁶⁴

Questa stessa frase contiene, *in nuce*, lo sguardo antropocentrico ormai impossibile (perché l'umanità si è estinta) ma al tempo stesso è un indizio dell'anti-antropocentrismo che si sprigiona dalla trilogia, soprattutto nella forma del giudizio di valore, della condanna morale della condotta umana. L'anti-antropocentrismo si manifesta, infatti, attraverso una critica talvolta feroce all'uomo e alla sua “stupidità”, “debolezza”, “cecità”:

il nostro torto fu di non capire che la civiltà non consiste solo in certe forme, ma anche in qualcosa di molto più sostanziale. L'uomo davvero civile non fa la guerra, né si esercita a farla. Non sopporta nemmeno di avere intorno la barbarie del militarismo: che ha prodotto efferatezze come il macello della prima guerra mondiale e quello della seconda. Purtroppo non sono state sufficienti ad aprire gli

⁴⁶¹ Carlo Cassola, *Il mondo senza nessuno*, cit., p. 89.

⁴⁶² Ivi, p. 99. Rispetto a questa conclusione, è da notare che sul “pianeta irritabile” di Volponi si affacciano due lune, e questo elemento naturalistico è ampiamente sottolineato. L'assimilazione alla luna, chiosa del romanzo, può anche essere letta come ulteriore, implicito, riferimento leopardiano, nel romanzo che tra i tre, come si dirà, è il più leopardiano di tutti, presentando l'ennesima ambivalenza per cui la natura è trasfigurata come paesaggio dell'anima, ma al tempo stesso indifferente e malvagia, una leopardiana matrigna.

⁴⁶³ Carlo Cassola, *Il mondo senza nessuno*, cit., p. 40.

⁴⁶⁴ Ivi, p. 99.

occhi alla gente e a far evitare il macello più immane, la terza guerra mondiale che ha messo fine al mondo⁴⁶⁵

Una sorta di fede (ambivalente anch'essa) nell'uomo e nelle sue virtù non basta a stemperare l'esito estremo ed irreversibile del carattere umano, del suo istinto gregario («canino») che dà luogo alle dittature e alle guerre, e allo stesso tempo dell'egoismo, della mancanza di amore per la natura oltre che per l'umanità stessa.

Ne consegue che è anti-anthropocentrica la critica al militarismo, la posizione pacifista, persino l'aspirazione ad una comunità umana universale, priva di frontiere, armamenti e separazioni nazionali, in grado di superare gli egoismi individuali.

La critica all'uomo e lo spostamento dello sguardo sugli animali, tuttavia, restano antropocentrici, così come lo sguardo sulla natura trasfigurata in paesaggio dell'anima. Ecco, dunque, che anche questa strada porta all'ambivalenza: l'uomo è al centro, ma è anche il più debole, il meno avveduto, colui il cui sonno della ragione genera mostri, fino alla mostruosità più grande, la distruzione del mondo ad opera dell'uomo stesso.

Le strategie attraverso cui questo antropocentrismo viene ribadito sono fondamentalmente due: da un lato l'antropomorfizzazione continua degli animali e della natura (una strategia, per inciso, opposta all'animalizzazione in Volponi, cfr. Cap. 4). Dall'altro, come precedentemente accennato, una visione “non obiettiva” della natura, filtrata necessariamente, per Cassola, dal ricordo, dallo sguardo e dalla presenza umana, che trasformano e percepiscono la natura «come uno spettacolo», la cui bellezza cesserebbe di essere (e di avere senso) una volta scomparso l'uomo dalla faccia della terra.

L'antropomorfizzazione è particolarmente presente e pronunciata ne *Il superstite*, che come già detto appartiene per affermazione stessa di Cassola, più che al romanzo all'apologo, la favola morale resa celebre nell'antichità da Esopo. Gli animali antropomorfizzati sono un elemento tipico di questo genere, e *Il superstite* vi aderisce pienamente. Anche

⁴⁶⁵ Carlo Cassola, *Il superstite*, cit., p. 47. Cfr. anche p. 145: «se l'uomo ha distrutto il mondo, non lo ha fatto per malvagità ma per stupidità. L'uomo è buono ma è stupido. Come il cane. Nessuna delle teorie che affermano il contrario mi ha mai sedotto a lungo».

l'antropomorfizzazione è ambivalente: procede tanto per analogia quanto per differenza (tra umani e animali), confermando l'ambivalenza dell'antropocentrismo stesso. Perciò troviamo espliciti parallelismi:

come tra gli uomini quelli grandi e grossi finiscono sempre con l'imporre il loro stile di vita, così è tra gli animali: con la sua mole Lucky s'imponeva agli altri⁴⁶⁶

ma anche fondamentali differenze:

era un incrocio tra un cane da caccia e un cane da guardia. Un bastardo insomma: fortuna che gli animali non ci fanno caso. Siamo stati noi uomini, stravolti dall'ira, a coniare queste espressioni ingiuriose⁴⁶⁷

Il percorso dell'antropomorfizzazione, che si accentua man mano che gli umani (presenti solo nei primi tre capitoli) scompaiono dalla narrazione, è costellato a sua volta di attributi ambivalenti. Lucky, il cane protagonista, non è un eroe poiché non c'è eroe degno del nome nella distopia⁴⁶⁸, tantomeno può esserci nell'apocalisse: è in fondo buono ma tonto, masochista ma anche nostalgico, bisognoso di servire e di amare, alla continua ricerca di un padrone, ma anche desideroso di essere ricambiato, di essere desiderato (prima di morire, il gatto di campagna finalmente riconosce l'amore di Lucky, ma Lucky non lo saprà mai con certezza). Eroe infine (per i muggini, che salva dalla murena rimanendo ferito come in guerra), ma per un tempo così breve che neppure può assaporarla, la felicità; al punto che è la consapevolezza che i giorni felici sono per sempre finiti, la certezza dell'abbandono dei luoghi e della solitudine a portarlo alla decisione finale, quella di lasciarsi morire.

In tutto questo, Lucky non parla, ma prova sentimenti sempre più simili a quelli umani, al punto che l'autore dichiara di raccontare, come già detto, la sua educazione sentimentale, tanto breve quanto sventurata. Questo percorso porta il cane alla consapevolezza dell'amore e della morte, man

⁴⁶⁶ Carlo Cassola, *Il superstite*, cit., p. 23.

⁴⁶⁷ Ivi, p. 17.

⁴⁶⁸ Cfr. nota 54.

mano che si sente sempre più solo e che tutti gli altri intorno, uomini e animali, progressivamente scompaiono.

L'amore stesso è un sentimento descritto come ambivalente, nella sua forza trasformatrice. Nell'amicizia-idillio⁴⁶⁹ tra Lucky e il gatto di campagna, il gatto in punto di morte perde le sue caratteristiche "naturali" di egoismo e di indipendenza⁴⁷⁰ e viene trasformato dal contatto con Lucky:

«la morale canina mi ha completamente trasformato. Spiritualmente non sono più un gatto; spiritualmente sono un cane anch'io. Con questo in più: che la natura con me non c'entra niente. È per mia libera elezione che ti amo. E che ti servirei, se ne avessi la forza [...] L'amore non è il trionfo dell'altruismo, è piuttosto un impasto di altruismo ed egoismo»⁴⁷¹

Si vede come l'antropomorfizzazione, pur configurandosi come un espediente letterario classico, quando viene prestata ad un contesto distopico contribuisce a rendere conto dello straniamento vissuto dal protagonista. Lucky è smarrito, confuso, nostalgico ma soprattutto sempre più solo e disperato mentre tutto cambia intorno a lui, al punto che il cambiamento non può più essere ignorato, tanto è distante da ciò cui il cane era abituato.

Un altro grande tema nella distopia apocalittica di Cassola è quello della natura, in una doppia accezione: natura come istinto al quale negli uomini si accosta la ragione, insieme alla libertà di scelta (il libero arbitrio); quell'istinto gregario, "canino", che piegandosi al militarismo e alla divisione, finisce per causare la catastrofe atomica. Accanto a ciò, esiste anche una natura intesa in senso leopardiano, cui prima si faceva accenno, in sé e per sé non descrivibile obiettivamente, e che è la protagonista di *Il mondo senza nessuno*.

È una natura in cui la catastrofe atomica produce cambiamenti repentini ai quali tutte le specie, umane, animali e vegetali, non hanno la possibilità di adattarsi per sopravvivere:

⁴⁶⁹ *L'idillio* è il titolo del capitolo XI.

⁴⁷⁰ Da questo punto di vista le caratteristiche che tratteggiano i cani e i gatti nel romanzo sono piuttosto stereotipate, se non banali, riprendendo una serie di luoghi comuni, contrariamente a quanto abbiamo visto a proposito degli animali in Volponi.

⁴⁷¹ Carlo Cassola, *Il superstite*, cit., p. 123.

morirono tutti, predatori e vittime, uccisi dalle radiazioni⁴⁷²

non ci fu invece una stagione successiva né per gli animali né per le piante⁴⁷³

In un immaginario dialogo col padre morto, Cassola mette a confronto i loro destini:

tu sei morto di vecchiaia, cioè in seguito a un evento naturale; io sono morto per via della guerra atomica, cioè in seguito a un evento artificiale [...] tu [...] per una fatalità ineluttabile [...] noi [...] per una catastrofe provocata dalla nostra storditaggine⁴⁷⁴

e ancora:

è un'illusione che la vita possa riformarsi. Avremmo dovuto pensare a conservarla finché c'era⁴⁷⁵

Le descrizioni delle piante, le ultime con il vento e il mare a sopravvivere alla catastrofe, sono minuziose e dilungate ma non obiettive; sono sempre filtrate dal suo sguardo, che è insieme lirico, nostalgico e improntato al monito, permeato dal giudizio morale verso la «storditaggine» dell'umanità:

Non posso parlare obiettivamente dei lecci, delle querce e dei castagni, e non avrebbe senso che lo facessi⁴⁷⁶

⁴⁷² Carlo Cassola, *Il mondo senza nessuno*, cit., p. 77.

⁴⁷³ Ivi, p. 81.

⁴⁷⁴ Ivi, p. 60.

⁴⁷⁵ Ivi, p. 62. La catastrofe atomica immaginata da Cassola, come precisato in *Ferragosto di morte*, è collocata nel contesto della guerra fredda e della corsa agli armamenti tra USA e URSS, pur non essendovi alcun riferimento temporale specifico nel corso della trilogia; si immagina quindi una guerra atomica che con lo sganciamento diffuso di bombe più o meno potenti porta ad una distruzione quasi immediata di gran parte del pianeta, e di gran parte dell'Italia, fino alla catastrofe ineluttabile de *Il mondo senza nessuno*. Vale la pena ricordare che un anno prima della morte di Cassola e quattro anni dopo la pubblicazione de *Il mondo senza nessuno*, il 26 aprile 1986, si verifica il più grave incidente nucleare della storia nell'uso civile di questa energia, a Chernobyl. Dopo oltre trent'anni sappiamo che gli effetti di quella catastrofe non hanno impedito agli animali e alla natura di riadattarsi e riabitare quei luoghi: a Prip'yat' (la città più vicina alla centrale, all'epoca chiamata Atomgrad) gli animali e le piante hanno ripopolato l'ambiente; ma le radiazioni rendono agli esseri umani impossibile vivere o riabitare quegli stessi luoghi, pur se una sorta di "turismo del macabro" si sta diffondendo in quella zona di confine.

⁴⁷⁶ Carlo Cassola, *Il mondo senza nessuno*, cit., p. 10.

Ahimè, io non saprei parlarne in altro modo. Sono un uomo, non una pianta o un ciottolo. Non posso aspirare ad una visione *obiettiva* delle cose. So in partenza che il soggettivismo guasterà tutto⁴⁷⁷

È in questa dichiarazione di poetica, che va collocata la paradossale centralità del ricordo, dell'infanzia e della giovinezza in un romanzo intitolato *Il mondo senza nessuno*, un titolo che – l'autore ammette – «non potrei giustificare in nessun modo»⁴⁷⁸.

Infatti la natura, secondo Cassola, è vista come uno spettacolo dagli uomini, ma senza uomini cesserebbe di essere tale, sarebbe solo sé stessa:

I fenomeni della natura sono diventati spettacoli per l'uomo; una volta scomparso l'uomo, è scomparso anche il carattere di spettacolo che potevano avere certi fenomeni della natura [...] Il giorno che davvero non ci fosse più nessuno, i fenomeni della natura tornerebbero ad essere tali, smetterebbero cioè di essere spettacoli per l'uomo⁴⁷⁹

Come già detto, è una visione della natura comunque antropocentrica, al punto che Cassola afferma «certo è che, senza gli uomini, la natura sembra inutile»⁴⁸⁰, oltre che inevitabilmente antropomorfica:

non c'è niente di più antropomorfico di questo modo di parlare della natura. È d'altronde il solo modo possibile. L'uomo, nel momento stesso in cui si guarda intorno, mette ordine dove non esiste altro che caos⁴⁸¹

Questa visione, oltre che costitutiva della poetica non obiettiva e soggettiva di Cassola, è funzionale a mostrare il cambiamento, il passaggio di stato prodotto dalla catastrofe atomica e dalla scomparsa degli uomini, in cui il ricordo ha una funzione precisa, quella di permettere la comparazione tra il passato e il non più, ovvero la catastrofe. Solo il ricordo rende dicibile ed evidente che il mondo è finito:

⁴⁷⁷ Ivi, p. 11, corsivo originale.

⁴⁷⁸ *Ibidem*

⁴⁷⁹ Ivi, p. 11.

⁴⁸⁰ *Ibidem*. Tracce di ambivalenza sono presenti anche nel modo in cui questa visione della natura, che inizialmente definibile come leopardiana, mostra la sua dipendenza dalla percezione umana.

⁴⁸¹ Carlo Cassola, *Il mondo senza nessuno*, cit., pp. 50-51.

Io questi ricordi li tiro fuori per dimostrare che una volta, dove adesso ci sono le piante, c'erano anche gli uomini⁴⁸²

A fronte del ricordo e del lirismo che lo permea (ad esempio, le descrizioni di Monte Nero e di Monte Voltrajo) si staglia una natura che in realtà è indifferente, leopardiana, e nelle osservazioni dell'autore richiama gli echi del *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* e del *Dialogo della natura e di un islandese*.

Ancora una volta, c'è una sorta di dialogo mancato, un'asimmetria, ed insieme un'ambivalenza:

Lo sforzo che il mare faceva per gonfiarsi e rompersi una volta giunto a riva, mi sembrava inutile se non c'era nessuno a vederlo. Eppure, l'avrei dovuto sapere che la natura è indifferente agli sguardi degli uomini. La natura, in se stessa, non è né bella né brutta, eravamo stati noi uomini a inventare questi concetti⁴⁸³

Nei fenomeni della natura l'uomo ha sempre visto un'analogia con la propria sorte. Li ha elevati a spettacoli proprio per quello, perché gli sono sembrati lo specchio della sua vita. Invece, chissà che cosa sono veramente⁴⁸⁴

La natura, oltre che indifferente (alle pretese umane e all'umano arbitrio di descriverla, tra le altre cose) è selvaggia, si impone sull'uomo e su ciò che ha costruito:

Scomparso chi la teneva a freno, la natura selvaggia avrebbe ripreso presto i suoi diritti su quel po' di civiltà che l'uomo aveva fabbricato⁴⁸⁵

quella che l'uomo chiamava natura non s'è nemmeno accorta della sua mancanza. Già, la natura non è cosciente di nulla [...] Eravamo stati noi uomini, nel nostro bisogno di sintesi, a unificare arbitrariamente la realtà⁴⁸⁶

Infatti, «dell'indifferenza della natura abbiamo la prova nelle rovine: che sono spesso avviluppate dalle piante»⁴⁸⁷.

⁴⁸² Ivi, p. 9.

⁴⁸³ Ivi, p. 11.

⁴⁸⁴ Ivi, p. 15.

⁴⁸⁵ Ivi, p. 13.

⁴⁸⁶ Ivi, pp. 31-32.

⁴⁸⁷ Ivi, p. 83.

L'apocalisse atomica di Cassola si rivela così la fine di un mondo in cui l'amore e la democrazia non trovano più albergo, contenendo una rivelazione insopportabile, quella della morte collettiva, ovvero la morte dell'umanità, inaccettabile anche in quanto "anticristiana":

adesso, nell'era atomica, veniamo a sapere che può morire l'umanità. E la morte dell'umanità è intollerabile perché andrebbe a farsi benedire l'amore, che pure c'è comandato dalla religione cristiana. Guarda caso, c'è un'altra cosa che manda a far benedire l'odio, vale a dire il militarismo [...] quanto di più anticristiano si possa immaginare e va distrutto. E' strano che una società la quale si dice a un tempo cristiana e democratica non l'abbia ancora capito⁴⁸⁸

C'è dunque un conflitto tra sentimento e ragione, che il romanzo (ma in generale tutta la trilogia) intende portare in primo piano, a fini didascalici e pedagogici:

il sentimento non può immaginare in nessun modo un mondo senza nessuno; mentre la ragione *deve* farlo, per metterci in guardia, in modo che non si compia la follia definitiva, dopo quale non ci sarebbe più rimedio⁴⁸⁹

Così, nella finzione anticipatoria del romanzo, alla fine, la natura selvaggia, indifferente e incosciente, pur nella sua forza, soccombe alla catastrofe. Scomparso l'uomo, pezzo a pezzo scompare tutto, fino a quando non rimane solo il vento, fino a quando anche questo si placa, fino a quando anche le nubi e la pioggia svaniscono dall'orizzonte, e il sole trasforma tutto in una pietraia, e la terra diventa, avvolta da un fitto pulviscolo, «una luna desolata»⁴⁹⁰.

In effetti questo finale è anticipato continuamente al lettore, sin dall'inizio di tutta la storia, ovvero nell'*incipit* de *Il superstite*:

Il padrone aveva indovinato a chiamarlo Lucky: fu infatti il solo animale che si salvò dalla catastrofe atomica. Se sia stata una fortuna, è per lo meno dubbio⁴⁹¹

⁴⁸⁸ Ivi, pp. 16-17.

⁴⁸⁹ Ivi, p. 18, corsivo originale.

⁴⁹⁰ Ivi, p. 99.

⁴⁹¹ Carlo Cassola, *Il superstite*, cit., p. 7.

Non c'è, da questo punto di vista, alcuna sorpresa o colpo di scena che possa spiazzare il lettore: la fine del mondo è un orizzonte continuamente richiamato al lettore, un *memento mori* che si realizza non singolo, ma collettivo, all'umanità tutta. Altri sono i meccanismi di straniamento (l'alternarsi di prosa narrativa e prosa saggistica; l'uso ambivalente dell'antropomorfizzazione di animali e natura) usati da Cassola nella sua distopia apocalittica. L'anticipazione unisce quindi al monito (perché ciò che viene raccontato non accada – finzione, esplicitamente e deliberatamente dichiarata nel romanzo di chiusura della trilogia) la strategia narrativa che anticipa e ribadisce, nel corso del racconto, ciò che sta per accadere ma di fatto è già accaduto, creando dei cortocircuiti spazio temporali.

Infine, la distopia apocalittica di Cassola disegna un particolare orizzonte ed una specifica visione “politica”, pur essendo ben lontani da quel “distopico dispotico” che ispira in qualche modo e si rintraccia, pur peculiarmente, solo in Alvaro.

Il riferimento al potere, alla politica, agli ideali della democrazia (libertà e giustizia) è in effetti particolarmente presente nel romanzo centrale, che analizzeremo in dettaglio a breve. Ma va segnalato che anche ne *Il mondo senza nessuno*, prima della fine, in un immaginario dialogo con i suoi compagni partigiani morti (come, nella finzione, lo stesso autore) Cassola rivede criticamente le proprie posizioni giovanili, mettendole a confronto con quelle dell'antimilitarismo e del pacifismo che caratterizzano gli ultimi venti–venticinque anni della sua produzione letteraria e saggistica, e i valori che la orientano.

Qui torna quel «contributo alla critica di se stesso» che secondo Manacorda, come abbiamo rilevato all'inizio di questa analisi, è la costante dei *Fogli di diario*:

nel 1944 il monte si popolò di partigiani. Soffrivamo tutti del medesimo male, l'idea che il bosco ci proteggesse ma fosse anche una prigionia [...] La libertà è una chimera. Il regime più libero è in realtà una costrizione [...] Sentirsi in prigionia, è

proprio della condizione umana. Tutto t'impriogiona: lo Stato, la famiglia, gli amici. E in fondo è giusto che sia così: certe garanzie le devi pagare a caro prezzo⁴⁹²

E ancora:

Sono rari i momenti in cui la società è libera. Lo fu nel 1944, quando era ancora in gestazione [...] io volevo conciliare quello che invece è inconciliabile, la libertà e la società⁴⁹³

E ai compagni partigiani morti, in un dialogo che è una finzione retrospettiva:

Quello che un tempo era il compito delle persone meno dotate, della gente che viveva secondo natura [...] secondo le abitudini stabilite; il compito della conservazione della vita: [...] ai giorni nostri era diventato invece un problema politico, anzi, il problema politico di fondo, bisognava che ci dessimo tutti da fare per risolverlo. Altrimenti tutto sarebbe andato in rovina, come di fatto è accaduto⁴⁹⁴

Nella conclusione del dialogo, all'insegna di un orizzonte utopico che dovrebbe essere coltivato prima della catastrofe atomica, perché l'apocalisse non accada, si compie infine l'agnizione suprema, inseguita lungo pagine e parole, quando questa lingua letteraria ibrida ammette infine che la vita e la politica non possono essere separate:

non ho capito che la vita e il compito politico coincidevano [...] il nostro errore era di contrapporre le idee di giustizia e di libertà alla vita che invece era la base di queste come di tutte le altre aspirazioni⁴⁹⁵

Ed è Ferruccio Fila, ovvero lo stesso Cassola, a coltivare questa aspirazione, pur se inascoltata, fino alla fine, pur nella catastrofe, nonostante tutto, nel romanzo centrale della trilogia.

⁴⁹² Carlo Cassola, *Il mondo senza nessuno*, cit., p. 65.

⁴⁹³ Ivi, p. 66. Non a caso in *Ferragosto di morte* Ferruccio Fila, *alter ego* di Cassola, si dichiara anarchico.

⁴⁹⁴ Carlo Cassola, *Il mondo senza nessuno*, cit., p. 69.

⁴⁹⁵ Ivi, p. 71.

2. L'utopia nella catastrofe: *Ferragosto di morte*

Ferragosto di morte è romanzo centrale della trilogia non solo nel senso della sua posizione e pubblicazione (è infatti il secondo dei tre), ma anche quello in cui la distopia apocalittica mostra maggiore continuità con il suo carattere opposto e complementare, quello dell'utopia.

A dimostrazione ulteriore della connessione ed interrelazione tra i due generi, questo romanzo presenta in modo abbastanza progettuale tratti utopici pur nel contesto che teoricamente li dovrebbe maggiormente annichilire, quello dell'incubo atomico e della conseguente fine del mondo. Questo lo rende particolarmente interessante e significativo ai fini delle nostre ipotesi sul genere distopico italiano.

Inoltre, è il romanzo in cui l'ambivalenza dei sentimenti e delle azioni del protagonista Ferruccio Fila, narrati in prima persona (a differenza di *Il superstite* dove a prevalere è l'uso della terza persona) segna fortemente l'andamento della narrazione, in una continua oscillazione tra disperazione e speranza, sgomento e ottimismo, pessimismo del sentimento e ottimismo della ragione.

Infine, è il romanzo in cui vi sono più dettagli sulla catastrofe *in fieri*, dal punto di vista umano, e sui luoghi scelti come punto di osservazione degli eventi. Tutto ciò, nel contesto della poetica e delle caratteristiche della distopia di Cassola, costituisce la narrazione che meglio rende conto del modo di rappresentare l'apocalisse atomica nel suo divenire.

Resta anche in *Ferragosto di morte*, viva e presente, il taglio autobiografico, ancor più che nel resto della trilogia. Il protagonista, che già abbiamo incontrato ne *Il superstite*, è l'autore stesso, Carlo Cassola. Suoi sono i ricordi, i riferimenti alla guerra precedente vissuta da partigiano, ai libri e romanzi, la speranza che una catastrofe "parziale" possa aprire gli occhi e segnare un'inversione di rotta per l'umanità. Sua è l'adesione all'anarchia, l'anticlericalismo, l'antimilitarismo, l'aspirazione ad un mondo senza frontiere e senza eserciti. A fugare ogni residuo dubbio sul fatto che

Ferruccio Fila sia lo stesso Cassola, ecco l'esplicitazione di questa identità nel romanzo di chiusura della trilogia:

fingiamo di proseguire per la strada che porta al mare. È la stessa da cui passarono, un mese fa, il protagonista della nostra vicenda (che sarei io) e il suo cane, che tornavano dalla campagna⁴⁹⁶

Ferragosto di morte si configura così come il più scopertamente autobiografico, utopico e insieme apocalittico tra i romanzi della trilogia atomica di Cassola. Entra *in medias res*, ma non *ex abrupto* come *Il superstite* (e non a caso il riferimento alla catastrofe atomica arriva solo a pag. 9). L'incipit del romanzo è dominato dal ricordo, dall'analogia con il primo terremoto percepito e vissuto da Fila-Cassola:

è stato come da piccolo, quando ci fu una scossa di terremoto: la stanza si mise a ballare e mi ritrovai in terra. Anche allora, passato il primo momento di sconcerto, capii subito di che si trattava [...] Non ebbi paura [...] Non ho avuto paura nemmeno questa volta⁴⁹⁷

Da questa prima sensazione, la narrazione si approfondisce come lunga digressione sulla prima infanzia e sullo stato d'animo attuale del protagonista,

simile a quello che mi dominò per molto tempo dopo la guerra. E che è espresso in questi due versi *Troppi sono morti/ perché io possa vivere ancora*. M'erano venuti spontanei: me li ripetevo spesso [...] è che allora non avevo più voglia di vivere [...] Adesso sono qui sdraiato in terra, che ho deciso di lasciarmi morire. Non posso però impedirmi di pensare, di ricordare⁴⁹⁸

Qui ritroviamo, *ça va sans dire*, l'ambivalenza: la tentazione di lasciarsi morire non ottunde il pensiero, non è la morte del ricordo, ma è il modo in cui questo può meglio, forse, dipanarsi. Dal terremoto, dunque, alla rivelazione dell'apocalisse:

⁴⁹⁶ Ivi, p. 74.

⁴⁹⁷ Carlo Cassola, *Ferragosto di morte*, Reggio Emilia, Editrice Ciminiera, 1980, p. 5.

⁴⁹⁸ Ivi, pp. 8-9.

Ha avuto l'apparenza di una scossa di terremoto, ma è stato qualcosa di molto più spaventoso. I terremoti hanno infierito sempre su una ristretta zona [...] Lo sterminio atomico ha invece distrutto il mondo intero, ed è incredibile che io sia rimasto in vita. Per poco però. Non penso alla nuvola radioattiva che potrà raggiungermi e mettere fine alla mia esistenza. Penso alla decisione di farla finita che ho presa poche ore fa e che mi sembra ferma, incrollabile⁴⁹⁹

Sono dunque almeno due le direttrici della narrazione, nel suo principio: da un lato il ricordo di un'altra guerra, la seconda guerra mondiale, ricordo che funge nel corso del romanzo da termine di paragone rispetto alla guerra nucleare che si è scatenata e ha spopolato il mondo, ma non ne ha ancora segnato la fine (ci sono dei sopravvissuti, e l'ultimo ad andarsene sarà il cane Lucky, protagonista de *Il superstite*); dall'altro, la decisione di farla finita, soprattutto in ragione della supposta morte di Paola, la donna che Ferruccio ama. Questa decisione, tuttavia, è solo apparentemente incrollabile, poiché il peggio, ovvero

La fine del mondo non c'è stata. C'è stata una spaventosa strage (non so quanti siano i morti, la radio tace) ma qualcuno è sopravvissuto. Come me. Ricordo che un tempo quasi me l'auguravo, una catastrofe simile, che aprisse gli occhi alla gente prima che fosse troppo tardi⁵⁰⁰

Ecco l'utopia nella catastrofe che anima tutto il romanzo, già nel suo principio: la speranza che a partire dalla catastrofe, e come sua conseguenza, possa esserci una rinascita; che lo sterminio atomico funga da memento e monito, ed insieme da radicale cambiamento politico ed esistenziale della sopravvissuta umanità:

Me lo sono detto anche stamani, che era venuto il momento di far risuonare un'altra volta il mio appello: adesso troverebbe orecchi molto più disposti ad ascoltarli. [...] Quella che era una semplice ipotesi è diventata una realtà. O meglio, una piccola parte del genere umano s'è salvata, in tempo per mettere in atto il progetto del disarmo e dell'internazionale. Giacché la gente non ragiona in base a ciò che potrebbe esserci, solo in base a ciò che c'è. [...] La poca gente che è rimasta sarà costretta a prenderne atto⁵⁰¹

⁴⁹⁹ Ivi, pp. 9-10.

⁵⁰⁰ Ivi, p. 12.

⁵⁰¹ Ivi, pp. 12-13.

Ecco l'orizzonte di salvezza, il progetto che l'apocalisse potrebbe (e dovrebbe), nelle intenzioni dell'autore-protagonista, rendere possibile. Questo orizzonte, questo progetto, appare al fondamento di una auto-percepita diversità di Cassola, che richiama il suo "sentirsi diverso" da bambino e adolescente, e che riappare nell'ultima fase della sua vita, quella ispirata, come già detto, alla lotta antimilitarista, pacifista e contro ogni forma di guerra, soprattutto quella atomica:

So i discorsi che si facevano sul mio conto: "Cosa cerca? Non ha avuto tutto dalla vita, prima la fama letteraria e ora quella splendida ragazza? Perché non si contenta di tutte queste fortune, e non si mette tranquillo?" [...] Proprio perché mi ritengo fortunato, mi preme che la vita continui. [...] è così facile per il mondo, salvarsi! Basta che prenda un'altra strada⁵⁰²

Intraprendere un'altra strada, ovvero inoltrarsi «nella foresta del nuovo»⁵⁰³ è proprio, dice Fila-Cassola, della tempra del pioniere, «necessaria a chiunque voglia uscire dalla "volgare schiera", per dirla con Dante»⁵⁰⁴. Un'impresa che significa spesso solitudine, incomprensione, disillusione, «alzate di spalle e sorrisi di compatimento»⁵⁰⁵. Ecco, di nuovo, il compatimento, il senso del *patetico*.

Si tratta, a ben vedere, di un'impresa il cui significato è intimamente legato alla sopravvivenza dell'umanità, che pure non riconosce, almeno all'inizio, i pionieri e la loro tempra:

Vivere per gli altri ci aiuta a vivere noi; e viceversa, vivere bene ci fa desiderare che la vita continui anche per gli altri. Se la vita di tutti non continuasse, a che scopo avrei fatto quegli sforzi per uscire dalla volgare schiera? [...] Il giorno che non ci fosse nessuno a ricordarci, non avrebbe più senso nessuna vita. Bisogna che mi scuota, che assolva al mio compito anche nelle condizioni peggiori, senza Paola, senza l'amore. Me lo dico ma non riesco a scuotermi⁵⁰⁶

Così, in poche pagine, se non nella medesima, l'angoscia del protagonista tra la scelta di morire e quella di vivere, tra l'arrendersi e il lottare,

⁵⁰² Ivi, pp. 13-14.

⁵⁰³ Ivi, p. 14.

⁵⁰⁴ *Ibidem*.

⁵⁰⁵ Ivi, p. 15.

⁵⁰⁶ Ivi, p. 18.

conferisce subito alla narrazione un andamento oscillatorio, altalenante, straniante, a momenti anche straziante ed esasperante.

Il protagonista comincia a fare illazioni su quanto avvenuto, in assenza di notizie, poiché la catastrofe atomica è avvenuta proprio il giorno di Ferragosto di un imprecisato anno, un giorno iniziato come tutti gli altri in campagna, dove Ferruccio Fila si è trasferito dal mare per evitare l'affollamento dei villeggianti⁵⁰⁷:

Scommetto che sulle strade non ci sono automobili. I treni avranno smesso di viaggiare, o viaggeranno vuoti. I pochi sopravvissuti sono rimasti [...] dov'erano ieri sera, quando il televisore improvvisamente si è spento e si è avvertita quella leggera scossa di terremoto. Altro che terremoto! Era lo sconvolgimento provocato dallo scoppio quasi simultaneo, delle bombe atomiche. Dev'esserne caduta una su Pisa [...] Non credo ne siano cadute più vicino, altrimenti saremmo morti tutti⁵⁰⁸

Se la distopia apocalittica di Cassola non ha un *cronos* specificato o almeno esplicito, dunque, ha sicuramente un *topos*: la Toscana, la campagna volterrana, la Marina di Cecina. È in Toscana e non nella natia Roma che Cassola vuole immaginarsi di fronte alla catastrofe; una campagna ed un mare che sono paesaggio dell'anima e, diremmo oggi con espressione abusata, "luoghi del cuore".

Pure, il fumo delle bombe si intravede solo all'orizzonte, da lontano; tutti coloro che erano all'aperto, uomini e animali, sono morti.

In effetti, tutta la trilogia atomica si svolge tra il mare e la campagna toscana: si apre al mare, dove pure si chiude – Lucky dal mare torna in campagna di nuovo e lì, si lascia morire; Ferruccio torna al mare e lì' va incontro alla morte, pur se la fine del romanzo lascia la questione in sospeso, o quantomeno ambigua; il mare è l'ultimo a scomparire, evaporando e trasformando la terra in luna desolata, nell'ultimo romanzo.

Sono luoghi trasfigurati dal ricordo, specie dalle memorie infantili e giovanili dell'autore, ma anche descritti con dovizia di dettagli; luoghi bucolici e idillici, ove la morte e la distruzione non si immaginano. Insomma, quanto di più distante dalle distopie d'altri lidi, i cui *topoi* sono

⁵⁰⁷ Il richiamo è al contesto che si ritrova ne *Il superstite*.

⁵⁰⁸ Carlo Cassola, *Ferragosto di morte*, cit., p. 19.

parodia grottesca della perfezione utopica, densi di tecnologia e di scienza, spesso di ambientazione urbana⁵⁰⁹. Non a caso distopia e *science fiction* vanno di pari passo fuori dall'Italia, dove invece la fantascienza assume una veste invisibile agli intellettuali in generale e ai letterati in particolare, a partire dalla traduzione del termine e da quel prefisso “fanta” così carico di fantasticherie riduttive.

Cassola ci parla di bombe atomiche, di fumo, di nube radioattiva, cita i Paesi comunisti e il presidente americano Carter⁵¹⁰, il presidente sovietico Breznev, Andreotti e Berlinguer⁵¹¹; e possiamo supporre che l'apocalisse immaginata avvenga negli anni '70, un decennio chiave della storia italiana, ma ancora di piena guerra fredda.

Ma nulla sappiamo della distruzione delle città, se non nelle notizie vagamente riportate da altri sopravvissuti; non troviamo alcuna descrizione della vampa di calore delle bombe, del loro terrificante effetto. Semplicemente, si parla di molti morti, di Roma forse non più abitabile, di Milano che si è salvata grazie al mancato scoppio delle bombe.

La narrazione si concentra sul progetto utopico di un nuovo mondo, continuamente messo alla prova della disillusione e della delusione nel confronto con gli altri sopravvissuti. Torna qui il tema della frustrazione della reciprocità, della incomunicabilità, che abbiamo già individuato come pervasivo di tutta la trilogia e del distopico apocalittico di Cassola. All'insegna della delusione e della disillusione si svolgono i dialoghi tra Ferruccio e il primo sopravvissuto che incontra, il giorno dopo la catastrofe:

Mi vien da ridere a pensare che ci si dà del lei. È la prima persona con cui parlo dopo la catastrofe, mi aspettavo che i rapporti fossero molto più calorosi. Sono invece formali e gelidi come quelli di una volta. Mi aspettavo che ci si gettasse le braccia al collo [...] [come] dopo l'altra volta: persone che non si conoscevano si abbracciavano perché la guerra era finita e loro erano sempre vivi⁵¹²

⁵⁰⁹ Si è già analizzato come la città, sede ideale della perfezione utopica, venga deformata dalla narrazione distopica.

⁵¹⁰ Carlo Cassola, *Ferragosto di morte*, cit., p. 23.

⁵¹¹ Ivi, p. 24.

⁵¹² Ivi, p. 20.

Invece, di fronte alla richiesta di informazioni, nonostante a Volterra siano morti quasi tutti, parlando con questo sopravvissuto il protagonista è costretto a constatare che

anche la vanità sociale dunque è rimasta intatta. Questo tizio ci tiene a farmi sapere di non essere un contadino. [...] Ed è rimasto in vita l'egoismo. Ognuno pensa solo a sé e ai propri familiari. [...] Anche l'apatia è rimasta intatta. Non posso scagliarmi contro l'apatia, sono proprio io a dare il cattivo esempio⁵¹³

È la prima di una serie di delusioni, che porteranno Ferruccio Fila a tornare al mare nel tentativo di portare avanti il proprio progetto, coltivando la speranza di ritrovare vecchi amici e compagni con cui dividerlo.

Significativo è anche l'incontro con un prete che gli chiede ospitalità, incontro che dà l'occasione al protagonista (e all'autore) di dare voce al proprio anticlericalismo (sebbene nell'ultimo romanzo, come già detto, Cassola accenni all'amore come comandato dalla religione cristiana, e all'antimilitarismo come anticristiano). Cassola è dunque cristiano, nel senso che coglie di Cristo il messaggio rivoluzionario della fratellanza universale, ma non ama i preti che lo hanno distorto, e ne dà testimonianza più volte nel corso del romanzo. Dopo il primo deludente incontro sopra descritto, ecco le riflessioni di Ferruccio Fila:

ho deciso di vivere? Sì, bisogna che viva per scuotere la gente dall'apatia. Sarà possibile? Mi sembra di no. Probabilmente mi sono illuso che uno sterminio atomico parziale aprisse gli occhi alla gente. Probabilmente avevano ragione quelli che immaginavano pochi superstiti ristupiditi, apatici, incapaci di ragionare, facile preda dei preti. Probabilmente i preti si sono già mossi per gettare la loro rete e prendere le anime dei sopravvissuti. Salvate le vostre anime, mi sembra di sentir gridare. Sì, io contrasterò l'infame disegno dei preti. E poi, anche tra loro ce ne sono che interpretano quello che è successo come un castigo divino ma perché tutti, chiesa compresa, si sono guardati bene dal mettere in pratica gl'insegnamenti di Gesù. [...] Don Milani era un vero cristiano, ma gli altri?⁵¹⁴

Così, nelle prime quindici pagine del romanzo o poco più, Cassola getta le basi dell'impianto narrativo: pervaso da quella continua oscillazione che abbiamo imparato a riconoscere, *Ferragosto di morte* ci parla dei valori e

⁵¹³ Carlo Cassola, *Ferragosto di morte*, cit., p. 21.

⁵¹⁴ Ivi, p. 22.

delle tensioni ideali dell'autore-protagonista, ovvero la fiducia in un cambiamento che passi dalla catastrofe (cui forse, implicitamente e metaforicamente, si attribuisce una valenza catartica); l'anticlericalismo come antitesi ad una religione centrata sulla salvezza individuale e non collettiva, sulla paura della morte e l'ignoranza, su «facili consolazioni [...] ciniche oltre che menzognere»⁵¹⁵; l'ambivalenza tra la resa e la lotta, l'inerzia e l'azione; il ricordo e il confronto con l'altra guerra vissuta dal protagonista; il dolore individuale per l'amore che si crede perduto e «il pensiero della sorte del mondo»⁵¹⁶.

Ma *Ferragosto di morte* è anche una sintesi della concezione della storia, dell'arte e della letteratura secondo Cassola:

I fatti non hanno dimostrato un bel niente. La storia è andata così, è vero; ma sarebbe potuta andare in tutt'altro modo, se l'umanità avesse appreso via via le lezioni che la storia stessa le impartiva. Quelle lezioni le hanno capite, le abbiamo capite in pochissimi⁵¹⁷

E ancora:

Una sciagura non parla di per sé un linguaggio eloquente. Un trionfo sì: anche se è un trionfo apparente, come la presa del potere da parte di Lenin nella Russia del 1917. Su una sciagura ci va imbastito sopra un ragionamento, nel quale abbondano di necessità i se. La storia non si fa coi se, dicono gli storicisti. Hanno torto, ma sono in sintonia col mondo di pensare della gente, che non può prendere in considerazione ciò che sarebbe potuto accadere, solo ciò che è effettivamente accaduto⁵¹⁸

Questa concezione “ufficiale” della storia basata sui fatti (e non sui “se”) è amplificata nelle sue conseguenze da una visione fortemente pessimistica dell'essere umano e della sua capacità di stare al mondo come essere razionale e di governarsi nel suo libero arbitrio (pur se una sorta di fede nella non malvagità dell'uomo è espressa da Cassola nel corso della trilogia). Si tratta di una concezione che abbiamo definito anti-

⁵¹⁵ Ivi, p. 37.

⁵¹⁶ Carlo Cassola, *Il mondo senza nessuno*, cit., p. 24.

⁵¹⁷ Carlo Cassola, *Ferragosto di morte*, cit., p. 34. Che la storia «sarebbe potuta andare in tutt'altro modo» ci rimanda, nel cogliere fili invisibili e non tessuti dell'utopia farraginoso alle nostre latitudini, all'ucronia morselliana di *Contropassato prossimo*.

⁵¹⁸ Carlo Cassola, *Ferragosto di morte*, cit., p. 36.

antropocentrica, e che conserva le caratteristiche dell'ambivalenza. I fatti celano una insidia forte, perché «possono essere presentati ad arte dai demagoghi e dai falsi pastori [...] progressisti [...] [e] reazionari»⁵¹⁹.

Questa manipolazione o distorsione ha molte probabilità di successo, poiché

la gente non ragiona. Se avesse ragionato, non sarebbe successo quello che è successo. Non che non risuonassero, ogni tanto, i gridi di allarme: si potevano leggere perfino sui giornali. Ma come notizie tra le altre. La gente veniva a conoscenza che il mondo poteva essere anche disintegrato dallo scoppio delle bombe atomiche come era messa al corrente di tante altre cose⁵²⁰

Il romanzo è un crescendo di interrogativi sulla sorte del mondo, ma anche sul “carattere” dell'umanità:

Sarà possibile far ragionare un po' di più quest'avanzo di umanità semideficente e rassegnata? Sarà possibile farla pensare alla vita invece che alla morte? [...] Bisogna farsi forza e vivere. Scendo in dispensa, mangio del pane che è già duro⁵²¹

Ed ecco la riflessione più densamente utopica, che cela una visione da “fine della storia” come soluzione:

so che il “regnum hominis” non può avere l'assetto attuale. Altrimenti la natura salterà in aria. La storia, in altre parole, deve avere termine al più presto. E la conclusione della storia, non può che essere l'instaurazione del regno dell'uomo: non più suscettibile di ritocchi, ma di ripetizioni. È antistorico il mio modo di vedere le cose? Non è un'accusa che mi faccia paura. Viviamo nell'era atomica, la storia con ogni probabilità è finita e con essa la libertà come indeterminazione: l'assetto umano dev'essere radicalmente cambiato, almeno per quel che riguarda gli aspetti peggiori, gli apparati militari e le frontiere. Né, dopo, si potrà più ammettere un mutamento, nel senso di un ritorno allo Stato sovrano armato⁵²²

⁵¹⁹ *Ibidem.*

⁵²⁰ Ivi, p. 23.

⁵²¹ Ivi, p. 37.

⁵²² Ivi, pp. 32-33. Come una sorta di fusione sincretica dei due Morselli principali cui abbiamo fatto riferimento, quello del romanzo dell'ultimo uomo (*Dissipatio H.G.*) e quello della storia del Novecento riveduta e corretta (*Contro-passato prossimo*), la posizione di Cassola accetta di far *tabula rasa* del presente ma è sottoposta a forti contraddizioni nella progettualità del futuro.

Questo slancio progettuale nel corso della catastrofe è continuamente sottoposto al dubbio, quindi è anch'esso ambivalente, forte e debole nello stesso tempo:

riuscirò adesso a contrastare chi dice, sbagliando, che lo sterminio atomico l'ha provocato la scienza (invece di dire che l'hanno provocato i politici, facendo un cattivo uso dei prodotti della scienza)? [...] Bisognerà invece abituare gli uomini a distinguere, a districare le matasse più imbrogiate. Sarà possibile? La gente non tornerà a fare di ogni erba un fascio e a confondere in una sola condanna progresso, scienza e materialismo?⁵²³

Accanto a queste digressioni utopico-progettuali, se ne trovano altre sui sentimenti e sulla funzione dell'arte e della letteratura:

Il lavoro, ho avuto modo di osservarlo in altre occasioni, è il miglior riempitivo del tempo. [...] l'essenziale è non essere costretti a guardarsi in faccia, a fare un bilancio della propria vita. La letteratura ha appunto quest'ufficio, di obbligarti a fare un bilancio della tua vita. Per farlo, hai bisogno di guardarti allo specchio⁵²⁴

Non soltanto l'amore, anche la poesia è inganno⁵²⁵

Ed ecco l'eco dei *Fogli di diario* di qualche anno prima, la critica a sé stesso:

Mi viene il sospetto che anche la mia letteratura sia stata solo una lunga dissipazione. Mi sono perso dietro i ricordi insignificanti per non affrontare gli argomenti seri. [...] D'altra parte, non mi sembra possibile una letteratura che prenda di petto gli argomenti. Per esempio, un romanzo che abbia al centro la mia ossessione degli ultimi anni. Perché non l'ho scritto? [...] Sì, quell'ossessione era un sentimento costante negli ultimi anni. Ma quando m'era nata? Non prima del 6 agosto 1945. E il 6 agosto 1945 io avevo già ventotto anni⁵²⁶

Qui si disvela anche la complessa natura del rapporto che Cassola intrattiene con il romanzo, e che costituisce una corposa digressione: pur senza citare alcun autore, lo scrittore oppone due concezioni del tempo alla base del romanzo, una in cui

⁵²³ Carlo Cassola, *Ferragosto di morte*, cit., p. 33.

⁵²⁴ Ivi, p. 16.

⁵²⁵ Ivi, p. 44.

⁵²⁶ Ivi, p. 74. Si noti, a puro titolo di coincidenza rispetto a Morselli, la pregnanza che assume qui la parola 'dissipazione'.

il tempo scorre solo apparentemente, giacché tutto rimane come prima, e quella secondo cui il tempo scorre davvero, e cambia le cose e il cuore delle persone⁵²⁷

Rispetto alla scelta di aderire al genere narrativo compiuta nella sua giovinezza, Cassola-Fila dichiara:

dopo aver scelto il romanzo, mi preoccupai che non vi succedesse niente; che il tempo passasse invano e non modificasse l'immagine iniziale [...] la vita sarà accuratamente scacciata da una simile rappresentazione letteraria, che dovrebbe limitarsi a darci la sola esistenza. Ecco la ragione dell'importanza dell'infanzia come osservatorio sulla realtà: il fanciullo è un amorale, s'interessa solo dell'esistenza, non della vita dei suoi simili. Ne ignora i drammi⁵²⁸

Una siffatta concezione della letteratura sembra da un lato permanere, come metadiscorso, nella trilogia, con il costante recupero di memorie legate all'infanzia (anche nel caso de *Il superstite*, la vita al mare è il termine di paragone dell'animale protagonista, rispetto ai cambiamenti intervenuti in campagna dopo Ferragosto). D'altro canto, il problema di Ferruccio Fila (e del Cassola antimilitarista e pacifista) è proprio il superamento di questa "immobilità" della memoria, il ritorno all'esistenza più che ai valori, che passa da un "cambiamento di strada", quindi dall'azione volta al presente e al futuro più che al passato, per sopravvivere alla catastrofe. Un cambiamento che si rivela tuttavia continuamente irraggiungibile, sfuggente, soggetto a dubbio e frustrazione, oggetto di interrogativi: una meta fragile.

Il terzo giorno trascorre nell'inerzia come il primo. [...] Eppure quei contadini che sono tornati nei campi mi dicono che dovrei muovermi anch'io. Non fare come loro; agitarmi perchè gli altri capiscano che niente è più come prima, che ormai lo sappiamo la sorte che ci attende se non cambiamo strada. Ecco: è di questo cambiamento di strada che mi devo occupare⁵²⁹

⁵²⁷ Ivi, p. 76.

⁵²⁸ Ivi, pp. 75-76. Si può ritrovare in questa centralità dell'infanzia un'eco del "fanciullino" pascoliano come fonte dell'ispirazione poetico-letteraria.

⁵²⁹ Ivi, p. 79.

Questo “cambiamento di strada” è anche alla base di una lettura retrospettiva del passato e della propria opera letteraria, che include l’(auto)critica della «poetica dell’immobilità invece di quella del cambiamento»⁵³⁰. Tuttavia,

sarebbe ridicolo che mi preoccupassi del valore dei miei scritti quando è la semplice esistenza del mondo che va salvata [...] se il mondo fosse andato in malora, sarebbero andati in malora anche i valori⁵³¹

Ecco che la catastrofe atomica diviene l’esemplificazione di ciò che il mondo può diventare (ma mai dovrebbe), e l’occasione di una rinnovata predicazione (metafora ancora una volta religiosa, che coesiste con i passaggi fortemente anticlericali già esposti):

devo riprendere a predicare che non bisogna ricostruire i confini e gli armamenti, ma formare una sola famiglia umana. Devo riprendere a tessere la mia tela e non posso farlo se non torno a casa. Solo là potrò sapere su quali fili mi è ancora possibile contare. D’altra parte, mi sembra impossibile che la morte arrivi all’improvviso. Dovrà pure annunciarsi da lontano. La morte atomica, in che modo può arrivare? Se vedrò una nuvola sospetta, invertirò la marcia e cercherò di sfuggirle⁵³²

Ferragosto di morte tiene la morte sempre sullo sfondo, come fosse l’orizzonte, ma come già detto è anche un bilancio di vita e la manifestazione di una tensione utopica incarnata ed anticipata dall’antimilitarismo e dal pacifismo dell’ultimo Cassola. La comparazione con la seconda guerra mondiale è uno dei tanti riferimenti alla guerra, e non mancano altre metafore militari:

l’isolazionismo, ecco il nemico da combattere. La tendenza a badare solo a sé, alla propria famiglia, al proprio cantuccio, al massimo alla propria patria... Bisogna far capire alla gente che “la nostra patria è il mondo”, che niente sarebbe più sbagliato del pensare a se stessi e alle persone vicine⁵³³

⁵³⁰ *Ibidem.*

⁵³¹ *Ibidem.*

⁵³² *Ivi*, pp. 104-105.

⁵³³ *Ivi*, p. 122.

Ci sono dunque nemici “ideali” da combattere, soprattutto perché l’apocalisse è avvenuta:

dopo un evento apocalittico come quello avvenuto, è un tempo apocalittico il solo conforme al mio stato d’animo. Dicendo apocalittico non intendo niente di grande. Un tempo credevo che le apocalissi, cioè le guerre e le rivoluzioni, avessero qualcosa di grande, di maestoso. Adesso so che sono qualcosa di meschino, di disgustoso⁵³⁴

L’apocalisse atomica, in sostanza, rovescia e deforma lo stesso concetto di apocalisse, rivelandone la miseria intrinseca, e con essa l’incapacità dell’umanità di «spendere la sua bontà», e la potenza dello

spirito di corpo [che] ci viene inculcato per vincere il naturale egoismo che ci possiede. Non è un guadagno. L’egoismo va combattuto, certo; ma con un sentimento di umanità che non conosca confini⁵³⁵

L’utopia, sempre più stanca, ricorre fino alla fine attraverso l’idea di un’anarchia almeno parziale, «che almeno faccia a meno, subito, delle strutture statali più nocive e pericolose: l’armamento e la sovranità»⁵³⁶, ed un ideale senso di affratellamento, dettato dalla volontà di vivere dei sopravvissuti. Ma è un’immagine illusoria, un’immagine della mente di Fila-Cassola in riva alla spiaggia, cui fa da contraltare, immediato, l’irrompere della realtà:

sto per andare incontro a questa immaginaria schiera di uomini e di donne, che mi viene incontro lungo la spiaggia, quando mi fermo spaventato. Una nuvola è comparsa proprio dove credevo che venisse avanti la schiera di quelli che cantavano. La sua ombra si stende per metà sul mare, per metà sulla terra. Per il momento passa sopra terre distrutte, ma quando sarà qui sopra non distruggerà la vita? [...] è la nuvola radioattiva che annienterà le vite superstiti o è semplicemente il preannuncio del primo temporale di stagione?⁵³⁷

Ferragosto di morte si chiude con questo interrogativo sospeso, una domanda forse retorica, sicuramente dissacrante, che stempera

⁵³⁴ Ivi, p. 128.

⁵³⁵ Ivi, p. 144.

⁵³⁶ Ivi, p. 155.

⁵³⁷ Ivi, p. 156.

l'onnipresente *pathos* in un'imprevista ventata caustica che potrebbe significare, in ultima istanza, ironia verso sé stessi, in un luogo del testo altamente simbolico che dà a questa breve incognita la stessa virulenza con cui lo scrittore applicava una critica ripetuta e ripetitiva alla sua poetica precedente.

Così tensione utopica e distopia apocalittica coesistono, restituendo tutta l'ambivalenza della rappresentazione cassoliana, che nel tracciare un altro mondo possibile, si scontra con l'irreversibilità di una minaccia anticipata come denuncia e come monito.

Conclusioni

Una sorta di familiarità con la fine del mondo è il titolo di questo lavoro: obiettivo di queste conclusioni è quello di ri-collocare il termine “familiarità” nel contesto della distopia italiana e dare conto di questa scelta, rintracciandone le ragioni e le motivazioni attraverso un’ulteriore comparazione con una prospettiva filosofico-sociologica, quella di Alfred Schütz, che analizza i presupposti della conoscenza fondativi della vita quotidiana, ovvero il senso comune e il pensiero dell’ovvio.

Sul piano meta-narrativo possiamo affermare che la distopia italiana si appropria del “senso comune” (le caratteristiche date per scontate) del genere distopico in modo singolare e per certi versi anomalo, soprattutto nel modo in cui il meccanismo fondativo dell’utopia, lo straniamento o “sguardo da lontano”, viene rovesciato e applicato ai personaggi e ai luoghi creati dagli autori individuati ed analizzati in questo lavoro. Ecco perché abbiamo parlato di “una sorta” di familiarità (con la fine del mondo) e non direttamente di familiarità. Il modo in cui i canoni, le routine e i modi narrativi – ovvero, il senso comune – del genere distopico entra nella storia e nella tradizione della letteratura italiana è tutt’affatto simile a quello di altre letterature nazionali, e soprattutto della tradizione inglese che rappresenta il canone più consolidato e riconosciuto in materia.

Questo tentativo di dare una lettura comune al meccanismo dello straniamento che attraversa tutte le opere prese in esame o la parte più rilevante di esse, parte dal confronto con due dei più noti *Saggi sociologici* di Alfred Schütz⁵³⁸, saggi che aprono la parte quinta della poderosa raccolta del filosofo-sociologo austriaco, dedicata agli “Studi di teoria sociale applicata”.

⁵³⁸ I *Collected papers* di Alfred Schütz sono stati pubblicati in quattro volumi tra il 1962 e il 1996; i due saggi cui si fa riferimento sono ora raccolti in *Saggi sociologici*, traduzione di Alberto Izzo, Torino, Utet, 1979.

Alla base di questa scelta sta l'evidenza, messa in rilievo dallo stesso Schütz, per cui

L'estraneità e la familiarità non si limitano al campo sociale ma sono categorie generali della nostra interpretazione del mondo. Se nelle nostre esperienze ci imbattiamo in qualcosa di precedentemente sconosciuto e che pertanto si trova al di fuori delle nostre conoscenze, diamo inizio a un processo di analisi⁵³⁹

Dunque queste categorie possono essere applicate anche ai generi letterari, alla loro appropriazione situata da parte di certi particolari autori in certe particolari circostanze cronotopiche, e all'interno delle opere letterarie, alle figure che le popolano e le animano, ai mondi che vi si costruiscono e alle esperienze che vi si narrano.

È questo il nostro tentativo a conclusione di questo lavoro, ovvero mostrare come i dispositivi e i personaggi della distopia italiana aderiscano in modo peculiare al processo di straniamento, inteso come

– perdita /assenza di punti di riferimento consolidati (rispettivamente, *L'uomo è forte* e *Belmoro* di Alvaro);

– trauma di un mancato riconoscimento ed estrema solitudine (il superstite di *Dissipatio H.G.* di Morselli; Lucky e Ferruccio Fila nella trilogia atomica cassoliana);

– contatto con una natura i cui presupposti condivisi sono rovesciati e necessitano di essere nuovamente messi in comune (come nel volponiano *Pianeta irritabile* in cui l'ingestione della carta assume simbolicamente la funzione di condivisione di un codice);

– “rivisita del passato” attraverso un'ipotesi retrospettiva che metta in scena “la logica delle cose” anziché il paradosso storicamente verificatosi, sospendendo la catastrofe (*Contro-passato prossimo* di Morselli).

⁵³⁹ Alfred Schütz, cit., p. 379.

I saggi schütziani esaminati per tipizzare lo straniamento nella distopia italiana sono quelli intitolati *Lo straniero: saggio di psicologia sociale* e *Il reduce*, due soggetti per i quali in modo differente viene meno il “pensare-come-il-solito”, espressione che Schütz mutua da Max Scheler e che analizza in rapporto alla condizione dell’immigrante che entra in un nuovo gruppo (lo straniero) e del soldato che torna a casa dopo la guerra (il reduce).

In entrambi i casi, c’è una rottura o interruzione delle routine, del pensiero dell’ovvio, della vita quotidiana come insieme di ricette sperimentate, condivise e consolidate all’interno di un gruppo di riferimento per agire nel mondo.

Questo “pensare-come-il-solito” [...] corrisponde all’idea di Max Scheler della “concezione del mondo relativamente naturale” [...] esso include i presupposti “ovvi” rilevanti per un particolare gruppo sociale⁵⁴⁰

In sintesi, questi presupposti sono che la vita, i problemi, le soluzioni e l’esperienza non cambino, in modo tale che siano ancora sufficienti per continuare ad orientarsi nel mondo e nel futuro; che ci si possa affidare alle conoscenze ereditate e trasmesse; che nella vita quotidiana siamo in grado di riconoscere tipi di eventi per poterli manipolare e controllare; che gli schemi di interpretazione siano condivisi dal gruppo⁵⁴¹.

Se solo uno tra questi presupposti non supera più la prova, il pensare-come-il-solito si fa inservibile. [...] Il modello culturale non funziona più come un sistema di sperimentate ricette a disposizione; esso rivela che la sua applicabilità è limitata a una specifica situazione storica. Lo straniero, tuttavia, in seguito alla crisi personale, non condivide i presupposti di base di cui si è detto qui sopra⁵⁴²

Questo schema di presupposti può essere utilizzato come cartina di tornasole per verificare come la distopia sia una costruzione letteraria che punta a rendere impossibile ai protagonisti esattamente il «pensare-come-il-solito»; la distopia è sempre la messa in scena di una qualche crisi del senso

⁵⁴⁰ Ivi, p. 379.

⁵⁴¹ Cfr. ivi, p. 380.

⁵⁴² Ivi, p. 380.

comune, del modo di fare le cose, dei tempi e degli spazi della vita quotidiana, delle conoscenze pregresse ed accumulate, della possibilità di condividerle con altri.

La forma che questa crisi assume negli autori del Novecento italiano è una sorta di tangente alle correnti e ai generi letterari per così dire *mainstream* (il neorealismo e la forma-romanzo *in primis*, come evidenziato nell'introduzione).

Non è un caso che l'apertura distopica sia periferica o anomala, nel Novecento italiano, tanto rispetto ad altre 'patrie' del genere (soprattutto l'Inghilterra); quanto rispetto a come essa interviene nel percorso biografico-letterario della maggior parte dei suoi esponenti.

È evidente questa marginalità del carattere e del temperamento utopico-distopico in Alvaro e Cassola, quando comparato al resto della loro produzione più nota; discorso a parte per Morselli, che frequenta ucronia (*Contro-passato prossimo* e *Roma senza papa*) e distopia (*Dissipatio H.G.*), e per Volponi, con la più forte connessione tra l'esperienza biografico-politica, la tensione utopica e il suo fallimento che culmina nella distopia.

Tutti questi autori, comunque, vanno a rompere in modo più o meno rilevante (nel caso di Morselli in modo radicale) con il senso comune sedimentatosi intorno al romanzo italiano nel corso del Novecento.

Questa rottura passa per la caratterizzazione di protagonisti che evocano quelle schutziane dello straniero e del reduce.

Straniero è Belmore che giunge da un mondo imprecisato in un mondo in cui tutto è nuovo per lui; straniero nella sua antica patria, ma anche reduce alla fine strumentalizzato dalla propaganda del regime è Dale (*L'uomo è forte*), che non riconosce più la sua città: non si sente più a casa.

Come scrive ancora Schütz,

“Sentirsi a casa” è un'espressione che indica il più alto grado di familiarità e intimità. La vita a casa segue un modello organizzato di routine [...] a casa propria, anche le deviazioni dalla quotidiana vita di routine sono dominate in modo definito dallo stile generale in cui la gente a casa propria affronta le situazioni straordinarie

[...] Per dirla in termini di paradosso, vi è una routine anche per affrontare il nuovo⁵⁴³

È questa sicurezza ontologica del pensare e fare le cose “come -il-solito” che viene meno nelle opere analizzate, e che è alla base dello straniamento cui personaggi e lettori della utopia-distopia italiana sono continuamente esposti.

Il von Allmen di *Contro-passato prossimo* riassume anch’egli, come Dale, le figure del reduce e dello straniero–viaggiatore, spettatore di una storia rovesciata ma ancora aperta al suo esito “effettivo”. Esploratore, geografo, diarista ma anche combattente: una sovrapposizione di sguardi, posizioni e posture che lo rende estraneo e insieme familiare ai fatti (contro)narrati.

Ed è un sopravvissuto all’evaporazione dell’umanità (*Dissipatio H.G.*) il personaggio morselliano che dopo il fallito progetto di suicidarsi sperimenta la dannazione (o l’opportunità?) di una estrema, totale solitudine, come fosse l’ultimo uomo sulla terra (temi ripresi da Cassola anche se con uno stile completamente differente); è anch’egli in viaggio tra differenti luoghi accomunati da un’imprecisata apocalisse che lascia tutto intatto, tranne l’umana presenza.

Superstiti sono anche Lucky e Ferruccio Fila, in un mondo in cui la catastrofe atomica produce una forzata e continua rottura di tutto ciò che si conosceva, delle routine e degli schemi interpretativi. E anche in Cassola un viaggio reiterato, tra il mare e la campagna, percorre la trilogia, fino all’evaporazione qui finale e definitiva, quella del mare che trasforma la terra in un’altra luna desolata.

Ancora, Schütz ci ricorda che

la vita a casa propria [...] significa avere in comune con gli altri una sezione dello spazio e del tempo, e pertanto gli oggetti circostanti come possibili fini e mezzi, e avere con gli altri comuni interessi basati su un sottostante sistema di attribuzioni di importanza più o meno omogeneo⁵⁴⁴

⁵⁴³ Ivi, pp. 392-393.

⁵⁴⁴ Ivi, p. 395.

Il personaggio di Belmoro è quello in cui il «sottostante sistema di attribuzioni» viene meno in modo più radicale, ma come non pensare anche al *Pianeta irritabile* di Volponi, dove lo spazio, il tempo e gli oggetti assumono significati non condivisi, gerarchie e classificazioni impreviste o rovesciate (la residualità dell'umano e la prevalenza dell'animalità) e la carta (ingerita) diventa tramite attraverso cui un comune ordine, un sistema di attribuzioni di importanza viene ristabilito.

E ancora, seguendo Schütz, emerge un ulteriore parallelismo:

Il reduce non è la stessa persona che era partita. Non è il medesimo né per se stesso, né per coloro che attendono il suo ritorno. Questa affermazione è valida per qualsiasi tipo di reduce. [...] Entro certi limiti, ogni reduce ha assaggiato il frutto magico dell'esotico, sia esso dolce o amaro. Anche in una travolgente nostalgia per la patria e per casa propria rimane sempre il desiderio di trapiantare nel vecchio qualcosa delle nuove mète, dei nuovi mezzi per realizzarle, delle idee e delle esperienze apprese nei paesi lontani⁵⁴⁵

Ecco, di questa travolgente nostalgia di una casa metaforica e temporale (l'infanzia) c'è sicura traccia in Cassola, ma il «frutto magico dell'esotico» esercita su stranieri e reduci nei romanzi della distopia italiana un fascino controverso, contraddittorio, paradossale, talvolta addirittura rimosso come nel caso della cancellazione del passato (*Belmoro*).

Più spesso, il viaggio che allontana e il ritorno (avvenuto o mancato) sono non solo fisici e concreti, ma metaforici, interiori, e segnano l'irriducibilità di un'esperienza che quasi mai si conclude con l'adattamento o l'assimilazione dello straniero, o con il ri-adattamento del reduce.

Questo mancato riconoscimento (o, laddove vi sia, strumentale, come nel caso dell'*Uomo è forte*) è funzionale ad una distopia che si fa di volta in volta allegoria (come in *Belmoro*, il *Pianeta irritabile* e *Il superstite*), dissacrazione grottesca (*L'uomo è forte*), contro-narrazione retrospettiva (*Contro-passato prossimo*), monito-denuncia (*Ferragosto di morte e Il mondo senza nessuno*). Una distopia dotata di una radice generativa e biografica (il temperamento utopico), marginalizzata da un pregiudizio linguistico-culturale che ne oscura la portata di rottura interpretativa,

⁵⁴⁵ Ivi, pp. 399-400.

ermeneutica e storica rispetto alla grande narrazione del romanzo realista, che senz'altro segna una sorta di “senso comune” letterario del Novecento.

Bibliografia

- Corrado Alvaro, *Belmoro*, Milano, Bompiani, 1957;
- Corrado Alvaro, *L'uomo è forte*, prefazione di Michele Prisco, nota introduttiva di Giuseppe Zaccaria, Milano, Gruppo editoriale Fabbri-Bompiani-Sonzogno-ETAS, 1984;
- Corrado Alvaro, *L'uomo è forte*, prefazione di Nino Borsellino, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2006;
- Ian Angus, Sonia Brownell (eds), *The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell – vol. IV In Front of your Nose 1945-150*, Secker & Warburg, London, 1968;
- Ania Gillian, *Apocalypse and dystopia in contemporary Italian writing*, in «Trends in contemporary Italian narrative», Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2007, pp. 155-181;
- Gian Mario Anselmi-Gino Ruozzi (a cura di), *Oggetti della letteratura italiana*, Roma, Carocci, 2008;
- Pierpaolo Antonello, “How I learned to stop worrying and love the bomb”. *Minaccia nucleare, apocalisse e tecnocritica nella cultura italiana del secondo Novecento*, in «The Italianist», vol. 33, n. 1, 2013, pp. 89-119;
- Aleida Assmann, Ines Detmers (eds.), *Empathy and its Limits*, Palgrave Macmillan, 2016;
- Baccolini Raffaella, Fortunati Vita, Minerva Nadia (a cura di), *Viaggi in utopia*, Ravenna, Longo Editore, 1996;
- Baccolini Raffaella, Moylan Tom (eds), *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*, New York, Routledge, 2003;
- Michail Bachtin, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979;

- Novella Bellucci, Andrea Cortellessa (a cura di), «*Quel libro senza uguali*». *Le Operette morali e il Novecento italiano*, Roma, Bulzoni, 2000;
- Bertinetti Roberto, Deidda Angelo, Domenichelli Mario, *L'infondazione di Babele: l'antiutopia*, Milano, Franco Angeli, 1983;
- *Il fondo Morselli*, catalogo a cura della Biblioteca Civica di Varese, La Tipotecnica, 1984;
- Maurice Blanchot, *Lo spazio letterario*, con un saggio di Jean Pfeiffer e una nota di Guido Neri, Torino, Einaudi, 1967;
- Ernst Bloch, *Il principio speranza*, Milano, Garzanti, 2005;
- M. Keith Booker, *Dystopian Literature. A Theory and Research Guide*, Westport-London, Greenwood, 1994;
- Pierre Boule, *Il pianeta delle scimmie*, Milano, Mondadori, 1975;
- Corin Braga, *Pour une morphologie du genre utopique*, Paris, Classiques Garnier, 2018;
- Raoul Bruni, *Guido Morselli e la «controstoria»: tra i palinsesti di Contro-passato prossimo*, in *Studi in onore di Enrico Ghidetti*, a cura di Anna Nozzoli e Roberta Turchi, Firenze, Le Lettere, 2014, pp. 577-58;
- Margrethe Bruun Vaage, *Fictional Relief and Reality checks*, in «Screen», 54, n. 2, pp. 218-237;
- Nils Bubandt and Rane Willerslev, *The Dark Side of Empathy: Mimesis, Deception, and the Magic of Alterity*, in «Comparative Studies in Society and History», 2015, 87, n. 1, pp. 5-34;
- Antonio Caronia, Giuliano Spagnul (a cura di), *Un'ambigua utopia. Fantascienza, ribellione e radicalità negli anni '70*, 2 voll., Milano, Mimesis, 2009;
- Carlo Cassola, *Il superstite*, Milano, Rizzoli, 1978;

- Carlo Cassola, *Ferragosto di morte*, Reggio Emilia, Editrice Ciminiera, 1980;
- Carlo Cassola, *Il mondo senza nessuno*, Reggio Emilia, Editrice Ciminiera, 1982;
- Vittorio Catani, *Vengo solo se parlate di Ufi – Sguardi sulla fantascienza e la società alla svolta del millennio*, Milano, Delos Books, 2004;
- Manuela Ceretta, *Il linguaggio nella distopia, i linguaggi della distopia*, in «Azimuth», II (2014), n. 3, pp. 139-153;
- Remo Ceserani, recensione a Lucio Ceva, *Asse pigliatutto – Memorie 1937-1943 del nob. gen. Triora di Rondissone*, Milano, Mondadori, 1973, in «Belfagor», 1974, 4, pp. 475-480;
- Lucio Ceva, *Asse pigliatutto – Memorie 1937-1943 del nob. gen. Triora di Rondissone*, Milano, Mondadori, 1973;
- Noam Chomsky, *Syntactic Structures*, 's-Gravenhage, Mouton&Co., 1957;
- Vittorio Coletti, *Guido Morselli*, in «Otto/Novecento», 1978, 5, pp. 94-95;
- Andrea Cortellessa, «*Es ist genug*». *Guido Morselli sull'estrema soglia*, in «La Scrittura», inverno 1996/97, pp. 5-16;
- Simona Costa, *Guido Morselli*, Firenze, La Nuova Italia, 1981;
- Simona Costa, Monica Venturini (a cura di), *Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali dal Sette al Novecento*, Pisa, ETS, 2010;
- Giancarlo Liviano D'Arcangelo, *Il gigante trasparente*, Milano, Edizioni di Comunità, 2015;
- Fabrizio De Donno, Simon Gibson (eds.), *Beyond Catholicism. Heresy, Mysticism, and Apocalypse in Italian Culture*, New York, Palgrave Macmillan, 2014;

- Gilles Deleuze, *Proust e i segni*, Torino, Einaudi, 2001;
- Ernesto De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di Clara Gallini, introduzione di Clara Gallini e Marcello Massenzio, Torino, Einaudi, 1977;
- Ida De Michelis, *Apocalissi e letteratura. Tra realtà, utopia e distopia le reazioni della letteratura italiana di fronte ad eventi di fine*, in «Studi (e Testi) Italiani», n. 15, 2005, pp. 9-15;
- Sergio De Santis, *Guido Morselli e la letteratura come disvelamento*, in «Prospettive Settanta», nn. 3-4, anno XII, luglio-dicembre 1990, pp. 451-481;
- Serena Di Giacinto (a cura di), *Paolo Volponi: Scrittura come contraddizione*, Milano, Franco Angeli, 1997;
- Antonio Di Grado, *Mitteleuropa come utopia: Guido Morselli e Walter Rathenau*, in «Rivista di Studi Italiani», XXVII (2009), 2, pp. 162-170;
- Philip K. Dick, *La svastica sul sole*, traduzione di Romolo Minelli, collana Science Fiction Book Club n° 15, Piacenza, Casa Editrice La Tribuna, 1965;
- Dostoevskij Fëdor, *I fratelli Karamazov*, Torino, Einaudi, 1981;
- Robert C. Elliott, *The Power of Satire: Magic, Ritual, Art*, Princeton, Princeton University Press, 1960;
- Robert C. Elliott, *The Shape of Utopia*, in «ELH», vol. 30, n. 4 (Dic., 1963), pp. 317-334;
- Edoardo Esposito (a cura di), *Le letterature straniere nell'Italia dell'Entre-Deux-Guerres*, Atti del Convegno di Milano 26-27 febbraio e 1° marzo 2003, Lecce, Pensa Multimedia, 2004;
- Pasquale Falco (a cura di), *Utopia e realtà nell'opera di Corrado Alvaro*, Cosenza, Edizioni di Periferia, 1987;

- Denis Ferraris (éd.), *Les Habitants du récit: voyage critique dans la littérature italienne des années soixante-dix à nos jours*, Paris, Sorbonne Nouvelle, 2008;
- Gustave Flaubert, *Correspondance: année 1852*, lettre à Louise Colet, 16 janvier 1852, Rouen, Éd. Danielle Girard et Yvan Leclerc, 2003;
- Vita Fortunati, *La letteratura utopica inglese. Morfologia e grammatica di un genere letterario*, Ravenna, Longo, 1979;
- Vita Fortunati, Paola Spinozzi (a cura di), *Vite d'utopia*, Ravenna, Longo, 1997;
- Vita Fortunati, Raymond Trousson (eds.), *Dictionary of Literary Utopias*, Paris, Champion, 2000;
- Sigmund Freud, *Tre saggi sulla teoria sessuale*, in Idem, *Opere 1900-1905. Tre saggi sulla teoria sessuale e altri scritti*, Torino, Boringhieri, 1982, pp. 443-546;
- Massimo Fusillo, *Verdi e la drammaturgia dell'antagonista* in «Studi Classici e Orientali LXV», tomo 2, 2019;
- Alessandro Gaudio, *In partibus infidelium. Guido Morselli, uomo di fiction e di precisione*, in «Filologia Antica e Moderna», 2007, 32, pp. 11-35;
- Alessandro Gaudio, *Animale di desiderio. Silenzio, dettaglio e utopia nell'opera di Paolo Volponi*, Pisa, ETS, 2008;
- Alessandro Gaudio, *Per una cartografia del tardo capitalismo. La verifica utopica del Pianeta irritabile di Paolo Volponi*, in «Critica letteraria», XXXVI, fasc. IV, n. 141, 2008, pp. 676-686;
- *Morselliana*, a cura di Alessandro Gaudio, in «Rivista di Studi Italiani», anno XXVII, n. 2, dicembre 2009;
- Alexander Gerschenkron, *Il problema storico dell'arretratezza economica*, Torino, Einaudi, 1965:

- Andrea Gialloredo, *I cantieri dello sperimentalismo. Wilcock, Manganelli, Gramigna e altro Novecento*, Milano, Jaca Book, 2013;
- Carlo Ginzburg, *Nessuna isola è un'isola. Quattro sguardi sulla letteratura inglese*, Milano, Feltrinelli, 2002;
- Vincenzo Gioberti, *Del primato morale e civile degli Italiani*, Capolago, 1846;
- Michael Griffin, Tom Moylan (eds.), *Exploring the Utopian Impulse: Essays on Utopian Thought and Practice*, Oxford, Peter Lang, 2007;
- Giorgio Grossi, *Cultura e ambivalenza. Il campo culturale nel XXI secolo: dilemmi e ipotesi*, in «Quaderni di Sociologia», vol. 73, 2017, pp. 81-105;
- Boris Groys, *Lo stalinismo ovvero l'opera d'arte totale*, Milano, Garzanti, 1992;
- Peter Handke, *Canto alla durata*, traduzione di Hans Kitzmüller, Torino, Einaudi, 1995;
- Ágnes Heller, Riccardo Mazzeo, *Il vento e il vortice. Utopie, distopie, storia e limiti dell'immaginazione*, Trento, Erickson, 2016;
- Martin Hoffman, *Empathy and Moral Development: Implications for Caring and Justice*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000;
- Andrea Inglese, *L'umano e l'animale in Il pianeta irritabile di Paolo Volponi*, in «Cahiers d'études italiennes», n. 7, 2008, pp. 347-357;
- Fredric Jameson, *The Seeds of Time*, New York, Columbia University Press, 1994;
- Fredric Jameson, *Il desiderio chiamato Utopia*, Milano, Feltrinelli, 2007.
- Joanna Janusz, *Gioco allegorico ne Le mosche del capitale di Paolo Volponi*, in «Romanica silesiana», 2009, n.4, pp. 138-148;

- Hans Robert Jauss, *Storia della letteratura come provocazione*, cura e introduzione di Piero Cresto-Dina, Torino, Bollati Boringhieri, 1979;
- Suzanne Keen, *Empathy and the Novel*, Oxford, Oxford University Press, 2007;
- Frank Kermode, *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, Firenze, Sansoni, 2004;
- Georg Klaus, *Il linguaggio dei politici. Tecnica della propaganda e della manipolazione*, Milano, Feltrinelli, 1974;
- Krishan Kumar, *Utopia e antiutopia: Wells, Huxley, Orwell*, a cura di Raffaella Baccolini e Lucia Gunella, introduzione di Vita Fortunati Ravenna, Longo, 1995;
- Stefano Lazzarin, *Atomiche all'italiana. Il tema della catastrofe nucleare nella fantascienza italiana d'autore (1950-1978)*, in «Testo. Studi di teoria e storia della letteratura e della critica», 2010, pp. 97-115;
- Giacomo Leopardi, *Poesie e prose*, 2 voll., Milano, Mondadori, 1988;
- Claude Lévi-Strauss, *Lo sguardo da lontano. Antropologia, cultura, scienza a raffronto*, traduzione di Primo Levi, Torino, 1984;
- Lucien Lévy-Bruhl, *La mentalità primitiva*, con un saggio di Giuseppe Cocchiara, traduzione di Carlo Cignetti, Torino, Einaudi, 1966;
- Lucien Lévy-Bruhl, *Sovrannaturale e natura nella mentalità primitiva*, introduzione di Leo Lugarini, Roma, Newton Compton, 1973;
- Rodolfo Macchioni Jodi, *Appunti sulla narrativa italiana negli ultimi anni del fascismo*, in «Il Ponte», 1966, 22, n. 4;
- Luciano Malusa, *Il romanzo controutopico nella cultura contemporanea*, Genova, Edizioni dell'Arcipelago, 1991;
- Giorgio Manacorda, *Invito alla lettura di Cassola*, Mursia, 1981;

- Emiliano Marra, *Storia e contro-storia. Ucronie italiane: un panorama critico*, PhD Diss., Università degli Studi di Trieste, 2014;
- Elisabetta Mauroni, *Interventi d'autore. L'uso delle parentesi in Morselli*, in «Studi di grammatica italiana» a cura dell'Accademia della Crusca, volume XXXI-XXXII, Firenze, Le Lettere, MMXII-MMXIII, pp. 347-409;
- Guido Mazzoni, *Teoria del romanzo*, il Mulino, Bologna, 2011;
- Nadia Minerva (a cura di), *Per una definizione dell'utopia. Metodologie e discipline a confronto*, Ravenna, Longo, 1992;
- Marina Mizzau, *L'ironia. La contraddizione consentita*, Milano, Feltrinelli, 1989;
- Giorgio Mobili, *Ambiguità e preoccupazioni postmoderne nel «Pianeta irritabile»: il soggetto tra parola ed escremento*, in «Strumenti critici», XXII, n. 1, 2007;
- Franco Moretti (a cura di), *Il romanzo*, 5 voll. Torino, Einaudi, 2001;
- Roberta Mori, *La rappresentazione dell'«altrove» nel romanzo italiano del Novecento*, Pisa, ETS, 2008;
- Guido Morselli, *Contro-passato prossimo. Un'ipotesi retrospettiva*, Milano, Adelphi, 1975;
- Guido Morselli, *Dissipatio H. G.*, Milano, Adelphi, 1977;
- Guido Morselli, *Romanzi*, vol. I, a cura di Elena Borsa e Sara D'Arienzo, con la collaborazione di Paolo Fazio, introduzione e cronologia di Valentina Fortichiari, Milano, Adelphi, 2002;
- Tom Moylan, *Scraps of the Untainted Sky. Science Fiction, Utopia, Dystopia*, Boulder, Westview Press, 2000;
- Florian Mussgnug, *Finire il mondo. Per un'analisi del romanzo apocalittico italiano degli anni Settanta*, in «Contemporanea», n. 1, 2003, pp. 19-32;

- Francesco Muzzioli, *Scritture della catastrofe*, Roma, Meltemi 2006;
- Maria Carla Papini, *Paolo Volponi. Il potere, la storia, il linguaggio*, Firenze, Le Lettere, 1997;
- Peter Parrinder (eds.), *Learning from Other Worlds: Estrangement, Cognition, and the Politics of Science Fiction and Utopia*, Durham, Duke UP--Liverpool UP, 2001;
- Fabio Pierangeli (a cura di), *Per Guido Morselli. Con le parole degli altri*, «In limine – Quaderni Letterature Viaggi Teatri», 2012;
- Andrea Pinotti, *Empatia. Storia di un'idea da Platone al postumano*, Bari, Laterza, 2011;
- Antonio Porta, *Il re del magazzino*, Milano, Mondadori, 1978;
- *Paolo Volponi. Il coraggio dell'utopia*, a cura di Massimo Raffaelli, Ancona, Transeuropa, 1997;
- Rinaldo Rinaldi, *Misfits: individuo e caso*, in «Rivista di studi italiani», XXVII (2009), 2, p. 15;
- Salvatore Ritrovato, *All'ombra della memoria. Studi su Paolo Volponi*, Pesaro, Metauro, 2013;
- Salvatore Ritrovato, Tiziano Toracca, Emiliano Alessandrini (a cura di), *Volponi estremo*, Pesaro, Metauro, 2015;
- Ruggiero Romano, Corrado Vivanti (a cura di), *Storia d'Italia dall'Unità a oggi*, 20 voll., Torino, Einaudi, 1975;
- Jörn Rüsen, Michael Fehr, and Thomas W. Rieger (eds.), *Thinking Utopia: steps into other Worlds*, Berghahn Books, 2005;
- Raymond Ruyer, *L'utopie et les utopies*, Parigi, P.U.F., 1950;
- Ester Saletta, *La Germania di Guido Morselli: cronaca caleidoscopica fra 'realismo e fantasia'*, in «Rivista di Studi Italiani», XXXIII (2015);

- Ester Saletta, *La Mitteleuropa di Guido Morselli. Un percorso intertestuale fra passato e modernità*, in «Rivista di Studi Italiani», XXXIII (2015), 1, pp. 449-481;
- Gaetano Salvemini, *Scritti sulla Questione meridionale (1896-1955)*, Torino, Einaudi, 1955;
- Guido Santato, *Follia e utopia, poesia e pittura nella narrativa di Volponi*, in «Studi Novecenteschi», XXV, n. 55, 1998;
- Giulio Sapelli e Roberto Chiarini, *Fine e fini della politica: la sfida di Adriano Olivetti*, Ivrea, Edizioni di Comunità, 1990;
- Laura Schram Pighi, *La narrativa italiana di utopia dal 1750 al 1915*, Ravenna, Longo, 2003;
- Leonardo Sciascia, *Il Consiglio d'Egitto*, Milano, Adelphi, 1989;
- Alfred Schütz, *Saggi sociologici*, traduzione di Alberto Izzo, Torino, Utet, 1979;
- Georg Simmel, *La moda*, Roma, Editori Riuniti, 1985;
- Georg Simmel, *Filosofia del denaro*, Torino, UTET, 1998;
- David Sisk, *Transformations of language in modern dystopias*, Westport, Greenwood Press, 1997;
- Viktor Sklovskij, *Teoria della prosa*, con una prefazione inedita dell'autore e un saggio di Jan Mukarovsky, traduzione di Cesare Giuseppe de Michelis e Renzo Oliva, Torino, Einaudi, 1976;
- Luigi Spina, *Non si scherza col passato: le trappole dell'ucronia*, in «Linguistica e Letteratura», 2012, 1-2, pp. 285-300;
- Darko Suvin, *Le metamorfosi della fantascienza. Poetica e storia di un genere letterario*, Bologna, il Mulino, 1985;
- Darko Suvin, Giovanni Maniscalco Basile, *Nuovissime mappe dell'inferno. Distopia oggi*, Roma, Monolite, 2004;

- Linda Terziroli, Silvio Raffo (a cura di), *Guido Morselli. Un gattopardo del Nord*, Varese, Macchione Editore, 2016;
- Tiziano Toracca, *La favola nella narrativa di Paolo Volponi: una filigrana ideologica*, in «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», XLII, n. 1, 2013, pp. 145-164;
- Raymond Trousson, *Viaggi in nessun luogo. Storia letteraria del pensiero utopico*, introduzione di Vita Fortunati, Ravenna, Longo, 1992;
- Serge Vanvolsem (a cura di), *Rinnovamento del codice narrativo in Italia dal 1945 al 1992*, Atti del convegno internazionale, Roma-Leuven, Bulzoni-Leuven University Press, 1995;
- Valerio Verra (a cura di), *Utopia ed antiutopia*, in «Fondamenti. Rivista quadrimestrale di cultura» (numero monografico), n. 3, 1985;
- Fátima Vieira, Marinela Freitas (eds.), *Utopia matters: Theory, Politics and the Arts*, Oporto, University of Oporto Press, 2005;
- Fátima Vieira (ed.), *Dystopian(n) Matters: On the Page, on Screen, on Stage*, Cambridge, Cambridge Scholars, 2013;
- Ewald Volhard, *Il cannibalismo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991;
- Paolo Volponi, *Corporale*, Torino, Einaudi, 1974;
- Paolo Volponi, *Il pianeta irritabile*, Torino, Einaudi, 1978;
- Paolo Volponi, *Le mosche del capitale*, prefazione di Massimo Raffaeli, Torino, Einaudi, 1989;
- Paolo Volponi, *Romanzi e prose*, 3 voll., a cura di Emanuele Zinato, Torino, Einaudi, 2003;
- Ian Watt, *Miti dell'individualismo moderno*, Roma, Donzelli, 1998;
- Luigi Weber, “Guerra senza odio”. *Appunti per una lettura storica di Contro-passato prossimo*, in «Rivista di Studi Italiani», XXVII (2009), 2, pp. 171-191;

- Max Weber, *Economia e società. L'economia, gli ordinamenti e i poteri sociali*, a cura di Massimo Palma, 5 voll., Roma, Donzelli, 2019;
- Evgenij Zamjatin, *Noi*, traduzione di Alessandro Niero, Roma, Voland, 2013;
- Emanuele Zinato, "Negli occhi e nella mente". *Tensione concettuale e stile nei saggi di Volponi*, in «Allegoria», VII, n. 20, 1995;
- Lisa Zunshine, *Why we read Fiction. Theory of Mind and the Novel*, Columbus, The Ohio State University Press, 2006.

Appendice biobibliografico-critica dei principali autori di utopia e distopia italiani dal 1861 fino ai giorni nostri

In questo indice si è scelto di tenere conto della produzione esclusivamente letteraria di autori italiani che abbiano pubblicato dal 1861 in poi. Pur se questo lavoro ha tenuto in considerazione autori e opere molto più recenti, si è scelto di retrodatare così tanto il primo riferimento per sottolineare una corrispondenza simbolica con l'unificazione d'Italia (e in qualche modo della sua letteratura) e, allo stesso tempo, una prossimità temporale con la nascita, in Inghilterra, del neologismo "distopia". Una sola eccezione riguarda un'opera pubblicata nel 1860 ma ugualmente qui citata data la sua importanza (si tratta di *Storia filosofica dei secoli futuri* di Ippolito Nievo). L'elenco sarebbe stato molto più lungo se si fosse deciso di considerare anche autori di proto-fantascienza italiana la cui opera, pur rilevante, considerata nel suo insieme appare lontana da quella pulsione utopica al centro di queste pagine (qualche esempio: Enrico Novelli, Alvise Guerra, Agostino Della Sala Spada, Francesco Viganò e molti altri); per ragioni di coerenza interna e non minimamente di presunta importanza o gradimento si è perciò proceduto a una ulteriore cernita in tale direzione.

Alvaro, Corrado (San Luca, 15 aprile 1895 – Roma, 11 giugno 1956)

Giornalista, poeta, scrittore e traduttore, la sua formazione morale e culturale intrattiene un rapporto dialettico con le vicende della storia italiana nei primi trent'anni del Novecento. La suggestione del realismo ottocentesco, filtrato dalla lezione verghiana, è la componente della sua poetica che maggiormente gli regala successo presso il pubblico italiano e non. Sotto questa lente si affrontano i problemi sociali, culturali, letterari e di costume dell'Italia e dell'Europa coeva, rivivendoli attraverso l'esperienza della dura realtà calabrese: nel difficile equilibrio fra la tradizione della narrativa meridionale e le inquietudini e i

mutamenti del mondo contemporaneo dà la propria interpretazione, lucida e spesso impietosa, della società italiana nei primi anni Cinquanta del secolo XX. Il contributo di Alvaro al tema dell'utopia è racchiuso in due romanzi complessivamente passati in sordina rispetto alla produzione maggiore: *L'uomo è forte* (1938) e l'incompiuto *Belmoro* (1957). *L'uomo è forte*, i cui palesi riferimenti alla realtà russa possono essere ampiamente traslati alla realtà italiana del ventennio fascista, è la messa in scena della condizione umana sotto una non meglio identificata dittatura, condizione della quale esprime gli incubi, le paranoie e gli aspetti grotteschi. Aspetti grotteschi si ritrovano anche in *Belmoro* dove una certa atmosfera fantastica convive con una pluralità di allusioni intertestuali ai temi della metamorfosi e del viaggio.

Avoleo, Tullio (Valvasone, 1 giugno 1957)

Giornalista e scrittore, sin dal suo esordio letterario nel 2003 con *L'elenco telefonico di Atlantide* ha fatto del rapporto con la fantascienza utopica e apocalittica la cifra distintiva della sua opera narrativa, mostrando al contempo come il romanzo contemporaneo mal si presti alla classificazione canonica di genere letterario ancor più rispetto al romanzo di metà Novecento. Infatti *L'elenco telefonico di Atlantide* fa spazio al fantasy, al giallo fantascientifico e all'horror, *Mare di Bering*, uscito sempre nel 2003, si muove lungo coordinate ucroniche e distopiche. Nel 2005 con *Lo stato dell'unione* l'ucronia si tinge di fantapolitica (come accadrà con *La ragazza di Vajont*, 2008) e anche il thriller *Breve storia di lunghi tradimenti*, pubblicato nel 2007, lascia spazio in conclusione a prefigurazioni del futuro che ricordano molto da vicino i temi della distopia. La fantascienza del viaggio nel tempo e il legame transmediale con i videogiochi sono alla base di *L'anno dei dodici inverni* del 2009, mentre una commistione tra fantascienza, fantapolitica e romanzo apocalittico sono alla base di *Un buon posto per morire* (2011), esperimento a quattro mani con il musicista Davide "Boosta" Dileo. Ancora fantascienza post apocalittica, con tinte filosofiche e teologiche più evidenti rispetto a quanto avveniva in passato, troviamo in *Le radici del cielo* (2011), ideato come parte di un progetto internazionale di narrativa

fantascientifica dal titolo *Universe of Metro 2033*, e nello stesso progetto rientra *La crociata dei bambini*, pubblicato nello stesso anno. In tempi più recenti ha visto la luce *Furland* nel 2018, dove fantapolitica e distopia tornano a incrociarsi sotto le insegne naziste.

Benni, Stefano (Bologna, 12 agosto 1947)

L'estro poliedrico dello scrittore bolognese è affermato da tempo ormai negli ambienti del romanzo, del racconto, del fumetto, della satira, del teatro e della sceneggiatura televisiva. Sin dagli anni delle prime raccolte di racconti è evidente il carattere sperimentale dei suoi testi, assieme al tentativo di rappresentare la massima varietà possibile di uomini e situazioni del mondo facendo ricorso a uno stile iperbolico ed eccessivo che culmina in una lingua mediata attraverso le immagini, fatta di parole caricaturali e nomi parlanti. Il risultato è un'immaginazione, quasi sempre umoristica, che recupera pienamente la lezione calviniana della leggerezza anche quando lo scrittore si cimenta con la fantascienza post-apocalittica: è il caso del romanzo *Terra!* (1983) dove, in un futuro lontano, le macerie delle molteplici guerre mondiali e gli inverni nucleari non oscurano la matrice parodica dei combattimenti intergalattici rappresentati. Successivi esperimenti sono la distopia di *Baol* (1990) e la fantascienza di *Elianto* (1996).

Buzzati, Dino (San Pellegrino di Belluno, 16 ottobre 1906 – Milano, 28 gennaio 1972)

La presenza di Buzzati in una rassegna dedicata all'utopia è insieme scontata e sorprendente, dal momento che pur riconoscendo distintamente la frequenza bassa ma costante della distopia lungo tutta la sua opera letteraria diventa difficile isolare titoli ben ascrivibili al genere. Molta di questa incertezza dipende probabilmente dai confini sfumati con la zona liquida del fantastico e del surreale, che occupa un posto di primissimo piano nella poetica dello scrittore bellunese. Illustrare e smontare i conflitti e i paradossi dell'esistenza umana arrivando a

manipolare l'angoscia come materia plastica è, banalmente, uno dei risultati maggiormente rilevanti di questa scrittura esistenzialista, in grado di offrire prove significative in molteplici direzioni. È del 1960 il romanzo *Il grande ritratto*, ritenuto da alcuni critici il primo romanzo fantascientifico 'genuinamente' italiano, dotato cioè di una propria identità culturale scevra di epigonismi anglosassoni. Si tratta comunque di una fantascienza che già prefigura l'incubo della manipolazione dell'uomo da parte delle macchine, ma la distopia buzzatiana tende naturalmente verso una claustrofobia kafkiana: una delle prove più interessanti è costituita dalla raccolta di racconti ed elzeviri *Le notti difficili* (1971), l'ultima antologia che lo scrittore ebbe modo di curare. I cinquantuno testi qui proposti risentono probabilmente della prossimità alla morte dello scrittore veneto, e tornano i temi dell'angoscia delle attese, dell'incomprensibile disegno del destino, della lentezza estenuante del tempo. Vi sono compresi titoli che meritano menzione specifica, come *Equivalenza*, sul dramma del conoscere la data esatta della propria morte con lungo preavviso, o *Gli scrivani*, dove la sorte stabilisce di volta in volta chi tra le migliaia di dattilografi dovrà continuare a battere sulla propria macchina da scrivere fino alla morte.

Calvino, Italo (Santiago de Las Vegas de La Habana, 15 ottobre 1923 – Siena, 19 settembre 1985)

Uno sguardo alla vasta e variegata opera calviniana consente di evidenziare come l'evoluzione della poetica dello scrittore abbia ripercorso le linee principali della narrativa novecentesca, dal realismo allo sperimentalismo delle avanguardie internazionali, senza rinunciare alla filosofia della storia. Già dai primi scritti, in cui la testimonianza della guerra è ancora la ferita più fresca, si evince una sorta di aspirazione alla chiarezza e la tendenza all'antierismo, spesso resa con i colori dell'avventura e della fiaba. La componente giocosa con cui si manifesta l'interesse per la realtà evolve assieme all'osservazione della realtà stessa, e si arriva ad un'opera come *Le città invisibili* (1972) dove la tensione utopica passa attraverso un'urbanistica immaginaria ed ideale. Una certa idea di mondo e l'inquietudine della coscienza e dell'esistenza sono al centro del dialogo tra Marco

Polo e Kublai Khan, attraverso la scrittura raffinata e trasparente della maturità: un viaggio della memoria nel quale le città sono invisibili perché inesistenti, dal momento che ciascuna è generata dal confronto con la natia Venezia, dove la realtà e il desiderio possono arrivare a toccarsi.

Cassola, Carlo (Roma, 17 marzo 1917 – Montecarlo, 29 gennaio 1987)

Scrittore, saggista e partigiano, ci ha lasciato una narrativa composta da bozzetti, romanzi brevi e racconti lunghi che hanno al centro vicende ispirate alla vita quotidiana con anime semplici come protagoniste. La lingua e lo stile, senza sbavature dialettali o espressionistiche, si adattano al realismo oggettivo da cui fa sempre capolino la ricerca della solidarietà umana. L'esperienza della Resistenza ha consegnato ai posteri, nel complesso, un Cassola politicamente impegnato che descrive situazioni e personaggi di quell'ambiente, incluso il disadattamento post bellico della generazione segnata dalla guerra. Queste prime forme di disillusione verso la comunità umana si accentuano progressivamente fino a giungere all'ultima parte della sua produzione letteraria, alla quale appartengono alcuni scritti-monito contro il pericolo di una catastrofe atomica o ecologica, sia in forma saggistica che in forma narrativa. La cosiddetta *trilogia atomica*, che comprende *Il superstite* (1978), *Ferragosto di morte* (1980) e *Il mondo senza nessuno* (1982), è l'esempio più significativo di questo versante, considerando anche il carattere di *continuum* e di richiami intertestuali reciproci: la progressiva scomparsa dell'uomo sulla terra, a beneficio della natura e degli animali, è resa attraverso una forma narrativa ibrida tra la predicazione e l'apologo politico. Degno di nota a tal proposito anche *Il paradiso degli animali* (1979).

Capriolo, Paola (Milano, 1 gennaio 1962)

Scrittrice e traduttrice dal tedesco, negli anni si è affermata anche come autrice di narrativa per ragazzi. Sin dal suo esordio letterario nel 1988 la sua narrativa si è mostrata vicina a una sorta di realismo magico italiano e molto presto, con il romanzo *Il nocchiero* (1989) si fanno strada i temi della distopia filtrati dalla lezione di E. M. Forster autore di *The machine stops*. Quella della fantascienza

distopico-apocalittica è una dimensione che si ritrova anche ne *Il doppio regno* (1991), ma, come ha osservato la critica, dalla fine degli anni Novanta si acutizza la presenza di protagonisti isolati e idiosincratici che cercano una fuga dalla loro realtà, una realtà di cui il più delle volte il lettore non conosce alcun cronotopo. In tale contesto si iscrive la prova probabilmente più virtuosistica della scrittrice ai fini dei nostri argomenti, il romanzo *Il sogno dell'agnello* (1999) che sublima elementi fiabeschi in una cornice distopica dalla quale tuttavia si prefigura una salvezza per i protagonisti attraverso la prospettiva di un 'nuovo mondo'.

Cassieri, Giuseppe (Rodi Garganico, 23 gennaio 1926 – Roma, 30 ottobre 2008)

Scrittore, commediografo e saggista, il suo esordio letterario avviene sotto le insegne del neorealismo di stampo meridionale che però non tarda ad evolvere in una direzione sperimentalista che manterrà nel tempo un'impronta dissacratoria e satirica esercitata in primis nei confronti proprio della cultura meridionale di provenienza, con la quale tuttavia mantiene un rapporto di dolorosa prossimità per tutta la vita. Nel 1979 pubblica un brillante romanzo dal titolo *Ingannare l'attesa* che affronta l'incubo distopico della fine del mondo dal punto di vista di una congrega internazionale che si riunisce periodicamente per non farsi trovare impreparati dalla catastrofe: tra richiami filosofici non ortodossi, monologhi surreali e una garbata *verve* linguistica ad amalgamare il tutto, il risultato è la quasi totale dissoluzione dell'angoscia che l'evento catastrofico porta con sé a vantaggio di un umorismo cerebrale fin quasi al parossismo.

Compagnone, Luigi (Napoli, 1 settembre 1915 – Napoli, 31 gennaio 1998)

Scrittore, poeta e giornalista, tra i più eminenti intellettuali partenopei della generazione di Rea e La Capria, si è distinto per la pungente ironia e il gusto per il surreale; merita di essere ricordato in particolare in questa sede il romanzo *L'allegria dell'orco* (1978) che si iscrive nel filone italiano di romanzi di impronta post-apocalittica.

Costa, Andrea (Imola, 30 novembre 1851 – Imola, 19 gennaio 1910)

Politico italiano, dopo una militanza nel movimento anarchico è tra i principali promotori del Socialismo in Italia, nonché primo deputato socialista del neonato parlamento italiano. Collabora con molti periodici e riviste di carattere politico, e contribuisce anche alla fondazione di alcuni di essi tra cui il settimanale socialista “Avanti!” nel 1881, che viene sequestrato dopo poco e nulla ha a che vedere con il successivo periodico omonimo. Costa riesce, pur tra molti ostracismi, non solo a portare avanti la propria attività giornalistica ma anche a dare spazio ad una certa velleità letteraria: nel 1882 pubblica infatti il romanzo utopico *Un sogno*, nel quale l'autore immagina Imola trasformata in cittadella socialista. Come già preannuncia il titolo, il sogno e il viaggio nel tempo sono i *technical devices* attraverso cui è possibile immaginare un futuro migliore all'insegna della *ratio* politica.

Cremona, Italo (Cozzo Lomellina, 18 aprile 1905 – Torino, 20 dicembre 1979)

Pittore, scenografo e scrittore, è uno dei più importanti esponenti italiani di quella corrente fantastico-surreale che se da un lato condivide con il surrealismo il gusto per la forza evocativa dei dettagli, dall'altro ne respinge i contenuti ideologici e il dogma dell'automatismo dell'inconscio. All'espressione attraverso le arti figurative (tra cui il cinema), Cremona affianca anche una piccola parentesi di esperimenti tra la saggistica e la letteratura, tra gli anni Sessanta e Settanta, tra i quali rientra un romanzo intitolato *La coda della cometa* (1968) che ripropone il *topos* distopico dell'ultimo uomo sulla terra, le cui vicende nella città spopolata sono raccontate con arguzia e un certo *black humour*.

Dell’Orco, Sandro (Catanzaro)

Sociologo, filosofo, accademico e scrittore, si occupa, tra le altre cose, di critica letteraria ed è autore del romanzo *I benefattori* (1996), ambientato in una città senza nome dove qualcuno tira le fila di tutti i movimenti – e i personaggi citati nel titolo sono un chiaro omaggio all’oscuro leader presente in *Noi* di Evgenij Zamjatin; ancora una volta dunque una prospettiva di distopia dispotica.

Dossi, Carlo (Zenevredo, 27 marzo 1849 – Cardina, 17 novembre 1910)

Diplomatico, archeologo e scrittore, Dossi si avvicina alla Scapigliatura milanese e ne diventa esponente significativo, con particolare riferimento allo sperimentalismo linguistico, meno allo spirito di ribellione che animava il movimento. La predilezione per l’umorismo e la satira sociale, unitamente a una concezione della giustizia come benevolenza, si ritrovano nel romanzo breve *La colonia felice* (1874), in cui l’utopia ‘fisica’ dell’isola è confermata dalla possibilità di vivere soddisfatti in un microcosmo senza contatti col resto del mondo.

Ghislanzoni, Antonio (Lecco, 25 novembre 1824 – Caprino Bergamasco, 16 luglio 1893)

La fama di Ghislanzoni è legata quasi esclusivamente al libretto dell’*Aida* verdiana, ma nella sua vita ci sono esperienze da cantante lirico, poeta, giornalista e narratore. L’irriverenza verso l’autorità e il suo spiccato anticlericalismo finiscono per oscurare il talento eclettico che emerge in un romanzo utopico già programmaticamente bislacco dal titolo *Abrakadabra*, uscito a puntate negli anni Sessanta e pubblicato per intero nel 1884. Come già accade presso i contemporanei che si cimentarono nel genere, anche Ghislanzoni rispetta i caratteri prototipici della fantascienza utopica, definendo una società futura evoluta dal punto di vista tecnico-scientifico che ha capito la follia delle guerre, con alcune incredibili previsioni (dà per fatta una “Unione europea” nel 1977).

Gramigna, Giuliano (Bologna, 31 maggio 1920 – Milano, 15 aprile 2006)

Critico letterario, poeta e scrittore, la sua figura è degna di nota per la partecipazione al dibattito sulla teoria del romanzo e l'attenzione riservata ai temi della psicoanalisi. Pubblica nel 1978 un romanzo intitolato *Il gran trucco* che è un caleidoscopio di ucronia, fantascienza, cortocircuiti storici e allusioni parodizzate in particolare all'*Amleto* di Shakespeare. Al protagonista antieroe da manuale viene commissionata la costruzione di una Grande macchina in grado di trasformare il mondo, impresa che si rivelerà fallimentare coinvolgendo nella sua conclusione drammatico-grottesca tutta la variegata umanità che il romanzo aveva messo in scena.

Levi, Primo (Torino, 31 luglio 1919 – Torino, 11 aprile 1987)

È una voce intensa e lucida quella di Primo Levi, chimico, scrittore, saggista, poeta, traduttore e infaticabile testimone delle tragedie della seconda Guerra Mondiale. Al centro delle opere più note c'è un costante ritorno della mente, sempre presente a sé stessa, all'angoscioso groviglio delle lontane memorie del lager, a voler spiegare, in ultima istanza, il senso di vergogna e di colpa che lo scrittore non è più riuscito a cancellare, assieme alla coscienza dell'impensabile divenuto reale. Nelle due opere che qui consideriamo, le raccolte di racconti *Storie naturali* (1966) e *Vizio di forma* (1971) si mette momentaneamente in disparte la tragica e dolorosa materia che contraddistingue l'esordio letterario per dare spazio a brevi narrazioni pseudoscientifiche e fantascientifiche, ironiche e quasi sempre estremamente dolenti: al centro c'è una sorta di 'follia della tecnica' il cui avanzamento, agli occhi preoccupati dello scrittore, è specchio e prosecuzione del sistema distopico, perfettamente coeso e organizzato, che era il lager nazista.

Lunetta, Mario (Roma, 23 novembre 1934 – Roma, 6 luglio 2017)

Scrittore, poeta e critico, nonché autore televisivo, Mario Lunetta è una figura ancora relativamente marginale presso la critica italiana contemporanea. Il gusto per l'espressionismo linguistico fatto di accumulazioni e *calembours* è solo uno degli aspetti che vale la pena sottolineare nel romanzo *I ratti d'Europa* (1977), che a partire dalla palesata ambiguità semantica del titolo riflette sul concetto di potere, sull'eredità delle neoavanguardie e sulle macerie del Novecento, e nel successivo *L'ubicazione di Lhasa* (1993).

Mantegazza, Paolo (Monza, 31 ottobre 1831 – San Terenzo, 28 agosto 1910)

Medico fisiologo e neurologo, antropologo darwiniano, difensore dell'eugenetica quando ancora non esisteva con questo nome e sostenitore dell'inferiorità strutturale delle donne, oltre che di alcune "razze": che Mantegazza sia stato anche scrittore può forse stupire; stupisce meno che si sia mostrato interessato al *mare magnum* dell'utopia e del romanzo scientifico, tanto da essere considerato precursore della fantascienza in Italia con il romanzo *L'anno 3000: sogno* (1897). Pur traendo ispirazione da *Looking backward* di Edward Bellamy ne distorce il messaggio fondamentale, dal momento che in questa prefigurazione del futuro vengono presentati come utopie scientifiche e tecnologiche alcuni tra gli incubi delle distopie novecentesche (intelligenza artificiale che sostituisce quella umana, normalizzazione delle irregolarità, rigida separazione tra razze inferiori e superiori). Tracce della medesima impostazione, ma molto più amalgamate in una narrazione epistolare a sfondo erotico, erano già presenti nel romanzo *Un giorno a Madera* (1868).

Marinetti, Filippo Tommaso (Alessandria d'Egitto, 22 dicembre 1876 – Bellagio, 2 dicembre 1944)

Il fondatore dell'avanguardia futurista, punto di svolta nella cultura italiana primonovecentesca, si distingue anche come poeta, scrittore e drammaturgo, diventando precoce cantore in Europa di una visione della vita tutta proiettata in

avanti contro ogni forma di passatismo. Temperamento estroverso e antiintellettualista, ottimo declamatore, si propone di rappresentare il prototipo di uomo futurista, lottatore e amante della guerra «sola igiene del mondo», antidemocratico per ragioni elitarie, figlio di una cultura che deprezza le donne in quanto esseri biologicamente inferiori ed educa a rispondere al richiamo e alla fascinazione della violenza. L'utopia futurista – che già possiede nelle sue corde ciò che poco tempo dopo la renderà una distopia, a riprova di come la percezione sia il risultato di un punto di vista storico sociale –, raggiunge il compimento ideale con il romanzo *Mafarka il futurista* (1910), dove alcuni *topoi* omerici vengono prestatati al mito dell'automazione e alla riaffermazione della superiorità del genere maschile. Anche il dramma satirico *Re Baldoria*, pubblicato prima in Francia e poi in Italia nel 1909, esprime attraverso esagerazioni rabelaisiane un'idea deformata del concetto di libertà assoluta.

Morselli, Guido (Bologna, 15 agosto 1912 – Gavirate, 31 luglio 1973)

Attorno alla messa in discussione della Storia – che si tratti precisamente di utopia o meno – ruota buona parte dell'opera dello scrittore gaviratese, che soprattutto negli anni Sessanta (periodo più fecondo nella scrittura) presta il suo piglio brillante, lucido e pessimistico a una serie di prospezioni più o meno drammatiche in cui, nell'irridere l'intoccabilità del fatto avvenuto, nasconde il dramma della propria vicenda personale. Nella narrazione satirica di una futura *Roma senza papa* (1974) si vagheggia la possibilità di un riassetto mondiale dai rovesciamenti carnevaleschi, mentre in *Contro-passato prossimo: un'ipotesi retrospettiva* (1975) si ricostruisce la storia del Novecento partendo da eventi mai avvenuti come la vittoria degli Imperi centrali nella prima Guerra mondiale. Se in entrambi questi casi si ragiona di vicende non avvenute o futuribili, *Divertimento 1889* (1975) è la gustosa incursione (inventata) a latere di eventi reali, ossia un'avventura finanziaria e galante di re Umberto I. *Dissipatio H. G.* (1977), il romanzo che chiude, anche come cronologia di composizione, la sequela di tentativi morselliani rappresenta la chiusura circolare di un universo privato che diventa tragedia

collettiva: l'ultimo uomo sulla terra non sa se considerarsi il solo fortunato per essersi salvato o il solo condannato per essere sopravvissuto.

Nievo, Ippolito (Padova, 30 novembre 1831 – mar Tirreno, 4 marzo 1861)

La figura di Nievo riveste un'importanza cruciale nella storia del romanzo italiano ottocentesco, a metà tra Verga e Manzoni, dal momento che la spinta patriottica alla base del suo "romanzo nazionale" costituisce la presa di coscienza dello sviluppo e della maturazione civile e politica del Paese. L'interesse, già documentaristico, per la storia e i problemi d'Italia animano anche uno scritto *sui generis* nell'ambito della produzione letteraria dello scrittore padovano, cioè *Storia filosofica dei secoli futuri* che esce nel 1860 e delinea un possibile, logico scenario della storia d'Italia dal 1860 al 2222. La fantapolitica e la riflessione filosofica sono sempre stemperate da una veste satirica che sembra dare un'impostazione da pamphlet; tuttavia non si può non rimanere impressionati da una serie di congetture che si sono rivelate realtà (da quelle più ovvie dato il momento delicatissimo in cui Nievo scrive, come l'unificazione d'Italia e la fine del potere temporale dei papi, fino all'ipotesi della nascita dei robot) oppure attuale spettro distopico (dall'anno 2100 all'incirca lo scrittore indica la nascita di una "età dell'apatia" come trasformazione antropologica).

Papini, Giovanni (Firenze, 9 gennaio 1881 – Firenze, 8 luglio 1956)

Scrittore, poeta, saggista e giornalista, la sua vita si incrocia con molte esperienze culturali e ideologiche italiane e straniere, nonché con le principali riviste fiorentine del primo Novecento. Di indole inquieta e intelletto eclettico, prima di convertirsi al cattolicesimo passa attraverso il pragmatismo di James, l'intuizionismo di Bergson e la filosofia dell'azione di Blondel, le tendenze spiritualistiche e misticheggianti, il pensiero orientale e l'idealismo di Croce e di Gentile. Autore prolifico e lungamente invisito, a causa delle sue posizioni ideologiche scomode (e clamorose, almeno quanto le abiure), della sua vasta

produzione ricordiamo qui il romanzo in forma di diario *Gog* (1931), combinazione di satira, fantascienza e filosofia che contiene il ben noto *Racconto dell'isola* che può essere considerato a tutti gli effetti precursore italiano del distopico dispotico. Il romanzo ha un seguito, *Il libro nero – Nuovo diario di Gog* (1951) che si presenta come prosieguito delle prime osservazioni del protagonista, stavolta con una marcatura più incisiva sulla critica anticapitalista.

Pascoli, Giovanni (San Mauro di Romagna, 31 dicembre 1855 – Bologna, 6 aprile 1912)

Parlando di utopia in Pascoli sarebbe forse corretto fare riferimento alla poetica del fanciullino, come vagheggiamento di una esistenza fatta di comprensioni simboliche, oppure, focalizzandosi di più sulle vicende biografiche, all'idea del nido familiare – prematuramente disgregatosi – come *locus* di riconciliazione rispetto al quale solo il sentire della natura può resistere il confronto emotivo e apportare conforto. Una natura che non è mai descritta ma solo accennata per brevi tocchi, impressioni e sensazioni visive e musicali impalpabili; evocata come i sentimenti della gioia, del dolore, della nostalgia e della quiete che infine si confondono. Solo alla luce di queste premesse si può considerare l'esperimento, piuttosto isolato nella poetica pascoliana, del poemetto *Gli emigranti nella luna* (1905, poi nella raccolta *Nuovi poemetti* del 1909), ispirato ad un articolo su una rivista russa in cui contadini del Caucaso vagheggiavano un trasferimento sul satellite per non essere più tormentati dall'affitto dei terreni. È significativo che lungo il componimento si dissolva il benessere iniziale, dettato dall'assenza di fatica e dolore sulla luna, per trasformare infine quest'ultima in una sorta di "seconda terra" come espressione del pessimismo pascoliano all'avvento del nuovo secolo.

Perriera, Michele (Palermo, 1 agosto 1937 – Palermo, 11 settembre 2010)

Scrittore e regista, contribuisce a fondare il Gruppo 63 discostandosene in realtà molto presto, così come si allontana dai caratteri distintivi di una ipotetica “linea siciliana” della narrativa moderna, pur mantenendo con la città di Palermo un rapporto viscerale che la rende ambientazione, camuffata ma comprensibile, di molti dei suoi scritti. Atmosfere orwelliane, kafkiane e, volendo, morselliane si rincorrono in una sorta di tetralogia dedicata all’utopia e all’antiutopia che occupa un posto di primo piano negli ultimi vent’anni di vita dello scrittore. Da *A presto* (1990) si passa per *Delirium cordis* (1995) e *Finirà questa malia?* (2004) per approdare a *La casa* (2007). La dimensione onirica e surreale ben si adatta alla lingua e allo stile, che risente di un certo impianto barocco della scrittura teatrale, così come la visionarietà arriva a tingersi con i toni di un thriller surreale. L’unicità di questo contributo al dibattito sull’utopia in Italia è data dal fatto che lo spettro angosciante della distopia assume qui le ben note vesti della mafia e di un potere sempre radicato nel profondo tessuto sociale di un popolo e di una città, seppure sfuggente e in continua metamorfosi.

Pirandello, Luigi (Girgenti, 28 giugno 1867 – Roma, 10 dicembre 1936)

L’intera opera pirandelliana potrebbe essere definita sospesa tra la tragedia e una certa distopia non convenzionale: il conflitto irrisolvibile e onnipresente tra l’esigenza dell’autenticità umana foriera di libertà e la dipendenza dal contratto sociale che mortifica con le sue convenzioni restrittive rappresenta infatti il punto di tangenza tra entrambe le forme. A chiarire questa vicinanza contribuiscono, inoltre: il ruolo dell’umorismo come espressione complessa seppur scomposta, in grado di cogliere l’essenza degli uomini e delle cose decodificando l’assurdo; il rapporto di causalità diretta tra alienazione umana e progressiva meccanizzazione della vita moderna, una trasformazione in cui la rinuncia al dannoso ingombro dei sentimenti ha ribaltato l’equilibrio delle forze tra uomo e macchina; la follia e la distruzione dell’immagine che gli altri hanno di sé come unico modo per raggiungere una felicità vagamente simile allo stato di natura. Tali doverose

premesse ci conducono all'unica opera pirandelliana apertamente inscrivibile nelle coordinate dell'utopia, ossia il dramma *La nuova colonia*, in un prologo e tre atti, appartenente al ciclo del cosiddetto "teatro dei miti". Scritto nel 1926 e portato in scena due anni dopo, ripropone il *topos* della comunità isolatasi dal mondo per costruire una dimensione sociale più giusta e libera, ma la possibilità utopica è solo il punto di partenza, dal momento che si assiste a uno svolgimento e una conclusione in cui quel lieto fine che animava ad esempio la *colonia* di Dossi è ormai impossibile.

Porta, Antonio (Vicenza, 9 novembre 1935 – Roma, 12 aprile 1989)

Il nome con cui è noto è pseudonimo di Leo Paolazzi, scrittore, poeta e critico letterario appartenente al Gruppo 63, del quale ha cercato di cogliere lo spirito *costruens* sperimentando nuovi linguaggi e forme dell'espressione letteraria con un certo gusto per la provocazione e l'innovazione anche in termini linguistici. Tra gli interessanti frutti di tale sperimentalismo vi è il romanzo distopico *Il re del magazzino* (1978), narrazione ermetica in forma diaristica che procede con una prosa a singhiozzo, monologante, in cui è ben evidente la commistione con la poesia. In una dimensione onirica, fatta di spazi e tempi in continua sovrapposizione, il racconto – attraverso fogli ritrovati – degli ultimi trentadue giorni di vita di un sopravvissuto (a una catastrofe atomica/energetica) diventa occasione per ripensare la conflittualità dell'intellettuale con le deformazioni sadiche del capitalismo.

Pispisa, Guglielmo (Messina, 1971)

L'esperienza di Guglielmo Pispisa nel panorama letterario contemporaneo è legata principalmente alla sperimentazione nell'ambito del collettivo "KaiZen", nato nel 2003 e di cui fanno parte anche Jadel Andretto, Bruno Fiorini e Aldo Soliani. Il romanzo d'esordio di Pispisa, *Città perfetta* (2005) è una distopia fantascientifica che presenta alcuni punti di contatto con la narrativa di Avoleo e Capriolo, e che

mette al centro i temi della dipendenza da lavoro e delle sofisticazioni economiche che fagocitano le piccole realtà autonome.

Pugno, Laura (Roma, 30 aprile 1970)

Scrittrice, poetessa, consulente editoriale e traduttrice dall'inglese e dal francese, esordisce con la poesia nel 2002 e il suo primo romanzo, *Sirene* (2007), è a tutti gli effetti una distopia post-apocalittica che recupera l'elemento classico delle sirene ammaliatrici inserendole nel filone della catastrofe come conseguenza della scelleratezza umana. Anche in altri testi, come *La caccia* (2012) e *La ragazza selvaggia* (2016) si incontrano vibrazioni distopiche, come se questo orizzonte fosse sempre presente in controluce e incombente, quando non già pienamente realizzatosi.

Salgari, Emilio (Verona, 21 agosto 1862 – Torino, 25 aprile 1911)

Giornalista e scrittore assai prolifico, è una figura per lungo tempo trascurata nella letteratura italiana a causa del suo poderoso *corpus* di romanzi di avventura (ottantacinque) che sin dagli esordi fece presa su un folto pubblico giovanile e ad esso rimase confinato, nell'immaginario collettivo. La rapidità quasi cinematografica degli avvenimenti e le descrizioni variegata e precise delle ambientazioni esotiche stupiscono ancora il lettore contemporaneo, se si considera che Salgari non ebbe alcuna esperienza di navigazione di lungo corso. Basterebbero già questi elementi per voler vedere, nell'intera opera di Salgari, una ricerca utopica – contraltare di una vita che fu invece funestata di dolori e difficoltà – ma è doveroso citare alcuni testi nello specifico, il primo dei quali è senza dubbio il romanzo *Le meraviglie del Duemila* (1907) che narra di un viaggio nel futuro meccanizzato e tecnologico, e che rappresenta uno dei pilastri della fantascienza letteraria italiana. Degni di menzione inoltre i due racconti *Alla conquista della luna* e *La stella filante* (1903), entrambi pubblicati nella raccolta *I racconti della bibliotechina aurea illustrata*, dove la fantascienza passa quasi in

secondo piano rispetto al cura dettagliata con cui sono descritte macchine mirabolanti e pionieristiche, effettivamente ispirate a invenzioni tecnologiche note allo scrittore.

Svevo, Italo (Trieste, 19 dicembre 1861 – Motta di Livenza, 13 settembre 1928)

L'attenzione all'uomo e ai suoi problemi, una spiccata tendenza all'introspezione e all'approfondimento psicologico, la volontà di smascherare le ipocrisie delle convenzioni borghesi sono aspetti ben noti della poetica sveviana, e consentono anche di comprendere in quale strano modo lo scrittore triestino, frequentatore ostinatamente casuale del pernicioso vizio della scrittura, incroci i sentieri dell'utopia. La solida cultura filosofica e letteraria europea fanno sì che l'*habitus* riflessivo rimanga fondamentale lungo il tempo nell'attività sveviana: in tale ottica non si può prescindere dal peso che assumono, accanto alla creazione artistica maggiore, le pagine di diario, le riflessioni, i saggi, gli appunti, i racconti, gli abbozzi, le lettere. Il fronte dell'utopia nelle sue varie forme si affaccia perciò attraverso scritture e testi anche molto diversi tra loro: si va dalla ben nota ultima pagina de *La coscienza di Zeno* (1923) in cui si verifica quello che possiamo definire "uno scarto fuori genere", una brusca quanto violenta virata verso la distopia apocalittica, fino al breve racconto *La tribù* (1897) che si presenta dichiaratamente come parabola socialista dedicata a Filippo Turati. Sotto vesti a metà tra la favola e la parabola, il racconto *Una burla riuscita* (1926) e alcuni frammenti delle *Favole*, pubblicate postume in ordine sparso, possiedono alcuni guizzi utopici a più bassa intensità.

Vacca, Roberto (Roma, 31 maggio 1927)

Ingegnere, matematico, scrittore e divulgatore scientifico, è noto soprattutto per il saggio *Medioevo prossimo venturo* (1971), in cui delinea un futuro apocalittico senza il mascheramento della finzione letteraria. Per quanto riguarda quest'ultima, sono molteplici nel tempo i contributi di Vacca alla fantascienza e alla futurologia

di matrice nostrana, e si può affermare che in questo caso pressoché unico nel nostro panorama, dato il bagaglio di studi rigorosi anche di altissimo livello (come l'indice di leggibilità Flesch–Vacca), ci sia una sorta di corrispondenza tra il possibile letterario e il concepibile scientifico. Il primo romanzo è *Il robot e il minotauro* (1963) seguito dalla raccolta di racconti *Esempi di avvenire* (1965). La produzione romanzesca anche successiva è dedicata pressoché esclusivamente alla fantascienza con diverse coloriture, dalla fantaeconomia alla fantapolitica passando per l'ucronia; si prosegue con *La morte di megalopoli* (1974), *Greggio e pericoloso* (1975), *Perengana* (1977), *La suprema Pokazuka* (1980), *Il labirinto della memoria* (1988), *Dio e il computer* (1989), *Questo barbaro dominio* (1991), la raccolta di racconti *Carezzate con terrore la testa dei vostri figli* (1992) e il più recente *Kill?* (2005).

Vassalli, Sebastiano (Genova, 25 ottobre 1941 – Casale Monferrato, 26 luglio 2015)

Se è vero che Vassalli intrattiene un rapporto privilegiato con la Storia, considerando l'accuratezza delle ricerche che fanno da sfondo alla maggior parte delle sue opere, ciò si conferma anche quando si tratta di alterare la propria lente di riferimento al presente orientandola verso un futuro più o meno lontano, più o meno deludente. Romanziere e poeta, negli anni Settanta frequenta gli ambienti della neoavanguardia rispetto ai quali, tuttavia, già registra un senso di insofferenza, di inanità della provocazione: prova così a dirottare la carica satirica inscrivendola in una più ampia circolarità di nascita e morte della parola attraverso il poemetto *Il millennio che muore* (1972). All'insegna della circolarità è anche il percorso che Vassalli ri-comincia da questa morte simbolica attraverso la ricerca storica, allontanandosi dall'esperienza della neoavanguardia per approdare al suo testo distopico-fantascientifico più importante. *3012: L'anno del profeta* (1996) rappresenta la massima distorsione in avanti della Storia che proietta nel quarto millennio le prevedibili storture che devastano la civiltà degli uomini in un andirivieni di pace e di guerra senza fine.

Volponi, Paolo (Urbino, 6 febbraio 1924 – Ancona, 23 agosto 1994)

Lo scrittore, poeta e politico urbinato è una delle figure della letteratura novecentesca italiana in cui la passione morale e la vocazione politica sono connaturate l'una all'altra e fanno sì che la tensione del mondo contemporaneo sia indagata con occhio severo, fin nelle pieghe delle ipocrisie e delle ingannevoli promesse con cui la società del capitale colonizza l'immaginario collettivo e scardina la solidarietà tra gli uomini. Ne scaturisce una letteratura conflittuale nella quale vanno in scena di continuo i binomi di natura e artificio, di produttività e alienazione, e nella quale la pulsione utopica è molto più di un espediente contrappuntistico: è il carattere stesso dell'azione della scrittura, una delle modalità con cui non perdere di vista la possibilità dell'utopia esperita e concreta. Non stupisce perciò che la produzione narrativa volponiana appaia come una riproduzione in scala ridotta del ciclo vitale dell'utopia negli anni soprattutto Sessanta e Settanta: *Memoriale* (1962), *La macchina mondiale* (1965), *Corporale* (1974), *Il pianeta irritabile* (1978), *Le mosche del capitale* (1989, con dedica allo scomparso Adriano Olivetti) segnano da un lato la drammatica e progressiva impossibilità dell'utopia con il subentro delle disillusioni, dall'altro la costante, caparbia ribellione che sola resta al poeta per far sentire la propria voce oltre il clamore delle macchine.

Abstract

Utopian thinking as complement of human mind, especially in Modern Age, reached a major landmark in the 20th century. This period was characterised by the opposition between a problematic Utopia, which seemed at first to have found a perfect socio-political expression, and a progressive discontent whose result was the affirmation of Dystopia as a new literary genre. Although Dystopia can be considered for a long time as the narration of modernity, the last decades have shown how it can be outdated. Actually, collective consciousness, void of any fragment of past utopias, deprives Dystopia of its revolutionary value.

Furthermore, nowadays the millenary anxieties at the basis of Dystopia risk to materialize: the actual destruction of human life, planet and civilization has already overcome the ‘worst possible’ of Dystopia.

Departing from such overview, this Ph.D thesis analyses how Italian literature faced the turn from Dystopia to the advent of the Apocalyptic genre through four writers in the 20th century: Corrado Alvaro and his ‘despotic dystopia’; Guido Morselli’s solipsistic world; Paolo Volponi’s critique of factory and capitalism; and the “waste land” described by the last Carlo Cassola. Notably, Italian culture at the time was not very prone to accept and implement the dystopian literary form and its various sub-genres (such as Uchronia). Therefore, it is interesting to trace a hypothetical evolution that not only is deeply rooted in national history but also reflects current developments throughout Western thinking.

The research carried out takes in consideration the relationships between utopia and dystopia in the four writers as rooted in the authors’ biography, characterized by different modalities of estrangement and centred on the recurrent figures of the stranger and the homecomer. The result is a peculiar approach to the persistence and failure of utopia on the one hand and the emergence of dystopia on the other, to the point of Apocalypse as extreme representation of the genre and its concurrent weakening.