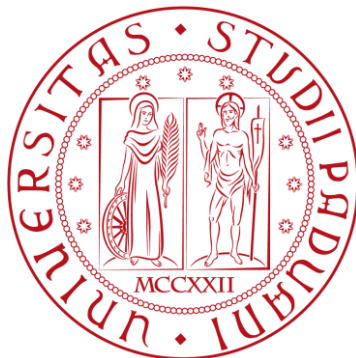


UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA



DIPARTIMENTO DI STUDI LINGUISTICI E LETTERARI
CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN FILOLOGIA MODERNA

L'IMMAGINAZIONE SOVVERSIVA
APOCALISSI, CATACLISMI E RIVOLTE IN PORTA,
MORSELLI, BIANCIARDI

RELATORE: Prof. Emanuele Zinato

LAUREANDO: Davide De Martini

ANNO ACCADEMICO 2014/2015

Indice

Introduzione	7
I. <i>Appunti di antropologia e letteratura</i>	<i>7</i>
II. <i>Resistenze, micro-resistenze, copie nascoste?.....</i>	<i>10</i>
III. <i>Guida alla lettura</i>	<i>13</i>
 Capitolo primo. Definizioni operative	17
1. <i>Definire il campo. Andare contro.....</i>	<i>17</i>
1.1 <i>Scrittura letteraria e pratiche discorsive. Resistenze, microresistenze</i>	<i>18</i>
1.2 <i>Contronarrazioni, controstorie, controparole.....</i>	<i>21</i>
1.2.1 <i>Contronarrazioni</i>	<i>21</i>
1.2.2 <i>Controstorie.....</i>	<i>23</i>
1.2.3 <i>Controparole.....</i>	<i>24</i>
1.3 <i>Ancora sul campo della contro-scrittura come sistema complesso</i>	<i>25</i>
1.4 <i>Prima indicazione operativa</i>	<i>27</i>
2. <i>L'approccio, il metodo, il contesto.....</i>	<i>29</i>
2.1 <i>Critica tematica</i>	<i>29</i>
2.1.1 <i>Ermeneutica, ricezione, uso riuso e riutilizzo</i>	<i>30</i>
2.1.2 <i>Intertestualità, extratestualità, realtà</i>	<i>32</i>
2.1.3 <i>Critica tematica e Cultural Studies</i>	<i>33</i>
2.2 <i>Seconda indicazione operativa.....</i>	<i>35</i>
2.3 <i>Il contesto letterario e il mercato editoriale.....</i>	<i>37</i>
3. <i>Perché questi temi?</i>	<i>39</i>
3.1 <i>Gli Anni Settanta e le catastrofi</i>	<i>41</i>
3.1.1 <i>Mutazione antropologica.....</i>	<i>42</i>
3.1.2 <i>Società dello spettacolo</i>	<i>43</i>
3.1.3 <i>Crisi della presenza</i>	<i>44</i>
3.2 <i>Terza indicazione operativa</i>	<i>45</i>

Capitolo secondo. Catastrofi e apocalissi (Porta, Morselli)	48
4. <i>I modi della catastrofe, le figure dell'apocalisse</i>	48
4.1 <i>Alle origini dell'apocalisse: controegemonie escatologiche</i>	48
4.2 <i>Il discorso apocalittico in letteratura</i>	50
4.2.1 <i>Archetipi catastrofico-apocalittici. "Saliranno le spine, le ortiche e i cardi"</i>	50
4.2.2 <i>Apocalisse e Novecento. La prospettiva della fine</i>	52
4.2.3 <i>Un passo indietro. Apocalisse e modernità. L'età borghese</i>	60
4.2.4 <i>Pantopolis. La tarda modernità disegna nuove mappe</i>	69
5. <i>Antonio Porta, Il re del magazzino</i>	73
5.1 <i>Una catastrofe assai concreta</i>	75
5.2 <i>La natura liberata e le tensioni all'apertura</i>	76
5.3 <i>Una dispersione eucaristica tra la comunità dei lettori</i>	77
5.4 <i>Diario minimo e manualistiche di sopravvivenza</i>	78
5.5 <i>"Il reale è una patata"</i>	79
5.6 <i>Ritorno al sacro</i>	80
5.7 <i>Antonio Porta picaro e tuareg</i>	82
6. <i>Guido Morselli, Dissipatio H.G.</i>	83
6.1 <i>Antistoricismo, controstoricismo, discronia, ucronia</i>	85
6.2 <i>L'Evento: l'angelicazione di massa</i>	86
6.3 <i>Il mondo vuoto. Ronzii di macchine, versi di animali</i>	87
6.4 <i>L'automobile, mezzo apocalittico</i>	90
6.5 <i>Mappe (o percorsi) negli spazi postindustriali</i>	91
6.6 <i>Totem, incendi dolosi e cambi di genere</i>	93
6.7 <i>Animal bibliophagum</i>	95
 Capitolo terzo. La rivolta, il tumulto, la guerriglia (Bianciardi)	 97
7. <i>Mi rivoltò, dunque siamo</i>	97
7.1 <i>"V'è nelle guerre civili un'apocalisse". Spazializzare, rifunzionalizzare</i>	97
7.2 <i>Rivolta come sospensione del tempo borghese</i>	100
7.3 <i>Originalité de Paris. Hugo, Zola</i>	103
7.4 <i>Milanesi in rivolta</i>	109
7.4.1 <i>L'archetipo manzoniano</i>	109
7.4.2 <i>Milanesi in rivolta/2. Sulla soglia della letterarietà con l'asse Valera-Balestrini</i>	113

8. Luciano Bianciardi, <i>Aprire il fuoco</i>	122
8.1 Bianciardi: fortuna e critica.....	122
8.2 I caratteri della rivoluzione permanente dell'anarchismo bianciardiano	125
8.3 <i>Aprire il fuoco. Le gloriose giornate dell'immaginaria insurrezione milanese del 1959.</i> ..	130
8.3.1 Una manualistica dissimulata di tecniche insurrezionali	135
8.3.2 Il testamento di un "marcusalemmese": bisognerebbe vuotare le banche	140
Conclusioni	144
<i>La letteratura, tra impegno, ecologia e sopravvivenza</i>	144
Bibliografia	148

Introduzione

*Riddiamo! Riddiamo! che il mondo è caduto!
Riddiamo! Riddiamo! che il mondo è perduto!
Sui morti frantumi del globo fatal
s'accenda, s'intrecci la ridda infernal.
Riddiamo per lungo! riddiamo per tondo!
Riddiam! ch'è venuta la fine del mondo!*
Arrigo Boito, *Mefistofele*, coro dell'atto II, 38-43

I. *Appunti di antropologia e letteratura*

Nel 1955, Claude Lévi-Strauss lamenta una situazione apocalittica per il destino umano: una fine delle culture e società tradizionali, incapaci di reggere l'impatto con la società occidentale; una erosione globale di natura e di cultura, nella direzione di un'entropia vista come destino unico dell'umanità. "Non c'è più nulla da fare", scrive a introduzione dei *Tristi tropici*, "l'umanità si cristallizza nella monocultura, si prepara a produrre la civiltà in massa, come la barbabietola. La sua mensa non offrirà più che questa vivanda"¹. È la nostra "sozzura gettata sul volto dell'umanità"², che accelera un processo di disintegrazione di progetti antropopoietici e di involuzione verso un desolante orizzonte da fine del mondo. È per questo che la sua proposta è di una "entropologia" e non più antropologia, per meglio rendere conto di quel "vuoto" in cui si inabisserebbe "l'arcobaleno delle culture umane"³.

È un invito che però non ha avuto seguito, né tra gli studi umanistici né tra gli antropologi stessi. Anzi, si moltiplicano oggi gli approcci che affinano il proprio sguardo sulle emersioni inattese di cultura, sulle possibilità creative lasciate dai vuoti e dalle deprivazioni culturali, e su una rinnovata *agency* dell'individuo – dentro e fuori il "ventre" della società occidentale – capace di plasmare in maniera inventiva la propria umanità. "Ciò che per noi è di maggiore interesse", afferma Marshall Sahlins, uno dei maggiori antropologi odierni,

¹ Claude Lévi-Strauss, *Tristi tropici*, Milano, Il Saggiatore 1960, p. 36 [ed. orig. *Tristes Tropiques*, Plon, Paris 1955]

² Ivi, p. 39.

³ Ivi, p. 402, 403.

indicando la strada battuta dalle teorie culturali degli ultimi trent'anni, "è la creazione continua di nuove forme in quella Cultura di culture che è oggi il mondo moderno"⁴.

Tra questi due estremi – una apocalisse inevitabile, forse già avvenuta, e una creatività incontrollabile che ribolle ovunque – abbiamo trovato uno spazio in cui intervenire con una nostra proposta di lettura e di letteratura. Vi sono due assunti di verità: è verissimo che, da un po' di secoli a questa parte, perdite e privazioni culturali sono state imposte, perpetrate ma anche autoinflitte da parte di una cultura dominante che ha avuto la capacità, come mai altre, di plasmare il mondo a sua immagine. È quella cultura che, all'altezza degli anni '70 del Novecento, è stata chiamata dal situazionismo europeo il *capitalismo maturo*, lo *spettacolo integrale*, la *proletarizzazione della specie*, la *colonizzazione integrale della biosfera*, a cui si risponde – sempre a detta dei situazionisti – con la prospettiva politica della pura e semplice *sopravvivenza*. Sono parole neppure troppo forti, se si pensa alle prospettive concrete della sopravvivenza umana di fronte all'erosione delle culture umane, alla concretezza di un altro conflitto mondiale o della crisi ecologica globale. È un potere senza volto e senza forma, nei cui confronti è ragionevole dubitare se sia possibile porsi *fuori*, o *contro*, specialmente dopo la fine (forse salutare) delle cosiddette "grandi ideologie" o "metanarrazioni". Ma è anche innegabile che gli interstizi lasciati da questo collasso sociale ed esistenziale sono molti e molto vasti: fosse solo dal punto di vista delle lacerazioni che questa ha inflitto ai tessuti culturali locali all'interno e all'esterno del suo dominio, in cui è facile osservare un riemergere inesausto di complessità umana, di ricombinazioni di lingue e di linguaggi, di attribuzioni di senso e di significato, di operazioni e di accordi spontanei. Vi sono però, in apertura, alcune precisazioni da fare.

Primo, l'enorme ruolo che gli individui e i gruppi posseggono nel rifondare continuamente la propria esistenza e la propria visione del mondo, posto che la "cultura" (in senso antropologico, come stiamo argomentando) è quel "territorio" inteso come "insieme di interventi, e in particolare di interventi modificatori"⁵ della cultura stessa, in cui ogni riproduzione è anche alterazione, ogni azione individuale è sia una traduzione che un tradimento della propria cultura da parte dell'individuo. E questo è valido per tutte le situazioni culturali, da quelle egualitarie di cacciatori-raccoglitori studiate da Clastres (le

⁴ Lo cita Francesco Remotti in una raccolta di saggi di cui siamo enormemente debitori, *Cultura. Dalla complessità all'impovertimento*, Roma-Bari, Laterza 2011, p. 289 (la citazione di Sahlins proviene da *What is Anthropological Enlightenment? Some Lessons of the Twentieth Century*, «Annual Review of Anthropology», XXVIII, p. XX).

⁵ Ivi, p. 248.

“società contro lo Stato”⁶) fino alla società dello spettacolo odierna. Basterebbe per quest’ultima ricordare l’*utente medio* di De Certau, dalle insospettabili capacità di esorbitare da percorsi tracciati e ideologie imposte, attraverso minute tattiche di resistenza e reinvenzione; un’arte, la sua, nascosta o palese, di eludere i vincoli sociali e reinventare e rifunzionalizzare il proprio quotidiano⁷. Oppure, all’altezza dei nostri ’70, la diserzione di massa da parte dell’“italiano” come soggetto unitario – se mai esso è esistito – dal “grande disegno” dell’industrializzazione, della modernizzazione, della spettacolarizzazione, per procedere lungo non segnate vie rispondendo a un implicito segnale di ‘rompere le righe’⁸. Inutile dire che a questo proposito la letteratura, accordando il giusto peso alle teorie della ricezione, può costituire un campo di osservazione e di azione quanto mai privilegiato.

Secondo, forse non è vero che “tutto è cultura”, come affermano i *Cultural Studies*, che hanno peraltro il pregio di invitare al radicamento di ogni operazione artistica nel contesto storico-politico che gli dà forma: o meglio, c’è cultura e cultura, ossia ci sono culture “dense” e culture “esigue” in cui il testo letterario e l’operazione artistica si dà:

Finché ci sono pesci, c’è acqua; finché ci sono esseri umani, c’è cultura [...] Chi potrebbe negare tutto ciò? Ma è altrettanto innegabile che non sia la stessa cosa per i pesci nuotare in un corso d’acqua abbondante o in un corso d’acqua che si sta prosciugando. Non è la stessa cosa per gli esseri umani affrontare i problemi della propria esistenza, individuale e collettiva, con gli strumenti di una cultura ‘densa’ (pur con i suoi limiti e le sue ‘deficienze’) o con gli strumenti di una cultura che si è impoverita, diradata, che ha subito perdite e deprivazioni.⁹

Se è vero che, di fronte alla complessità del reale e del naturale, ogni cultura è una indispensabile riduzione di complessità, è una coperta vitale fatta di stracci e toppe da cui escono sempre i piedi, tanto più quella neocapitalista della società dello spettacolo è lisa e sfibrata, impoverita e lacerata, mancante in più parti di quegli snodi e quelle trame senza i quali la vita è un disorientamento profondo e perenne; e i suoi soggetti maggiormente in balia di quel potere e quei rapporti di forza che mettono in forma ogni costruzione sociale (secondo la teoria foucaultiana dei discorsi e delle costellazioni discorsive). Forse la

⁶ Pierre Clastres, *L’anarchia selvaggia. Le società senza stato, senza fede, senza legge, senza re*, Milano, elèuthera 2013.

⁷ Michel De Certau, *L’invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro 2010 (2° ed.) [*L’invention du quotidien. I. Arts de faire*, Paris, Gallimard 1990]

⁸ Lungo questo crinale di ricerca si situano soprattutto i recenti studi postcoloniali sulla situazione italiana (è la sottile dialettica tra colonialismo imposto e subito), specie *Costruire una nazione. Politiche, discorsi e rappresentazioni che hanno fatto l’Italia*, a cura di Silvia Aru e Valeria Deplano, Verona, Ombre corte 2013; *Subalternità italiane. Percorsi di ricerca tra letteratura e storia*, a cura di Valeria Deplano, Lorenzo Mari, Gabriele Proglia, Roma, Aracne editrice 2014; *L’Italia postcoloniale*, a cura di Cristina Lombardi Diop e Caterina Romeo, Firenze, Le Monnier 2014.

⁹ Francesco Remotti, op. cit., p. 239.

“cultura” di cui parlano i *Cultural Studies* è una cultura in realtà poverissima, che ha ormai poche delle caratteristiche della *complessità* (convivenza con l’alterità), e molte di quelle di un affastellamento di sistemi “compositi”, “complicati” e brutalmente semplificanti. Della collocazione in questa asfittica appartenenza non ci si dovrebbe dimenticare mai quando ci si occupa di letterature contemporanee.

L’interesse del critico letterario per l’impoverimento culturale del mondo contemporaneo assume quindi una importanza inusitata. Egli si deve muovere all’interno della nostra inedita, strana cultura, sapendo cogliere anche le istanze di ribellione e di resistenza da parte di quei soggetti e individui che nessuna sociologia e nessuna statistica riuscirà mai a intrappolare nelle sue griglie. Si tratta insomma di rintracciare nell’oggetto-libro quella “prospettiva della fine” paventata da Giulio Ferroni¹⁰, e contemporaneamente l’inventività di nuove ricombinazioni; la perdita e l’entropia, ma anche la persistente creatività da parte di soggetti attivi (autori e lettori); le coordinate desolanti di un mondo in dismissione, ma pure le nuove mappe di significato, effettive o in potenza, che consentano di percorrerlo con logiche e interessi altri. Parlare di distruzione per un verso, e creatività “resistente” per l’altro: ecco dove potrebbe risiedere l’abilità di un indirizzo critico capace di discriminare che pratici, di fronte alle catastrofi della contemporaneità, l’eticità di quel “principio speranza” – anche politico e non solo letterario – di cui parlava, in altri contesti e per altri motivi, Ernst Bloch.

II. *Resistenze, micro-resistenze, copie nascoste?*

A questo proposito, l’attenzione è facilmente catturata al ritorno di interesse in anni recenti nei confronti di apocalissi, cataclismi, catastrofi: riaffacciatesi sul secondo Novecento in due tappe, prima la bomba di Hiroshima e poi l’allarme ecologico scattato negli anni Settanta. È una tematizzazione insistita che ha trovato accoglienza nella fantascienza fin da subito, e da lì nella *pop culture*, nei prodotti culturali di massa, in molte delle più roboanti pellicole di Hollywood e ultimamente in non poche *series* televisive. La “coscienza della fine” avanza, e le molte paventate “crisi” che segnerebbero la fine della società occidentale sono, all’altezza degli anni ‘10 del Duemila, integrate a pieno diritto in molti ambiti di dicibilità, dal discorso finzionale a quello massmediatico. Tutte queste figure però, la cui delineazione porta a un’idea di costellazione discorsiva a sé stante e con un corpo dalle fattezze frastagliate ma riconoscibili, rivestono un ruolo ambiguo. Il loro

¹⁰ Giulio Ferroni, *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Torino, Einaudi 1996

posizionamento – quello che attiene all’orizzonte politico, nei rapporti assai complessi e frastagliati tra questo e il prodotto artistico – non è affatto chiaro: sono tattiche dissimulate di resistenza e micro-resistenza? Sono forse “copie nascoste” capaci di convivere pacificamente con quell’ordine di cui pur immaginano la conflagrazione¹¹? L’astuzia e la dissimulazione che attengono alla figurazione di mondi alternativi, di regressioni (o evoluzioni) post-umane e oltreumane in sistemi ecologici impazziti, possono dirsi modi di un’“arte di resistenza” ormai ampiamente diffusa e largamente praticata? O forse sono tutt’altro rispetto a quelle categorie dell’*impegno* etico e politico che siamo maggiormente abituati a praticare e riconoscere?

La risposta potrebbe arrivare se si volesse focalizzare lo sguardo un poco più all’indietro, con attitudine diremmo genealogica. Si potrebbero infatti antivedere le fattezze di questi discorsi in contesti mutati, e forse declinati in chiave più radicale. E cioè una “fine del mondo” (o della fine di *un* mondo, il nostro) non temuta e da esorcizzare, ma anzi inseguita, indagata, coscientemente preparata e ricercata. All’altezza dei Settanta italiani, infatti, vi fu un modo opposto e assieme simile per parlare dei mutamenti della contemporaneità (e cioè di *boom* economico, neocapitalismo, società dello spettacolo e spettacolo integrato, crisi ecologica imminente, eccetera): e cioè certamente quello distopico dell’apocalittica – il tempo che è giunto alla sua conclusione di fronte all’onnivoracità del capitale – accoppiato però a uno diremmo “utopico” in cui tutto è ancora da sovvertire, in una sospensione carnevalesca del tempo e dello spazio. È una modalità di “fantasia sovversiva” che si riscontra a questa altezza con il suo potenziale ancora integro, non ancora perduto e dissipato. Solo bel mezzo della “crisi della presenza” dell’*Einstellung* culturale di orsono quarant’anni fa, fu possibile far pervenire una risposta persino da parte degli interstizi della cultura libresca, intellettuale, accademica, editoriale a quella che sembrò un’apocalisse avvenuta (il mondo naturale che cambia fattezze, il capitalismo che prende possesso della biosfera, le culture tradizionali che vanno a morire, la guerra atomica, la dissoluzione delle maggiori controegemonie occidentali) assieme al vagheggiamento di una rivolta da compiersi, di una realtà da sovvertire, di una “macchina” da fermare con ogni mezzo disponibile. È questa la direzione verso cui tenteremo di argomentare: procedere non solo

¹¹ Le “microresistenze” sono un concetto decertiano, cioè quelle “zone franche” di opposizione da parte dell’uomo comune al micropotere descritto da Foucault (cfr. De Certeau, *L’invenzione del quotidiano*, op. cit.). Le “copie nascoste” di James Scott sono invece le ricezioni, potenzialmente infinite, che i soggetti che subiscono la dominazione creano e ricreano continuamente per rendere sopportabile, plausibile e giustificabile la propria esperienza: che solo occasionalmente riescono a uniformarsi in controegemonie a livello macroscopico, ma che all’altro capo – quello microscopico – mantengono comunque il loro valore di resistenza nascosta, non pubblica, non evidente, sotterranea. James Scott, *Domination and the art of resistance. Hidden transcripts*, New York-London, Yale U.P. 1990.

all'analisi della formazione di una coscienza postapocalittica, ma anche lungo il crinale tematico di rivolte, ribellioni, sovversioni, e non solo quelle testuali e dell'ordine simbolico, ma anche quelle *materiali* e concretamente reali; e questo per cogliere rispondeenze, analogie e suggestioni tra le apocalissi a dimensione cosmologica che la modernità ha immaginato, e quelle a misura locale, domestica, municipale, che a partire dai Settanta la contemporaneità ha praticato per sospendere il tempo e ridisegnare lo spazio. Se le suggestioni però non avranno abbastanza forza, basterà allora considerare le fantasie apocalittiche e quelle di rivolta come due dei virtualmente infiniti modi di sospendere, riconfigurare, rifunzionalizzare il presente *in direzione oppositiva*; e la loro analisi testuale come un contributo a quella “mappa della fantasia” e di mondi fantastici il cui potere di immaginazione che li ha delineati conserva quella capacità sempre latente di allargare gli ambiti di dicibilità e pensabilità, e di influire, in modo del tutto incontrollato e imprevedibile, sulla nostra realtà ordinaria.

I romanzi su cui abbiamo concentrato la nostra analisi sono quelli di Antonio Porta, poeta tra i fondatori del neoavanguardia in una delle sue rarissime esperienze narrative (*Il re del magazzino*, 1978), in cui un narratore alle prese con una catastrofe energetica impersona una radicale morte, trasformazione e rinascita possibile di civiltà e di umanità; *Dissipatio H.G.* di Morselli, scritto nel 1973 ed edito postumo nel 1977, opera ultima del più eclatante caso di *autore rifiutato* del secondo Novecento italiano e che mette in scena il proprio suicidio mutato di segno (il protagonista unico sopravvissuto di un'umanità volatilizzata, in un mondo vuoto fatto di macerie, macchine che continuano a funzionare e una natura che esce dalla sua domesticità per ritornare selvaggia – dal *pastoral garden* alla *wilderness*); infine *Aprire il Fuoco* di Bianciardi, scritto nel 1969, ambientato in una Milano impossibile in cui vengono a coincidere e sovrapporsi le Cinque giornate del 1848 e la contestazione del 1968, e il cui spirito rivoluzionario fa “saltare” la macchina borghese e civilizzatrice in una rivoluzione permanente che assomiglia molto a un'apocalisse laica, a una allegra catastrofe della società borghese, a un Paese di Cuccagna in cui è in atto una libertaria rifondazione antropologica.

Non sembra perciò sbagliato ascoltare queste molte e dimesse voci, che abbiamo rintracciato nei Settanta italiani e di cui cercheremo i prodromi a partire dalle loro origini, di una tensione sovversiva e contrastiva: che oscilla tra il pessimismo di una catastrofe già avvenuta e l'ottimismo di una catastrofe da inscenare per evitarne una ben peggiore; e che tanto più è autentica quanto più smantella i discorsi vigenti, quanto più agisce nell'aprire le

porte ai lettori verso una fantasia liberata a cui è tolto ogni guinzaglio e catena, senza indicare loro nessuna direzione.

III. Guida alla lettura

Un piccolo breviario alla lettura delle pagine che seguiranno. Nel primo capitolo tentiamo un'accumulazione di dati teorici e indizi necessari per proporre un'idea di letteratura (o perlomeno, certa letteratura) come "campo di opposizione" all'esistente, e che abbiamo scelto di osservare in modo privilegiato all'altezza degli anni Settanta. Che vale a dire, nel mezzo della linea di faglia della mutazione antropologica (Pasolini), della società dello spettacolo (Debord), della crisi della presenza (De Martino). Vi collocheremo non solo scritture che rimandino alla delineazione di una estesa e coerente controegemonia, così come la intendeva Gramsci (le 'contronarrazioni', la riscrittura della storia dalla parte degli oppressi e dei subalterni) ma anche le testimonianze inquiete, isolate ed escluse di autori ostinatamente *contro*, che abbiano fatto del *dire no* la cifra della loro esperienza narrativa, poetica, politica: andando radicalmente a fondo nel sovvertimento delle costellazioni discorsive comunemente imperanti, non solo letterarie ma anche generalmente culturali. Questo nella convinzione che stia soprattutto nel pulviscolo di una creatività inattesa la possibilità, da parte del lettore, di rinvenire indizi utili e non vincolanti alla rifunzionalizzazione del mondo, al disegno di nuove mappe dell'esperienza e dell'immaginario nel mezzo di un ormai più che desolante deserto del reale. (È chiaro dunque che la categoria dell'impegno, secondo la teoria della ricezione, potremmo farla migrare dal polo autoriale a quello del lettore, senza necessità di 'ancorarlo' a nessuna ideologia specifica. Il compito politico della letteratura diviene quello di fare una radicale 'piazza pulita' del maggior numero possibile di discorsi egemoni: il lettore, nello spazio vuoto che ne proviene, faccia ciò che vuole). Il rapporto tra testualità ed extra-testualità (*Cultural Studies*), in questa montante alta marea di un 'disordine' eletto a garanzia di un pensiero libero e non impositivo, fungerà da importante riferimento, assieme a due discipline critiche ibride e recenti, quali la geografia letteraria e l'*ecocriticism*. Altri riferimenti essenziali saranno Michel De Certeau, e le forti analogie di sostanza che riteniamo egli intrattenga con il *détournement* situazionista (la pratica di piegare ad altre funzioni e a propria utilità l'istituzionalizzazione imposta, sia culturale che materiale, sia egemonica che controegemonica, da parte dell'autore e del lettore). Il nostro modo di guardare alla letteratura sarà quello, un poco spregiudicato e scarsamente interessato al suo *specimen*, di considerarla – anche e non solo – un ribollente 'campo oppositivo' di potenziali

controegemonie a tutto campo e soprattutto di microscopiche ricezioni non pacificate di una realtà data (il ‘mondo’), nonché palestra di infinite altre ricezioni, oppositive ma non impositive, con una geometria di rimandi infinita, come un gioco di specchi per cui esistono tanti libri quanti sono i lettori, e via dicendo (è la teoria della ricezione e delle ‘copie nascoste’ di una medesima realtà: esistono tante realtà quante sono gli individui). Perciò, una delle molte suggestioni che tenderemo di proporre è il rinvenimento di ‘manualistiche di sopravvivenza’ dissimulate tra le righe e pronte all’uso per aspiranti rivoltosi e ultimi uomini postapocalittici. Il mezzo, infine, per percorrere le acque agitate di questa schiumante ‘fantasia sovversiva’ sarà quello della critica tematica: ossia la nostra analisi di due dei virtualmente infiniti modi e temi di opposizione all’esistente e ridiscussione del mondo, e cioè uno distopico come l’apocalisse (la fine *del* mondo o la fine di *un* mondo) e uno più o meno utopico come la rivolta (che da atteggiamento esistenziale à *la* Camus si concretizza sempre più frequentemente in figure narrative quali la sommossa e la guerriglia urbana). Due costanti tematiche ma innanzitutto due modi di sentire affini, che cercano inseguono immaginano e indagano su carta una libertaria conflagrazione di tutto subìta passivamente (l’apocalisse) o ricercata attivamente (la rivolta), catartica, tragica e/o enormemente divertita.

Per quanto riguarda l’apocalisse e la catastrofe, cioè il secondo capitolo, procederemo con l’accerchiamento delle due costanti letterarie su più fronti. Rintraceremo innanzitutto la formazione di un “romanzo apocalittico”, ma soprattutto “postapocalittico”, ossia il picaresco aggirarsi tra le rovine di un mondo distrutto o in disfacimento – che non è altro che la condizione esistenziale della nostra contemporaneità spicciola. La suggestione che vorremmo proporre è 1. quella per cui ogni romanzo apocalittico sia una mappa mentale alternativa che renda operabili i labirintici luoghi di un mondo ormai in dissoluzione e dismissione, “copie nascoste” (o mappe nascoste, o linguaggi segreti) che rendono possibile, nel qui e ora, il movimento nel mezzo di queste nostre floride rovine: di cui non permane più la visione del mondo che le ha edificate (il progresso, l’industrializzazione, la modernizzazione) ma il solo potere duro. È un aspetto di quel duttile “potere dell’immaginazione” indagato dall’antropologia e qui osservabile su carta in atto e in pieno svolgimento; 2. che questa forma di rappresentazione letteraria sia, in quanto fortemente anti-antropocentrica (l’apocalissi ha un significato capace di trascendere l’umano di parecchie misure, ha dimensioni cosmiche, si manifesta per mezzo del naturale e dell’animale) uno dei baluardi più radicali di quel “pensiero libero” di cui cerchiamo le tracce: quel pensiero che, con carica immaginativa e antimimetica, procede all’abbattimento

delle basi ideologiche non solo della modernità, ma di quello che Murray Bookchin definisce il “principio di gerarchia” della civiltà tutta (l’intera impalcatura di dominio dell’uomo sull’uomo, dell’uomo sulla donna, dell’uomo sulla natura). Procedendo allora con il nostro percorso di senso di tipo tematico, dunque micro-citatorio e frammentario, non resterà che tenere l’occhio attento alle forme della rappresentazione spaziale e di quella dell’elemento naturale non-umano, e questo dagli archetipi antichi (biblici e classici: Isaia, Rutilio Namaziano), alla letteratura ottocentesca (Mary Shelley, Leopardi) e novecentesca (D’Arrigo, Volponi, Cassola) fino alla stretta contemporaneità (McCharty), e concludere infine il capitolo con la lettura di due romanzi dei nostri anni Settanta, e cioè *Il re del magazzino* di Antonio Porta e *Dissipatio H.G.* di Guido Morselli. Per questo capitolo il maggior debito lo dobbiamo a *Scritture della catastrofe* di Francesco Muzzioli.

Nel terzo e ultimo capitolo cercheremo di giungere al nocciolo della questione affrontando il tema della rivolta, cioè le modalità di rappresentazione letteraria della sommossa, dell’insurrezione e della guerriglia, sotto l’egida di Furio Jesi, germanista, critico letterario, tra i più autorevoli a distinguere tra i poli concettuali di rivolta e rivoluzione. Se la si guarda dentro al suo nucleo concettuale, la rivolta va a fondo non tanto degli assunti antropologici della contemporaneità (l’umano, l’animale, il naturale) quanto il diverso movimento che l’individuo può effettuare all’interno degli spazi che sono quelli massimamente antropici, istituzionalizzati, burocratizzati, regolamentati; nel cuore della macchina biopolitica, nel teatro in cui ha origine la tragedia dell’alienazione storica, e cioè la città, e in particolar modo la grande città, la metropoli. Il disorientamento del lettore è il medesimo che di fronte alla “fine del mondo”: gli oggetti quotidiani cambiano funzione (diventano armi, proiettili, barricate), i ruoli sociali vengono invertiti, gli *spazi* geometrici diventano *luoghi* vissuti e vengono investiti di senso, spessore, dimensione e significato. Il primo ostacolo in cui ci imatteremo, nel trattare la rivolta, sarà quello di indagare letterariamente una pratica sociale assai concreta e reale, non avendo più dalla nostra il gioco facile di maneggiare un tema come quello apocalittico che è innanzitutto un ipertesto letterario. I nostri archetipi dunque saranno, oltre che letterari (il grande romanzo ottocentesco francese, le rappresentazioni della folla in tumulto nella letteratura italiana), anche fisici e determinati: cioè la città di Parigi, da Hugo a Zola, e la città di Milano, da Manzoni a Valera fino a Bianciardi e Balestrini. Due città che sono sedi predilette di uno spirito di rivolta capace, come sua funzione principale – è la nostra tesi – di rifunzionalizzare con una immaginazione sovversiva stavolta tattica, orizzontale e concreta gli spazi, i luoghi, gli oggetti e le funzioni sociali. Il rivoltoso, al contrario del protagonista postapocalittico che

è il sopravvissuto, l'individuo isolato, l'ultimo uomo che fa i conti con la propria umanità, partecipa invece a un movimento collettivo e di massa, che ridiscute i confini della sua individualità, sovverte le convenzioni dei rapporti interpersonali, "ricombina" i legami tra gruppi e individui. Appunto sulla rappresentazione letteraria della folla Benjamin disse che "nessuno altro oggetto si è imposto più autorevolmente ai letterati dell'Ottocento", ed è infatti proprio dall'Ottocento che partiremo focalizzando l'attenzione su cosa essa faccia e come si essa muova all'interno dello spazio urbano e dell'immaginazione letteraria, e quali indicazioni dia al lettore comune. Noteremo allora l'"originalità di Parigi", i cui *Miserabili* insegnano e dettano istruzioni ai rivoltosi di tutta Europa per più di tre generazioni (tracce di ricezione delle tattiche insurrezionali parigine del 1832 si riscontrano tra insospettabili lettori di Hugo nella Milano di Paolo Valera). Non solo, scopriremo che forse il concetto stesso di "psicologia delle folle" è stato elaborato a partire da un frammento letterario del nostro Manzoni, caro alla letteratura scientifica e ai lombrosiani, a uso dei dittatori del domani. Fatto ciò, indagheremo poi quello "spirito tipicamente lombardo" di rivolta e ribellione che percorre tutto il Novecento toccando il capolinea con Bianciardi, che in *Aprire il fuoco* riesce a far conflagrare le sue immaginarie "cinque giornate dell'insurrezione milanese del 1959", mischiando in un unico medesimo calderone risorgimento, anarchismo, sessantotto, sabotaggio della società dello spettacolo e manualistiche dissimulate di guerriglia urbana.

Capitolo primo

Definizioni operative

*Noi siamo i figli di un mondo devastato,
che provano a rinascere in un mondo da creare.
Imparare a diventare umani è la sola radicalità.*
Raoul Vaneigem

1. Definire il campo. Andare contro

C'è un modo di interpellare la realtà del mondo, la datità delle cose, che è quello di andarvi *contro*. Contro, dal latino *cōtra*, indica una posizione e un movimento. La posizione è quella del “dirimpetto”, di fronte, davanti, del fronteggiarsi l'un l'altro. Il movimento è quello di operare in via opposta e contraria, porsi nella direzione dello scontro frontale.

Anche un testo (o più estesamente, qualsiasi “scrittura”, mediata da qualsiasi canale di trasmissione e con qualunque funzione sociale) può essere detto “contro”: quando – mantenendoci sul senso comune e sull'ovvietà dell'osservazione – operi una qualsiasi sovversione dell'immaginario comune, del dato conclamato, del discorso ufficiale ed egemone: e si fa premessa possibile ad una sovversione materiale, extralinguistica ed extraletteraria. Quelle che qui, per via diremmo ostensiva, chiamiamo “controscritture”, le leggiamo come strumenti per scardinare l'ovvietà delle cose con poca o nulla dialettica nei confronti dell'esistente. Individuano le crepe dei discorsi vigenti, ne allargano i margini e giungono intenzionalmente fino alle profondità del non detto, non dicibile, non pronunciabile. Così facendo, possono generare a loro volta altri discorsi e altre narrazioni.

Abbiamo usato una parola precisa, che è “sovversione”. La sovversione qui intesa è innanzitutto la sovversione dell'immaginario, prima che del reale. La sua etimologia consta del lemma latino *vertere* (precisamente *sub vertere*, ossia capovolgere, volgere di sopra ciò che era sotto: che è precisamente il movimento della zolla smossa dall'aratro). *Vertere* e sovvertire, volgere e rivolgere, sono i tanti movimenti spaziali conseguenti all'*andare contro*

colti nel momento dell'impatto: all'impatto tra la scrittura e "il reale e l'immaginario", per usare una locuzione cara a Remo Ceserani, consegue il capovolgimento di questi ultimi, la rotazione fuori dagli assi, una torsione, uno slogamento.¹² Non solo: questa "uscita di posizione" che la controscrittura infligge al reale e all'immaginario può anche essere di svelamento, accantonamento e messa da parte, nella prospettiva del superamento, del "lasciare dietro di sé" (è un po' la prospettiva indicataci dall'apocalisse controscritturale – *apo kalyptein*: svelare, rivelare). Ancora, un altro "contro-movimento" è di sicuro quello della reciproca deflagrazione: un annientamento esplosivo o implosivo, un moto centrifugo o centripeto di parcellizzazione in parti non più distinguibili (materia linguistica e materia del mondo si annichiliscono a vicenda in un discorso franto, fittizio, inestricabile, *non-sense*).

1.1 Scrittura letteraria e pratiche discorsive. Resistenze, microresistenze

Scritture e "controscritture", narrazioni e contronarrazioni, storie e controstorie resistono a ogni tentativo di essere definite o circoscritte. Possiamo solo rimetterci a qualcosa che stia enormemente a monte rispetto ad esse, e questo qualcosa è ciò che Foucault chiama "discorso": una rete significante e inestricabile in cui cultura e potere, pratiche e saperi si co-definiscono e si confondono nella pratica del potere sociale. La scrittura letteraria potrebbe essere perciò una delle pratiche di resistenza (o di "micro-resistenza") che esercita un potere nel suo senso più ampio di "capacità di trasformare", ed influisce sui discorsi vigenti, riutilizzandoli a proprio vantaggio nei suoi "mille modi di fare e disfare il gioco dell'altro"¹³ (De Certeau 1990, pag. 49).

È dal 1978, quando Edward Said scrive *Orientalism* sotto l'egida foucaultiana del poststrutturalismo, che ci si occupa dell'intricato rapporto tra la letteratura e l'organizzazione formale del sapere di un'epoca, le sue pratiche sociali e il potere che ne deriva. È da quella data che sappiamo che la letteratura non è innocente. In quanto pratica sociale veicolata da media istituzionali, essa gioca un ruolo determinante nella costruzione e diffusione di discorsi, narrazioni, egemonie, violenze strutturali. Scrive però Francesco Fiorentino che "la letteratura può essere anche un medium della negazione determinata dei saperi di un'epoca agendo da «controdiscorso» che rimette in campo ciò che i discorsi escludono per potersi

¹² La scrittura come atto performativo di sovversione *materiale* dell'esistente la troviamo, in una prospettiva che ci è cara e su cui torneremo, presso gli intellettuali gravitanti attorno all'Internazionale Situazionista: è lo "stile insurrezionale" di Guy Debord.

¹³ Michel De Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, op. cit., p. 49.

articolare”¹⁴: suggestivo sarebbe proporre che la letteratura, se e quando vuole essere voce e pratica di contestazione, non è altro che una caleidoscopica, instancabile fucina di controegemonie possibili.¹⁵

Il nesso tra pratiche discorsive e scrittura letteraria è ben indagato in un saggio di Luca Crescenzi¹⁶, in cui si indicano due atteggiamenti opposti di approccio alla letteratura: il *New Historicism* di Hayden White e Natalie Zemon Davis da un lato, e il formalismo adorniano dall’altro. Se infatti il neostoricismo, come cultura critica e prassi di indagine, considera la rappresentazione letteraria nella sua omologia con la trama della cultura di cui è irretita, la critica di Theodor W. Adorno insiste al contrario “sull’irriducibilità dell’elemento formale alla norma dell’ordine logico-discorsivo”,¹⁷ vedendo nell’opera letteraria una coscienza critica oppositiva alla realtà, al tempo storico e alla ideologia in cui si colloca. Da un lato dunque, una pratica scrittorica che può – se vuole; implicitamente o esplicitamente – criticare e condannare il tempo e il mondo di cui essa è un frammento inestricabile, sempre dall’interno di una congruità ideologica ineliminabile; dall’altro, un “andare contro” che è l’essenza costitutiva del *quid* letterario. Ciò che è in gioco è insomma il *tessuto* delle rappresentazioni culturali: se la tessitura formale dei testi sia estranea per sua essenza alle pratiche discorsive e alla loro trama fittissima, o se il suo valore si gioca proprio sul terreno del contesto comunicativo che dà forma alla cultura condivisa da una società.

Luca Crescenzi, giustamente, indica Walter Benjamin come intercessore possibile tra le due fazioni. Ma tenendo noi salda la pratica discorsiva foucaultiana come punto di partenza, la posizione mediana più bilanciata la potremmo individuare in quella *tattica* che Michel De Certeau elabora nel momento di impostare una prassi analitica analoga e contraria al micropotere dell’altro Michel. Una tattica che fa tutt’uno con una teoria della ricezione di natura interdisciplinare, di cui egli stesso ne è un esponente dei più influenti sullo scorcio di fine Novecento. Con le sue parole:

Se è vero che il reticolo della “sorveglianza” si precisa ed estende ovunque, tanto più urgente è svelare in che modo un’intera società non si riduca ad esso; quali procedure comunemente diffuse (anch’esse “minuscole” e quotidiane) vengano adottate per eludere i meccanismi della disciplina conformandosi ma solo per aggirarli; e infine quali “modi di fare” costituiscano la

¹⁴ Francesco Fiorentino, *Infinite reti. La letteratura nell’ipertesto della cultura*, in Id. (a cura), *Al di là del testo. Critica letteraria e studio della cultura*, Quodlibet, Macerata 2011, p. 11

¹⁵ cfr. Homi Bhabha (a cura di), *Nation and Narration*, Routledge 1990 [*Nazione e Narrazione*. Meletmi, Roma 1997].

¹⁶ Luca Crescenzi, *Superfici dure e tartarughe profonde*, in Francesco Fiorentino, *Al di là della cultura*, op. cit.

¹⁷ Ivi, p. 95

contropartita, per i consumatori (o i “dominati”), delle tecniche silenziose utilizzate per assicurare l’ordine economico e sociale.¹⁸

È solo tra queste “operazioni quasi microscopiche” e “molteplicità di tattiche” che è possibile individuare le “forme surrettizie della creatività dispersa tattica e minuta dei gruppi o degli individui”¹⁹. Se applichiamo quest’idea di ricezione alla letteratura, ne deduciamo che le pratiche sociali di scrittura e trasmissione del testo non sono intrappolate nell’*aut-aut* della trasmissione dell’ideologia dominante o della propaganda di un’ideologia controegemonica: sono esse stesse tattiche di resistenza, *testimonianze e veicoli di ricezioni anomale o resistenti*. Il testo, nella sua complessità irriducibile, non si piega e non si riduce al suo canale di trasmissione o e alle costrizioni dettate dall’ideologia. Quindi, di più: non solo il testo è lo spazio per ogni ricezione possibile, un “territorio” in cui il lettore – come ci spiega una teoria della ricezione più classica²⁰ – si muove e riutilizza ciò che vi trova per i suoi bisogni intellettuali, etici e materiali: ma è anche il “corpo vissuto” di *una* ricezione, quella delle narrazioni dominanti da parte dell’autore.

La pratica della scrittura letteraria è quindi osservabile sotto l’egida delle pratiche discorsive di Foucault, dell’opposizione tra neostoricismo e formalismo, della nozione di *tattica* in De Certeau. Grazie a questa triangolazione, possiamo dire che a) la pratica letteraria è uno dei filamenti della fitta ragnatela che tiene assieme rappresentazioni e pratiche discorsive; b) essa sfugge alla rete di potere che sembra determinarla per mezzo di una pluralità di strategie esibite o tattiche nascoste: da ricercarsi sia nel terreno della stilistica e della retorica che ben al di fuori, nel suo rapporto con il reale storico, materiale e immaginario, politico ed extra-linguistico; c) può senz’altro assumere la volontà l’ostinazione la tenacità della direzione oppositiva: non una resistenza inconsapevole e costitutiva, ma una resistenza abbracciata in quanto radicale, voluta e pervicacemente mantenuta.

¹⁸ De Certeau, op. cit., p. 9. De Certeau, nel momento di analizzare la società dei consumi (o per meglio dire, con Debord: la società dello spettacolo), lo fa scoprendo arti e tattiche di resistenza all’ordine sociale imposto, e delineando la figura del consumatore medio come un astuto utilizzatore di spazi, pratiche, immagini, merci, dalla creatività multiforme e straordinaria. Un rilevante studio storico di matrice decertiana sulla ricezione della propaganda in Italia, dal Minculpop all’avvento della televisione, è quello di David Forgacs e Stephen Gundle, *Cultura di massa e società italiana. 1936-1954*, Il Mulino, Bologna 2007.

¹⁹ Ivi.

²⁰ La teoria della ricezione nello specifico letterario presenta una varietà di posizioni di cui è impossibile rendere conto in dettaglio. Un volume che tenta uno sguardo d’insieme è Robert C. Holub (a cura), *Teoria della ricezione*. Torino, Einaudi 1989. Cfr. inoltre Umberto Eco, *I limiti dell’interpretazione*. Milano, Bompiani 1995, e l’interessante Stanley Fish, *C’è un testo in questa classe? L’interpretazione nella critica letteraria e nell’insegnamento*. Torino, Einaudi 1987.

Mancano solo le suggestioni antropologiche di Ernesto de Martino²¹, di matrice fenomenologica ed esistenzialista, ed avremmo completato a rapidi tratti il quadro dell' "andare contro" rispettando appieno anche la carica contraddittoria di lacerazione e compromesso dell'autore-individuo (e il suo specchiarsi nel testo), il suo rapporto io/mondo culturale, la crisi della presenza, il passaggio dall'individuazione storica di concreti fenomeni culturali a quello psicologico dell'io-individuo.

1.2 *Contronarrazioni, controstorie, controparole*

1.2.1 *Contronarrazioni*

Non sarà inutile a questo punto indicare le prime attestazioni delle neoformazioni "contro", ossia i prodromi di quella abitudine odierna alla suffissazione pervasiva delle nostre parole chiave. Applicare il suffisso o prefisso "contro" secondo la nostra accezione è abitudine recente e diffusasi in ambiente anglosassone prima (*counternarrative*, *counterhistory*) e in Italia poi. Questo a causa della spinta iniziale impressa dalla svolta culturale negli studi umanistici: ma simili accezioni si ritrovano in Italia anche ben prima, specialmente se si pensa alla pratica della *controinchiesta* che troviamo ben sviluppata verso agli anni '60 e '70, sia attorno a progetti editoriali sia come strumento fondamentale della sinistra extraparlamentare. Per le prime occorre andare agli esordi della collana Libri del Tempo fortemente voluta da Vito Laterza: "inchieste ibride" incentrate assai spesso sulla questione meridionale e innovativi nel loro mischiare saggio giornalistico e linea narrativa.²² Per le seconde, basti citare la rivista Quaderni Rossi di Raniero Panzieri edita dal 1961 al 1968, che è incunabolo delle esperienze della successiva Autonomia Operaia. Sotto questa luce prettamente italiana è forse corretto dire che molte delle pratiche di "controscriittura", sia odierne che anteriori, non possono che essere lette e farsi leggere con la chiave interpretativa ancora insuperata di quell'egemonia e quel ruolo dell'intellettuale che Antonio Gramsci consegna ai *Quaderni del carcere*. La funzione eticamente impostata della scrittura letteraria (e di inchiesta) è quella di incidere sulla propaganda della classe sociale egemone e del consenso che essa sa guadagnarsi.

²¹ Cfr. il monumentale e incompiuto *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Einaudi, Torino 1977, definito l'equivalente italiano del *Passagenwerk* benjaminiano. Cfr. infra, §3.1.3

²² La collana si inserisce in un percorso di capitale per l'identità meridionale. Un elenco dei più significativi, tutti editi per la collana Libri del Tempo della barese Laterza: Tommaso Fiore, *Un popolo di formiche. Lettere pugliesi a Pietro Gobetti*, 1951; Rocco Scotellaro, *Contadini del Sud*, 1954 e *Uva puttanello*, 1955; Danilo Dolci, *Banditi a Partinico*, 1955; Leonardo Sciascia, *Le parrocchie di Regalpetra*, 1956; e poi ancora altre inchieste che escono dall'ambiente meridionale, ossia Anna Maria Ortese e Edio Vallini, *Operai del Nord*, 1957 e *Silenzio a Milano*, 1958; e soprattutto Luciano Bianciardi e Carlo Cassola, *I minatori della Maremma*, 1956. Proprio il 1956 è l'anno in cui escono i primi lavori antropologici di Ernesto De Martino svolti nel Sud Italia, con uguale ampia risonanza.

Parlare oggi nello specifico di “contronarrazione” significa toccare uno dei punti più caldi della stretta contemporaneità, in quanto non può che rivolgersi come riferimento obbligato alla cosiddetta *post-9/11 narrative*: quel punto di non ritorno della narrativa anglosassone che si interroga sul proprio presente e sul proprio passato, assume su di sé la responsabilità di fronte alla Storia, si propone di spostare il proprio punto di vista per colmare i vuoti della *Master Narrative* con versioni alternative, trame sotterranee e finzionali in forte tensione con la Storia ufficiale. Analoghe istanze si ritrovano in Italia specialmente a seguito della pubblicazione su volume del saggio *New Italian Epic* del collettivo Wu Ming:²³ qui Wu Ming 2, nel lungo intervento finale che chiude il libro e che il collettivo definisce “il più vicino a una compiuta dichiarazione di poetica del collettivo Wu Ming”,²⁴ si avvicina al cuore dell’argomentazione sulla cosiddetta “nuova epica italiana” incentrando l’analisi proprio sulla contronarrazione, ossia il *contrappunto* alla storia ufficiale, le “mille storie alternative” che costituiscono l’unica alternativa per non subire la storia dominante: e in effetti la loro produzione narrativa, che ripercorre ogni rivolo laterale che accompagna il fiume della Storia (dai nativi americani di *Manituana* alle vittime della colonizzazione italiana di *Timira. Romanzo meticcio*)²⁵, risponde perfettamente a questi intenti. Scrive Andrea Pitozzi riguardo alle contronarrazioni in Don DeLillo, uno dei maggiori rappresentanti delle contronarrazioni statunitensi:

L’idea di contro-narrazione, così come è stata elaborata negli anni recenti, sembra radicarsi all’interno di una dimensione sociale e politica che ne fa uno strumento di ri-costruzione e descrizione del mondo. Essa incarna la possibilità di prendere la parola da parte di chi sta ai margini del discorso, e consente di costruire proprie storie, propri miti, in opposizione a quelli ufficiali. Rivendicazioni identitarie e ricostruzioni storiografiche sono operazioni fondamentali di liberazione e creazione di spazi e prospettive nuove.²⁶

La colla che tiene assieme quadro e cornice delle contronarrazioni così intese è insomma quello della *dimensione sociale e politica* e del *rendere la parola a chi sta ai margini*. È una strategia controegemonica a largo respiro quella che contesta programmaticamente le egemonie dominanti e va a scovare attraverso la finzione e l’ibridazione narrativa “la realtà dei fatti” (la versione dei vinti e degli oppressi); e questo non per un intento di rappresentazione più vera del reale, ma all’interno di un orizzonte etico e di responsabilità,

²³ Wu Ming, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*. Torino, Einaudi 2009

²⁴ <http://www.wumingfoundation.com/giap/?p=847> (URL consultata il 30/9/2014)

²⁵ Wu Ming, *Manituana*, Torino, Einaudi 2007 e *Timira. Romanzo meticcio*, Torino, Einaudi 2012.

²⁶ Andrea Pitozzi, *Le strategie della contronarrazione: Don DeLillo e l’11 settembre*, Il Verri n.51, febbraio 2013, p. 78.

in cui hanno diritto di cittadinanza strategie di avvicinamento dell'Altro e la costruzione di una convivenza plurale tra le diversità (tra persone, culture, generi, ecc.)

1.2.2. *Controistoria, controstorie*

Si potrebbe argomentare che contronarrazioni e controstorie non si possano dare senza un'idea della Storia radicalmente mutata. La diversità di prospettiva non è solo quella che consegue al diverso posizionamento e schieramento politico, ma anche quello un diverso senso del tempo e dello spazio: “andare contro” può significare una mutata concezione non solo dello storicismo dialettico di ascendenza hegeliano-marxiana o del materialismo storico, ma della temporalità lineare e a ben pensare dell'ontologia stessa dei fatti accaduti. È la nuova concezione storica, a sua volta, che legittima la possibilità di pensare e pronunciare controstorie e contronarrazioni. Da qualche decennio il tempo storico è stato investito dal cosiddetto *spatial turn*, ossia la consapevolezza che “il mondo si sperimenta, [...] più che come un grande percorso che si sviluppa nel tempo, come un reticolo che incrocia dei punti e che intreccia la sua matassa”²⁷. Se il Novecento è stato l'epoca della Storia, ciò che viene dopo è forse l'epoca dello Spazio: la storia perde terreno e si frantuma nel sincronico, negli spazi vissuti e nelle loro relazioni, nel senso del luogo, nella *flânerie*, in radicamento e sradicamento, nei non-luoghi.

Un breve elenco degli apporti che l'odierna storia culturale (il già citato *New Historicism*) ha accolto nel suo metabolismo basta a dare l'idea della rivoluzione epistemologica che è intervenuta: la contaminazione con la nuova antropologia culturale di Clifford Geertz; lo sviluppo della microstoria nata in Italia attorno ai *Quaderni storici* a opera di Giovanni Levi e Carlo Ginzburg; l'*archeologia del sapere* di Foucault; le nozioni di *campo* ed *habitus* di Pierre Bourdieu; il *linguistic turn* di Natalie Zemon Davis e Hayden White; la *storia del libro* di Robert Darnton; infine le teorie della ricezione di Michel De Certeau. Se la storia, ci dicono, può farsi plastica, malleabile, elastica e deformabile, allora essa può legittimamente essere luogo di contestazione, e palestra in cui esercitare la propria fantasia; può darsi l'ucronia, l'acronia, la discronia come strumento narrativo capace di confutare la Storia, la cui Esse maiuscola la fa identificare sempre di più con la versione dei vincitori.²⁸

²⁷ Michel Foucault, *Eterotopia*, a cura di S. Vaccaro, T. Villani e P. Tripodi, Milano, Mimesis 2010, p. 7.

²⁸ Vedi Giacomo Raccis, Tadini, Bianciardi, Morselli. *Il romanzo italiano alla prova della controistoria*, Il Verri n. 51 – febbraio 2013, p. 108-139. Il numero in questione è intitolato proprio *Controstorie, controparole* e vi si trovano gli interventi di Stefano Agosti, Paolo Zublena, Federico Sanguineti, Alessandro Giammei, Andrea Pitozzi, Gabriele Fichera, Giacomo Raccis, Francesca Rovigatti, Italo Testa. Riflessioni analoghe a quelle di Raccis sono riscontrabili in Jean Molino, *Romanzo e storia. Una prospettiva antropologica*, Roma, Bulzoni 2008.

1.2.3. Controparole

Non solo le narrazioni e le storie possono andare contro: lo fanno anche le *parole* stesse. È questa l'idea dell'avanguardia storica e delle neoavanguardie, che non raccontano né dicono la crisi sociale e antropologica, né a inizio Novecento né alla sua metà, ma la *mettono in scena* sulla pagina scritta rivolgendogliela addosso – è la parola stessa a farlo, nel suo plurilinguismo e mistilinguismo babelico. Ideologia e linguaggio sono due poli interconnessi e inscindibili. È il *laborintus* infernale sanguinetiano: il montaggio schizofrenico e indifferenziato di materiali linguistici eterogenei rappresenta, è esso stesso l'alienazione neocapitalista, il caos di significati e significanti.

La “controparola”²⁹ è dunque un “gesto” che va scagliato davanti a sé; un atto performativo di sovversione *materiale* dell'esistente, che smette di essere solo parola per diventare prassi. Gli anni '70 italiani conoscono una stretta collaborazione tra esponenti delle neoavanguardie e sinistra autonomista e rivoluzionaria (occorre pensare a Nanni Balestrini o Edoardo Sanguineti, o all'esperienza della rivista «Il Quindici»). Ed è nel mezzo di queste esperienze interconnesse che possiamo forse individuare due momenti opposti di performatività linguistica di questo sapore: da una parte, appunto, la “controparola” del Gruppo 63; dall'altra, ancor più del *détournement* situazionista (oggi paradossalmente fagocitato dal marketing e dalla pubblicità) la “dialettica radicale” di Giorgio Cesarano, poeta, saggista e rivoluzionario.³⁰ Ossia, con le sue parole:

Che cosa garantisce questo stesso scritto di sfuggire all'integrazione automatica, all'azzeramento che scatta su ogni discorso pronunciato nelle forme squalificate della cultura? Niente del tutto. La cultura ha l'onnivoracità dell'ingordo che sa di avere alle spalle il vomitorio. Ma la dialettica radicale può fottersene dei rischi corre: non parla della verità a qualcuno, ma parla la verità di ciascuno; non chiede d'essere ascoltata, divulgata, tradotta in spiccioli, ma pretende di verificarsi; sa d'essere consaputa e, se parla, è perché chi parla fa l'uso della cultura che l'arrabbiato fa della strada e della vetrina: l'espressione della propria collera creatrice. Niente di più, ma assolutamente niente di meno. Nessuno delira più di cinghie di trasmissione, d'intellettuali arruolati in funzione di pedagoghi. Semplicemente, ognuno fa del luogo in cui è collocato il terreno della sua insurrezione. [...] La dialettica radicale non getta la parola come una bottiglia vuota: una comune sapienza insegna ogni giorno agli insorti di quale uso creativo si

²⁹ Desumo la parola dal titolo dell'appena citato Verri 51 – febbraio 2013.

³⁰ Con “dialettica radicale” mi rifaccio a tutte quelle esperienze di scrittura rinvenibili presso l’“inflazione di opuscoli, testi, giornali e volantini che gruppi e gruppuscoli di area marxista produssero”, compreso il gruppo ultraminoritario di cui facevano parte Cesarano, Debord e Camatte, e di cui – è da dirlo – “non resta quasi niente degno del minimo interesse”. Claudio D’Ettorre (Omar Wisyam), *Giorgio Cesarano e la critica capitale*, Il Covile, Firenze 2011, pag. 3. Cfr. inoltre Giorgio Cesarano – Gianni Collu, *Apocalisse e rivoluzione*, Dedalo, Bari 1974 e Giorgio Cesarano, *Manuale di sopravvivenza*, Dedalo, Bari 1974, riedito nel 2000 da Bollati Boringhieri.

ricarichino le bottiglie. È questa stessa la sapienza che qui prende la parola: essa non ha da comunicare ad altri che al suo bersaglio.³¹

Che è ciò che di più vicino possiamo indicare per questa variante della nostra idea di “controscriitura” all’altezza degli anni ’70 – mai strategica e mai ragionativa ma iconoclasta, spregiudicata, sovversiva, materica, tattica e non addomesticabile.

1.3 Ancora sul campo della contro-scriitura come sistema complesso

È ora di fare il punto. Qualsiasi testo, se collocato nel più ampio contesto del *luogo* della sua produzione, della sua *trasmissione* e del suo *uso*, può attivare un “campo” ed essere attraversato dalle direttrici di movimento contrastivo e di opposizione all’esistente che l’ha generato: una pluralità di macro o micro-resistenze – queste ultime tanto più importanti quanto più si fa evidente il crollo delle grandi strategie controegemoniche, come possiamo constatare in questi nostri anni; grandi disegni di strategie contronarrative o, che è più importante, tattiche spicciole di resistenza all’esistente. Abbiamo così delineato un campo, che è quello “contro”, e ci siamo collocati nell’alveo di una temperie metodologica, che è quella culturale. Premettiamo che il nostro è un campo debole. È dai tempi di Vattimo e Lyotard che la debolezza, più che un difetto, è un pregio³². Definire un campo debole per mezzo di un’idea forte del potere e della ricezione permette notevoli vantaggi. Anzitutto, il riferimento a una “costellazione discorsiva” che nasce dalla *New Left* anglosassone degli anni ’70 e investe gli studi umanistici generando il *New Historicism*, la *New Cultural Geography*, l’odierna antropologia culturale; poi il ricorso sul terreno letterario a pratiche operative desunte dagli studi postcoloniali, di genere, geografici, ecologisti.³³ Inoltre, ed è ciò che più conta, consente una rilegittimazione teorico-metodologica nuova dell’attenzione

³¹ Giorgio Cesarano, Gianni Collu, *Apocalisse e rivoluzione*, op. cit., p. 77-8

³² Soprattutto perché porta a uno sconfinamento sul piano della riflessione morale. È per questo che si può parlare di un “oltrepassamento della filosofia nell’etica” (Gianni Vattimo, *Ontologia dell’attualità*, in Id. (a cura di), *Filosofia* ’87, Laterza, Roma-Bari 1988, p. 223). Suggerimento essenziale per i nostri tempi “post-postmoderni” “neo-neorealistici” e “iperreali”: il reale a cui si torna dopo il postmoderno non è più quello positivista dell’obiettività percettiva, ma potrebbe essere quello etico della presa di posizione e della responsabilità (ad esempio: è vero che la “natura” è un costruito linguistico, ma ciò non nega che la devastazione ambientale sia in atto).

³³ Per gli studi postcoloniali mi rifaccio particolarmente a Said, *Orientalismo. L’immagine europea dell’Oriente*, Bollati Boringhieri, Torino 1991 [1978]; Homi Bhabha, *I luoghi della cultura*, Meltemi, Roma 2001 [1994]. Per gli studi ecologisti ancora fondamentali sono la raccolta di Cheryll Glotfelty e Harold Fromm (a cura di), *The Ecocriticism Reader. Landmarks in literary ecology*, The University of Georgia Press, Athens-London 1996, e per il panorama italiano almeno Serenella Iovino, *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*. Prefazione di Cheryll Glotfelty, postfazione di Scott Slovic. Edizioni Ambiente, Milano 2006. Ma cfr. infra, §2.2

al dettaglio nel testo, al frammento, al microscopico: che era già stata di Auerbach nell'analisi del realismo in letteratura.³⁴

Ancora, il nostro è un campo che rimane inattivo senza i testi che ne definiscono la tensione interna. Può essere percorso cavalcando le varie direttrici e vettori di movimento che lo percorrono (i nostri temi, motivi, archetipi). Poi, esso è un campo di riferimento più utile che necessario, che faremo funzionare a intermittenza nel nostro lavoro; che ovviamente non racchiude del tutto al suo interno i testi in analisi, né si fa racchiudere. Non è altro che una modalità di *interazione* attiva e pragmatica con il testo. Edward Said chiama proprio con il nome di “campo” il principale ambito del suo interesse, che dà anche il titolo al suo saggio più poderoso e fortunato, *Orientalism*. Con questo termine egli denota l'intera pratica discorsiva che ha determinato il colonialismo europeo (specie quello francese e anglosassone), quindi un campo rigido che possiede una “notevole coerenza interna”, che “crea una forte impressione di oggettività”³⁵ e anzi si auto-avvera nel momento della pratica effettiva del dominio. La nostra idea di “campo” l'abbiamo desunta da qui, più che da altri modelli teorici pur fondamentali (come quello di Bourdieu³⁶), però mutata radicalmente di segno. L'ipotesi di lavoro è che ogni “campo” di sapere/potere attiva uno o più campi uguali e contrari che gli resistano, non rigidi ma malleabili, e che hanno tutte le caratteristiche del sistema complesso, e soprattutto: 1) la pluralità dei suoi elementi, 2) la non-linearità che li collega, 3) la struttura a rete, 4) l'imprevedibilità del sistema, 5) l'apertura all'esterno, 6) la dinamicità, 7) la conseguente robustezza, dovuta appunto ad adattività e flessibilità, 8) la creatività, 9) la scarsa controllabilità, 10) l'auto-organizzazione degli elementi la cui

³⁴ Il conto dei vantaggi pareggia però quello degli svantaggi: cercare temi e costanti letterarie tra i pieni e i vuoti di un campo debole può ostacolare la visione d'insieme, la complessità del messaggio letterario in *tutti* i suoi aspetti, in tutta la sua carica contraddittoria e ambivalente. Il rischio è quello enorme di perdere, assieme all'autore e al suo messaggio, l'autorità di metodi critici ben più pregnanti e incisivi sotto il profilo ermeneutico complessivo. È per questo motivo che usciranno assai spesso dai confini della critica tematica stretta e delle considerazioni antropologico-culturali per aprirci a considerazioni stilistiche e storico-letterarie.

³⁵ Edward Said, *Orientalismo*, op.cit., p. 31

³⁶ Il modello di “campo” di Bourdieu (che credeva che “ogni lotta politica è innanzitutto una lotta cognitiva”), è impossibile da non citare quando si introduce l'argomento in questione, in quanto è un momento di teorizzazione fondamentale per le scienze sociali. Questo concetto, assieme a quello di “habitus”, è il crocevia attraverso cui passa tutto il suo pensiero, che consta ad esempio nel superamento della dicotomia tra soggettivismo e oggettivismo (cioè il collocare l'esperienza soggettiva del sociale in un contesto oggettivo da cui questa dipende), o nel potere simbolico e capitale simbolico (ossia il potere di incidenza sui campi sociali e culturali). Il “campo” di Bourdieu è in prima istanza un dispositivo relazionale, cioè ciò che consente di concepire l'oggetto dell'analisi come una rete, una configurazione di relazioni, in cui ogni posizione acquisisce significato in funzione di tutte le altre. Fondamentali applicazioni pratiche di questi concetti si hanno ad es. nell'analisi della riproduzione del sapere intesa come “violenza simbolica” all'interno del “campo” educativo (il sistema scolastico francese): si veda, in traduzione italiana, Bourdieu P., Passeron J-C., *I delfini: gli studenti e la cultura*, Bologna, Guaraldi, 1971; Bourdieu P., Passeron J-C., *La Riproduzione del sistema scolastico ovvero della conservazione dell'ordine culturale*, Rimini, Guaraldi 1972.

interazione nasce dal basso (*bottom-up*), 11) l'irregolarità del comportamento, 12) l'eventualità del collasso del sistema stesso³⁷.

Infine, al suo interno, l'orientamento che deve indirizzare il critico è quello della *worldliness* dello stesso Said: un compito sia intellettuale che politico. Il testo, secondo lui, è avvolto nelle circostanze, nel tempo e nel luogo in cui è stato prodotto; è insomma *nel mondo*. Il compito del critico è quello di farsi carico sia della propria posizione che del contesto in cui un'opera viene prodotta, trasmessa, interpretata e valutata: è in gioco l'opposizione a ogni forma di abuso e di tirannia – un'opposizione che è attivamente politica.³⁸

1.4 Prima indicazione operativa

Circoscrivere un campo di interesse non in base a *cosa è* (la sua letterarietà) ma in base a *cosa fa e dove va* (andare, essere contro) consente inedite aperture metodologiche. Diviene possibile osservare la pratica della scrittura *a prescindere dalla sua letterarietà* – qualunque cosa essa sia – e questo condurrebbe la nostra analisi presso i crocevia tra letteratura, scrittura, visualità, oralità. Genette parlava di due regimi letterari convenzionali per esprimersi su cosa sia letteratura, e cosa no: un discrimine dettato dalla differenza tra regime *costitutivo*, garantito da convenzioni e quindi chiuso (il romanzo, il sonetto, ecc) e regime *condizionale*, aperto, dipendente da un giudizio revocabile a seconda degli individui e delle epoche.³⁹ Ed è nel mezzo di questo mutevole giudizio, di questa ribollente linea di faglia che è possibile liberare l'atto della scrittura come atto antropologico, dotato di valore e funzione sociali inestimabili⁴⁰, veicolato in larga parte da canali non ufficiali, veloci, diretti, immediati, informali, visuali e oggi interattivi. Un esempio: per quanto riguarda il binomio scrittura/contestazione politica, la ricerca dovrebbe essere condotta nel folto della selva di fogli informali, opuscoli di propaganda, volantini, pamphlet, case editrici clandestine, F.I.P. (fabbricati in proprio) e ciclostilati, su autori anonimi, collettivi, sotto pseudonimo. Non possiamo percorrere questa strada per i limiti imposti a questo lavoro, ma ci limitiamo a segnalare come un'analisi testuale, tematica, stilistica di tutte queste scritture “altre” risulta spesso imprescindibile per la comprensione di testi e autori “canonici” – se ci si pensa bene, operazione non tanto diversa da ciò che si fa oggi nel labirintico spazio della rete. Un

³⁷ Alberto Gandolfi, *Formicai, imperi e cervelli. Introduzione alla scienza della complessità*, Bollati-Boringhieri, Torino 1999, pag. 97-99, e Francesco Remotti, *Cultura. Dalla complessità all'impoverimento*, Laterza, Roma-Bari 2011, p. 194-201.

³⁸ Edward Said, *Dire la verità. Gli intellettuali e il potere*, Feltrinelli, Milano 1995.

³⁹ Gérard Genette, *Fiction et diction*, Ed. du Seuil, Paris 1991 [trad. it. *Finzione e dizione*, Pratiche, Parma 1994, p. 10].

⁴⁰ Cfr. De Certeau, op. cit. specialmente p. 195-220 e 233-248.

formidabile ponte di collegamento tra questi due universi paralleli è certamente l'esperimento dell'Internazionale Situazionista degli anni '60,⁴¹ i cui intellettuali si opposero per primi al concetto di "proprietà privata intellettuale" e all'"idea borghese di originalità", e sulla cui pratica del *détournement* si imposteranno i movimenti contro il copyright dei decenni successivi; interesse questo a cui potremmo affiancare quello per l'opera di Giorgio Cesarano.

Si legge sulla quarta di copertina del volume a cura di Francesco Fiorentino, *Al di là del testo*: «La fine della galassia Gutenberg ha trasformato profondamente lo status della letteratura, e per chi si occupa di studiarla non sembra che esserci una strada da seguire: quella che porta "al di là del testo"». Potremmo facilmente antidatare le avvisaglie della morte dell'uomo tipografico all'altezza dei nostri anni '70, e con questa ipotesi alla mano indagare le faglie e fratture tra letteratura ufficiale, forma-libro e scritture "altre". Il sospetto è quello che, man mano che si sale la scala dell'ufficialità del canale fino al regno della galassia Gutenberg – il sapere accademico, il mercato editoriale, il libro, la trasmissione di massa – si assiste all'annacquamento della radicalità eversiva del messaggio, e la sua mimesi in figure cifrate, o la relegazione ai margini del testo, in modo solamente ammiccato. Se però la carica sovversiva è meno diretta, quantomeno essa guadagna in complessità, presentandosi come ambigua formazione di compromesso.

La natura del nostro lavoro ci impone di condurre un'analisi partendo dalla letteratura e giungendo alla letteratura. C'è un'indicazione di Walter Benjamin che a questo punto può tornare d'aiuto. Scrive Benjamin in *Strada a senso unico*, una raccolta di "aforismi, scherzi e sogni" composta nel pieno dell'era weimeriana:

Una vera attività letteraria non può pretendere di svolgersi in un ambito riservato alla letteratura: questo è piuttosto il modo in cui si manifesta la sua infruttuosità. Una reale efficacia della letteratura può realizzarsi solo attraverso un netto alternarsi di azione e scrittura: in volantini, opuscoli, articoli di rivista e manifesti dove plasmare quelle forme dimesse che corrispondono alla sua influenza all'interno di comunità attive meglio dell'ambizioso gesto universale del libro.⁴²

Se oggi, a quasi novant'anni di distanza, queste parole suonano decisamente invecchiate (il problema, oggi, è proprio capire se ancora esista un "ambito riservato alla letteratura" a

⁴¹ Cfr. Gianfranco Marelli, *L'amara vittoria del situazionismo. Per una storia critica dell'Internationale Situationniste 1957-1972*. Biblioteca Franco Serantini, Pisa 1996, e relativa bibliografia.

⁴² Walter Benjamin, *Strada a senso unico*, in *Opere Complete*; ed. it. a cura di E. Gianni, vol. II, *Scritti 1923-1927*. Einaudi, Torino 1983, p. 409.

cui poter tornare), così non è negli anni '70, in cui peraltro sono in molti a non cogliere questo invito, non aderire a nessuna grande ideologia, deridere il neorealismo e abbracciare la neoavanguardia, rivalutare la forma-libro, cedere alla saltuaria tentazione del disimpegno e rifugiarsi tra le alte mura dello specifico letterario nelle sue varianti del fantastico, del grottesco, dell'assolutismo semiotico. In questa sede, nei capitoli che seguiranno, ci vogliamo occupare proprio dell'*ambizioso gesto universale del libro*: un gesto che – a metà tra deresponsabilizzazione e acuita consapevolezza; autoreferenziale e assieme mortalmente serio – dimenticandosi il ruolo gramsciano dell'intellettuale nella società, riesce in ogni modo a mandare il mondo a gambe all'aria. Vedremo che questi gesti hanno molto da dire, il loro rapporto realtà/finzione sarà tutto da discutere (lavorano su ipertesti e archetipi letterari, e allo stesso tempo pezzi interi di realtà penetrano nella finzione senza subire nessuna mimesi), e i loro temi sapranno interpellare il nostro presente in modo straordinario. E se osservate da una certa angolazione – dai margini – tali scritture non perdono un grammo della loro potenza di fuoco.

2. L'approccio, il metodo, il contesto

2.1 Critica tematica

Abbiamo appena visto come il “campo” delle controscritture, così contingente e intermittente, può essere cavalcato in sella a vettori di movimento: i temi di un testo, che ne costituiscono la direzione e il senso.

Ma l'interpretazione dei temi, che rientra nei compiti della critica tematica, è a sua volta per la letteratura un campo minato. Il panorama teorico riguardante la tematica è particolarmente povero in Italia, come lamentava Emanuela Annaloro⁴³, al contrario delle sue numerose e autorevoli applicazioni pratiche⁴⁴ nonché degli studi d'oltralpe, specie

⁴³ Emanuela Annaloro, *Problemi di critica tematica*, in «Allegoria» XVIII, 52-53, 2006, p. 171-183. Panorama però arricchitosi nel corso degli ultimi dieci anni quantomeno dal lavoro di Alessandro Viti, *Tema*, Napoli, Alfredo Guida Editore 2011.

⁴⁴ L'elenco degli studi tematici italiani è autorevole: caratteristico del nostro panorama rimane però la mancanza di un accompagnamento ad una corrispondente riflessione teorica preliminare sullo statuto del tema. Una panoramica non esaustiva: Piero Boitani, *L'ombra di Ulisse. Figure di un mito*, Bologna, Il Mulino 1992; Mario Lavagetto, *La cicatrice di Montaigne. La bugia in letteratura*, Torino, Einaudi 1992; Remo Ceserani, *Treni di carta*, Genova, Marietti, 1993; Francesco Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi 1993; Massimo Fusillo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Firenze, La Nuova Italia 1998; Mario Domenichelli, *Cavaliere e gentiluomo. Saggio sulla cultura aristocratica in Europa (1513-1915)*, Roma, Bulzoni 2002; Pierluigi Pellini, *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Firenze, Le Monnier 2004; Romano Lupérini, *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo*

tedeschi e francesi, dai tempi di Curtius fino agli *Annales*. Questo comporta una definizione del tema che è già per sua natura equivoca, ed elusa da molti, giustificando il ricorrere a riguardo a quel pur valido “senso comune” di cui parlava Compagnon.⁴⁵ La critica tematica, per dirla in breve, gode ancora di cattiva reputazione. Tema, motivo, *topos*, argomento, *Leitmotiv*: sono tutti strumenti tra i più antichi a disposizione dei critici letterari e allo stesso tempo i più difficilmente maneggevoli in sede critica. Si intersecano tra loro, e non sono mai del tutto disgiungibili con tratti propri a meno di non “prendere posizione” definitiva. Giglioli diceva che le quattro lettere che formano la parola “tema”, sotto la loro apparenza inoffensiva, hanno in serbo tranelli e insidie molto più che altre definizioni dai suoni temibili rintracciabili in qualsiasi manuale di retorica.

Vogliamo qui sottolineare alcuni aspetti imprescindibili di ogni interpretazione tematica e della nostra in particolare che sono: la vicinanza, possibile o auspicabile, “di moda” o da non sottovalutare, con l’ambito dei *Cultural Studies*; l’extratestualità, intesa come contatto con il reale extraletterario, e infine l’ermeneutica, ossia il ruolo del critico di fronte a un tema e del lettore davanti al suo uso, riuso, utilizzo. Questi strumenti sono in grado più di altri di farci condurre un discorso utile sopra le scritture che abbiamo scelto, di “direzione ostinata e contraria”, di attitudine più “barbarica” che dialettica, percorse dai temi di esplosioni, cataclismi, apocalissi, ordigni, ribellioni, rivolte. Scritture per altro già raggruppabili per distinzione geografica (scritture italiane), cronologica (situate a cavallo della mutazione antropologica: racchiuse tra il boom del dopoguerra e il postmoderno), di genere letterario (anti-mimetiche, più di “finzione” che di “realtà”). Con l’unica distinzione, ovviamente, che la nostra esposizione è inter- e infratematica, ossia è questo fascio compatto di temi ad essere raggruppabile per criteri geografici, cronologici, di genere.

2.1.1 Ermeneutica, ricezione, uso riuso e riutilizzo

Partendo dall’ermeneutica, si potrebbe dire come la tematica e la tematologia siano, in anni recenti, sempre più gravitanti attorno alla sfera di attinenza della stessa sua disciplina: “il punto di vista del lettore è progressivamente diventato decisivo nell’impalcatura teorica dei critici tematici”⁴⁶, dice Viti, assieme a Giglioli che afferma che, “a lungo trascurata, la questione del rapporto tra il Tema e l’istanza interpretativa ci appare oggi per molti versi

occidentale, Roma-Bari, Laterza 2007; Emanuele Zinato, *Automobili di carta. Spazi e oggetti automobilistici nelle immagini letterarie*, Padova, Padova University Press 2012.

⁴⁵ Antoine Compagnon, *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*, Einaudi, Torino 2000 [*Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Éditions du Seuil 1998]

⁴⁶ Alessandro Viti, Tema, op. cit., p. 90

come quella determinante”.⁴⁷ Il teorico di riferimento per la moderna concezione ermeneutica del tema rimane Claude Bremond il quale, già nel saggio *Concept et Thème* presentato al cosiddetto primo congresso parigino,⁴⁸ presenta il tema come un referente insieme interno ed esterno, immanente e trascendente il testo. Il tema, per lui, non è un’entità data ma il frutto di una operazione intellettuale – la tematizzazione – che non si esaurisce mai.⁴⁹

La stessa riflessione di Giglioli, più volte ripresa, è tra le più approfondite e articolate sulla natura interpretativa del tema a livello internazionale. Egli prospetta l’alternativa di due possibilità di studio dei temi, quella *archeologica* e quella *genealogica*.⁵⁰ La prima pensa il tema come archetipo, origine, sostanza che a volte è ontologica e junghiana (ed è forse condivisa da tutti i metodi storici della critica tematica, dalla *Stoffgeschichte* a Curtius e Frye). Per la seconda il tema è una *dynamis*, un processo, non una sostanza morta ma una catena di metamorfosi, che non si può sottrarre alla continua ridefinizione per mezzo dell’interpretazione del lettore/critico. È insomma un’operazione cognitiva e creativa e non un dato,⁵¹ un viaggio di esplorazione e non una visita guidata,⁵² non una struttura oggettivamente data nel testo ma il risultato della lettura. L’esempio limite è l’opera definita *atematica* di Kafka: è solo l’istanza interpretante del lettore che può individuare il tema nello spazio mentale in cui mette in relazione l’argomento palese del testo con il senso che da esso si vuol ricavare⁵³. Certo: non si prescinde dal fatto che l’intento tematico dell’autore dev’essere rispettato, indagato con ogni altro strumento critico, e osservati i “paletti” che segnano la strada che egli stesso ha voluto tracciare. Quando Omero invoca le Muse per cantare “l’ira di Achille”, è egli stesso che ci indica dove guardare, qual è il tema e il senso della sua narrazione (appunto l’ira del protagonista di fronte alla morte di Patroclo).⁵⁴ Ed esiste, ed è forte, una critica tematica che mantiene il rispetto più sincero per il sistema

⁴⁷ Daniele Giglioli, *Tema*, La Nuova Italia, Firenze 2001, p. 28

⁴⁸ I cosiddetti tre congressi parigini, intitolati “Pour une Thématique” e tenutosi negli anni 1984, 1986 e 1988, segnano una tappa fondamentale per gli studi sul tema e già indirizzano verso una tendenza apertamente ermeneutica. Il primo, svoltosi dal 20 al 22 Giugno 1984, vede l’intervento (fondamentale per i successivi sviluppi ermeneutici) di Claude Bremond, *Concept et Thème*, poi pubblicato in “Poétique”, 64.

⁴⁹ “La thématization consiste par conséquent dans une série indéfinie de variations sur un thème dans la conceptualisation, loin d’être donnée d’avance, reste toujours à compléter ou à reprendre, et ne peut se cerner que par approximations précaires”, Claude Bremond, *Concept et Thème*, op. cit., p. 417, cit. in Viti, *Tema*, op. cit., p. 55

⁵⁰ Daniele Giglioli, *Archetipo e sopravvivenza. Due modelli per lo studio dell’immaginario*, in *Allegoria*, 58, XX, 2009, p. 50.

⁵¹ Ivi, p. 55

⁵² J.-M. Schaeffer, *Variations Faustiennes*, in A.A.V.V., «Communications» n.47, cit. in Viti, *Tema*, op. cit., pag. 100

⁵³ Daniele Giglioli, *Tema*, op. cit., p. 23-24

⁵⁴ Anche se qui Giglioli fa ricadere la differenza tra *tema* e *motivo*, distinzione che percorre tutta la sua riflessione.

significante del testo, legata ai poli dell'autore e del testo stesso.⁵⁵ Ma la tematica, per Giglioli, è o può essere un'altra cosa: *non solo ciò a proposito di cui il testo è scritto, ma anche [...] ciò a proposito di cui il testo è letto*⁵⁶. Il tema sarà significativamente individuato dal lettore non solo perché immanente in qualche modo al testo, ma anche perché parla *alla e della* contemporaneità, ed è significativo per *noi*⁵⁷. È un punto di vista consapevolmente parziale e particolare, che accoglie in sé e supera quello del decostruzionismo, che invitava a leggere il testo negli interstizi e negli spazi marginali, e che apre la possibilità al parlare di un *uso* del testo alla maniera decertiana, a un suo riutilizzo da parte del lettore in senso fortemente pragmatico.

2.1.2 Intertestualità, extratestualità, realtà

A prescindere dal fatto che la relatività sia o meno preferibile all'arbitrarietà, e se sia da incoraggiare il ruolo prioritario del lettore nell'interpretazione di un testo in relazione ai temi letterari – immanenti ed esterni al testo allo stesso tempo –, resta necessario cogliere l'orizzonte sociale, antropologico, culturale, materiale in cui i due “punti ricchi” di tensione di un testo, l'autore e il lettore, vivono, pensano, si muovono. Alessandro Viti specifica come “i temi [siano] il linguaggio attraverso il quale passa il contatto conoscitivo tra letteratura e mondo, un filo testo tra immaginazione e realtà umana”.⁵⁸

Il superamento dei confini della letteratura è una conseguenza inevitabile del fatto che i temi sono “oggetti riconducibili a referenti esterni a essa”⁵⁹, espressioni dell'esperienza e del vissuto quotidiano e concreto. Non sempre la critica tematica si è dettata un simile postulato: la *Stoffgeschichte*, disciplina sviluppata in Germania a fine Ottocento, ne aveva una concezione libresca, erudita, e oggi inattuale. E in questi anni la tematica e la tematologia sono al centro dell'interesse di chi, dopo decenni di intertestualità esasperata, vuole parlare di extratestualità e auspica un *ritorno alla realtà*, specie in Italia.⁶⁰ Non più quindi solo il tema iperletterario di Ulisse, ma a fianco ad esso il più ampio tema del viaggio; o quello

⁵⁵ In Italia rimane Cesare Segre a parlare di tema come unità immanente al testo, ma le opposizioni più strutturate a questo riguardo vengono da L. Doležel, in *Pour une thématique de la motivation*, in “Strumenti critici”, 2, 1989, e T. Pavel, *Thematics and Historical Evidence*, in W. Sollors (a cura), *The return of thematic criticism*, Cambridge MA-London, Harvard University Press 1993.

⁵⁶ Daniele Giglioli, *Tema*, op. cit., p. 101

⁵⁷ Ivi.

⁵⁸ Alessandro Viti, *Tema*, op. cit., p. 173

⁵⁹ Ivi, p. 172

⁶⁰ Era questa l'idea-guida delle giornate di studio tenutesi a Siena nel 2008, e di tutti gli interventi ospitati dalla rivista *Allegoria* nel corso dell'ultimo decennio (in particolar modo nei numeri 44, XV, 2003; 45, XV, 2003 e 52-53, XV, 2006).

dell'incontro, o la menzogna, il doppio, il gentiluomo:⁶¹ e per noi l'apocalisse (in Porta, Morselli e altri). Di più: quegli *oggetti* o *situazioni* che consentono di considerare il mondo nelle sue circostanze contingenti politiche, culturali, sociali, eccetera come il treno per Ceserani, l'oggetto desueto per Orlando, l'automobile per Zinato:⁶² e per noi la rivolta e la guerriglia (in Bianciardi, e altri).

Riassumiamo: il materiale e l'immaginario (che potrebbero essere intesi anche come interessante dittologia sinonimica per intendere il "reale"), contaminati dal mondo interiore ed esistenziale dell'individuo-autore, si mutano nella letteratura, cioè si trasfigurano artisticamente in una forma, il singolo testo, che nella sua complessità sembra assumere un qualche impalpabile aspetto di vita autonoma. Questo testo, vidimato dal mercato editoriale, veicolato nella forma-libro attraverso la distribuzione di massa, arriva nelle mani del lettore, che ne fa un uso che non si limita alla mera lettura-registrazione cerebrale passiva, ma è ancora tutto da scoprire. Nel mezzo di questa catena, la critica tematica promette di cercare non il fatidico anello che non tiene, quanto *come* tutto questo contribuisca a formare l'essenza stessa della letteratura, e come sia possibile condurre sopra di esso un qualsiasi tipo di discorso. Viti a questo proposito afferma che "il rapporto che il tema instaura tra testi e mondo extraletterario non è di rispecchiamento, bensì di rappresentazione problematica e rimodulazione"⁶³, ad ogni livello: ed è questo una delle cifre della sua comprensione. E il "mondo" insomma, in tutto questo, ha niente di meno che un ruolo-chiave.

2.1.3 Critica tematica e Cultural Studies

La traslazione dell'interesse critico dal tema squisitamente letterario a quell'*oggetto culturale* che informa il primo di se stesso ha suscitato non poche critiche e appelli alla cautela. Ma l'unico, secondo noi, rischio della critica tematica contaminata dagli studi culturali potrebbe essere quello di ritrovarsi a parlare di tutto, tranne che di letteratura, e di scambiare i mezzi con i fini. L'analisi critica di un tema può condurre in due direzioni: verso la letteratura o lontano da essa. E mentre la prima contraddistingue, per molti, una buona analisi critica, la seconda assume i connotati di quella che Leo Spitzer ha chiamato "l'allegro campo sportivo dell'incompetenza"⁶⁴, e che più di qualcuno ha affibbiato a un intero orientamento, quello dei *Cultural Studies*: accusandolo di usare la letteratura in maniera

⁶¹ Di Ulisse e del viaggio parla Boitani, dell'incontro Luperini, della menzogna Lavagetto, del doppio Fusillo e del gentiluomo Domenichelli (tutti già cit. sopra).

⁶² Tutte op. cit., vedi sopra

⁶³ Alessandro Viti, *Tema*, p. 176

⁶⁴ Leo Spitzer, *Critica stilistica e semantica storica*, Bari, Laterza 1966, p. 273

troppo disinvolta, di negare la conoscenza letteraria, di distruggere l'individualità "monumentale" delle opere trattate, insomma di non riconoscere che la letteratura non è un mero documento né un linguaggio come gli altri ma ha le sue caratteristiche di volta in volta proprie, insomma una sua aura, un suo indescrivibile *specimen*: che è l'inveterata accusa mossa da tempo alla tematologia tutta.

Sergio Zatti parla propriamente di un "pericolo", quello "rappresentato da certe derive estreme del pensiero decostruzionista e dalla prassi diffusa, oggi affermatasi soprattutto in area anglosassone, dei *Cultural Studies*." Essi, continua, sono

accomunati dal porre l'accento su "cosa ci dicono i testi" al di là, o meglio al di qua, della formalizzazione letteraria: ciò comporta [...] un'inaccettabile regressione contenutistica. [...] Anche le più raffinate indagini del *New Historicism* partono da una premessa difficilmente condivisibile, [...] quella del disinteresse per ogni distinzione tra sfondo storico e testo, discorso sociale e discorso letterario. [...] L'ambiguità di una tematologia non dichiarata prospera sullo svuotamento dei presupposti che la fondano e dei fini che la legittimano.⁶⁵

La storia letteraria diverrebbe indistinguibile dalla storia culturale, come in molti degli studi condotti su base ideologica, etnica o di *gender*, come ricorda Viti.⁶⁶ Questo pericolo è presto sventato: vorremmo ricorrere ai *Cultural Studies* non tanto per il gusto del rischio di "appiattire a grado zero" la complessità irriducibile del testo, quanto al contrario per rendere conto dei *gradi di articolazione* delle rappresentazioni letterarie: sia articolazioni sociali come cultura "bassa", documenti, linguaggio pubblicitario, fino ad arrivare al "campo intellettuale"; sia articolazioni artistiche, cioè i loro gradi di trasfigurazione artistica in prismi opachi, ciascuno unico e irriducibile, di complessità e compromesso. È il vecchio postulato che Wellek e Warren riportano a proposito del *New Criticism*, secondo cui le idee e i temi diventano significativi in letteratura quando ne sono parte costitutiva, elemento di tessitura⁶⁷. Insomma: studi culturali sì, dato che le premesse teoriche e gli avvertimenti in tal senso sono ormai molti, e affiancati da un discorso sulla complessità che ci è caro, che riteniamo costituisca la cifra delle cose del mondo, e che è da riportare anche al testo letterario.

Luca Crescenzi indica allora lucidamente una strada percorribile per chi voglia unire letteratura e tema letterario, realtà e cultura, scrittura e ricezione, pratiche discorsive e resistenza, direzione oppositiva e complessità:

⁶⁵ Sergio Zatti, *Sulla critica tematica: appunti, riflessioni, esempi*. Allegoria XVIII, 52-53, 2006, pag. 7.

⁶⁶ Alessandro Viti, *Tema*, op. cit., pag. 176

⁶⁷ R. Wellek, A. Warren, *Teoria della letteratura*. Bologna, Il Mulino 1965, p. 164

Potrebbe svilupparsi allora una pratica critica che concepisse i temi della letteratura come snodi di un duplice discorso recante le tracce delle pratiche politiche e sociali da cui scaturiscono e, al contempo, delle trasformazioni che il linguaggio e la forma impongono loro. E potrebbe nascere una critica che tenesse conto delle articolazioni complesse che insieme di rappresentazioni conoscono nella prassi della letteratura, poiché non poco del valore critico, oppositivo, della letteratura stessa nasce dallo scandalo rappresentato dalla giustapposizione incongrua o sorprendente di rappresentazioni comunemente circolanti, in una cultura, entro diversi e separati contesti di significato. Si tratterebbe insomma di arrivare a una prassi critica che sondasse la genealogia delle rappresentazioni e dei temi in letteratura, risalendo alle loro origini entro le pratiche discorsive e la cultura materiale della società e, al contempo, indagasse le modalità ultime del loro articolarsi nel linguaggio. Un tentativo che ha molti padri nobili – da Nietzsche a Benjamin a Foucault – ma che ancora non ha conquistato l'anima delle nostre pratiche critiche.⁶⁸

2.2 Seconda indicazione operativa

Raccogliendo l'indicazione di Crescenzi e facendola nostra, suggeriamo due direzioni in particolare, che ci orienteranno all'interno del territorio del testo. Sono due metodi critici di schiatta anglosassone, che meglio di altri riescono a spiegare *ciò per cui i nostri testi sono letti*, come si suggeriva prima, e in che modo parlano alla e della contemporaneità (contemporaneità che presenta tratti radicalmente mutati dalla modernità italiana dei Settanta); in che modo le nostre opere, nettamente antirealistiche e che si collocano nei generi del meraviglioso, del fantastico, della digressione filosofica e del fantascientifico (con distorsioni del tempo, dello spazio e del linguaggio) parlano alla e della realtà, parlano a noi e di noi. Apocalissi di senso e di significato, rivolte sociali, catastrofi ambientali e materiali: mai temi sono stati più attuali, e hanno rinnovato diacronicamente se stessi con tale velocità. Occorrono strumenti critici nuovi che diano conto di questi smottamenti di senso, di significato e di orizzonte culturale – che parlino alla nostra sensibilità, illuminando i conflitti del presente.

Il primo grimaldello metodologico è quella che Serenella Iovino, nel lavoro che ha introdotto il metodo nel panorama italiano⁶⁹, chiama “ecologia letteraria” o “ecocritica”, e che in lingua inglese si presenta con i nomi di *ecocriticism*, *literary ecology*, *environmental literary criticism*, *ecopoetics*, *green cultural studies*. L'ecocritica è una disciplina nata negli Stati Uniti tra gli ultimi anni '80 e i primi '90 dello scorso secolo, e la cui diffusione, oggi in

⁶⁸ Luca Crescenzi, *Superfici dure e tartarughe profonde. Una dialettica per lo studio della cultura*, cit., pag. 101-102.

⁶⁹ Serenella Iovino, *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, op. cit.

pieno e rigoglioso sviluppo, si data a partire dal 1991⁷⁰. Il lavoro che presiede al suo sviluppo e alla sua validità proviene dall'iniziativa di critici letterari quali Scott Slovic, Cheryll Glotfelty, Lawrence Buell, Glen Love e Patrick Murphy tra i più importanti. L'orizzonte operativo è uno: lavorare sul rapporto tra natura e cultura, nel senso più vasto che si possa attribuire a questo binomio, nei modi in cui la natura viene rappresentata in letteratura. La sostanziale freschissima novità di quest'approccio è l'ingresso della parola "natura" entro le categorie interpretative della teoria letteraria tradizionale, in tutta la sua portata etica e conoscitiva, al posto o a fianco dei più agevoli canonici e codificati concetti di "paesaggio", "senso del luogo", eccetera. La disciplina promette di essere uno dei più compiuti riassunti sinottici degli studi letterari gravitanti attorno a considerazioni sociali, di razza e di genere davanti a un mondo che, come la Leonia delle *Città invisibili* di Calvino, "rifà se stessa tutti i giorni". Con questo strumento alla mano sarà possibile affrontare, ad esempio, il tema archetipico dell'apocalisse facendo uso di una morale anti-anthropocentrica ed eco-centrica, capace di «leggere» l'ambiente negli attraversamenti di soglia tra naturale e artificiale, attenta ai minimi dettagli naturali, al selvaggio e alla *wilderness* che riemerge dal fondo del represso tecnologico e dagli angoli della megamacchina mondiale. Un ritorno del rimosso che non ha solo valori allegorici, o pulsionali, ma anche all'opposto etici, conoscitivi e di valore morale⁷¹.

Il secondo strumento di lavoro di cui vogliamo disporci è la geografia letteraria, disciplina ibrida che delinea le sue fattezze attorno agli anni '70, in ambiente statunitense, che è la più naturale controparte applicativa della geografia cosiddetta "umanistica" (Dardel, Wright, Lowenthal), e che ha sempre suscitato numerose perplessità tra i geografi (è il problema spinoso dello sguardo soggettivo e partecipante che non solo descrive ma anche *costruisce* spazio e luoghi), ma che trova negli ambienti di critica letteraria una disponibilità

⁷⁰ Anno della sessione speciale presieduta da Harold Fromm presso la conferenza annuale della prestigiosa *Modern Language Association* (MLA), intitolata "*The Greening of Literary Studies*". La bibliografia ormai è molto ampia, ma fondante rimane la già citata raccolta di Glotfelty e Fromm del 1996. *L'Association for the Study of Literature and Environment* (ASLE) è il principale snodo internazionale per ragionare sull'ecocritica, assieme alla relativa rivista, «*Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*» (ISLE). Per una raccolta antologica del primo decennio di attività della rivista si veda M. P. Branch e S. Slovic (a cura), *The Isle Reader: Ecocriticism, 1993-2003*, Athens-London, University of Georgia Press 2003. Per il panorama italiano si segnalano il fondamentale S. Iovino, *Ecologia letteraria*, op. cit., che affina in direzione comparatistica e disciplinare gli assunti ecocritici anglosassoni, merito riconosciuto dagli stessi Scott e Glotfelty; Anna Re, *Americana Verde. Letteratura e ambiente negli Stati Uniti*, Milano, Edizioni Ambiente 2009; l'importante raccolta di saggi a cura di Caterina Salabè, *Ecocritica. La letteratura e la crisi del pianeta*, Roma, Donzelli 2013. Da segnalare il convegno del 26-27 giugno 2009 presso l'Università La Sapienza di Roma intitolato *Ecocriticism. Retorica e immaginario dell'ambiente nel canone letterario occidentale*.

⁷¹ L'urgenza della questione ecologica non è però solo forzatura dell'occhio dell'interprete contemporaneo: essa è coscientemente sentita da autori di primo piano come Calvino, Pasolini, Volponi, Ottieri, Cassola, Ceronetti. Di quest'ultimo è utile leggere ad esempio *Beatitudine dell'inquinamento*, in Guido Ceronetti, *La carta è stanca*, Milano, Adelphi 1976.

di apertura costitutiva⁷². Le collaborazioni tra geografia e letteratura forniscono al critico degli strumenti a tutt'oggi indispensabili, abilmente riassunti e messi in opera nel 1993 da Fabio Lando⁷³. Secondo la sua interpretazione, il dialogo tra geografia e letteratura conduce a quattro percorsi di interpretazione del testo, e cioè il *senso del luogo*, il *radicamento/sradicamento*, la *conoscenza territoriale* e il *paesaggio interiore*⁷⁴: percorsi di senso e di lettura oggi quanto mai essenziali per parlare con il medesimo lessico delle catastrofi odierne, ossia principalmente quella ecologica ed ambientale, e capaci di fornire nuove coordinate per riabitare il mondo. A questo strumento faremo riferimento quando tratteremo dei romanzi apocalittici e postapocalittici, ossia sostanzialmente romanzi picareschi che disegnano strade, mappe e percorsi in un mondo vuoto; e quando tratteremo di romanzi di sovversione e di rivolta, in cui le “apocalissi domestiche” innescate entro uno spazio locale (la propria città, il proprio rione, la propria strada) si radicano in uno spazio vissuto dai contorni definibili e riconoscibili; entro una “geografia degli affetti” che può arrivare a essere il motore e la spinta all'azione e alla sollevazione.

2.3 Il contesto letterario e il mercato editoriale

Non sembra inutile, visto il criterio geografico/cronologico con cui abbiamo scelto le opere su cui maggiormente ci soffermeremo, spendere poche parole anche sul contesto storico-letterario in cui ci muoviamo, per valutarlo in consonanza con la “mutazione antropologica” che stiamo osservando e riconfermare quest'ultima nella nostra valutazione. La letteratura italiana è segnata da un forte sperimentalismo nel periodo degli anni '60-'70, periodo racchiuso tra gli estremi del 1963, cioè la nascita della Neoavanguardia, e il 1979, ossia la chiusura del decennio. In mezzo si trovano le grandi agitazioni del 1968, che sono il

⁷² Se insomma la disciplina geografica si è aperta poco e male ai mondi fittizi della letteratura come forme non scindibili della compartecipante realtà oggettiva del nostro mondo ordinario, la letteratura offriva già da tempo autorevoli esempi di “geografie letterarie” di atlanti letterari, di indagini delle geografie personali degli autori di cui si interessa. Basterebbe ricordare Carlo Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi 1997, e più vicino ai giorni nostri Franco Moretti, *Atlante del romanzo europeo (1800-1900)*, Torino, Einaudi 1997. In ogni caso, per una completa bibliografia sulla geografia letteraria (i cui testi fondamentali sono quelli di Salter e Lloyd, Seamon, Tuan, Pocock) si faccia riferimento a Fabio Lando (a cura), *Fatto e finzione. Geografia e letteratura*, Milano, Etaslibri 1993, e all'ottimo Maria De Fanis, *Geografie letterarie. Il senso del luogo nell'Alto Adriatico*, Roma, Meltemi 2001, che segue la strada aperta da Lando.

⁷³ Op. cit.

⁷⁴ *Senso del luogo*: la connotazione psicologica, emotiva, etica, culturale di un dato luogo entro la sfera di rappresentazione e di azione di un dato individuo e, in seconda battuta, di una società e di una cultura. *Radicamento/sradicamento*: quell'unità uomo/luogo (o se si vuole, uomo/ambiente in senso lato) propria dell'abitante nativo, che se viene persa comporta alienazione, crisi di presenza, sradicamento permanente. *Coscienza-conoscenza territoriale*: riscontrare tracce di una “intimità” di relazioni e connessioni tra territorio e interiorità dell'individuo, assieme ai sistemi di significazione del proprio territorio e di interazione con esso. *Paesaggio interiore*: la ricezione che ogni individuo fa dei territori in cui conduce la propria vicenda umana, e se questo costituisca o no un insieme coerente e una “geografia personale” significativa. Per una trattazione sistematica di questi quattro punti si veda sempre l'introduzione a Lando (a cura), op. cit.

maggior periodo di rivolta e tensione sociale e culturale dell'Europa del dopoguerra, e che in Italia costerà la stagione della cosiddetta "strategia della tensione" per essere domata. Il 1968, che sta in mezzo a queste due date, è peraltro l'unico termine veramente sicuro di svolta per la letteratura italiana, per quanto riguarda il dibattito culturale, il posizionamento politico e il nuovo rapporto tra i letterati e le masse dei lettori (o per meglio dire, dei consumatori). Questi sono gli anni in cui si delinea a chiare fattezze il sistema dell'*industria culturale*, ossia la moderna organizzazione della cultura, i cui centri nevralgici sono la grande editoria, la distribuzione di prodotti culturali di massa, i *mass media*. È dunque un scorcio di Novecento di importanza cruciale non solo fuori ma persino dentro il dominio della letteratura, in cui si assiste a una mutazione radicale del ruolo della letteratura stessa e dell'intellettuale, e alla perdita delle dimensioni municipali e locali: queste ultime obliterate dalla diffusione della nuova industrializzazione e della diffusione di una cultura nazionale (poi internazionale) a modello statunitense, e conservate però entro i circuiti della letteratura con profondo disagio del lutto, della perdita, di conservazione della memoria (si pensi a Zanzotto, o alla "linea veneta" di Meneghello e Parise) o di tuffo nella realtà mitica (la narrativa meridionale, D'Arrigo)⁷⁵.

Guardando all'editoria, nonostante la rivoluzione massmediatica (cioè le trasmissioni radiotelevisive) resta fondamentale il ruolo delle grandi case editrici, come le milanesi Mondadori e Rizzoli, che seppero resistere alla crisi del dopoguerra, o quelle a medie dimensioni e maggiormente impegnate ideologicamente, come Einaudi e Feltrinelli. La direzione è però già quella che porterà, dagli Ottanta in poi, alla "finanziarizzazione" dell'editoria nel senso più spietatamente capitalistico e alle grandi concentrazioni editoriali, vale a dire la situazione che sarà quella che contraddistingue la nostra contemporaneità. Sul piano stilistico sono gli anni in cui si consumano gli ultimi grandi romanzi sperimentali, da *Corporale* di Volponi a *Horcynus Orca* di D'Arrigo, e in cui la tensione espressionista (sotto il magistero di Gadda) si fa sempre più esplicita. La neoavanguardia, nel frattempo, si dissolve rapidamente di fronte al '68 nell'incapacità di tradurre nella pratica la sovversione che aveva propugnato nella teoria: ma lasciando dietro a sé una seminale eredità di eversione dell'ordine testuale, e questo non solo nella poesia ma anche nella narrativa (si pensi ai romanzi di Antonio Porta, e soprattutto al modello di Nanni Balestrini). Dal punto di vista tematico sarà impossibile, per gli intellettuali attivi attorno ai Settanta e quindi di

⁷⁵ In generale, sul periodo dei Settanta, sono da consultare G. C. Ferretti, *Il mercato delle lettere. Industria culturale e lavoro critico dagli anni Cinquanta a oggi*, Torino, Einaudi 1979; A. Berardinelli, *Tra il libro e la vita. Situazioni della letteratura italiana contemporanea*, Torino, Bollati Boringhieri 1990; M. Belpoliti, *Settanta*, Einaudi, Torino 2001.

generazione successiva al neorealismo, non schierarsi di fronte alla radicalizzazione del confronto politico e alla recrudescenza del conflitto sociale. Così faranno quasi tutti i maggiori scrittori di questi anni, da Calvino a Sciascia, da Volponi a Calvino. Tuttavia, *in nuce*, già si covano tendenze che manifesteranno apertamente solo a partire dagli anni Ottanta con il postmodernismo: la ribellione letteraria, e i suoi dibattiti politici più duri, sono lambiti a margine da una letteratura disimpegnata, di “evasione” ma di taglio intellettuale di livello molto alto (vi si dedicano tra i primi Calvino e poi Eco, che ottiene straordinari successi di pubblico), oppure dal genere fantastico. Vale ricordare, a questo proposito, l’importanza rivestita dal genere fantastico e che spesso è sottaciuta nel momento di delineare i Settanta: eppure è proprio in questa fase che in Italia essa viene praticata maggiormente, assieme agli anni Venti-Trenta di Palazzeschi, Landolfi, Pirandello (il Novecento è letto da alcuni commentatori come il secolo in cui va ricercata la specificità del fantastico italiano, a differenza che in oltralpe in cui è da datarsi nel secolo precedente, e il periodo dei Sessanta e Settanta è particolarmente ricco⁷⁶). Questi bastino come indizi per indicare i Settanta come periodo letterario in cui più si intessono i fili di una complessità storica, politica, sociale e culturale; in cui vengono convogliate le contraddizioni della stagione dell’immediato dopoguerra, e che si dipaneranno in seguito nel famigerato “disimpegno” degli Ottanta, molto più vicini a noi per esperienze e sensibilità. È possibile intuire a questa altezza una sorta di “impegno” dell’etico e del politico che migra da una modalità strutturalmente irreggimentata a un’altra capace di manifestarsi in modo pulviscolare, diffuso ed endemico? I Settanta, come “punto caldo” anche e non solo nel letterario, sono contraddistinti da una sorta di *opacità* spessa che richiede le armi critiche più affilate.

3. *Perché questi temi?*

Nelle pagine che seguono tratteremo le apocalissi e le sovversioni dell’immaginario, come atto testuale di rivolta esistenziale, sociale, metafisica. Ciascuno di questi temi può essere trattato come vero e proprio tema letterario, da considerarsi in interdipendenza tra l’uno e l’altro: e molti di essi sono rintracciabili fra autori che, per i motivi più diversi, sono stati a fasi alterne degli esclusi, hanno agito lateralmente nei confronti del mondo

⁷⁶ Questa è la tesi in particolare di Silvia Zangrandi, *Cose dell’altro mondo. Percorsi nella letteratura fantastica italiana del Novecento*, Bologna, ArchetipoLibri 2011; cfr. anche Remo Ceserani, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino 2006; S. Lazzarin, *Il modo fantastico*, Roma-Bari, Laterza 2000; nonché il classico T. Todorov, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti 1970 [1977].

accademico ed editoriale. I testi in cui si esplicitano sono dei *gesti* innanzitutto: di ribellione, di attacco, di rassegnazione, capaci di liberare mille e mille *indizi utili* a noi lettori contemporanei, per il nostro utile contemporaneo. Ma ciò che forse più importa, è che rispecchiano molto dell'atmosfera storico-culturale in cui furono composti: un'età, quella in cui andremo a cercare e che si colloca attorno ai Settanta, di enormi sommovimenti e di catastrofi sociali, culturali, di senso, di significato, dei cicli naturali. Il realismo letterario, di fronte a tutto ciò, sarebbe parso a questi autori quasi fraudolento. La letteratura sembra sopravvivere per molti di loro come rito, se vuole tentare l'ultima per la "finzione vera", realistica: e questo rito consiste nell'inscenare rabbiosamente e comicamente una seconda apocalisse su carta, per esorcizzare quella vera – una sorta di rispecchiamento tra mondo da una parte e letteratura dall'altra.

Bruno Pischedda, parlando di una *grande sera del mondo*⁷⁷, tenta anch'egli di circoscrivere un "tema", o ancora meglio un "contegno ideologico e morale" attraverso romanzi italiani che "annunciano una catastrofe conclusiva ai danni dell'uomo e dell'ecosistema nel quale abita" di fronte a una forma di progresso opulenta e di massa a cui gli autori contrappongono un "buiore escatologico"⁷⁸. Disposti anche per lui lungo un crinale cronologicamente sensibile (tra la fine dei Sessanta e i primi Ottanta), i testi affrontati da Pischedda denunciano incupimenti di tipo quasi religioso da parte di una civiltà letteraria borghese che, non sapendo fare altro che contemplare lo sfacelo della modernità, si concedono un pessimistico, "buio disagio neoromantico".⁷⁹ È un malessere umanista per il cambiamento, un lutto inconsolabile in cui prevale un senso crescente di disinganno e di sconforto: atteggiamenti "di estraneità perplessa, quando non di rifiuto inorridito"⁸⁰ in cui il fronte umanista,

attraverso abiure esplicite, allarmi più che fondati e remore antiindustriali sempre latenti, [...] ritrova una pur parziale coesione interna, un comune sentire che si esprime nei modi del distanziamento polemico e in un classicissimo biasimo dei tempi ora condotto alle soglie del visionarismo funereo.⁸¹

E questo addirittura nella possibilità di caricare la scrittura di significati antagonisti,

⁷⁷ Bruno Pischedda, *La grande sera del mondo. Romanzi apocalittici nell'Italia del benessere*, Torino, Nino Aragno Editore 2004

⁷⁸ Ivi, p. 6-9

⁷⁹ Ivi, p. 25

⁸⁰ Ivi, p. 10

⁸¹ Ivi, p. 11

così da cogliere nello sconvolgimento biblico che si è prodotto sulla terra la circostanza più propizia per una sovversione cruenta dei presupposti tecnologici e pulsionalmente repressivi su cui si regge l'edificio borghese.⁸²

Ed è così che, secondo lui, l'umanista tardonovecentesco recupera un sapere che gli è precedente, quello biblico e specialmente giovanneo dell'apocalisse, che diviene il modello più autorevole e più grave su cui poggiare il racconto.

La questione, però, è osservabile da un'altra angolatura. Se è pur vero che, con gli anni settanta, si datano "difficoltà economiche, tormenti di coscienza, crisi intellettuali, ricerca affannosa di nuovi paradigmi politici e di cultura", si potrebbe obiettare che non inizia, così come dice consequenzialmente Pischetta, "la stagione del pessimismo".⁸³ ma l'aprirsi interstiziale, a mo' di crepa nell'asfalto, di possibilità liberatorie, libertine e libertarie di contestazione, massima sperimentazione, e innovazione discorsiva e linguistica; le occasioni, i veicoli, le direttrici, i vettori cifrati dell'adattamento, scontro, incontro, creazione con il nuovo. I piccoli microcanoni che si possono disegnare attorno a questo tipo di letteratura (i romanzi apocalittici, le scritture della catastrofe, le controscritture dell'immaginazione sovversiva, eccetera) segnano lo spazio proprio di un'alternativa a "quella via, comune a molti prosatori italiani, dell'annientamento della vita nell'impassibilità dello stile, di una retorica difensiva radicata nel timore di essere sopraffatta dagli avvenimenti".⁸⁴ Se il tipo autoriale che Pischetta vuole trattare è quello del letterato bene o male reazionario (e questo giustifica la trattazione del neonazista Dante Virgili, autore dello sperimentale *La distruzione*), sarà però anche possibile delineare quello del saltimbanco e del ribelle. Come dice Francesco Muzzioli in *Scritture della catastrofe*,⁸⁵ è ben tangibile nelle opere distopiche un notevole grado di *humour noir*: ed è distinguibile, assieme alla distopia ambigua, tragica e allegorica, anche quella umoristica, come allargamento di orizzonti dell'operabilità letteraria, e atto grandioso di liberazione e spazio di resistenza.

3.1 *Gli Anni Settanta e le catastrofi.*

È abbastanza ovvio l'orizzonte di senso a partire dal quale scriviamo e che genera nel lettore aspettative e interessi particolari, precisi e orientati: il contesto degli anni '10 del 2000, dopo

⁸² Ivi, p. 8

⁸³ Ivi, p. 12

⁸⁴ Introduzione a Paolo Volponi, *Del naturale e dell'artificiale*, a cura di Emanuele Zinato, Ancona, Il lavoro editoriale 1999, p. 8. Appunto la scrittura di Paolo Volponi è un perfetto esempio di stile che trova nutrimento sperimentale ed energia innovativa dai generi della distopia e del romanzo apocalittico.

⁸⁵ Francesco Muzzioli, *Scritture della catastrofe*, Roma, Meltemi 2007

il secolo breve, dopo (o durante?) la minaccia atomica, dopo la vittoria del capitale, dopo la mutazione antropologica, dopo i “grandi racconti” e le metanarrazioni novecentesche (il progresso, la ragione, la nazione, la rivoluzione, eccetera). Dopo (o durante?) il postmoderno e dopo la mutazione del paesaggio. Durante la globalizzazione e durante la crisi ecologica. Forse però, allo stesso modo, non sono scontati gli incroci materiali, di significato e di pratiche discorsive nei luoghi e nei tempi entro cui cerchiamo: e sono queste a delimitare, in fondo, i confini concreti del *perché* dei nostri temi.

3.1.1 Mutazione antropologica

La parola-chiave per comprendere gli anni Settanta è quella della *catastrofe*. Catastrofe “antropologica” innanzitutto, e specialmente nella penisola italiana. Alfonso Berardinelli parla di un “trauma storico: quello provocato dall’avvento, con gli anni sessanta, dall’allora definito neo-capitalismo, o più precisamente del passaggio dell’Italia da un’economia prevalentemente agricola a una industriale e oltre. [... Un] trauma vissuto come interruzione di memoria e di continuità storica, rottura di vincoli locali, municipale e di cultura orale, dialettale.”⁸⁶ “Un ciclo si estingue e un altro comincia, il quale o sfugge ai consueti paradigmi interpretativi o catalizza giudizi puntualmente segnati da parole come *fine*, *lutto* *morte*”.⁸⁷ Pasolini, mai troppo citato, ha parlato di una *fine del mondo*: “una fine del mondo che è accaduta tre me, cinquantenne, e te, quindicenne”, dice rivolgendosi all’immaginario ragazzino nato e cresciuto durante il boom del dopoguerra; un “vero abisso” fatto di realtà materiale, oggetti quotidiani, lingua, condizioni sociali che divide per sempre due generazioni – “uno dei più profondi salti di generazione che la storia ricordi”.⁸⁸

È proprio Pasolini ad aver parlato propriamente di “mutazione antropologica”, con qualche variante (“degradazione antropologica”, “cataclisma antropologico”, “genocidio antropologico”)⁸⁹, e soprattutto in tre articoli del giugno-luglio 1974 apparsi su *Il Corriere* e *Il Mondo*, poi raccolti negli *Scritti corsari*:⁹⁰ qui sono soprattutto due gli eventi che Pasolini porta a dimostrazione della sua tesi, la strage di Brescia come colpo di coda del vecchio

⁸⁶ Alfonso Berardinelli, *La poesia verso la prosa*, Torino, Bollati Boringhieri 1994, pag. 165.

⁸⁷ Andrea Acribo ed Emanuele Zinato (a cura), *Modernità italiana. Cultura, lingua e letteratura dagli anni settanta a oggi*, Carocci, Roma 2011, p. 9.

⁸⁸ Pier Paolo Pasolini, *Lettere Luterane*, Torino, Einaudi 1976, p. 36-43.

⁸⁹ Degradazione antropologica in *Lettere Luterane*, cit., p.114; cataclisma antropologico in *Scritti corsari*, Milano, Garzanti 1975, p. 89 e genocidio antropologico nell’articolo *Verso il genocidio*, intervento dell’autore del 1974 e raccolta negli “scritti allegati” degli *Scritti Corsari*.

⁹⁰ *Gli italiani non sono più quelli*, “Corriere” del 10 giugno 1974, *Il potere senza volto*, “Corriere” del 24 giugno 1974, *Ampliamento del “bozzetto” sulla rivoluzione antropologica in Italia*, “Il mondo” del 11 luglio 1974. Rispettivamente alle pp. 35-39, 40-44 e 49-55 degli *Scritti Corsari*.

fascismo e soprattutto la vittoria del referendum sul divorzio, ossia il distacco tra masse popolari e contadine e cultura cattolica, reso possibile da un nuovo potere dell'immagine, della televisione, della pubblicità – un potere senza volto che si avvicina molto al *biopotere* foucaultiano, e che riportano al “senso più immediato dell'apocalissi pasoliniana”, che è “la fine della dialettica fra le classi determinata dall'avvento prevaricatore della borghesia nella storia”,⁹¹ e quindi il livellamento tra le classi sociali. E come il biopotere, questo livellamento del conflitto e questa omologazione culturale portano a un cambiamento dei corpi degli italiani, fisiognomicamente parlando. Il cittadino italiano fascista e quello antifascista sono diventati “culturalmente, psicologicamente e, quel che è più impressionante, fisicamente, interscambiabili”⁹²: impossibile ormai trovare quei volti, assieme grotteschi e ancestrali, che erano l'anima della sua filmografia neorealista.⁹³ Forse solo Bianciardi in Italia, prima di lui, era riuscito a mettere su carta una consapevolezza simile, e specialmente nei romanzi detti “dell'integrazione”.

3.1.2 Società dello spettacolo

Un'altra delle metafore essenziali per comprendere le catastrofi degli anni Settanta è fornita da Debord e il situazionismo tutto, ed è nota come *società dello spettacolo*. Già verso la fine degli anni '60 Debord, assieme ai situazionisti,⁹⁴ definisce le società a capitalismo avanzato come *società dello spettacolo*: riscrivendo il Capitale e attualizzandolo, lo “spettacolo” è “il capitale a un tal grado di accumulazione da divenire immagine”.⁹⁵ È la smaterializzazione delle merci, che attanaglia ogni aspetto dell'esistenza dell'uomo, e rende

⁹¹ Gilda Policastro, *Il potere come degradazione e l'apocalissi come soluzione. Pasolini da Salò a Petrolio*, in Ida de Michelis (a cura), *Apocalissi e letteratura*, Bulzoni, Roma 2005, p. 220

⁹² Pier Paolo Pasolini, *Lettere Luterane*, cit., p. 87

⁹³ “Se io oggi volessi rigirare Accattone, non potrei più farlo. Non troverei un solo giovane che fosse nel suo «corpo» neanche lontanamente simile ai giovani che hanno rappresentato se stessi in Accattone. Non troverei più un solo giovane che sapesse dire, con quella voce, quelle battute. Non soltanto egli non avrebbe lo spirito e la mentalità per dirle; ma addirittura non le capirebbe nemmeno. Dovrebbe fare come una signora milanese lettrice alla fine degli anni Cinquanta di *Ragazzi di vita* o di *Una vita violenta*: cioè consultare il glossarietto.” (P.P. Pasolini, *«Il mio “Accattone” in Tv dopo il genocidio»*, in «Corriere della sera», 8 ottobre, 1975, qui da Id., *Saggi sulla politica e sulla Società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori 1999, pp. 677).

⁹⁴ Guy Debord, *La société du spectacle*, Buchet-Castel, Paris 1967, ripubblicato in Italia più volte, tra cui quella riproposta da SugarCo con la traduzione di Paolo Salvadori (definita “eccellente” dallo stesso Debord), che compare in *Società dello spettacolo e commentari alla società dello spettacolo*, Milano, SugarCo 1990. Cfr. ancora, tra riviste e ciclostilati, «Internationale Situationniste», dal n.1 al n.12 nell'edizione francese e n.1 dell'edizione italiana; «Invariance», I serie, dal n.1 al n.10; II serie, n. 1, 2. Del situazionismo, effettivamente, in Italia si sapeva poco: i principali riferimenti erano soprattutto il *Trattato di saper vivere a uso delle giovani generazioni* di Raoul Vaneigem, trad. it. di Paolo Salvadori, Vallecchi, Firenze, 1973 (nel 1972 ne era uscita una traduzione di Mario Lippolis, ciclostilata a Genova, con il titolo *Saper vivere. Trattato ad uso delle giovani generazioni*) e l'unico numero apparso dell'edizione italiana dell'«Internazionale Situazionista», mentre *La società dello spettacolo* fu in genere letto poco e male, riporta il sito http://www.autprol.org/public/news/apoeriv.htm#_ftnref11 (URL consultato il 21/10/2014). *Invariance* divenne il punto di riferimento principale. Rimandiamo infine ai bollettini ciclostilati del Gruppo Ludd: “Bollettino d'informazione”; “Ludd”; “Ludd-consigli proletari”, Genova.

⁹⁵ Guy Debord, *La società dello spettacolo*, cit., §34

totale la sua alienazione e negati totalmente il suo corpo vivo e la sua “vita reale”. Il tempo del consumo è perciò un’epoca “senza festa”⁹⁶, espressione che ci ricorda da vicino il Furio Jesi del tempo della festa analogo a quello della rivolta – rivolta che si configura quindi necessaria, radicata nell’azione ma soprattutto esistenziale, che riconfiguri i rapporti reali tra le persone in un tempo proprio e in uno spazio proprio, e solo dopo si riserva la possibilità di costruire, eventualmente, una società radicalmente diversa. Cesarano e Collu specificano meglio, affermando che, all’altezza del periodo storico in esame, “le condizioni d’esistenza del capitale contemporaneo [sono] quelle in cui il capitale [...] realizza nel presente, sull’intero pianeta, così come sull’intera specie, come sull’intera vita di ciascun uomo, i modi di una colonizzazione integrale dell’esistente che si connota nei termini di un *dominio reale*”.⁹⁷ La società dello spettacolo, per Cesarano, è il fine storico dello sviluppo dei mezzi di produzione, quello “di conquistare la totalità della biosfera come habitat naturale (*Umwelt*)”.⁹⁸ Le vie d’uscita però esistono: e sono quelle delle *insurrezioni vitali*, nel triplice aspetto dell’insurrezione linguistica, erotica e reale.⁹⁹

3.1.3 Crisi della presenza

L’ultima metafora è quella demartiniana della crisi della presenza. Ernesto De Martino, storico delle religioni di origini napoletane, operando negli anni fu capace di influenzare enormemente l’antropologia italiana del dopoguerra, e i suoi contributi densissimi a far nascere un’etnologia italiana autonoma nei suoi sviluppi. Poche sono, in quegli anni, le riflessioni su magismo, sciamanesimo, irrazionalismo e movimenti millenaristici che rivendichino lo stesso rigore e la stessa sensibilità; e pochi come lui seppero, con attento utilizzo di concetti del pensiero psicologico, filosofico e politico (“presenza” e crisi della presenza da Heidegger, “disgregazione” da Janet, “egemonia” da Gramsci), rendere conto di quei conflitti marginali e subalterni che le culture “storiche” e storicizzate ingaggiano con quella occidentale moderna, a sua volta in preda a un profondo disagio e malattia. *La fine*

⁹⁶ Ivi, §154

⁹⁷ Giorgio Cesarano, Gianni Collu, *Apocalisse e Rivoluzione*, cit., p. 9

⁹⁸ Giorgio Cesarano, *Manuale di sopravvivenza*, cit., p. 19

⁹⁹ Se l’insurrezione erotica è la seconda sezione del Manuale di sopravvivenza, intitolata *L’insurrezione erotica (autocritica della corporeità metaforica)*, e appartenente alle riflessioni dell’ultimo Cesarano, così si esprimono lui e Collu sulle insurrezioni reali: “distinguere i rivoluzionari armati dai sicari della falsa guerra sembrerà talvolta difficile, ma lo sembrerà soltanto, e non alla dialettica radicale: il corpo proletario della specie si è riconosciuto istantaneamente nei fatti di Detroit, di Danzica, di Stettino, e altrettanto istantaneamente si riconoscerà nei tratti inconfondibili delle insurrezioni vitali”, in Cesarano-Collu, *Apocalisse e rivoluzione*, p. 97 L’insurrezione linguistica è infine quella del *détournement*, definito proprio da Debord “stile insurrezionale”.

del mondo, poderosa raccolta di appunti e frammenti pubblicati postumi,¹⁰⁰ considera sistematicamente i rapporti tra *cultura* (che per de Martino è *l'opposto della malattia mentale*: un complesso di tecniche di protezione, configurazione, unificazione, reintegrazione e guarigione delle crisi individuali entro un orizzonte storico e collettivo, che agisce nella doppia sfera del conscio e dell'inconscio) e psichismo; tra culture che si muovono verso la saldezza della presenza, e quelle in cammino verso l'agonia (agonia di istituzioni, poteri e corpi in carne e ossa). La critica mossa da de Martino alla società moderna è quella di configurare culturalmente la possibilità della "fine del mondo", ma senza prospettiva di rinascita: è l'impossibilità di impostare un corretto rapporto io-corpo, io-oggetti, io-altri, che la avvicina pericolosamente alla follia nella direzione di *crisi della presenza*:

L'attuale congiuntura culturale dell'occidente conosce il tema della fine al di fuori di qualsiasi orizzonte religioso di salvezza, e cioè come disperata catastrofe del mondano, del domestico, dell'appaesato, del significante e dell'operabile: una catastrofe, che narra con meticolosa e talora ossessiva accuratezza il disfarsi del configurato, l'estraniarsi del domestico, lo spaesarsi dell'appaesato, il perder di senso del significante, l'inoperabilità dell'operabile.¹⁰¹

La società occidentale, "fra tutte le apocalissi culturali [la più] rischiosamente prossima alla crisi radicale dell'umano", è quella che è più "elettivamente preparata ad essere illuminata dal documento psicopatologico".¹⁰² ecco dunque le analogie con le forme del «delirio psicotico di fine del mondo», quali i casi del contadino bernese e del campanile di Marcellinara.¹⁰³

3.2 Terza indicazione operativa

¹⁰⁰ Ernesto de Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di Clara Gallini, Torino, Einaudi 1997 (2002)

¹⁰¹ Ernesto de Martino, *Fine del mondo*, op. cit., p. 469-70

¹⁰² Ivi, p. 471

¹⁰³ I due casi sono considerati da de Martino emblematici: nel caso del contadino bernese, il delirio psicotico presenta credenze proprie del mondo antico – l'albero cosmico, le acque diluviali, il regno dei morti situato sottoterra – ma contraddittoriamente senza riscatto, slegate dalla prospettiva escatologica di periodica palingenesi cosmica, di rinascita periodica del mondo stesso. Il caso del campanile di Marcellinara è esperienza stessa dell'autore: un vecchio pastore calabrese, fatto salire in automobile per un breve tragitto, perde la sua unica *Umwelt* possibile quando non vede più all'orizzonte il campanile del suo piccolo paese, presentando i segni dell'angoscia e del terrore. "Ciò significa," commenta de Martino, "che la presenza entra in rischio quando tocca i confini della propria patria esistenziale, quando non vede più il «campanile di Marcellinara», quando perde l'orizzonte culturalizzato oltre il quale non può andare e dentro il quale consuma i suoi «oltre» operativi: quando cioè si affaccia sul nulla", p. 480. Allo stesso snodo si troverebbe, per l'autore, la presenza di fronte ai dilemmi posti dalla società occidentale. Invece, al contrario, "nella vita religiosa dell'umanità il tema della fine del mondo appare in un contesto variamente escatologico, e cioè o come periodica palingenesi cosmica o come riscatto definitivo dei mali inerenti alla esistenza mondana: si pensi per esempio al Capodanno delle civiltà agricole, ai movimenti apocalittici dei popoli coloniali nel secolo XIX e XX, al piano della storia della salvezza nella tradizione giudaico-cristiana, ai molteplici millenarismi di cui è disseminata la storia religiosa dell'occidente", p. 468.

Se gli studi culturali hanno portato la sfida della radicalità nell'ambito degli studi letterari, allo stesso modo noi vorremmo portare il nostro contributo nei confronti della legittimità di una radice multipla, meticcia e imbastardita delle teorie e delle pratiche. È possibile, dati gli strumenti critici a disposizione dello studioso, configurare questi come come un utile “piede di porco” situazionista (o postsituazionista) che preludono allo scassinamento, al saccheggio e alla rapina del testo, più che al suo rispetto – inverso e parallelo a quel consumo, uso, riuso, riutilizzo, rimasticamento da parte dell'incompetente, che è senza dubbio massimamente da rivalutare? Insomma: si può parlare di affiancare al rigore metodologico dell'approccio al testo visto come “fine”, un più libero modularsi dell'analisi critica sul testo visto come “mezzo” (del lettore che ne ottiene ciò che lui vuole e gli è più utile)? Se sì, si fa sempre più ampia e tangibile la – pur sempre relativa – libertà di misurare i gradienti delle proprie osservazioni conformemente ai risultati che si vogliono ottenere.

L'obiettivo di quest'indagine è quello di esplicitare le combinatorie di operazioni di autori da una parte e lettori dall'altra – diverse, se non talora opposte, ma sempre complementari – e di riesumare le costanti tematiche che preludono al loro divertito, catartico, inventivo, fantasioso, doloroso stravolgimento del mondo, con l'attitudine – potremmo dire con De Certau – del *bracconaggio* nelle sue mille forme da parte di entrambi gli attori.¹⁰⁴ Uno stile dell'antidisciplina, un astutissimo e camaleontico bracconaggio spregiudicato è quello che supponiamo abbiano fatto i nostri Autori entro le pratiche discorsive della loro vita e della loro cultura per creare il loro Testo; è quello che pensiamo faccia comunemente il lettore “senza qualità”, dotato di quel *senso comune* di cui parla Compagnon, di fronte a ciascuna delle opere che citeremo; è quello che, per tutti questi motivi, vorremmo fare anche noi, per quanto ci è possibile, nella nostra interazione con i testi. È una linea di lettura e appunto (inter)azione con il testo e sul testo che – vorremmo premetterlo con forza – è accessoria, e non vuole integrare nessun'altra modalità di interpretazione, né tantomeno sostituirgli.

Serenella Iovino, introducendo l'ecocritica in Italia (che per certi versi non è altro che una ricerca tematica – quella sul naturale – fatta sistema: non diversamente dagli studi di genere), ha affermato che essa consta di due anime distinte, che si rifanno, rispettivamente, a una linea “storico-ermeneutica” e una “etico-pedagogica”:

¹⁰⁴ Michel De Certau, *L'invenzione del quotidiano*, op. cit., p. 6

La scrittura ambientale è mossa da due intenti caratteristici: un intento “epistemologico”, volto a creare nel lettore un’idea problematica del rapporto tra umanità e natura; e un intento “politico”, consistente nell’adozione di tecniche retoriche che inducano a sviluppare nuovi atteggiamenti nei confronti dell’ambiente e delle forme di vita non-umane. L’obiettivo principale di questo genere di scrittura è quello di ispirare nel lettore la coscienza (ecologica o proto-ecologica) dell’interdipendenza tra le forme di vita.¹⁰⁵

La prima linea storico-ermeneutica, esulando dalla scrittura ambientale in particolare e generalizzando, è quella abbracciata dalla maggior parte degli studi tematici che tentino una periodizzazione storico-culturale del loro oggetto d’indagine. La seconda invece, “etico-pedagogica”, è quantomeno quella *politically-oriented* degli studi tematici contaminati dai *cultural studies*, se non la motivazione sottotraccia che spinge i primi a scegliere un determinato tema, e non un altro. Sarebbe però possibile parlare di una terza linea aggiuntiva, che potremmo definire “pragmatica” di fronte alle trasformazioni del mondo e attinente alle pratiche attorno al Testo: la letteratura letta non solo come *strategia* di sopravvivenza, come dice Iovino in riferimento alle specie umane e non-umane, ma anche come *manuale* di sopravvivenza¹⁰⁶ sotto mentite spoglie: un manuale colmo di indizi, consigli, ricette, avvertimenti su cosa fare in caso di rivolte, catastrofi, apocalissi e di fine del mondo. Possibilità non inconcludente quando ci si imbatte in un Cormac McCharty che, nel suo *Sulla Strada*, impiega pagine intere in descrizioni puntuali, quanto mai tecniche e di *bricolage*, del riutilizzo dei resti dispersi di una società industriale postapocalittica; o quando Bianciardi ci indica, camuffata dentro un clownesco discorso diretto, la corretta composizione della bomba molotov¹⁰⁷ (o come sarebbe preferibile costruire una barricata: perfetti i frigoriferi, mentre le automobili vanno sempre rovesciate); o l’uso che Morselli ci suggerisce di fare dei libri stessi in caso di “assunzione in cielo dell’umanità”: banalmente, un bel fuoco.

¹⁰⁵ Serenella Iovino, *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, op. cit., p. 16

¹⁰⁶ Abbiamo desunto la definizione dal titolo di Giorgio Cesarano, appunto il suo *Manuale di sopravvivenza*.

¹⁰⁷ «Le bottiglie Scriabin» stava dicendo «che siano, per quanto possibile, di vetro spesso e col culo rientrato. Così l’effetto dirompente è maggiore, e si somma a quello incendiario. La misura di litro è senz’altro da preferire, per il lancio. Né troppo pesante né troppo leggera: un chilogrammo o poco più. E badate che il tappo sia a buona tenuta, con appena un pertugio per la miccia [...] La miscela ha da essere tre parti d’acqua, e una parte d’olio. Più economica e insieme più efficiente. Ustioni di terzo grado garantite». Luciano Bianciardi, *Aprire il fuoco*, in *L’antimeridiano*, op. cit., vol. I, p. 1046.

Capitolo Secondo

Catastrofi e apocalissi (Porta, Morselli)

*Dopo la seconda guerra mondiale tutto è distrutto
senza saperlo, anche la cultura risorta; l'umanità
continua a vegetare strisciando dopo che sono
accadute cose a cui in verità non possono
sopravvivere nemmeno i sopravvissuti, e su un
mucchio di macerie cui è negata anche la
meditazione cosciente sulla propria frantumazione.*
Theodor Adorno

*Il lupo dimorerà insieme con l'agnello;
il leopardo si sdraierà accanto al capretto;
il vitello e il leoncello pascoleranno insieme
e un piccolo fanciullo li guiderà.*
Isaia, 11, 6

4. I modi della catastrofe, le figure dell'apocalisse

4.1 Alle origini dell'apocalisse: controegemonie escatologiche

Prima di accostarsi all'apocalissi in quanto archetipo letterario, bisogna premettere ciò che essa fu in origine: un *discorso* strettissimamente correlato ad alcune *pratiche*, e precisamente quelle oggi potremmo definire “resistenziali”, di protesta, di riscatto e di rivolta armata sorte nel mondo mediterraneo (in particolare nell'ambito della cultura giudaica, ma non solo) in seguito alle conquiste di Alessandro Magno e agli stravolgimenti geopolitici che conseguirono al fenomeno cosiddetto di ellenizzazione.¹⁰⁸ La nascita e lo sviluppo di letture apocalittiche ed escatologiche della situazione storico/sociale della diaspora ebraica (ruotante attorno ai grandi centri d'Alessandria d'Egitto, Antiochia, Roma), in particolare sotto il regno seleucide e poi il dominio romano, sono parte essenziale di quelle che saranno la rivolta dei Maccabei e le tre grandi e disastrose sollevazioni giudaiche contro Roma del primo e secondo secolo di questa era:¹⁰⁹ visioni catastrofiche, profezie di

¹⁰⁸ La produzione letteraria apocalittica accompagna di pari passo e con straordinaria complessità i movimenti sociali giudaici, coprendo un arco di ben sei secoli (dal quarto a.C. al secondo d.C.). L'Apocalisse di San Giovanni del nostro canone biblico è un esempio tardo, assolutamente singolare e forse non rappresentativo di questa letteratura.

¹⁰⁹ È ancora in discussione la “necessità” o altrimenti “non necessità” di quelle rivolte sulla base di un materialismo storico che vede il conflitto tra classi o gruppi sociali come l'unica causa dell'insorgere di conflitti su più larga scala. Infatti le motivazioni socio-economiche concorrono, ma non in maniera determinante, all'affastellarsi di fattori capaci di causare eventi storici della portata del suicidio collettivo di Masada, ad esempio, narrato da un ammirato Giuseppe

redenzione, l'annuncio di un futuro di libertà preceduto da una guerra totale tra bene e male – sono uno strumento sotterraneo e serpeggiante di contestazione e contrattazione della realtà; dagli anfratti delle “copie nascoste”, come direbbe James Scott, più su fino ai grandi discorsi controegemonici.¹¹⁰ La letteratura apocalittica è un linguaggio segreto e simbolico. La numerologia sottesa, le rappresentazioni mitologiche e allegoriche, la prospettiva cosmologica e anti-antropocentrica, i colori, gli animali: sono tutti elementi che alludono a un referente spesso reale, a figure storiche, avvenimenti storici, perfettamente decifrabili dagli iniziati (come la “gran meretrice Babilonia”, ossia l'intero Impero romano). E la fantasia che modella i tratti di realtà ha la capacità di influire su quest'ultima nella doppia direttrice spazio-temporale: “la realtà trascendente oggetto di rivelazione è, nel contempo, temporale nella misura in cui considera la salvezza escatologica, futura; e spaziale, nella misura in cui annuncia la venuta di un mondo nuovo, ma già reale altrove, nel cielo”.¹¹¹ La lettura apocalittica dei fatti socio-culturali fu in grado insomma, fin dalla sua origine, di dar fondo a un particolare potere di trasformazione, quello dell'immaginazione che contesta il mondo: e permette di abitare in esso, e agire in esso (o contro di esso) aggirandone le egemonie, smantellandone il senso e creando spazi e tempi simbolici di libertà. Scrive infatti Yann Redalié, introducendo nel giugno 2004 i contributi al convegno romano intitolato *Apocalissi e letteratura*:¹¹²

La pretesa dell'impero è totalizzante, ingloba tutto. L'intera esistenza umana non può sfuggire alla rete politica e economica tessuta attraverso le sue città dalla potenza imperiale. La potenza dell'impero non è solo forza ma anche seduzione. Annunciata l'apocalisse, si può e si deve

Flavio (*Bellum Iudaicum*, VII, 8-10); o le tre intere legioni schierate in campo da Vespasiano per reprimere la durissima prima grande rivolta (anni 66-70d.C.); o addirittura l'ipotetico mezzo milione di vittime di parte giudaica durante la terza sollevazione (132-135d.C.) Cfr. a questo proposito Giulio Firpo, *Le rivolte giudaiche*, Bari-Roma, Laterza 1999, specialmente gli interrogativi posti a p. 60-61: il materialismo storico pare in parte incrinarsi di fronte a strategie discorsive di contestazione quale la febbre messianica, e il conflitto escatologico totale della Giudea antica. Talmente grande fu il pericolo corso da Roma, che l'imperatore Adriano rase al suolo Gerusalemme (al suo posto nacque la colonia di Aelia Capitolina, e gli ebrei stessi rischiarono di perderne memoria); fu impedito l'ingresso in città ai giudei, pena la morte, per più di centocinquanta anni; e in seguito fu consentito solo una volta l'anno, in occasione del pianto rituale sul luogo che fu il Tempio di Gerusalemme. Fatti che, grazie alla continuità della cultura ebraica attraverso i millenni, continuano come sappiamo a influenzare il nostro presente.

¹¹⁰ Per l'odierna antropologia il “potere dell'immaginazione” rientra a pieno titolo tra le facoltà di manifestare la propria libertà di fronte all'imposizione coercitiva: “è incompleta una discussione sul potere sociale che non prestasse attenzione anche al modo in cui gli individui razionalizzano e sfruttano i vincoli e le opportunità di agire che loro si offrono, per limitati che siano. In altre parole è necessario tener conto dell'immaginazione, il potere che tutti gli esseri umani hanno di investire il mondo di significato” (Emily A. Schultz, Robert H. Lavenda, *Cultural Anthropology. A perspective on the human condition*, tr. it. a cura di A. Lontani, *Antropologia culturale*, Bologna, Zanichelli 2009², p. 206).

¹¹¹ Yann Redalié, *Note introduttive sulla letteratura apocalittica e l'Apocalisse di Giovanni*, in *Apocalissi e letteratura*, a cura di Ida de Michelis, «Studi (e testi) italiani», 15, 2005.

¹¹² Il convegno (da cui proviene l'intervento di Redalié su citato) è quello annuale dei dottori e dottorandi di ricerca tenutosi presso il Dipartimento di Italianistica, Musica e Spettacolo dell'Università degli Studi di Roma “La Sapienza” nel giugno 2004, i cui interventi sono raccolti in *Apocalissi e letteratura*, a cura di Ida de Michelis, op. cit.

abitare il mondo, le città dell'impero in un altro modo, se l'agnello sgozzato è vittorioso. [...] Il culto celebra come presenti adesso realtà escatologiche, e come presenti qui delle realtà celesti. La ricchezza simbolica del linguaggio liturgico trasforma lo sguardo sulla realtà presente. Le liturgie e le visioni dell'Apocalisse non rappresentano un distacco o una fuga dal mondo, bensì una sua contestazione radicale, e l'Apocalisse sarà spesso la lettura sovversiva di movimenti di contestazione dello stato delle cose.¹¹³

4.2 Il discorso apocalittico in letteratura

4.2.1 Archetipi catastrofico-apocalittici. *“Saliranno le spine, le ortiche e i cardi”*

Detto questo – agganciata quindi la visione apocalittica e catastrofica alla sua funzione originaria – è possibile introdurre l'Apocalisse di Giovanni come tarda manifestazione di un genere letterario peculiare per linguaggio, visione del mondo, simbolicità, allegorie, obiettivo polemico. Questo testo, scritto sotto Nerone o più probabilmente sotto Domiziano, è quello che sarà consegnato, cristallizzato nel canone neotestamentario, all'Occidente cristiano prima, e borghese poi: bacino e serbatoio stilistico e allegorico, di modi, temi e strutture prettamente letterarie; assieme ai motivi apocalittici veterotestamentari riscontrabili anche in Isaia, Zaccaria, Ezechiele, e Daniele. Ogni momento critico, ogni fine di *un* mondo, dall'alta cristianità in poi, può connotarsi come fine *del* mondo: una prospettiva storica lineare ambigua, per cui ogni epoca di mutamento è un'epoca a un tempo di rivelazione e di distruzione, che reca con sé i segni della sua decifrazione che spesso eludono l'umano e parlano linguaggi altri (quelli divini, quelli naturali).

Spostiamo subito l'accento e il tono al discorso che abbiamo appena iniziato, dalle roboanti distruzioni dell'apocalisse al silenzio che segue nel mondo svuotato dell'esistenza umana. Sarebbe facile cercare qui gli antecedenti di quei linguaggi “altri” parlati dalle cose, dagli animali, dagli elementi naturali. Il naturale è, fin dalle origini della letteratura apocalittica, l'elemento che ri-abita e plasma quello che era lo spazio più propriamente umano: come in Isaia, XXXIV, 10-15:

10 [...] Per tutte le generazioni [l'Idumea] resterà deserta,
mai più alcuno vi passerà.

¹¹³ Yann Redalié, op. cit. p. 22. Tra gli esempi storici di apocalisse come discorso di radicale contestazione dell'esistente annoveriamo la prospettiva escatologica dell'abate calabrese Gioacchino da Fiore, che Murray Bookchin annovera tra i “retaggi della libertà” nella storia umana della gerarchia e del dominio. Se l'età veterotestamentaria era quella del Padre, quella neotestamentaria quella del Figlio, quella a lui successiva (visse nel dodicesimo secolo) doveva essere quella dello Spirito Santo, età di profonda spiritualità, perfetta carità, e completa libertà. Il gioacchinismo confluì nei movimenti chiliastici (hussiti, anabattisti) e riemerse con la Riforma durante ogni tentativo di riportare il cristianesimo alle sue perdute origini; esso portò talmente oltre i propri limiti l'escatologia cristiana, da approdare a una filosofia sociale nettamente secolare.

11 Ne prenderanno possesso il pellicano e il riccio,
 il gufo e il corvo vi faranno dimora.
 Il Signore stenderà su di essa la corda della solitudine
 e la livella del vuoto.[...]

13 Nei suoi palazzi saliranno le spine,
 ortiche e cardi sulle sue fortezze;
 diventerà una tana di sciacalli,
 un recinto per gli struzzi.

14 Gatti selvatici si incontreranno con iene,
 le capre si chiameranno le une con le altre;
 vi faranno sosta anche le civette
 e vi troveranno tranquilla dimora.

15 Vi si anniderà il serpente, vi deporrà le uova,
 le farà dischiudere e raccoglierà i piccoli alla sua ombra;
 vi si raduneranno anche gli avvoltoi,
 l'uno in cerca dell'altro.

I rovi e le malerbe, gli animali selvatici e le rovine: sono elementi testuali, qui caricati di significati allegorici che nel canone biblico vengono spesso assegnati al mondo vegetale e animale, che ritorneranno spesso nella modernità, e specialmente nella narrativa gotica ottocentesca. E sarà questa la prospettiva ultima, finale e postuma, dell’“ultimo uomo”, che per qualche prodigio scampa agli sconvolgimenti e reca con sé la testimonianza di un tempo, o un mondo, che non c’è più. Preziosissimo questo frammento di Isaia perché apre lo spiraglio agli spazi di movimento e di abitabilità a seguito della catastrofe.

Analoghi archetipi di distruzione e catastrofe, in cui si indugia sulla descrizione degli *effetti* della distruzione – e ciò che la distruzione apre come possibilità alternativa alla *ratio* umana – si riscontrano però anche in tutt’altra tradizione, come la tarda classicità. Ad esempio in Rutilio Namaziano, quando la “gran meretrice Babilonia”, ossia Roma, cadde davvero, lasciando avvizzire e morire una a una le città, che erano state la sua nervatura vitale: e il ritorno di Rutilio, da Roma verso la Gallia, è una *contemplatio mortis* che trascende l’umano e si attanaglia all’universale, allo scorrere del tempo delle ere storiche:

Agnosci nequeunt aevi monumenta prioris:
Grandia consumpsit moenia tempus edax.
Sola manent interceptis vestigia muris,
rueribus latis tecta sepulta iacent.
Non indignemur mortalia corpora solvi:
*Cernimus exemplis oppida posse mori.*¹¹⁴

¹¹⁴ “Non si possono più riconoscere i monumenti dell’epoca trascorsa,/immensi spalti ha consunto il tempo vorace./ Restano solo tracce fra crolli e rovine di muri,/giacciono tetti sepolti in vasti ruderi./Non indigniamoci che i corpi mortali si disgreghino:/ecco che possono anche le città morire”. Rutilius Namatianus, *De Reditu Suo*, I, 409-414. La metafora del tardo Impero è stata spesso attagliata alla nostra stretta contemporaneità per la fortissima analogia che se ne può ricavare: in qualche modo, il mondo odierno è un enorme Impero il cui dominio si estende all’intero globo,

Dove, a differenza che nell'archetipo biblico, la puntualità descrittiva non esce dall'operosità umana resa inerte dal tempo (manufatti umani sono *monumenta* e *moenia*, resi *vestigia*, cioè tracce e segni, sotto i muri crollati e i tetti sfondati), se non per la metafora organica del corpo imperiale analogo al corpo fisico.

Dati questi due archetipi, è possibile certo anche percorrere la storia degli sconvolgimenti catastrofico-apocalittici che riecheggiano, con toni profetici e tremendi, la letteratura medievale e moderna. In ambito italiano, il su citato convegno romano del 2004 ha identificato alcune tappe delle eredità scritturali lasciate dalla letteratura apocalittica in ambito italiano, riconoscendone le tracce nelle cronache toscane sulla peste del 1348, o quelle romane sul sacco di Roma del maggio 1527 a opera delle truppe imperiali di Carlo V, o ancora la battaglia di Lepanto del 1571 narrata in versi da poeti italiani e spagnoli (tanto che, in molte di queste cronache, i fatti sono plasmati sul modello giovanneo, e il tentativo degli autori è quello della ricerca di corrispondenze di segni premonitori, come pestilenze o terremoti, che annunciassero i fatti in esame). Impossibile non citare Dante, che salda sotto il sigillo apocalittico gran parte degli elementi essenziali della sua Commedia, dalla profezia sul Veltro all'incontro con San Giovanni in *Par.*, XXV. Ma non è tanto la tremenda successione di terremoti, pestilenze e trombe del giudizio a interessare chi scrive: non gli "effetti speciali" della distruzione, ma i silenzi, e i dilatatissimi tempi successivi: i luoghi disabitati, e la possibilità di movimento dentro di essi. È la prospettiva deformante per cui ogni città, ogni luogo extraletterario prende forma sulla pagina come qualcosa di diverso: una mappa di significato, mimetica o pseudo-mimetica – come tutte le mappe capace di descrivere il mondo ma lasciando sempre qualcosa al di fuori. E non è il momento apocalittico, ma quello post-apocalittico che tornerà poi nella modernità letteraria con la maggiore incisività.

4.2.2 Apocalisse e Novecento: la prospettiva della fine

L'erba gialla e stentata e la sabbia del deserto coprono l'asfalto e i marciapiedi della città, sulle dune ululano gli sciacalli, nei palazzi abbandonati sotto la Luna le finestre s'aprono come

senza più alcun *limen* che ne definisca un'alterità. Questa è l'opinione ad esempio di Micheal Hardt e Antonio Negri in *Impero. Il nuovo ordine della globalizzazione*, Milano, Rizzoli 2003, i quali invitano la "moltitudine" (soggetto politico di matrice spinoziana) a impossessarsi dell'Impero in disfaccimento il più velocemente possibile e volgerne il funzionamento a proprio favore. Ancora più radicale però è la critica seguita a questo testo, forse la miglior esperienza situazionista libertaria degli ultimi anni, ossia Crisso/Odoteo, *Barbari. L'insorgenza disordinata*, NN Editore: libello in cui saranno da notare l'uso attento di pseudonimi, tipico dell'esperienza situazionista (Crisso era il nome del compagno di Spartaco); la veste grafica, perfettamente analoga a quella del loro controcanto polemico; e il mantenimento della metafora, appunto, ma rovesciata di senso. Non bisogna rifunzionalizzare l'impero ma raderlo al suolo, non come moltitudine ma come "barbari", senza organiche controegemonie ma con l'uso disordinato della rivolta, del sabotaggio, del saccheggio, della sovversione, eccetera.

occhiaie vuote, da scantinati e sotterranei dilagano i topi e gli scorpioni. Eppure la città non è morta: i macchinari i motori le turbine continuano a ronzare e a vibrare, ogni Ruota a ingranare i suoi denti in altre ruote, i vagoni a correre sui binari e i segnali sui fili; e nessun uomo è più lì a ricevere. Le macchine che da tempo sapevano di poter fare a meno degli uomini, finalmente li hanno cacciati: e dopo un lungo esilio gli animali selvatici sono tornati ad occupare i territori strappati alla foresta: volpi e martore allungano la soffice coda sui quadri di comando costellati di manometri e leve e quadranti e diagrammi; tassi e ghiri si crogiolano sugli accumulatori e sui magneti. L'uomo è stato necessario: adesso è inutile. Perché il mondo riceva informazioni dal mondo bastano ormai i calcolatori e le farfalle. (Italo Calvino, *Ti con Zero*, p. 99-100)¹¹⁵

Adorno, nel 1961, in un vertiginoso procedere della coscienza collettiva a cui ad Auschwitz si doveva aggiungere Hiroshima, commentava la società attuale affermando che dopo la guerra mondiale tutto fosse stato distrutto, nulla avrebbe potuto risorgere e nessuno sarebbe potuto sopravvivere, nemmeno i sopravvissuti.¹¹⁶ La reazione del mondo intellettuale europeo, a questo assommarsi di catastrofi, è stato dei più vari. Innanzitutto si osserva uno stornare da di fronte a sé l'ipotesi dell'annichilimento del mondo: nell'ambito del letterario, il romanzo apocalittico esce di scena, per agganciarsi (anche se in maniera ibrida) al filone fantascientifico. Si mette in forma quindi nei colori del fumetto, dell'arte popolare, di temi motivi e personaggi fissi (alieni, robot, ecc); si contamina con altri mezzi di trasmissione massmediatica del Novecento maturo (cinema, fumetto, televisione); e i destini dell'era industriale e dell'*homo tecnologicus* – la sua scienza, la sua tecnica, la sua sopravvivenza – diventano gli interrogativi chiave che lo animano¹¹⁷. La fantascienza è, dal secondo dopoguerra, un enorme bacino di second'ordine in cui riversare, e da cui attingere, non solo le speranze sulle innovazioni tecnologico-scientifiche, ma anche le paure che le riguardano. Dilagano le fantasie sulla tecnologia impazzita, sui robot che si ribellano (è l'incubo borghese della rivoluzione operaia), del mondo in rovina e la ricerca di altri mondi abitabili (è la proiezione dei processi di colonizzazione e contro-colonizzazione).

¹¹⁵ Italo Calvino, *Ti con Zero*, Torino, Einaudi 1967, p. 99-100

¹¹⁶ È la citazione con cui abbiamo aperto il capitolo, che proviene da Theodor Adorno, *Tentativo di capire il "Finale di partita"*, saggio che oggi si trova in *Note per la letteratura*, Torino, Einaudi 1979 [1961 ed. or.], vol. II, p. 271.

¹¹⁷ Domande quelle sulla ragione e la tecnologia, consumismo, disastri ecologici, armamenti, capitalismo che in filosofia animano negli stessi anni i pensieri ad esempio di Horkheimer e Adorno. In Italia la discussione si anima con gli interventi raccolti in Umberto Eco, Furio Colombo, Francesco Alberoni, Gianluigi Sacco, *Documenti su il nuovo medioevo*, Milano, Bompiani 1973. Spesso si parlava propriamente delle modalità di salvezza della specie successivamente ai "disastri imminenti": G. Rattray Taylor, *Can the world survive*, New York, World Pub.Co. 1970; Samuel Mines, *The last days of mankind. Ecological survival or extinction*, New York, Simon and Schuster 1971; tra gli interventi italiani invece Roberto Vacca, *Manuale per una improbabile salvezza*, Milano, Mondadori 1974; Renzo Cantagalli, *Domani la fine del mondo*, Milano, SugarCo 1978.

Innumerevoli sono le catastrofi fantascientifiche ipotizzate da inglesi e americani¹¹⁸, e più di qualcuna quelle in lingua italiana. È insomma il vecchio archetipo del rito distruttivo/ricostruttivo, che “si affaccia però con particolare evidenza alla ribalta nel secondo Novecento inaugurando un vero e proprio *trend* apocalittico.”¹¹⁹

La possibilità di imprimere un respiro etico dell’impegno è però escluso dalla fantascienza e rimane esclusivo appannaggio della letteratura “alta”, per pubblico colto. Sia qui che nella narrativa popolare è possibile procedere per temi e problemi nell’analisi degli elementi ricorrenti che il discorso apocalittico consente di esprimere come nuova “dicibilità” e come nuovo orientamento antropologico. Uno di questi è senza dubbio l’ambito ecocritico del naturale. Se volessimo usare le categorie freudiane, diremmo che la “natura” come compartecipazione dell’umano è uno dei più grandi *rimossi* dell’impianto epistemologico occidentale, nonché il nucleo generativo di ogni altra rimozione. Facilissimo riscontrare l’enorme fascino generato dall’Apocalissi sulle sorti dell’umano, dell’animale e del naturale fino a partire dalla tradizione gnostica, talmudica e cristiana¹²⁰. Il contesto ambientale – inteso come l’intera gamma di rapporti di co-determinazione tra l’umano, l’animale e il suo ambiente fisico – è quanto mai determinante nei romanzi anti-mimetici che parlano delle grandi crisi del Novecento, e vale tratteggiarlo qui a brevissimi tratti: con la constatazione alla mano che la natura, nel filone “catastrofico”, non è né un rifugio contro l’immoralità degli uomini, né leopardianamente sorda ai desideri dell’umanità, né specchio dell’inconoscibilità provvidenziale come per Manzoni – ma è entità devastatrice.¹²¹ Lo è perfino quando questo contesto di rapporti tra l’umano e il naturale si connota in assenza, come ne *La Peste* di Albert Camus: romanzo del 1947 di un’allegoria puntuale ed esatta, già illuminata da quel “sole invincibile” della luce meridiana che sarà il fulcro del suo pensiero, ossia un sentimento di rivolta di fronte al Male che si trova dentro e fuori ciascun uomo¹²². La spoglia cittadina algerina di Orano, “insieme felice e tetra”, colonia francese e metafora

¹¹⁸ Cfr. ad es. Wilson Tucker, *The long loud silence*, New York, Rinehart 1952; Clifford D. Simak, *Ring around the Sun. A story of tomorrow*, New York, Simon and Schuster 1953; U. Le Guin, *City of illusions*, New York, Ace Books 1967.

¹¹⁹ Luciana Marchionne Picchione, John Picchione, *Le modalità della disperazione apocalittica*. Morselli, Volponi, Porta, in Otto/Novecento, IV, n.3-4, maggio/agosto 1980, p. 63-87.

¹²⁰ Ne parla Giorgio Agamben all’inizio del suo interessantissimo intervento intitolato *L’aperto. L’uomo e l’animale*, Torino, Bollati Boringhieri 2002, soffermandosi in particolare sul commento di una miniatura di una Bibbia ebraica del XIII secolo, conservata all’Ambrosiana di Milano, e raffigurante la visione di Ezechiele, i tre animali delle origini, e il banchetto messianico dei giusti – con teste animali al posto che umane. Come a significare che, nell’ultimo giorno, i rapporti tra umano e animale muteranno segno e l’umano si riconcilerà con la propria natura animale.

¹²¹ Cfr. Niccolò Scaffai, *Per una critica «ecologica» della letteratura*, «Compar(a)ison» 2, 2007, p. 6-7.

¹²² “Dico soltanto che ci sono sulla terra flagelli e vittime e che bisogna, per quanto è possibile, rifiutarsi di essere col flagello”. Albert Camus, *La Peste*, Paris, Gallimard 1947, tr. it. a cura di Beniamino Dal Fabbro, Milano, Bompiani 1992, p. 196

dell'Europa d'anteguerra, viene sconvolta da una immane catastrofe: una pestilenza inesorabile (il nazifascismo) portata da innumerevoli e orrendi sorci neri, che agonizzano e muoiono in ogni anfratto, angolo, strada, sottoscala. L'ambientazione del potente dramma di Camus è tanto astratta quanto astratto è il male, e tali sono anche i necrofori, i ratti, messaggeri di rovina, che ricordano al dottor Rieux scenari catastrofici di pestilenza (soprattutto modelli letterari).¹²³ La grande città sempre più silenziosa è lo specchio lucido di un presente bloccato, di un'operatività impossibile: un "ordine estremo", sotto un "cielo spesso", e le case un mero "complesso di cubi massicci e inerti", nei cui quadrivi siedono persone con "finti visi di pietra o di metallo, una sminuita immagine di quello che era stato l'uomo".¹²⁴ Quella di Camus è una natura *in absentia*, non connotata, allegoria del Male generato nella storia, che interviene come una ghigliottina sul disegno umano (è la disumanizzazione della peste) ma non si gemina in una naturalità selvaggia che, con il suo diverso linguaggio, altera il mondo nella vitalità irrefrenabile di un senso a lei proprio.

La sensazione di "fine del mondo" causata dal secondo conflitto mondiale, forse priva dell'impegno camusiano ma strettamente collegata invece a quella *natura culturalmente condizionata* di cui parla de Martino¹²⁵ trova perfetta raffigurazione all'interno di un'opera protagonista di una delle maggiori vicende editoriali di metà anni Settanta, ossia la "guerra" pubblicitaria tra *Horcynus orca* di D'Arrigo (che uscirà sconfitto, benché sostenuto dalla ben più potente Mondadori) e il suo rivale, *La storia* di Elsa Morante, edito dall'editore torinese Einaudi. Il romanzo di D'Arrigo – uno dei romanzi sperimentali più importanti del secolo nella forma di un'ossessiva autoreferenzialità – parla appunto del tracollo totale di una comunità di pescatori sul versante siciliano dello Stretto di Messina (che l'autore chiama "*Scill'e Cariddi*"): una vera e propria apocalissi senza *escaton* e senza prospettive di redenzione. Costato decenni di elaborazione (che fecero nascere la leggenda di D'Arrigo profeta, eremita e asceta della letteratura) e non dissimile dai casi psicopatologici studiati da de Martino, il mondo di D'Arrigo è un mondo cupamente magico e chiuso, le cui comunità ristrette (i "pellisquadra" – i pescatori; le "femminote" – comunità matriarcale di contrabbandiere; ecc) sono gli attori passivi di una fine cosmica messa in scena proprio

¹²³ "Le vecchie immagini del flagello, Atene contagiata e disertata dagli uccelli, le città cinesi piene di moribondi silenziosi, gli ergastolani di Marsiglia che accatastavano nelle buche i corpi grondanti, la costruzione in Provenza di un gran muro che doveva fermare il vento furioso della peste, Giaffa e i suoi orribili mendicanti, i letti umidi e putridi stesi sulla terra battuta dell'ospedale di Costantinopoli, i malati trascinati con gli uncini, il carnevale dei medici mascherati durante la peste nera, gli accoppiamenti dei vivi nei cimiteri di Milano, le carrette di morti in una Londra atterrita, e le notti e i giorni pieni dappertutto e sempre dell'interminabile grido degli uomini", *ivi*, p. 32

¹²⁴ *Ivi*, p. 133

¹²⁵ Ernesto de Martino, *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, Torino, Bollati Boringheri 1973 (2007³), p. 69.

davanti a loro, sullo Stretto dove vivono. L'Orca – mostro innominabile che dà il titolo al romanzo – è la rappresentazione allegorica più tremenda della morte per guerra, della guerra stessa e della sua disumanizzazione, “la ruina”, l’immortalità morente. La sua grandezza, eccezionalità, esagerazione organica e semantica sono almeno pari a quelle dell’evento bellico dispensatore di distruzione. Il mare – elemento già giovanneo di simbologia apocalittica – non è più un orizzonte di operabilità: e per questo che si necrotizza, si popola schizofrenicamente di allegorie di morte, di bestie e mostri. Cristiano Spila, che commenta il romanzo con dalla sua la prospettiva apocalittica,¹²⁶ nota come quella darrighiana è una “cerimonia di fine del mondo”, il cui motivo conduttore è “il mondo del mostruoso, dei demoni infernali, delle bestie che prendono il sopravvento sull’uomo”, sempre più in procinto di invadere i territori dell’umano.¹²⁷ Esempio per noi eccellente di una ricezione di crisi di un evento di crisi del Novecento, valido soprattutto per il linguaggio eversivo – per D’Arrigo l’unico possibile – per rendere conto dell’enormità della guerra mondiale e della fine della propria cultura.¹²⁸ Una ricchezza linguistica che si può saggiare in qualunque citazione e frammento, come una delle descrizioni dell’Orca, che riportiamo:

A qualche miglio di lì, in Tirreno, nelle profondità della mezzera dello scill’e cariddi, dove poggiava sommerso nella lava fredda e nera del suo sonno, un gigantesco, misterioso, inimmaginabile animale, cominciava la poderosa operazione del suo risveglio e assommamento. [...] L’animalone brancolava ancora cieco e sonnoso, oscuro e inavvertito come tutti i cataclismi nelle loro sotterranee origini [...] Un insieme fatto a fuso, allarmante e indecifrabile e rabbrividente, qualcosa che a distanza si potrebbe scambiare per un misterioso strumento di morte, com’una specie di vivente torpedine, vagante perenne.¹²⁹

¹²⁶ Cristiano Spila, *Il mostro apocalittico in Horcynus Orca*, in Ida De Michelis (a cura), *Apocalissi e letteratura*, op. cit., p. 231-240.

¹²⁷ Continua Spila: “Un vissuto di crisi avvolge la storia dei pescatori dello Stretto, che vedono cambiare la loro vita; e il contenuto del loro crollo schizofrenico si permea di cosmici deliri, di mostri, di violenti sovversioni del mondo, di visioni e immagini di un mondo rovesciato, del «mare della Nonsenseria». Ma *Horcynus Orca* è anche permeato della visione della fine di una cultura, del declino della civiltà pescatrice, della fine della libertà, della guerra mondiale, della sperequazione capitalistica, della fame, delle distruzioni di massa, dell’annientamento raccapricciante del mondo. La guerra all’Orca, il mostro, la distruzione sono l’elaborazione mentale di una collettiva volontà di morte, ma anche della catastrofica di fine del mondo”, ivi.

¹²⁸ Lo stile darrighiano, personalissimo, ludico e libertario, consta ad esempio per i meccanismi narrativi di caotiche anticipazioni e digressioni (sulla falsariga del *Moby Dick* a lui vicinissimo), e per i fatti di lingua di quattro elementi, che meritano di essere notati: neologismi (deverbali astratti, denominali, parasintetici, composti, raddoppiamenti); aulicismi; dialettalismo e simil-dialettalismo (quest’ultimo un meccanismo genetico-mimetico che crea parole nuove con le radici dialettali siciliane di D’Arrigo). Tutti mezzi espressivi che si caricano di tutta la loro potenza proprio nei momenti di massima indicibilità nell’aderenza agli eventi, come l’incontro con l’Orca, e altrove. È un’abilità sapiente di piegare la dialettalità da realismo filologico a repertorio libero, ad alta letterarietà con rimandi in più direzioni, debitrice non solo del Dante infernale ma forse soprattutto del *Cortegiano* di Castiglione, in quanto punto d’arrivo di quel ramo laterale, poliglotta e combinatorio, della nostra lingua letteraria.

¹²⁹ Stefano D’Arrigo, *Horcynus Orca*, Milano, Mondadori 1975, p. 721-724

Quello di D'Arrigo è un perfetto esempio di linguaggio eversivo, vissuto di crisi, mondo in rovina, allegorie di morte e rigenerazione: la "crisi della presenza" tradotta in un romanzo di enorme portata e respiro.

Questa è anche l'esperienza narrativa ed esistenziale di un altro intellettuale atipico di quegli anni, Paolo Volponi, il cui pretesto apocalittico è non solo lo spettro di una nuova guerra mondiale, reso concretissimo durante la crisi missilistica di Cuba, ma soprattutto il presagio di uno scoppio atomico, della bomba H (che, dal momento che è stata costruita, è come se fosse "già scoppiata", dice l'autore nei suoi appunti), di un mondo post-apocalittico. È questa la preoccupazione maggiore di Gerolamo Aspri, protagonista di *Corporale*, romanzo del '74 uscito per i tipi dell'Einaudi. Ma quest'ossessione nei confronti di un'ecatombe nucleare nasconde dell'altro: la "bomba" è anche quella del deragliamento antropologico italiano. "Ad insidiare Aspri non è tanto la guerra atomica quanto la mutazione antropologica degli italiani, l'involuzione postmoderna dei movimenti antagonisti, l'omologazione culturale dei ceti medi".¹³⁰ Volponi, intellettuale-dirigente, vicino al mondo scientifico e dell'industria, è anche uno dei più attenti – potremmo dire – *paesaggisti* tra gli intellettuali italiani dell'ultimo decennio e tra i primi ad affinare la propria penna sui disastri ambientali della penisola grazie a un dettagliato e allegorico bestiario della contemporaneità, sulla soglia (è il suo merito) tra il naturale e l'artificiale. È dal paesaggio urbinato che Volponi trae il suo colorismo, le sue inattuali figure rinascimentali, meccanicistiche, illuministiche: ed è dalla dialettica tra la sua realtà locale e la derealizzazione sociale che i suoi animali, "figure di fine di un mondo, annunciano una ultimata apocalisse antropologica"¹³¹: specialmente nelle prose minori, come alcuni scritti comparsi sul *Corriere della Sera* tra l'83 e l'84 molto vicini all'idea dell'operetta morale e che raffigurano lupi solitari (gli ultimi quindici sopravvissuti nell'Appennino), passeri importati dalla Cina, cornacchie nelle discariche. In *Natura e Animale* (1982)¹³², intervento a un convegno milanese sulla presenza dell'animale nell'arte, Volponi usa echi leopardiani e plutarchei per rendere conto della colonizzazione da parte dell'umano, ai suoi anni già compiutamente avvenuta, dell'intera biosfera, dell'inconscio, della natura, dell'animale ("introiettato" senza essere digerito), dell'individualità psichica e istintuale.¹³³ È esattamente

¹³⁰ Emanuele Zinato, *Commenti e Apparati*, in Paolo Volponi, *Romanzi e Prose*, a cura di Emanuele Zinato, vol. I, Torino, Einaudi 2001, p. 1157

¹³¹ Emanuele Zinato, *Paesaggio, animalità e utopia nelle prose di Volponi*, in Paolo Volponi, *Del naturale e dell'artificiale*, a cura di Emanuele Zinato, Ancona, il lavoro editoriale 1999, p. 10.

¹³² Raccolto in *ivi*.

¹³³ Volponi è consapevole che la profonda crisi vissuta dalla società odierna è una crisi non solo sociale ma anche esistenziale: la cancellazione della vita naturale e animale comporta una menomazione anche all'individuo umano.

da queste riflessioni sull'animalità, uniche nel suo genere in Italia in quegli anni, e che da *Corporale* in poi si tematizzano in metafore ossessive, che trae origine *Il pianeta irritabile*, forse il migliore romanzo apocalittico dei nostri Settanta, o perlomeno quello che si spinge più lontano nel confronto/scontro dialettico con l'intero esistente. Il romanzo appartiene sì al genere fantascientifico, ma contiene l'intera portata delle maggiori questioni filosofiche aperte che competono all'apocalittica, tra cui – la principale – la determinazione di cosa sia umano e cosa naturale. Nel 2293, dopo un susseguirsi di esplosioni nucleari che ha lasciato il pianeta stravolto in un abnormità biologica fuori controllo, quattro protagonisti devono superare difficilissime prove per rifondare una società nuova, di eguaglianza e di libertà: e sono un elefante parlante, che cita a memoria Dante, un babbuino, un'oca e un nano reietto dal volto sfigurato, aiutati da un misterioso "Imitatore del Canto di Tutti gli Uccelli", forse la memoria storica del mondo perduto. Spetta soprattutto al nano rifondare la propria umanità in una indeterminazione di umano e di animale (è la stessa operazione dell'Uomo-Lupo di Antonio Porta, che vedremo), alla fine del romanzo, dopo la sconfitta dell'ultima e più spietata personificazione del Capitale (il governatore Moneta). È una rifondazione non scindibile dal progetto utopico e largamente rivoluzionario, quasi anticivilizzatore, impersonato dalla comunità ristretta dei quattro superstiti. La filiazione filosofica è sicuramente leopardiana per il suo anti-antropocentrismo, ma la rappresentazione della natura – *irritata*, appunto, di una "immortalità selvaggia" – è del tutto inedita¹³⁴. La fine del romanzo rappresenta l'estremo rito eucaristico, in cui un foglio di una poesia, ultimo feticcio e ricordo amoroso di umanità, viene distribuito ai compagni come cibo "in parti uguali". Qui non si può neppure dire che sia "l'ultimo uomo" post-apocalittico a decretare la fine dell'umanità per come la conosciamo: perché il nano è già da principio un residuo di umanità, deforme e privo di fattezze (le mani callose e quasi inservibili, il viso ridotto a "zuppa", un "buco" al posto della bocca).

"Una grande, unitaria, uniforme, massiccia avanzata sconfigge la natura e l'animale, disbosca l'Amazzonia e cattura le ultime balene, e insieme abbatte le foreste della fantasia, della voglia, della fioritura del desiderio, del canto, del rinnovamento all'interno, nell'animo degli uomini. E così abbatte e sprofonda sempre più gli occhi e il fiato dei loro interni e interiorizzati animali, della loro dolce animalità, attraverso l'ingresso violento, pari appunto a quello delle ruspe dell'Amazzonia, di immagini, norme, intimidazioni, abbreviazioni di ogni tipo, fino ad ammansire e a spegnere del tutto l'ansietà, l'irrequietezza, la carica, la spinta animale". Ivi, p. 167-8

¹³⁴ Marco Colonna parla per il *Pianeta irritabile* di un "grande quadro allegorico", o meglio "qualcosa di più vicino a quei *contes philosophiques* nei quali un'antropomorfizzata natura disserta sulle nefaste abitudini umane e ne mostra la poca consistenza o il fragile destino, sullo sfondo ridimensionante di strutture cosmiche e universali. Quello che qui vi è di nuovo, e non è poco, anzi, è a nostro avviso vero centro del romanzo, è che questa natura a forma d'uomo non lo è più; o almeno non lo vuole più essere; ed esperisce e porta all'estrema attuazione, attraverso una pratica di rifunzionalizzazione e ribaltamento di ogni fossilizzazione che percorre l'intero testo, la sua definitiva liberazione da ogni sovrastruttura significazionale umana e (di conseguenza) «artificiale»", M. Colonna in AAVV, *Paolo Volponi: scrittura come contraddizione*, Milano, Franco Angeli 1995, pp. 87-8.

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 ridotti 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 mangiarlo.¹³⁵

L'ecatombe atomica ha un'importanza seminale anche per l'ultimo Cassola e anche per lui, come Volponi, essa si avvicina al caos primordiale – ma con importanti distinzioni da premettere. Innanzitutto essa diviene, pian piano, protagonista durante i tre episodi della “trilogia atomica” che l'autore licenzia a cavallo degli anni Settanta e Ottanta, e il cui procedere narrativo giunge fino al *Mondo senza nessuno* (1982), romanzo impossibile, che fa i conti con l'indicibilità di un pianeta ormai reso deserto, spoglio di vita (e il vitalismo è, per Luperini, il punto di giunzione della narrativa dell'intero Cassola),¹³⁶ ridotto alla stregua della luna, privo di eventi da raccontare, di un paesaggismo funebre, postumano e postorganico.¹³⁷ Una natura che prende parola a partire dal primo di questi “romanzi avvenieristici”, *Il superstite* (1978), grazie alla voce canina del narratore (il cane Lucky, che in un mondo senza umani e animali, dopo un lungo vagabondaggio, decide di farsi morire). Il secondo della trilogia, *Ferragosto di morte* (1980), è il più tipico dei romanzi post-apocalittici (e sicuramente debitore del di poco precedente *Dissipatio H.G.* di Morselli): il protagonista vaga nel mondo disperso e infranto alla ricerca dei pochi sopravvissuti, con un atteggiamento quasi messianico colmo dell'impegno dell'autore nell'ultimo stralcio del suo percorso politico, ossia con parole pregne di un peculiare amalgama di pacifismo, disarmismo, anarchismo e liberalismo illuminato. Stupisce forse come il vitalismo cassoliano rimanga tutto all'interno di un convinto antropocentrismo, sottilmente indagato, in una lucida prosa saggistico-sapientziale, nel corso delle trattazioni sul dopo-bomba:

Non c'è niente di più antropomorfo di questo 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 caos.*¹³⁸

¹³⁵ Paolo Volponi, *Il pianeta irritabile*, Einaudi, Torino 1978, p. 186

¹³⁶ Romano Luperini, *Il “sentimento della vita” in Cassola saggista*, «Paragone», n. 478, dicembre 1989

¹³⁷ Cassola dice a proposito: “da ultimo la terra si riduce come la Luna. La rappresentazione ha termine, perché non si potrebbe in nessun modo continuare. Non si può scrivere un romanzo sui minerali”, C. Cassola, *Perché scrivo storie di cani*, «Tuttolibri», 24-11-1977.

¹³⁸ Cit. in B. Pischetta, *La grande sera del mondo*, op. cit., p. 264-265

Con riflessioni puntuali e giudizi morali anche sulla “wilderness” che ritorna in assenza dell’umano:

Scomparso chi la teneva a freno, la natura selvaggia avrebbe ripreso presto i suoi diritti su quel po’ di civiltà che l’uomo aveva fabbricato. Tutto questo farà piacere ai decadenti; non certo a me.¹³⁹

L’impegno di Carlo Cassola nell’identificare le cause dell’apocalisse atomica, narrata in un “dopo” fittizio e improbabile come se essa fosse già avvenuta, è funzionale al suo evitamento. Ogni romanzo della trilogia è “scritto proprio con lo scopo che il prima non diventi mai dopo”, che la bomba non debba mai scoppiare, che la macchina bellica mondiale possa essere disarmata e smantellata. È un gran merito dell’autore quello di coniugare il timore dell’apocalisse con il rilancio dell’utopia, della parola illuminata, dell’accusa e della speranza nella ragione (ed è il mondo intellettuale quello a cui tenacemente Cassola si rivolge, rimanendo inascoltato, e poco apprezzato dai vecchi lettori de *La ragazza di Bube*). E un merito è anche quello di avere chiaramente a cuore un dato ruolo della letteratura nell’arte: il “compito biologico” di promuovere l’attaccamento alla vita. “È necessario anzitutto – ebbe a dire una volta – che la gente prenda coscienza che il problema dei problemi non è la libertà o la lotta di classe ma la sopravvivenza”.¹⁴⁰ Il compito del letterato, dell’intellettuale, dell’uomo Cassola, fin troppo plateale e didattico, è quello dunque della conservazione della specie di fronte alla prospettiva, sempre più reale, della sua estinzione.

4.2.3 Un passo indietro. Apocalisse e modernità: l’età borghese

Rimane qualcosa che sfugge. Non resta allora che indagare anche presso la narrativa di Otto e primo Novecento per e capire se, e in che modo, sia possibile tematizzare un così vasto campo esperienziale come quello apocalittico, e la validità delle nostre costanti tematiche come mezzo di ridiscussione inattesa della realtà ordinaria. Nelle prime prefigurazioni delle nostre costanti, leggiamo un frammento di Chateaubriand, in cui è colta l’enorme cesura storica tra età moderna e *ancien régime* con precisione profetica. È la contemplazione sulle tombe degli antichi monarchi francesi, dimenticate dopo la rivoluzione borghese:

Ma cosa ci suggerisce la descrizione di queste tombe già cancellate dalla terra? Esse non sono più! I bambini si sono trastullati con le ossa dei possenti monarchi; Saint-Denis è deserta; l’uccello l’ha presa come rifugio, l’erba cresce sui suoi altari infranti; e in luogo del cantico della

¹³⁹ Ivi.

¹⁴⁰ Cit. in Carlo Alberto Madrignani, *L’ultimo Cassola. Letteratura e pacifismo*, Roma, Editori Riuniti 1991, p. 41

morte, che riecheggiava sotto le sue cupole, non si sentono più che le gocce di pioggia che cadono dal suo tetto sfondato, la caduta di qualche pietra che si stacca dalle sue mura in rovina, o il suono del suo orologio, che si va ripercuotendo fra le tombe vuote e i sotterranei devastati.¹⁴¹

È solo da qui, dallo sconsolato oblio di un mondo perduto, che possiamo osservare il lento formarsi di una coscienza catastrofico-apocalittica di tipo moderno, che attiene all'ambito del laico, del politico, dello storico e del materiale: contemporaneamente alla forma concreta del romanzo (o racconto) "apocalittico" – quella grande campitura di un mondo in rovina, che tanto affascinerà d'ora in poi la coscienza dei moderni. L'influenza è pervasiva: anche Giacomo Leopardi, agli esordi di questa "coscienza della fine", come direbbe Giulio Ferroni, contribuisce in maniera essenziale al gioco immaginativo sulla sparizione del genere umano, con il vastissimo respiro della sua filosofia cosmologica. Nelle *Operette Morali* (1827, edizione definitiva 1835), soprattutto, si possono leggere alcune divagazioni quali *Dialogo di Ercole e Atlante* e soprattutto *Dialogo di un folletto e uno gnomo*. L'intonazione comica dei due dialoghi non oblitera affatto l'alta speculazione leopardiana, e anzi, in quanto smontaggio satirico di altri momenti salienti per intensità lirica che trattano il medesimo tema (la *Ginestra* ad esempio, o la *Sera al dì di festa*), costituiscono un potenziamento sull'amarezza della verità umana, e la casualità che governa le nostre vicende. Rolando Damiani commenta i dialoghi come un "dosato divertissement nichilistico" sulla fine ingloriosa del genere umano, e per nulla, come apparve ad altri commentatori, un banale scherzo e svago di un letterato.¹⁴²

FOLLETTO Oh sei tu qua, figliuolo di Sabazio? Dove si va?

GNOMO Mio padre m'ha spedito a raccapezzare che diamine si vadano macchinando questi furfanti degli uomini; perché se ne sta con gran sospetto, a causa che da un pezzo in qua non ci danno briga, e in tutto il suo regno non se ne vede uno. [...]

FOLLETTO

Voi li aspettate invan: son tutti morti,

diceva la chiusa di una tragedia dove morivano tutti i personaggi.

GNOMO Che vuoi tu inferire?

FOLLETTO Voglio inferire che gli uomini sono tutti morti, e la razza è perduta.¹⁴³

Segue poco dopo la spiegazione sul perché di quest'apocalissi: e le cause riguardano tutte la concreta e vivissima realtà della società umana contemporanea, senza alcuna metafisica,

¹⁴¹ François René Chateaubriand, *Il genio del Cristianesimo, o bellezze della religione cristiana* (1802), tr. it. Torino 1949, p. 939

¹⁴² Giacomo Leopardi, *Prose*, Vol. 2, commento e note a cura di Rolando Damiani, Mondadori, Milano 1988, p. 1278.

¹⁴³ Ivi, p. 33

GNOMO Ma come sono andati a mancare quei monelli?¹⁴⁴

FOLLETTO Parte guerreggiando fra loro, parte navigando, parte mangiandosi l'un l'altro, parte ammazzandosi non pochi di propria mano, parte infracidando nell'ozio, parte stillandosi il cervello sui libri, parte gozzovigliando, e disordinando in mille cose; in fine studiando tutte le vie di far contro la propria natura e di capitar male.¹⁴⁵

Muzzioli commenta a proposito di questo frammento che la prospettiva dell'estinzione vale qui da “straniamento”, perché contempla nella loro inconsistenza e precarietà le pretese di un trionfale dominio sul mondo.¹⁴⁶ È un effetto retorico di sconvolgimento della percezione abituale che fa discettare lo gnomo e il folletto sulla pretesa antropocentrica dell'uomo, demistificandola grazie a chiari echi di Senofane e Voltaire.¹⁴⁷

FOLLETTO [...] E però le loro proprie vicende le chiamavano rivoluzioni del mondo, e le storie delle loro genti, storie del mondo: benché si potevano enumerare, anche dentro ai termini della terra, forse tante altre specie, non dico di creature, ma solamente di animali, quanti capi d'uomini vivi: i quali animali, che erano fatti espressamente per coloro uso, non si accorgevano però mai che il mondo si rivoltasse.¹⁴⁸

E soprattutto più avanti, quando si intravede la prospettiva post-apocalittica che cerchiamo del mondo spopolato:

FOLLETTO Ma ora che sono tutti spariti, la terra non sente che le manchi nulla, e i fiumi non sono stanchi di correre, e il mare, ancorché non abbia più da servire alla navigazione e al traffico, non si vede che si rasciughi.

Non dissimili i risultati a cui si giunge nella lettura della celebre *Ginestra* – simbolo della resistenza e dello “spirito di rivolta”, come direbbe Camus, di fronte alla prospettiva cosmologica della fine, in cui “ve[rranno] meno i pianeti, la terra, il sole e le stelle, ma non la materia loro”¹⁴⁹: la *Ginestra* leopardiana, l’“erbaccia” che fiorisce nel più sterile dei terreni – medesima a quelle di Isaia, ma qui nel laico Leopardi segno di resistenza e a un tempo monito della fine – infonde eroicamente lo spirito di accettazione della morte e del

¹⁴⁴ “Il tono di questo Dialogo, che poggia su un miracolo di equilibri, è dato da quella geniale denominazione di *monelli*, attribuita in un punto agli uomini [...] I *furfanti* ora morti si ritrovano per un attimo *fanciulli*, e la derisione della loro apocalisse diviene un sorriso di compassione sulla immaturità dolorosa della loro storia.”, ivi, p. 1287

¹⁴⁵ Ivi, p. 34

¹⁴⁶ Francesco Muzzioli, *Scritture della catastrofe*, op. cit., p. 58

¹⁴⁷ In particolare il paradosso di Senofane sugli Dei, che è il nucleo fantastico da cui si genera questo dialogo: ogni specie animale, se potesse raffigurare i propri dèi, lo farebbe sicuramente a propria immagine. Analoghi temi sulla pretesa dell'uomo di rivendicare il proprio impero sulla creazione si riscontrano nel sesto dei *Discours en vers* di Voltaire, ben noti a Leopardi.

¹⁴⁸ Giacomo Leopardi, *Prose*, Vol. 2, op. cit., p. 37

¹⁴⁹ Ivi, p. 171 (precisamente nel *Frammento apocrifo di Stratone da Lampsaco*, in cui si trattano i medesimi temi della fine del mondo e del cosmo intero).

nulla, con una prospettiva apocalittica che, afferma Lorenzo Geri, rovescia la *forma mentis* alla base del pensiero apocalittico tradizionale (quello per cui il destino dell'uomo coincide con quello del cosmo).¹⁵⁰ Ci avviciniamo sempre di più al rovinoso “mondo vuoto”, di significato e di ragione, della letteratura a noi odierna.

Ma prima un passaggio necessario. Non può sfuggire, a una rassegna delle catastrofi (con occhio attento al ritorno del selvaggio e al ripopolamento del mondo vuoto) quel frammento celeberrimo che Manzoni aggiunge alla ventisettana di una piccola apocalisse “domestica”, e cioè l'episodio della desolazione della vigna di Renzo dopo il passaggio dei lanzichenecchi (*Promessi Sposi*, capitolo XXXIII). Renzo, di ritorno dai disordini di Milano (su cui torneremo nel prossimo capitolo), torna davanti a casa e contempla il risultato di due anni di abbandono, saccheggi e incuria: vi trova la vigna inselvaticata, assediata da un ripopolamento vegetale:

Viti, gelsi, frutti d'ogni sorte, tutto era stato strappato alla peggio, o tagliato al piede. Si vedevano però ancora i vestigi dell'antica coltura: giovani tralci, in righe spezzate, ma che pure segnavano la traccia de' filari desolati; qua e là, rimessitici o getti di gelsi, di fichi, di peschi, di ciliegi, di susini; ma anche questo si vedeva sparso, soffogato, in mezzo a una nuova, varia e fitta generazione, nata e cresciuta senza l'aiuto della man dell'uomo. Era una marmaglia d'ortiche, di felci, di logli, di gramigne, di farinelli, d'avena salvatiche, d'amaranti verdi, di radicchielle, d'acetoselle, di panicastelle e d'altrettali piante; di quelle, voglio dire, di cui il contadino d'ogni paese ha fatto una gran classe a modo suo, denominandole erbacce, o qualcosa di simile. Era un guazzabuglio di steli, che facevano a soverchiarsi l'uno con l'altro nell'aria, o a passarsi avanti, strisciando sul terreno, a rubarsi in somma il posto per ogni verso; una confusione di foglie, di fiori, di frutti, di cento colori, di cento forme, di cento grandezze: spighe, pannocchiette, ciocche, mazzetti, capolini bianchi, rossi, gialli, azzurri. Tra questa marmaglia di piante ce n'era alcune di più rilevate e vistose, non però migliori, almeno la più parte: l'uva turca, più alta di tutte, co' suoi rami allargati, rosseggianti, co' suoi pomposi foglioni verdecupì, alcuni già orlati di porpora, co' suoi grappoli ripiegati, guarniti di bacche paonazze al basso, più su di porporine, poi di verdi, e in cima di fiorellini biancastri; il tasso barbasso, con le sue gran foglie lanose a terra, e lo stelo diritto all'aria, e le lunghe spighe sparse e come stellate di vivi fiori gialli: cardi, ispidi ne' rami, nelle foglie, ne' calici, donde uscivano ciuffetti di fiori bianchi o porporini, ovvero si staccavano, portati via dal vento, pennacchioli argentei e leggeri. Qui una quantità di vilucchioni

¹⁵⁰ Lorenzo Geri, *La prospettiva apocalittica nella polemica di Giacomo Leopardi contro lo spiritualismo*, in Ida De Michelis (a cura), *Apocalissi e letteratura*, op. cit., p. 143. E la ginestra leopardiana, tornerà spesso nella coscienza novecentesca, come in Sanguineti: “personalmente resto un ottimista catastrofico. E se dovessi scommettere, scommetterei sulla fine del mondo in tempi ragionevolmente brevi attraverso qualche disastro chimico o ecologico. C'è l'atomica in giro, non dimentichiamocelo. [...] Niente mi impedisce di pensare che, se dobbiamo, come temo, estinguerci in questa maniera orribile, si cerchi di fare il più possibile per morire in modo degno (per intenderci sul modello della Ginestra leopardiana, se ci riesce). Antonio Gnoli (a cura), *Sanguineti's song. Conversazioni immorali*, Feltrinelli, Milano 2006, p. 200

arrampicati e avvoltati a' nuovi rampolli d'un gelso, gli avevan tutti ricoperti delle lor foglie ciondoloni, e spenzolavano dalla cima di quelli le lor campanelle candide e molli: là una zucca salvatica, co' suoi chicchi vermigli, s'era avviticchiata ai nuovi tralci d'una vite; la quale, cercato invano un più saldo sostegno, aveva attaccati a vicenda i suoi viticci a quella; e, mescolando i loro deboli steli e le loro foglie poco diverse, si tiravan giù, pure a vicenda, come accade spesso ai deboli che si prendon l'uno con l'altro per appoggio. Il rovo era per tutto; andava da una pianta all'altra, saliva, scendeva, ripiegava i rami o gli stendeva, secondo gli riuscisse; e, attraversato davanti al limitare stesso, pareva che fosse lì per contrastare il passo, anche al padrone.¹⁵¹

“Il rovo era per tutto”, ma con una precisione terminologica che ci potrebbe anticipare forse una caratteristica comune a molte delle apocalissi del moderno: una costante anche formale che ritorna spesso di tipo elencatorio, accumulativo, aggettivale, in cui si impenna l’uso di tecnicismi e linguaggi speciali.¹⁵² Una enumerazione caotica la cui forma-elenco è stata già osservata, in altro modo e per altri fini, da Orlando ne *Gli oggetti desueti* e che, per lui, intensifica gli effetti di defunzionalizzazione dell’oggetto desueto, e per noi (che abbiamo qui messo in luce non tanto gli aspetti di corporeità “non vivente”, ma di corporeità “non umana vivente”, secondo lo strutturalismo di Orlando¹⁵³) si inserisce in quella linea eretica di catastrofe come occasione di rappresentazione libera della natura come “rimosso” del moderno, che torna come ritrovamento fuori dalla storia e dall’umano, tanto più se svincolata da qualsiasi significato allegorico. Si è parlato recentemente per questo passo di “entusiasmo botanico” capace di anticipare addirittura il Gilles Clement botanista e urbanista compilatore del *Manifesto del Terzo Paesaggio* e amante dei terreni dismessi, della complessità biologica e dell’inselvaticimento spontaneo.¹⁵⁴ Manca in Manzoni, però, quella prerogativa che abbiamo anteposto del porsi delle opere letterarie entro il “campo” della sovversione del materiale e dell’immaginario: il “guazzabuglio” del giardino, il caos del reale, l’incontrollabilità del destino, ha cause prettamente divine e trascendentali, ed è occasione di meditazione sulle forme della Provvidenza. È l’inconoscibilità del disegno provvidenziale che, nel suo disegno, non si manifesta mai come ordine e percorso di senso, ma contraddittoriamente, con le fattezze dell’informe, dell’inquietante dell’inconoscibile, che solo la Fede può dirimere.

¹⁵¹ Alessandro Manzoni, *I promessi sposi*, a cura di Angelo Marchese, Milano, Mondadori 1985, p. 608-9.

¹⁵² Cfr. Marc Augé, *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Torino, Bollati Boringhieri 2004.

¹⁵³ Cfr. Francesco Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, op. cit., p. 22 e 78-9.

¹⁵⁴ Ne ha parlato Ermanno Cavazzoni con l’articolo «I giardini di Renzo» nelle pagine domenicali del Sole 24Ore, 1 aprile 2012. Il riferimento è a Gilles Clement, *Manifeste du Tiers paysage*, Sujet/Objet 2004, tr. it. *Manifesto del Terzo Paesaggio*, a cura di Filippo de Pieri, Macerata, Quodlibet 2005.

L'anno precedente delle operette leopardiane, ben lontani dalla penisola e precisamente oltremarina, esce forse il primo "romanzo apocalittico" della storia letteraria, a opera di Mary Shelley, a lungo caso isolato e senza seguito, nonché fiasco editoriale dopo il successo del lavoro d'esordio, *Frankenstein*, a sua volta il primo antecedente che potremmo annoverare per il genere fantascientifico. Romanzo farraginoso, lento, lungo, è però per noi un caso esemplare, e precisamente di come i rimandi autobiografici consustanzino nella stessa apocalisse dell'umano (l'espedito narrativo, qui, è una peste esplosa attorno al 2100): la scrittura della Shelley avviene due anni dopo la morte del marito, e durante quella dell'intimo amico Byron, ed è il motore dell'ispirazione dell'autrice come sottolineato dai commentatori¹⁵⁵. Potremmo parlare di una distopia come proiezione del collasso del proprio sistema esistenziale, del crollo di *un* mondo come analogo su più diversi piani al crollo *del* mondo intero. Impareggiabile l'afflato romantico e sublime tipicamente anglosassone con cui la natura prende il posto, pian piano, dell'umanità dispersa: importanza centrale il attraversamento delle Alpi da parte dello sparuto gruppo dei protagonisti sopravvissuti, "le Alpi torreggianti, le loro cime nevose, e i nudi crinali che ci innalzavano dalla nostra opaca dimora mortale ai palazzi della Natura", che il narratore definisce "l'abito adeguato al nostro ultimo atto"¹⁵⁶. Il naturale, in Shelley, è il miele che addolcisce l'amara medicina della fine, declamata con elegiaco compianto:

Non avevamo sbagliato del tutto a cercare uno scenario come questo, dove chiudere il dramma. La natura, fedele fino alla fine, ci confortò proprio al culmine dell'afflizione. La grandiosità sublime degli oggetti esterni era come un balsamo per il cuore privo di speranza, ed era in armonia con la nostra desolazione.¹⁵⁷

Ma altrove il naturale e l'animale si configura più avanti sempre più come un *rimosso*, prima parziale (la campagna abbandonata), e poi totale (nello spazio urbano di Milano).

Avevamo disceso le Alpi. [...] Entrammo sorridendo in Italia. Erba e grano crescevano insieme nelle pianure, i vigneti non potati gettavano i rami lussureggianti attorno agli olmi. L'uva, troppo matura, era caduta a terra [...] Le spighe diritte di grano [...], le foglie cadute dagli alberi, i ruscelli ricoperti di erbacce, [...] eppure, ahimè! tutta questa miseria, tingevano di tonalità straordinarie e forme fantastiche questa terra di bellezza.¹⁵⁸

¹⁵⁵ Ornella De Zordo, *La revisione dell'utopia romantica: Mary Shelley e la sua prospettiva apocalittica*, introduzione a Mary Shelley, *L'ultimo Uomo [The Last Man, 1826]*, a cura di Ornella De Zordo, traduzione di Maria Felicità Melchiorri, Firenze, Giunti 1997.

¹⁵⁶ Mary Shelley, *L'ultimo uomo*, op. cit., p. 421

¹⁵⁷ Ivi, p. 420

¹⁵⁸ Ivi, p. 426

Nelle città ammutolite [...] gli animali che avevano ritrovato la loro libertà, vagavano per i palazzi fastosi, e difficilmente erano intimoriti dalla nostra presenza, che avevano dimenticato. I buoi color tortora volgevano su di noi i loro occhi tondi, e poi passavano lentamente oltre; una moltitudine allarmante di stupide pecore saltava fuori scalpicciando da qualche camera, prima deputata al riposo della bella, e poi, accalcandosi quando ci passava vicino, si precipitava giù per la scala di marmo fino in strada, per poi entrare dentro la prima porta aperta e impossessarsi, senza incontrare biasimo alcuno, di un santuario consacrato, o della camera del consiglio reale.¹⁵⁹

Facendo significativamente il paio con un altro rimosso, quello della differenza sociale tra classi:

Non trasalivamo più davanti a questi episodi, né davanti a scene di mutamento ben peggiori, quando un palazzo era diventato solo una tomba, impregnata di un puzzo fetido, cosparsa di morti, e potevamo renderci conto di come la peste e la paura fossero stati dei buffoni grotteschi, che avevano ricacciato le dame di lusso nei campi umidi e nelle dimore più spoglie, e avevano riunito tra tappeti di tela indiana e letti di seta dei rozzi contadini o le sagome deformate e semiumane di miserabili mendicanti.¹⁶⁰

E l'unico spazio urbano qui rappresentabile – in questi frammenti e in tutto il romanzo – è quello dei “palazzi fastosi”, delle scale di marmo, dei santuari e delle “camere del consiglio reale”.

Neppure a questa altezza – prima del 1848, in parole povere – è configurabile in letteratura una tattica multiforme di resistenza o di denuncia inerente all'apocalittica (e dunque il “rimosso culturale”, per usare una categoria cara alla critica freudiana¹⁶¹, zampilla tra le righe per via passiva e non attiva, come se sfuggisse di mano all'autrice). Nonostante ciò, questo romanzo semina numerosi archetipici ingredienti per la letteratura futura: risvolti filosofici non banali (“Oh, se solo un oracolo delfico o una vergine Pizia avessero svelato i segreti del futuro! Oh se solo un Edipo avesse risolto il rompicapo della Sfinge crudele! Questo Edipo dovevo essere io... ma non dovevo indovinare l'inganno di una parola: i miei tormenti strazianti e la vita segnata dal dolore dovevano essere la chiave per decifrare i segreti del destino e rivelare il significato dell'enigma la cui spiegazione poneva un termine alla storia della stirpe umana”¹⁶²) e alcuni temi fondamentali come l'inselvaticarsi degli uomini (tema poi assai ricorrente, da Vonnegut a Volponi fino a Porta); il vagabondaggio tra

¹⁵⁹ Ivi.

¹⁶⁰ Ivi.

¹⁶¹ Cfr. Francesco Orlando, in particolare *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi 1965 e *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, op. cit..

¹⁶² Ivi, p. 422-3

le rovine (poi in Shiel, e da noi in Cassola e Morselli); o l'espedito narrativo utile a sciogliere il paradosso sul come fare a narrare della fine dell'umanità (il genere diaristico, a cui aderiranno tantissimi degli scrittori più "apocalittici", tra cui gli stessi Morselli e Porta).

Dato l'antecedente, sulla soglia con il secolo successivo, ecco fiorire molti dei romanzi catastrofico-apocalittici più riusciti. Uno di essi è *La nube purpurea* di Matthew Shiel¹⁶³, una fantasia cupa, incendiaria e visionaria sull'estinzione dell'umanità a causa di un'esplosione vulcanica tossica, a cui il protagonista scampa in quanto esploratore polare solitario tra i ghiacci artici. Non poche le città date a fuoco dal protagonista (si possono annoverare anche Londra e Istanbul), nella sua furia solipsistica e folle per redimere la propria solitudine totale (tutti gli uomini sono morti senza scampo – ma intatti come in un museo delle cere, ed emanano un inquietante odore di pesca). Anche qui un vagabondaggio per il mondo vuoto, che raggiunge le principali capitali europee e i centri nevralgici della società industriale, come le miniere di carbone inglesi. E anche qui – un archetipo che tornerà più avanti – la costruzione senza senso apparente di manufatti artistici, qui grandiosamente inteso come il più grande palazzo mai costruito dall'umanità, che il protagonista (Adam, un nome sospetto) porterà a termine dopo diciassette anni, sull'isola di Imbro. La narrazione, tutta pervasa da un risvolto moralistico (la colpa di Adam è quella della sua *hybris* di giungere al centro del Polo, nei ghiacci eterni: la sua punizione, la follia causata dalla solitudine più totale che un uomo possa concepire), si conclude però con una redenzione: l'incontro di un'Eva, che lo porterà a essere il progenitore della razza futura. Ancora, dopo un quindicennio, troviamo *La peste scarlatta* di Jack London, romanzo breve forse antenato delle distopie di rimbarbarimento, dall'autore di fortunatissimi romanzi per ragazzi. Ancora una estinzione di massa causata da un venefico morbo; ancora uno slittamento temporale in avanti, ossia l'anno 2073 (la peste, invece, viene datata al 2013 a noi vicinissimo). Questa volta però, la fine dell'umanità non si conclude in una nobile elegia che celebra altissimi valori morali o intellettuali: ma viene disegnata coi tratti dell'uomo che si fa "bestiale", e scopre la bassezza, la ferocia, la violenza, la cattiveria. Il protagonista, un vecchio per lungo tempo nella convinzione di essere "l'ultimo uomo", vestito di stracci, intrattiene una platea di ragazzini (la seconda generazione dopo di lui) con i racconti della fine, del crollo della civiltà, dello sciacallaggio, degli scontri a fuoco. Il mondo nuovo,

¹⁶³ Matthew Shiel, *The purple cloud* (1901), tr. it. a cura di J. Rodolfo Wilcock, *La nube purpurea*, Milano, Adelphi 1967

regredito a livello istintivo e primordiale (la distopia per eccellenza ai primi del secolo, e per London in particolare fautore del progresso), darà vita a nuove tribù, con animali e persone allo stato brado, prive di cultura e di speranza.

In date circonvicine, nell'ambito della letteratura italiana e a differenza della letteratura anglosassone, non si registrano narrazioni compiutamente e sistematicamente apocalittiche: l'incombere del primo grande eccidio europeo impone, nell'immaginario e nella vita di milioni di uomini, un precipitarsi degli eventi che rendono futili le sottili fantasticherie sulla fine dell'umano. Solo progettato è il romanzo *Adamo ed Eva* di Luigi Pirandello, di cui non resta che un foglietto dattilografato contenente quattro frammenti, e che Lo Vecchio-Musti definisce l'opera che sarebbe stata "forse la [sua] più suggestiva"¹⁶⁴: leggiamo un passo desunto dalle intenzioni dell'autore secondo Stefano Pirandello:

Adamo ed Eva era la storia, tra mitica e umoristica, d'un ricominciamento della vita umana dal nulla: d'un uomo e una donna soli sulla terra, ma non i primi abitanti di essa, bensì gli ultimi, scampati a un'imprevedibile catastrofe [...] E aveva immaginato che lui, spirito errante pei cieli, appena diffusa nei cieli la notizia di questo contrattempo, sarebbe stato concesso di tornare sulla Terra a vedere.

In questi assai scarni frammenti, leggiamo di una terra "tutta scarduffata e selvaggia" che "pareva scagliata in un tempo tutto nuovo e senza età", le cui acque, in una "terribile commozione, convolvendosi orrendamente sobbalzate tutte sulla faccia della terra, se ne risucchiaron poi, passata la commozione e ritornate nei loro abissi, tutta la storia degli uomini, lasciandola come tignosa e lavata."¹⁶⁵ La storia è quella dei due protagonisti, lui d'Inghilterra e lei di Spagna, guidati da uno "spirito prodigioso" attraverso le terre deserte, che finiscono fatalmente per incontrarsi, unirsi, e rifondare l'umanità nell'ansia di veder perduta ogni nozione della precedente storia umana, della filosofia, della poesia, della scienza – ormai ingombri pesanti e inutili alla sopravvivenza e prosecuzione della specie. Da notare il dato, quanto mai interessante, che questo sia l'unico romanzo lasciato incompiuto dall'autore, assieme a un altro romanzo assai simile di "straniamento" (tecnica assai vicina alla sensibilità che abbiamo preso in esame), e con simile respiro cosmologico e anti-antropocentrico, in cui un extraterrestre appunta le sue descrizioni e lamentele sul pianeta Terra e gli uomini che vi abitano, demolendo la prospettiva egemonica dell'uomo come misura di tutte le cose e che ricorda da lontano le *Cosmicomiche* di Calvino. Leggiamo ad esempio, tra i venticinque foglietti dattilografati di appunti:

¹⁶⁴ Luigi Pirandello, *Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di Manlio Lo Vecchio-Musti, vol. 6, Mondadori 1960, p. 1098-9.

¹⁶⁵ Ivi, p. 1099

Configurazione della Terra. Terraferma, un terzo; acqua, due terzi; più gocciola che granello. La terra par sia degli uomini, ma non è vero, L'uomo dominatore della terra? Formiche, scarafaggi, batterii. L'uomo stima di mettersi a certe imprese, come di dar la caccia agli insetti. E dov'essi si sono ridotti, non sentono la dominazione degli uomini, o non se ne curano, come se non ci fossero. // Ma oltre al mondo animale, c'è il mondo vegetale e il minerale.¹⁶⁶

4.2.4 Pantopolis. La tarda modernità disegna nuove mappe

Guerre mondiali e distruzioni atomiche: come abbiamo detto, questi sono i due grandi eventi che hanno chiamato all'appello la fantasia distopica del Novecento fino a tre quarti del suo corso, e fomentato un *impegno* intellettuale da parte degli interpreti più attenti. Ma verso i Settanta subentra un'altra, fondamentale, apocalisse epocale totale, di senso e significato, del materiale e dell'immaginario, temuta anch'essa per la sua tentacolare possibilità di attentare alla vita stessa della specie uomo, alla sopravvivenza medesima, e capace di spazzare via gli ultimi residui e tentativi di reale efficacia della letteratura sul "mondo". Benjamin riesce ad antivederla già nella Parigi attorno al millenovecento (che è "la realizzazione dell'antico sogno umano del labirinto"¹⁶⁷), ed è quella che Ernst Jünger negli anni '30 chiama l'era dei Titani – la mobilitazione totale di uomini e mezzi, la città mondiale, Pantopoli. È la "città continua" del Calvino delle *Città Invisibili*, ossia quella corporeità irraggiata (la megalopoli che va coprendo il mondo) che contrasta la *leggerezza* a cui vuole opporsi il testo calviniano:¹⁶⁸

Se nascosta in qualche sacca o ruga di questo slabbrato circondario esista una Pentesilea riconoscibile e ricordabile da chi c'è stato, oppure se Pentesilea è solo periferia di se stessa e ha il suo centro in ogni luogo, hai rinunciato a capirlo. La domanda che adesso comincia a rodere nella tua testa è più angosciata: fuori da Pentesilea esiste un fuori? O per quanto ti allontani dalla città non fai che passare da un limbo all'altro e non riesci a uscirne?¹⁶⁹

È questo il rizomatico perpetuarsi dell'*hyper-labirinto* della tarda modernità a noi contemporanea, perfettamente rispecchiantesi nell'universo parallelo del digitale. Proprio di

¹⁶⁶ Ivi, p. 1103

¹⁶⁷ Walter Benjamin, *I "passages" di Parigi (1937-1939)*, 2 voll., Torino, Einaudi, 2000, vol.1, p. 481

¹⁶⁸ "Credo che non sia solo un'idea atemporale di città quella che il libro evoca, ma che si svolga, ora implicita ora esplicita, una discussione sulla città moderna. [...] Forse stiamo avvicinandoci a un periodo di crisi della vita urbana, e *Le città Invisibili* sono un sogno che nasce dal cuore delle città invivibili. Oggi si parla con uguale insistenza della distruzione dell'ambiente naturale quanto della fragilità dei nostri sistemi tecnologici che può produrre guasti a catena, paralizzando metropoli intere. La crisi della città troppo grande è l'altra faccia della crisi della natura. L'immagine della "megalopoli", la città continua, uniforme, che va coprendo il mondo, domina anche il mio libro. Ma libri che profetizzano catastrofi e apocalissi ce ne sono già tanti; scriverne un altro sarebbe pleonastico, e non rientra nel mio temperamento, oltretutto". Italo Calvino, *Le Città Invisibili*, Milano, Mondadori 1993, p. IX-X, presentazione dell'autore.

¹⁶⁹ Ivi, p. 153

“rizoma” parlano Deleuze e Guattari, concetto adatto a descrivere la diffusione del potere e il perpetuarsi locale della “schizofrenia capitalista”.¹⁷⁰ è questa la forma odierna della “macchina mondiale”. Le interpretazioni da dare a questo fenomeno sono frammentarie, come frammentarie le coordinate dell’esistente a seguito della caduta di ogni “pensiero unico”, e forse di ogni determinismo. Una di queste letture, nell’età di un forse salutare disordine, è quella geografica, o geocritica:¹⁷¹ e dunque l’alienazione postmoderna è anche quella di essere spossessati della propria capacità di interagire mutualmente con l’ambiente umano sociale e naturale; l’impossibilità di muoversi nel mondo se non da utenti che lo fruiscono.

Se il mondo è diventato un labirinto, in cui ogni luogo è nessun luogo, allora si deve parlare di sparizione di una capacità cognitiva ed esistenziale essenziale: quella della propria “mente locale”, come la definisce Franco La Cecla. Storicamente “è contro [il] dominio della località – lo afferma in *Perdersi. L’uomo senza ambiente* – che agiscono i primi regolamenti di polizia urbana e i primi piani urbanistici. Si tratta di sgomberare la città dei suoi locali abitanti e di renderla permeabile e controllabile dall’esterno, in ogni suo punto. Si tratta di fare “piazza pulita”, demolendo, sfrattando, penetrando corte e cortili, mettendo a nudo ciò che in questi domini esclusivi della località poteva celarsi di pericoloso per l’igiene, il decoro e la morale pubblica. [...] La città deve smettere di essere un insieme di foreste dove gli estranei si perdono”¹⁷². La condizione dell’abitante di ogni luogo, soggetto a quello che Giorgio Cesarano definirebbe *proletarizzazione della specie*, è quella di un utente domiciliato, privato della sua vitale attività di creazione di luoghi, plasmazioni attive e *sul campo* di mappe mentali.

In questa città-labirinto sempre uguale a se stessa, in cui gli abitanti hanno demandato a un biopotere senza luogo la propria “mente locale” e ogni possibilità di interagire con il proprio ambiente e modificarlo, poche sono le possibilità di azione. Molte si giocano sul piano dell’immaginario, ed appartengono a chi inventa nuovi mondi, o nuovi labirinti, o la distruzione di tutti i labirinti. Altre consistono nella perlustrazione del “deserto del reale”, come già Benjamin suggeriva attraverso la pratica della *flânerie*: “Non sapersi orientare in

¹⁷⁰ “A differenza degli alberi o delle loro radici, il rizoma collega un punto qualsiasi con un altro punto qualsiasi, e ciascuno dei suoi tratti non rimanda necessariamente a tratti dello stesso genere, mettendo in gioco regimi di segni molto differenti ed anche stati di non-segni. [...] Rispetto ai sistemi centrici (anche policentrici), a comunicazione gerarchica e collegamenti prestabiliti, il rizoma è un sistema acentrico, non gerarchico e non significativo”. G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Roma, Castelvechi 2003.

¹⁷¹ Cfr. Bertrand Westphal, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Les Éditions de Minuit 2007, tr. it. *Geocritica. Reale finzione spazio*, Roma, Armando Editore 2009

¹⁷² Franco La Cecla, *Perdersi. L’uomo senza ambiente*, Roma-Bari, Laterza 2000, p. 33

una città non significa molto. Ci vuole invece una certa pratica per smarrirsi in essa come ci si smarrisce in una foresta. [...] Quest'arte l'ho appresa tardi; essa ha esaudito il sogno, le cui prime tracce furono i labirinti sulle carte assorbenti dei miei quaderni".¹⁷³ Il *flâneur* esprimeva una critica radicale alla società condannando la trasformazione razionalista e funzionalista dello spazio, alla ricerca di "sacche di resistenza", di crepe imprevedibili e fessure da cui scaturiscano le contraddizioni all'esistente (gli oggetti desueti, i bambini, i mendicanti, gli animali, i rifiuti, i quartieri tradizionali, eccetera). Pratiche simili saranno adottate dai dadaisti (le "visite-escursioni" nei luoghi più banali della città per cercare associazioni spontanee e casuali di idee) e dai surrealisti (le "deambulazioni" sospese tra vita e cosciente e sogno). Da ultimi i situazionisti, con la pratica della *deriva psicogeografica*: lo smarrirsi consapevolmente tra le pieghe della città comporta una destrutturazione degli spazi urbani; una ri-definizione intuitiva, contingente e fantasiosa degli stessi ma di breve durata, mutevole; infine il disegno di altre cartografie, che convivono nella multidimensionalità dell'esistente, sopra e contemporaneamente le cartografie tradizionali.¹⁷⁴

Il vagabondaggio (rigorosamente, o quasi, a piedi) per il mondo vuoto, immaginato dal filone catastrofistico della letteratura e filmografia fantascientifica, non è altro che un ridisegnare "alla deriva" mappe mentali alternative, operative e di significato, per mezzo della letteratura, sopra i luoghi della nostra contemporaneità. Sono mappe non "più vere" o "più finte" di quelle dominanti ma semplicemente alternative¹⁷⁵, capaci forse di rendere operabile un certo tipo di sguardo sul reale, di movimento nel mondo, di uso e riutilizzo dei

¹⁷³ Walter Benjamin, *Opere complete. Scritti 1932 - 1933*, Torino, Einaudi 2003, Vol. V, p. 360

¹⁷⁴ "Per fare una deriva, andate in giro a piedi senza meta od orario. Scegliete man mano il percorso non in base a ciò che sapete, ma in base a ciò che vedete intorno. Dovete essere stranati e guardare ogni cosa come se fosse la prima volta. Un modo per agevolarlo è camminare con passo cadenzato e sguardo leggermente inclinato verso l'alto, in modo da portare al centro del campo visivo l'architettura e lasciare il piano stradale al margine inferiore della vista. Dovete percepire lo spazio come un insieme unitario e lasciarvi attrarre dai particolari". Brano tratto da Guy Debord, *Théorie de la dérive*, in «Les Lèvres nues», n. 9, Bruxelles, novembre 1956. Ripubblicato senza le due appendici in «Internationale Situationniste», n. 2, Paris, décembre 1958; trad. it.: «Internazionale Situazionista», numero unico. Cfr. anche Guy Debord, *Introduzione a una critica della geografia urbana*, raccolto in Guy Debord, *Contro il cinema*, a cura di Enrico Ghezzi e Roberto Turigliatto, Milano, Il Castoro 2001.

¹⁷⁵ Sul "principio di realtà" su cui opera la cartografia classica, e la sua pretesa di disegnare oggettivamente il mondo (e come la cartografia sia una delle tante anime multiple della geografia), ragiona Franco Farinelli in *La crisi della ragione cartografica*, Torino, Einaudi 2009. Del resto, ogni rappresentazione del catastrofico è possibile in quanto le cause potenziali che possono determinarlo sono intrinsecamente fattuali, a causa della loro stessa esistenza. Ogni catastrofe in potenza è una catastrofe già avvenuta; l'industrializzazione colonizzatrice della biosfera non schiude a catastrofi possibili, ma è essa stessa la catastrofe; ogni mappa di un mondo apocalittico è già mappa del nostro stesso mondo: quando tentiamo di "vedere oltre la fine della nostra civiltà, di scorgere, in una strana sorta di retrospettiva prospettica, come si presenterebbe la fine", la immaginiamo forse "come un campo di sterminio nazista, o un'esplosione atomica, o una wasteland ecologica o urbana. E se siamo stati in grado di vedere queste cose è solo perché esse sono già accadute" (corsivo mio), James Berger, *After the End: Representations of post-apocalypse*, Londra/Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999, citato da Luca Briasco, *Finzioni dopo la fine*, il manifesto, 19/11/2009. È possibile quindi concepire una mappatura dei mondi finzionali, non meno reale delle cartografie tradizionali, alla stregua di ciò che ha fatto Franco Moretti nel suo *Atlante del romanzo europeo (1800-1900)*, op. cit..

luoghi del quotidiano. Ciò è osservabile con precisione ne *La strada* di Cormac McCharty,¹⁷⁶ romanzo del 2006 della migliore tradizione postapocalittica: un'apocalisse completa e totale, umana animale e naturale, ma non del tutto irrealistica (si tacciono sulle cause, ma potrebbe essere un inverno nucleare o una enorme eruzione vulcanica), molto connessa al tema del rifiuto, dello scarto della società industriale, che i protagonisti – un Padre e un Figlio archetipici buoni che prometeicamente “portano il fuoco”, ossia l'amore e la speranza – riutilizzano per la propria quotidiana e dimessa sopravvivenza. “La strada” è quella, sempre uguale a se stessa, della rete viaria nazionale statunitense, quindi le grandi arterie stradali e autostradali, e il mezzo per percorrerle i piedi rivestiti di stracci e un feticcio della postmodernità, ossia un carrello della spesa. I referenti oggettuali sono scarsissimi in un mondo che si appresta a celebrare la vacuità totale, tranne la presenza persistente e perenne di “cianfrusaglie sparse al bordo della strada. Elettrodomestici, mobili. Arnesi. Oggetti abbandonati in un lontano passato da pellegrini in cammino verso le loro morti collettive”.¹⁷⁷ Il timore più grande, da parte del protagonista, non è quello di perdere i vecchi riferimenti temporali, ma quelli spaziali: il suo bene più grande è una piantina della West Coast, lacera e consunta, smembrata in pezzi da ricomporre a ogni consultazione, emblema della precarietà di un mondo in cui non è più possibile orientarsi. Vale leggere il paragrafo conclusivo del romanzo, senza necessità di commentarlo:

Una volta nei torrenti di montagna c'erano i salmerini. Li potevi vedere fermi nell'acqua ambrata con la punta bianca delle pinne che ondeggiava piano nella corrente. Li prendevi in mano e odoravano di muschio. Erano lucenti e forti e si torcevano su se stessi. Sul dorso avevano dei disegni a vermicelli che erano mappe del mondo in divenire. Mappe e labirinti. Di una cosa che non si poteva rimettere a posto. Che non si poteva riaggiustare. Nelle forre dove vivevano ogni cosa era più antica dell'uomo, e vibrava di mistero.¹⁷⁸

Resta, alla fine di questa breve rassegna sui modi dell'archetipo catastrofico-apocalittico, un dubbio che non accetta di essere dipanato. Il discorso apocalittico è o no una “sacca di resistenza” che lascia socchiuse le porte al regno mondano dell'operabile? Cioè: posto che “il mito letterario dell'apocalisse funziona [...] come perentorio ma non pianificante campanello d'allarme nei confronti di una realtà da cambiare, come stimolo ad una reazione *aperta*”, quanto di questo fermento viene alimentato dalla “degenerazione della nostra

¹⁷⁶ Cormac McCharty, *The road* (2006), tr. it. di Martina Testa, *La strada*, Torino, Einaudi 2007.

¹⁷⁷ Ivi, p. 152

¹⁷⁸ Ivi, p. 217

civiltà, e quanto invece catalizzi salutarmente, attivamente quest'ultima tendendo a delineare, con la puntualità di una profezia, un futuro che lo confermi"?¹⁷⁹ Lasciando come sempre volutamente sospesa la domanda, concludiamo con l'analisi di due romanzi, *Il re del magazzino* di Antonio Porta e *Dissipatio H.G.* di Guido Morselli.

5. Antonio Porta, *Il re del magazzino* (1978)

Antonio Porta, pseudonimo di Leo Paolazzi, poeta, scrittore, giornalista, direttore di numerose tra le più importanti imprese editoriali dei suoi anni¹⁸⁰, è noto alla critica per esordire nel 1961 con la sua prima raccolta poetica, *La palpebra rovesciata*, in concomitanza con la ben nota antologia *I Novissimi* curata da Alfredo Giuliani, a cui dà un importante contributo. Come altri autori legati al mondo dell'industria (nel suo caso, l'"industria culturale" – e penso a Volponi, ad esempio), Paolazzi/Porta dimostra un'inaspettata divaricazione tra la propria figura professionale (austera, compassata, appunto "impeccabilmente professionale" in un ricordo di Renato Barilli¹⁸¹), e il proprio fare poetico, carico di pulsioni vitalistiche, animalesche, violente, brutali e pulsionali, dall'ineliminabile carattere performativo, di una parola scritta tesa verso l'agire¹⁸².

Tra tutti i poeti la cui carriera ha intersecato il Gruppo 63, l'esperienza di Porta è tra quelle che più sono animate "dalla tensione di trasformare il mondo", riconducendo "nel

¹⁷⁹ Luciana Marchionne Picchione, John Picchione, *Le modalità della disperazione apocalittica*, op. cit., p. 83

¹⁸⁰ L'Autore lavora presso la casa editoriale Rusconi e Paolazzi, di cui suo padre Pietro era appunto uno dei titolari, dal '56 al '67 occupandosi del settore libri, e di riviste come *Gente*, *Gioia*, *Il corriere dello sport*. Dal '68 in avanti prosegue come direttore amministrativo delle case editrici Bompiani, Sonzogno, Etas Libri, per poi occuparsi della sola Bompiani. Passa infine come dirigente alla Feltrinelli dal '77 all'81. Nella sua carriera figura tra i fondatori di alcune riviste come «Alfabeta» e «Tabula».

¹⁸¹ Renato Barilli, *Il farsi animale come chiave d'accesso al mondo di Porta*, «Il Verri» n. 51, anno LIV, ottobre 2009. Nel numero della rivista (intitolata *Antonio Porta: il progetto infinito*) si possono leggere alcuni degli interventi tenuti al convegno dal titolo omonimo tenuto a Bologna presso la Biblioteca dell'Archiginnasio, 14-15 maggio 2009, e i cui atti sono consultabili interamente presso il sito www.milanocosa.it/eventi-milanocosa/convegno-antonio-porta-atti (URL consultato il 22/12/2014).

¹⁸² La bibliografia critica su Antonio Porta è ampia ed esaustiva, anche se scarsamente si occupa della sua produzione narrativa. Per segnalare i fondamentali: i primi interventi, cioè Alfredo Giuliani, *Introduzione* all'antologia *I Novissimi. Poesie per gli anni '60* da lui curata, Milano, Rusconi e Paolazzi 1961; Sanguineti, Sanguineti, *Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia* oggi in Id., *Ideologia e linguaggio*, Milano, Feltrinelli 1965 [1964]; Fausto Curi, *Ordine e disordine*, Milano, Feltrinelli 1965. Si veda poi R. Barilli, *Antonio Porta*, in Id., *La neoavanguardia italiana*, Bologna, Il Mulino 1995 (poi Manni, Lecce 2007), pp. 61-67; C. Bello, *Con gli occhi di Porta*, in «Poetiche», 2013, 39, pp. 187-209; la voce di G. Raboni, *Antonio Porta*, in *Letteratura italiana, X, I Contemporanei*, Milano, Marzorati 1979, pp. 9911-9913. Per gli interventi monografici si veda soprattutto J. Picchione, *Introduzione a Antonio Porta*, Laterza, Roma-Bari 1995, a cui ho fatto riferimento per la narrativa portiana (poi ripresi nel saggio *Le modalità della disperazione apocalittica*. Morselli, Volponi, Porta, op. cit.), e il numero monografico de «il verri», settembre-dicembre 1993, n. 3-4. Segnalo inoltre gli atti del convegno *Antonio Porta il progetto infinito*, a cura di N. Lorenzini, in «il verri», n. 51, ottobre 2009, pp. 5-153 e consultabili interamente presso il sito di Milanocosa sopra citato, e *Il giardiniere contro il becchino. Memoria e (ri)scoperta di Antonio Porta*, a cura di A. Vaccaro, Associazione Culturale Milanocosa, Trezzano sul Naviglio 2012.

cuore del progetto delle avanguardie storiche e di una certa avanguardia”¹⁸³: ossia quella di un progetto linguistico rivoluzionario capace di restituire legami e appigli al reale e al sociale. La sua è una urgenza di parola, di parola comunicativa e oppositiva:

Oggi il parlare è sentito come assoluta necessità così come quella di non essere in armonia con questa società ma risultare nettamente, risolutamente oppositivi.¹⁸⁴

Da un punto di vista prettamente linguistico, la sua avanguardia lavora quasi tutta sul piano della testualità e della sintassi. Il vocabolario coincide grossomodo con la lingua d’uso, senza accensioni o plurilinguismi, mentre al contrario la sintassi adotta fenomeni di frammentazione, montaggio ambiguo e alogico, connessioni opache. Progetto certo meno afasico del *Laborintus* sanguinetiano, il linguaggio neoavanguardistico è per lui, che da subito lo abbraccia, una possibilità di letteratura concepita nel mezzo della tensione tra autonomia del significante e eteronomia del significato; tra direzione centripeta verso il linguaggio e centrifuga verso l’extra-letterario (“il mondo poetico pur mantenendo la sua autonomia originaria, una volta raggiunta l’organicità [...] diventa anche conoscenza e riflesso della storia, in senso non soltanto “rappresentativo”, ma a volta a volta, prospettico, utopico, ipotetico”¹⁸⁵); tra evento poetico ed evento sociale. Il perno centrale è, sempre, l’esplorazione performativa del linguaggio, cioè la scrittura: dunque non *ante rem* o *post rem*, ma *in re*, che si decide nel momento che si scrive, un tutt’uno con l’altro da sé, con le esperienze politiche ed esistenziali del «mondo». Potremmo dire che, nella congiuntura presente di questi nostri anni, Porta è il poeta neoavanguardista che più occhieggia al «reale» e con noi potrebbe trovarsi più in consonanza e dialogo, e più facilmente essere riletto¹⁸⁶. E la sua visione del «reale» (mediata da una visione tragica dell’esistenza, da un lato, e dalla fenomenologia di Husserl e Merleau-Ponty, dall’altra) è quella che meno può legarsi a quel postmodernismo privo di orizzonti estetici, etici, sociali e politici, contro cui l’autore farà in tempo a schierarsi.

¹⁸³ John Picchione, *Introduzione a Antonio Porta*, Roma-Bari, Laterza 1995, p. 20

¹⁸⁴ Antonio Porta, *Il progetto della poesia*, «Il Verri», maggio-giugno 1990, p. 20

¹⁸⁵ Antonio Porta, *Correlativo oggettivo*, «Malebolge», 2, 1964, p. 69

¹⁸⁶ “Per Porta, una letteratura sperimentale d’avanguardia deve partire dalla critica del linguaggio e delle versioni sclerotiche e fossilizzanti del reale in modo da poter agire sulle strutture percettive, antropologiche e psicologiche. Egli tiene fermo il nesso letteratura-vita e identifica la propria operazione letteraria con l’avanguardia intesa non esclusivamente come movimento distruttivo e iconoclastico, ma come espressione di un progetto capace di aprire orizzonti alternativi di esistenza individuale e sociale. È indubbio che l’opera di Porta si discosta da ogni operazione ludica e formale. Anche nei suoi esperimenti che sembrano a prima vista tutti incentrati sulla ricerca espressiva, non è poi difficile scorgere un inquietante e sofferto rapporto con il reale: la poesia di Porta emerge da un’autentica necessità esistenziale che preme insistentemente verso un processo di individuazione dell’io verso i rapporti con l’altro”, John Picchione, *Introduzione a Antonio Porta*, op. cit., p. 21

Sedici sono le sue raccolte poetiche, e quattro i romanzi. Il secondo di questi, *Il re del magazzino*, coincide anche con il momento di più immediata comunicatività dell'intera sua opera. Composto nel 1978, narra di un'inusuale apocalissi: quella immaginata non in un futuro o un altrove lontani, ma perfettamente inserita nel quadro dei suoi giorni, in un brutale confronto con il reale.

5.1 Una catastrofe assai concreta

Il protagonista-scrittore, uno dei pochi superstiti in un mondo precipitato nella preistoria a causa di un improvviso *default* energetico, si ritira in un magazzino alle porte di Milano e ricostruisce, passo passo, l'anno della crisi (il 1976) e gli eventi che hanno portato precipitosamente al disastro. Il "magazzino" è uno scantinato sotterraneo in cui si trova confinato il protagonista, sulle rive del fiume Lambro, presso Milano:

un magazzinetto, una sorta di scantinato, un tempo forse una vera cantina, quasi sepolto sotto le macerie di una cascina lombarda distrutta dalle piogge e dalle brevi scosse di terremoto che si sono avvertite da ultimo (p. 19)¹⁸⁷

Luogo di clausura, che il protagonista abbandona una sola volta per un inconcludente pellegrinaggio alla ricerca di superstiti, e che ha i connotati di un magazzino della memoria: un ricettacolo di alimenti e di rifiuti, una cella monastica in cui fare il punto di una realtà deragliata, rintracciare le cause del suo collasso, reinventare un linguaggio con cui renderne conto, nella catartica fatica della scrittura ("Così torniamo a guardare a lungo una medesima fotografia, mentale o cartacea, con lo scopo di mettere in azione i ricordi, di attingere al magazzino della memoria nuovi nessi e intrecci, minime variazioni decisive, mute o parlate", p. 56).

Si noti da subito il primo particolare disturbante e inquietante, "*unheimlich*" secondo la suggestione freudiana, cioè vicina e lontana allo stesso tempo: l'apocalisse è immaginata non in un remoto futuro, o un altrove indefinito, ma nella stretta contingenza della contemporaneità, nei luoghi metropolitani della vita quotidiana dell'autore e dei suoi lettori. Le avvisaglie della catastrofe sono rinvenute esattamente rimestando il fondo degli orrori accaduti nel contesto nazionale e internazionale di una realtà fin troppo manifesta: la catastrofe, insomma, è *già avvenuta* anche al di là della pagina. Si citano la repressione antioperaia in Polonia, Seveso, il dramma palestinese, la disoccupazione, la crisi energetica

¹⁸⁷ Da qui in poi facciamo riferimento alla nuova edizione A. Porta, *Il re del magazzino*, a cura di Giorgio Devoto, con introduzione di Stefano Verdino, Genova, San Marco dei Giustiniani 2003.

e ambientale, la degradazione dei rapporti sociali al modello dei *lager* nazisti; e ancora la precipitazione degli eventi causata dalla lotta armata in Italia, e le “bandiere rosse” che attentano alla “Classe” dominante e che finiscono per rigenerarla, e il cui progetto reazionario è direttamente responsabile del tracollo totale.¹⁸⁸ L’intero romanzo è peraltro la registrazione di eventi fin troppo reali: il *default energetico* avvenne realmente, e fu la drammatica crisi petrolifera dell’inverno ’74-’75, in cui per la prima volta dopo il dopoguerra vengono messi in crisi i presupposti stessi dello sviluppo, del fordismo, della razionalità strumentale. In Italia vi fu il razionamento elettrico, l’oscuramento delle città, e una radicale limitazione della circolazione automobilistica: nelle grandi metropoli si riscopre il carro e il cavallo. La fantasia portiana, insomma, è un’immaginazione che porta solamente un poco più in là l’asticella di un reale assai concreto.

5.2 La natura liberata e la tensione all’apertura

Il primo effetto registrato dallo scrittore-certosino nell’attacco del romanzo è, significativamente, la “liberazione” della natura: il collasso della civiltà industriale comporta un parallelo e inverso rinverdimento del mondo, ripulito da ogni veleno.

L’acqua che vedo scorrere è limpida. Le sponde del fiume sono fiorite di erbe nuove. Salici, acacie e altre piante padane, i pioppi fronzuti, specchiano il fogliame tremulo. Una brezza lenta, da principio d’estate, percorre la pianura. Guardo l’acqua limpida da seduto, col taccuino sulle ginocchia e la biro tra le dita mentre vergo queste righe. (p. 21)

È in questo contesto disturbante, tra una natura che si inselvaticisce (ma descritta con registro aulico: “fronzuto”, “tremulo”...) che il protagonista, penna biro alla mano, sconta in 32 giornate di un immaginario diario, scandite da 30 lettere ai posteri (precisamente, ai due figli dell’autore e che confluiranno poi nella prima sezione della raccolta *L’aria della fine*, Catania, Lunarionuovo 1982), l’inizio di un nuovo possibile cominciamento pre-industriale, primitivo, tremendamente “reale” (ossia di pura sopravvivenza materiale). È un’era segnata dall’avvento di una nuova specie di uomini-lupo, ossia una regressione preistorica indice di un futuro radicalmente diverso e di esplorazioni inusitate di esistenza. Egli riassume su di sé, come il nano protagonista de *Il pianeta irritabile* di Volponi, il tentativo soffertissimo di un *farsi animale*: ma a differenza di quello non riesce nell’impresa, si accoppia sterilmente con

¹⁸⁸ “Ma parliamone pure, ancora, sugli alberi. Perdita del Controllo? Ma non è proprio questa l’ultima spiaggia della Classe, quella cui mirava, forse per necessità, oramai? Ci siamo dimenticati delle piccole e grandi mosse tattiche in funzione di una simile strategia? Un momento che vale tutti gli altri: la guerriglia urbana. I compagni terroristi, martirizzati e moltiplicati. La Classe non può perdere il controllo se non per sua volontà. La Classe è Dio. Proviamo a fare l’ipotesi di un Progetto Reazionario, appunto, divino, come quello che abbiamo chiamato ricambio biologico. È più semplice, più credibile, limitato, senza futuro. È la Classe che si rigenera...” p. 102.

un ragazzo-lupo, muore da novello Robinson Crusoe e solo così, con il “sacrificio del padre”, riesce a garantire il successo di un’estinzione vitalistica e vitale.

Tutto il romanzo è costellato di un pervicace tentativo di apertura. Come sottolinea Stefano Verdino, il cozzo tra le ragioni del “chiudere” (il linguaggio, la comunicazione, il mezzo letterario) e quelle dell’“aprire” sono il sofferto elemento costitutivo dell’esperienza poetica tutta di Porta, che trova una svolta proprio negli anni Settanta, in cui prevalgono le ragioni dell’ “aprire”: quindi la crescita di leggibilità e coerenza del discorso, e la pregnanza del messaggio. Il romanzo di cui qui si discute è perno centrale della carriera dello scrittore, in quanto segnale evidente di un recupero elementare di comunicazione: afferma lui stesso in un’intervista dell’epoca di aver avuto

l’impressione, negli ultimi tempi, che fra i poeti ci fosse una tendenza a un eccesso di chiusura, un tentativo mortale di fuga nell’irrealtà,¹⁸⁹

a cui Porta rimedia con un romanzo che è un “saltare dentro la catastrofe”, viverla senza omissioni di linguaggio e con piena estinzione dell’umano (ma non estinzione della vita).

5.3 Una dispersione eucaristica tra la comunità dei lettori

Alla tensione all’apertura si accompagna un discorso sulla ricezione che è tra gli aspetti più interessanti dell’opera. Il narratore auspica una “dispersione eucaristica tra i lettori”, ossia una sua sparizione e spartizione del suo corpo e del suo messaggio a due destinatari privilegiati: gli insetti necrofori per quanto riguarda la sua materialità carnale (con corredo di illustrazioni tratte dalla rivista «Le Scienze»):

A loro (gli insetti necrofori) consegnerò il mio corpo. Devo scegliere bene il luogo della deposizione finale. Diventerò simile a una mela, a una palla in forma di mela, di pera, e così sarò sepolto, sotterrato, nel terriccio morbido, e conservato come cibo. Guardiamo insieme i disegni: mettetemi al posto del topo e moltiplicate gli insetti al lavoro a causa dell’aumento del peso. Nelle didascalie esplicative vorrei anche sostituire la parola “carogna”, che mi sembra vilipendiosa. (p. 87)

E una cassetta postale, che serva a consegnare la sua persona, “ridotta a fogliettini”, quindi un saccheggio della propria opera e della propria persona, da parte di una comunità di lettori che potranno consumarlo spiritualmente, facendone ciò che vorranno:

¹⁸⁹ *Il mio re del magazzino fa provvista di ottimismo*, «La Repubblica», 9-10 aprile 1978. Tracce di questa polemica aperta si trovano forse anche all’interno del romanzo medesimo, come a p. 26: “Non voglio finire come molti che incontro ormai incapaci di parola, in corto circuito, come se diceva, il sistema simbolico della specie e costretti a gesti violenti, a latrati, che negano la volontà di comunicazione rinchiusa in mugolii”.

Lì accanto dove starò, appeso a un albero o inchiodato al tronco, immagino una cassetta postale che funziona al contrario: invece di ricevere la posta serve a consegnarla a chi passa. Le mie lettere sono destinate a tutti coloro che vogliono leggerle e qualcuno dovrà provvedere a rifornire la cassetta, ammesso che i passanti siano molti e abbiano voglia di fermarsi sotto l'albero, ai suoi piedi, o accucciati lì su una radice, per voglia di leggermi o semplicemente di leggere, qualunque cosa, anche pezzettini strappati di giornale. Quando non si fermeranno più e la cassetta rimarrà vuota i passanti ricominceranno a azzannarsi e i cani si allontaneranno un momento prima di finire sgozzati. Dunque la trascrizione continua. (p. 87)

Questa catarsi totale è inoltre facilitata dall'impalcatura stessa del romanzo, che consta nel classico topos del manoscritto ritrovato: colui che trascrive i fogli di diario non è il protagonista-scrittore, ma un anonimo che li riporta fedelmente e integralmente. Già è in atto insomma, come meccanismo interno, quella catarsi della "ricezione" che l'autore auspica, cioè l'assorbimento di sé e del suo faticoso esercizio di estinzione all'interno di un processo sacrificale e di rinnovamento. Il lettore si trova, da pari a pari e senza distinzioni gerarchiche, ad "attraversare la vita" del protagonista assieme al primo lettore, colui che il manoscritto l'ha rinvenuto e per primo l'ha letto e riscritto – ed è un attraversamento propedeutico a infinite altre rinascite. Nel foglio informativo posto a incipit dell'opera leggiamo infatti (ed è forse uno dei passi cruciali):

Ho richiuso il magazzino ricostruendo il tumulo di macerie e mi sono messo a trascrivere, come si trattasse di celebrare il mio rito funebre. So bene che dicendolo genero di colpo piccole onde di malessere e anticorpi da ripulsa ma così stanno le cose, è necessario, per me e forse per altri. Adesso che ho finito la trascrizione integrale con scrupolo da filologo, in omaggio ai vecchi maestri, non so ancora quanto gioverà alla mia vita avere attraversato la sua, lo sapranno i giorni futuri. C'è una piccola frase che mi aiuta e che voglio ripetere: farò tutto nuovo. (p. 19)

5.4 Diario minimo e manualistiche di sopravvivenza

Questo "farò tutto nuovo" (citazione da Bertold Brecht, che torna insistentemente nelle poesie con l'acronimo B.B.) è forse l'aspetto per noi cruciale del romanzo. La sua dolorosa apocalisse è un tentativo di rifondazione integrale dell'esistente, dall'interno di quella che Picchione chiama una "officina dei restauri"¹⁹⁰ (il laboratorio della scrittura, il "magazzino"). Questa rifondazione comincia da un "reale" nuovo e inatteso: quello del contesto materiale della propria sopravvivenza. Il romanzo è anche un diario minimo: quello della registrazione degli avvenimenti microscopici che attengono al cibo, alla nutrizione, alla defecazione; a cui si unisce il processo di scrittura come immediatezza del lavoro manuale,

¹⁹⁰ John Picchione, *Introduzione a Antonio Porta*, op. cit., p. 149.

con carta e penna. Il disagio dell'abbandono della civilizzazione è enorme: le mani del protagonista non sono che "due moncherini", inadatte a fare qualsiasi cosa, incapaci a procacciarsi di che vivere dopo la fine della civiltà. Qualche frammento:

Nel magazzino ci sono pacchi di crackers integrali e mi sono gonfiato tutto. Peggio dei tuberì selvatici: a causa dell'umidità, e devo stare sdraiato e fermo per non scoppiare. I rutti salvano la vita, come i peti. (p. 28)

Me lo aveva insegnato un amico in tempi moderatamente calamitosi, dicendomi: se capita qualcosa questi qui, i cittadini, muoiono tutti di fame e di freddo, non sono mica abituati a niente. Mangia una rapa, nessuno sa più come è buona, è un miracolo che qualcuno si ostini a coltivarle, un contadino testone. [...] Adesso che posso dire: buonissima, di nuovo, mi pare il principio di un'utopia e insieme la sua fine, una necessità, il principio di un'altra vita. (p. 46)

Con un colpo di accetta ho spaccato in due la testa del coniglio bruciacciato e mi sono lappato anche il cervello, come facevo da bambino, e da adulto, con gli uccelli in padella. "La parte più buona" mi avevano insegnato succhiando cranietti. (p. 66)

Infilerò la mano nel fango dei fossi che fanno da confine alle risaie e ci riuscirò a catturare le tinche. L'ho visto fare nella Bassa e non mi pareva difficile. Mi ha detto che bisogna stare giù con le mani ferme finché la tinca non dà un colpo di coda nel fango e la si butta nell'erba e si lascia che viva lì così rimane fresca, ci dura fino a ventiquattro ore, viva, immobile. (p. 67)

Come reagiranno invece le mie manine a contatto con la terra? Si riempiranno di piaghe non rimarginabili, di tagli profondi, con il gelo? Irrigidite dall'eccessiva callosità riusciranno a stringere ancora penna e matita? (p. 74)

Nel buio le stelle dovevano servirmi da orientamento ma non le sapevo riconoscere. Ne ignoravo perfino l'alfabeto e così inutili, per me, le guardavo e basta, corpo contro corpo. Gli occhi si abituarono presto alla loro luce fioca scoprendola penetrante. (p. 103)

5.5 *"Il reale è una patata"*

Questo "manifestarsi della materia", in particolare, è percepibile in due passaggi fondamentali, che meritano di essere citati per intero in quanto punto ricco del romanzo e forse del nostro intero discorso. È il passaggio dal "guardarsi vivere" al "vivere", dal linguaggio alla corporeità, dall'idea alla materia, dall'alienazione della civiltà alla condizione libera e selvaggia della semplice vita che si manifesta tramite gli istinti biologici:

Ecco, mi sono detto, son qui pronto a misurare la differenza, a toccarla, tra quello che definivo il guardarsi vivere e il vivere, e insieme la distanza tra l'allora e l'adesso: allora mi guardavo vivere e adesso vivo e basta. Ora significa che ogni mio movimento è necessario e va al suo scopo, che lo giustifica. Tra cervello e corpo si manifestano pochi contrasti tra ordine e

esecuzione e a sua volta il corpo del cervello non viene sviato in direzioni diverse dalla propria necessità: cioè vuole vivere, né sopravvivere né sottovivere. Siamo alla semplicità tanto invocata, alla quotidianità come verità, a quel di per sé così inspiegabile (un'anafora è un'anafora?), *al manifestarsi della materia*. (p.85, corsivi miei)

Homo faber. Non sono Robinson Crusoe. Non costruisco nessun tipo di futuro. Utensili, se ne trovo abbandonati, li sollevo, li guardo e li getto da parte. Ricevo per sopravvivere quello che altri mi danno in cambio, già pronto, quasi pronto. Le patate solo da sbucciare. I fagioli da tenere ventiquattro ore nell'acqua e poi bollirli. A volte riesco a alzarmi e mi trascino fuori, allora si tratta di accattonaggio e anche se c'è scambio devo compiere questi movimenti: alzarmi e camminare. Mi confermo nell'opinione che meditare sopra il guardarsi vivere e il vivere è una proiezione di residui culturali, un diagramma che non ha alcun riferimento con il reale. *Tanto dibattere su che cos'è il reale, il "cosiddetto" reale. Il reale è una patata*. (p. 99, corsivi miei)

“Il reale è una patata”: un’ottima epigrafe per la nostra stretta contemporaneità, che Porta pare occhieggiare senza alcuna velleità di “farsi maestro” per nessun futuro, nessuna posteriorità: ma anzi estinguendosi e sacrificandosi in quanto “padre”, ultimo capostipite di quella generazione che ha portato alla catastrofe odierna. L’animalità a questo proposito gioca un ruolo fondamentale. Più volte subentra l’immagine del lupo contrapposto al cane, con tanto di illustrazioni ricavate da riviste scientifiche: il lupo è l’emblema della nuova Specie che sopravvivrà, il cane è l’animale addomesticato che esemplifica al meglio la condizione del protagonista-scrittore. L’accoppiamento omoerotico con il ragazzo-lupo,¹⁹¹ inquietante figura che appare verso la fine della narrazione, risulta quindi vana: non può esserci compromesso, dialogo, prosecuzione genetica tra le due specie. L’imbarbarimento non è temuto come fine e come distopia, ma anzi voluto, cercato, inseguito e agognato.

5.6 Ritorno al sacro

“Romanzo strano” secondo Maria Corti, che recensendo il libro parlò della costruzione audace, da parte di Antonio Porta, della personale “sua Vita Nuova”¹⁹²; “*satura*”, secondo Giovanni Raboni,¹⁹³ manca da dire che quello del nostro autore è un “*patchwork*” di stili e di generi che vanno dalla lirica alla poesia didascalica, dall’articolo di giornale riportato con fedeltà tipografica alla confessione intimistica, dal saggismo al pamphlet politico, fino ad arrivare a quel “diario minimo” in cui vengono annotati i cibi mangiati, gli espedienti di

¹⁹¹ “Due zampe sulle spalle e una bagnata sulla faccia. Non ho paura, le zampe sono mani e la lingua quella di un ragazzo. Sento che ha il sesso eretto ma non la coda da piccolo lupo. Mi è grato per il cibo e me ne chiede altro, leccandomi. Così lo abbraccio e si fa accarezzare buono. Per lui sacrifico un’altra parte delle riserve. Lo sperma mi cola all’inguine. Si addormenta davanti alla porta ma più tardi quando lo cerco nella notte dal cielo coperto vedo che è scomparso, tocco dov’era ma non lo sento più. Era sazio, dopo il piccolo saccheggio.” (p. 136)

¹⁹² Maria Corti, *Il profetico messaggio nel crepuscolo tecnologico*, «Il Giorno», 23 aprile 1978.

¹⁹³ Giovanni Raboni, *Il nuovo medio evo è già cominciato*, «Tuttolibri», 15 aprile 1978.

conservazione dei viveri, i modi per procacciarlo. L'inserzione poetica è ovviamente la più rilevante, e al suo interno si dispiega uno dei messaggi più inattesi e inattuali della proposta portiana: l'apertura al sacro e a una nuova età pagana o sciamanica, assai inattuale e per nulla accettata né praticata da nessuno tra i suoi contemporanei. La natura stessa – in questo “risveglio” atteso, attivamente preparato e ricercato attraverso la parola scritta, in cui tutto sarà salvo e nuovo – è annunciatrice di una nuova vita, attinente a una sacralità tutta immanente e panica:

Nell'adesso il ricordo di quella notte di neve asciutta e leggera mi sta agitando. Gli dèi sono esistiti e sono morti, stecchiti, come i ragazzini deportati, e mi chiedo se risorgano, se ne esistano ancora, se saprò ritrovarli e indicarne la presenza anche a voi, miei gentili ascoltatori. Gli dèi soffiano dentro di noi il senso di ciò che vediamo e tocchiamo. Una loro visita può cancellare l'estraneità. Forse vengono di notte, come il ladro. Stasera volevo dirvi questo.

Lungo le striature del gesso screpolato
lievito dell'umidità in movimento
nelle molte nature del ghiaccio
che trapassano l'una nell'altra giorno e notte
nella preparazione della corteccia di un albero
così, moderatamente, danno segno di sé
le mutazioni (p. 108-9)

Subito successivamente, si trova il componimento poetico tra i più significativi del *Re del magazzino*, l'unico a essere classificato “senza numero” e intensamente vicina a quella «naturalità» minima già osservata che pervade sottilmente gli interstizi della narrazione: qua presa a esempio del nuovo rapporto con il mondo (“lì dove un ordito si incrina/sono gli dèi/dove le screpolature della terra accolgono semi/lì sono gli dèi/nel punto del disordine/delle infinite possibilità di decisione/ci sono gli dèi/dentro la miccia verde già accesa nel gelo/dentro le gemme cariche pronte allo scoppio/protetti dalla peluria/abitano gli dèi”). Gli dèi sono i medesimi capaci di dare la forza necessaria alla distruzione di tutto ciò che c'era prima, e a insufflare l'impeto barbarico del “farò tutto nuovo” che è l'epigrafe stessa del protagonista-scrittore (“gli dèi affilano le armi per consegnartele/intrecciano corde di canapa robuste/indicano gli Alberi al popolo/che si muove a ventaglio viene avanti/gli dèi soffiano alle spalle/i venti diventano favorevoli/l'attrito viene meno/la velocità dell'impatto è quella/di un colpo di fucile centrato in fronte”, p.111-3).

5.7 Antonio Porta *picaro e tuareg*

Antonio Porta riesce dunque a portare a termine, attraverso la scrittura e per mezzo della figura apocalittica, una contestazione all'esistente tra i più radicalmente sospinti che si possano rintracciare a metà dei Settanta, assieme forse al Volponi del *Pianeta irritabile*: tra quelli che più vanno a fondo del dissidio tra umano e natura, e che più tenta di rendere operativa quella totale svolta antropologica richiesta davanti alla prospettiva concreta non solo della "fine dei valori" della modernità, ma della stessa estinzione della specie umana (che Porta cita a più riprese: "Che cosa vuole allora la Specie? Moltiplicare i propri soggetti in vista di una prevedibile catastrofe e aumentare le probabilità di sopravvivenza?" p. 75). Ciò che deve essere superato, in Porta, è la civiltà medesima: "ciò che chiami civiltà è rapina/industriale o contadina/dare e prendere significa/dà chi non prende" (p. 143). Il tutto nel tentativo dialogico, ma all'estremo limite, di una rifondazione su carta di nuovi valori, fino all'estinzione di sé – quel "sacrificio del padre" già citato: "c'è una sola speranza: è il padre che deve cancellarsi" (p. 133).

Ricapitoliamo dunque: in Porta abbiamo rintracciato la figura apocalittica come trama essenziale di sovversione dell'esistente; la naturalità come ambito di riferimento primo ed essenziale per ogni rifondazione possibile; quella "manualistica di sopravvivenza" capace di aprire vie inusitate e insperate al lettore del testo (sia teoriche – il ridiventare lupi, selvatici, selvaggi, pagani, eccetera – che pratiche – come trarre nutrimento dal cervello dei conigli, come cacciare e pescare, quali alimenti preferire in caso di penuria di cibo). Abbiamo poi scovato una apertura al "reale" fuori da ogni tracciato, anche qui attinente sia al livello dell'ispirazione (riassunta dalla massima "il reale è una patata") che dell'invenzione letteraria (il *collage* di forme, stili e generi tale da rendere il romanzo quantomeno ibrido). Troviamo infine anche quella teoria della ricezione, o meglio del "saccheggio" letterario e della società odierna che invitavamo a considerare, unita a un essenziale pellegrinaggio che porta l'autore a vagabondare – a piedi – dentro le macerie della civiltà: non solo la teoria della "cassetta postale al contrario", ma anche un fondamentale pellegrinaggio esistenziale con cui vorremmo concludere la nostra trattazione.

Esso si torva all'altezza del ventiseiesimo giorno, e corrisponde alla prima e unica uscita dal magazzino da parte del protagonista, quando con una vestizione posticcia da pellegrino ("con bastone e fagotto, fasce intorno alle gambe per proteggersi dai rovi e dagli insetti, berretto floscio e naso teso in avanti. Anche un po' di gobba, simile alla mia di scrivente", p. 123) egli tenta una visita alla ricerca di sopravvissuti presso un "gruppo autonomo", cioè

una comune di individui che, precedentemente alla catastrofe, aveva scelto di abbandonare la città, rendersi del tutto indipendente e autosufficiente per mezzo di agricoltura e allevamento. Ma la ricerca non va a buon fine e non trova nessuno, solo le tracce del lavoro agricolo, e ossa e escrementi degli animali divorati. Da qui nascono riflessioni sull'“impossibilità materiale di una società separata” (p. 124): la cultura che ha sorretto l'autonomia, afferma, era “subalterna, dunque serva, della società rifiutata” e “la prima conseguenza [...] fu proprio quella di porgere il collo ai carnefici, vittime complici e necessarie della stessa esistenza del persecutore” (p. 125). A questo modello di opposizione all'esistente Porta contrappone un altro modello:

Si dice che nella Spagna del siglo de oro ci fossero centocinquantamila picari che si spostavano dappertutto vivendo degli scarti della ricchezza dei pochi. Erano i nomadi infami i clown dell'infima nobiltà di provincia e anche della capitale. Ma un giorno ho sognato un nomade diverso, simile ai Tuareg. Pensavo che il deserto, la loro patria, non era affatto un deserto, che in esso le donne e gli uomini cercavano e trovavano, con fatica, e forza straordinaria di adattamento che li ha fatti azzurri e bellissimi, i punti in cui era possibile continuare la vita: i pozzi d'acqua, le riserve lasciate dalle piogge rare. Ognuno di loro tramandava all'altro il senso degli itinerari. Di notte suonavano a lungo i violini, le donne. (p. 125)

Il modello del picaro, o del Tuareg, non è diverso dall'*utente* immaginato da de Certau, che pian piano noi riusciamo a mettere a fuoco: colui che si muove nel mezzo del *deserto del reale*, tra le rovine di una società contemporanea incapace di significare alcunché, e i cui occhi sono in grado di decifrare i luoghi e i segni del mondo in un modo che esorbita sempre e comunque dalla previsione egemone: ai fini della sopravvivenza biologica, materiale, esistenziale e finanche culturale. Antonio Porta, anche grazie a una sua sconcertante attualità, ci conferma dunque nelle nostre ipotesi e pare invitarci a una prima, parziale, autorizzazione a procedere. Lo faremo nel “mondo vuoto” di Morselli, ossia nella più desolante delle fantasie, che è quella della sparizione, per qualche prodigio, totale e irrimediabile del genere umano.

6. Guido Morselli, Dissipatio H.G.

Guido Morselli fu protagonista di quella che Manganelli chiama una “tragica disavventura nella quale è incorsa la nostra editoria”, ossia quel “gran rifiuto” che è tra le caratteristiche più macroscopiche del caso Morselli. Si è discusso se questo isolamento sia stato causato da una sfasatura ideologica e culturale tra emittente e destinatari rispetto al

proprio tempo, cioè la mancanza degli strumenti di ricezione adeguati da parte di editoria e pubblico per la comprensione dell'autore, o a al contrario se colpa di un isolamento attivamente ricercato da parte di questi, di sfida caparbia.¹⁹⁴ Rimane che la narrativa di Morselli – in prima istanza un saggista, che approda tardi al romanzo come traguardo di intensa maturazione –, tra le più robuste, creative, lucide e originali dei suoi anni, abbia potuto essere pubblicata solo in seguito alla scomparsa prematura dell'autore, in anni successivi al 1974 dalla casa editrice Adelphi, riconoscendo da subito successo di critica (ma forse non adeguati studi)¹⁹⁵.

Circoscrivere l'esperienza di un "autore postumo" (la definizione è dello stesso Giulio Ferroni nella sua *Storia della letteratura*), autodidatta e isolato, è facile e difficile a un tempo. Facile, perché immediato e banale è ricercare il bacino delle fonti di ispirazioni, e da dove vengano i nuclei generativi di ispirazione di una esperienza saggistica e narrativa così originale: l'ambiente provinciale della villa di Santa Trinita a Gavirate, dove scelse l'isolamento per gli ultimi suoi anni di vita; le fittissime letture e interessi – Montaigne, Rousseau, Proust, Croce, la sociologia, la teologia, l'antropologia, la storia – e la sua biblioteca, il cui lascito ha seguito travagliate vicende. "Sono emiliano – ebbe a dire a Calvino in occasione del rifiuto editoriale del romanzo *Il comunista*, nel 1965 – autodidatta, vivo solo su un piccolo pezzo di terra dove faccio un poco di tutto, anche il muratore;

¹⁹⁴ Dalla parte di Morselli sta Vittorio Coletti, affermando: "Ne risulta un soggetto decisamente non romantico, che rifugge dagli abbandoni sentimentali e dalle perlustrazioni freudiane e rimane tenacemente ancorato alle cose, a una misura di lucido realismo. E proprio qui sta, a mio giudizio, la prima, accertabile, motivazione della mancata ricezione del messaggio-Morselli nel pieno degli anni '60: nel suo consapevole rifiuto di ogni eredità dell'individualismo romantico, anche nelle sue forme più aggiornate: psicanalisi e storicismo. Ovvero, e rovesciando i termini, nel provocatorio riconoscimento dietro l'Inconscio degli Psicanalisti e la Storia degli Storicisti dell'impronta indelebile dell'eccessivo individualismo romantico" (Vittorio Coletti, *Guido Morselli*, «Otto-Novecento», sett.-ott. 1978). Giuseppe Pontiggia preferisce invece porre l'accento sull'isolamento attivo di Morselli e il suo caparbio atteggiamento di sfida nei confronti di ogni modello discorsivo privilegiato di quegli anni (Giuseppe Pontiggia, *La Roma senza papa di Morselli*, «Corriere della Sera», 26.8.1978).

¹⁹⁵ Sta lentamente maturando la riflessione su Morselli in Italia su questi anni, nonostante le monografie rimangano poche e diluite nel tempo (e siano per la maggior parte legate all'analisi dei suoi lavori narrativi, quando invece la cifra più profonda di Morselli è la sua costruzione di compatti organismi filosofici, che rimangono ancora da essere indagati). Le monografie sono Simona Costa, *Guido Morselli*, Firenze, La Nuova Italia 1981; Valentina Fortichiari, *Invito alla lettura di Guido Morselli*, Mursia, Milano 1984; Paola Villani, *Il caso Morselli: il registro filosofico-letterario*, Napoli, ESI 1998, Maria Fiorentino, *Guido Morselli tra critica e narrativa*, Napoli, Graus Editore 2002, Marina Lessona Fasano, *Guido Morselli. Un inspiegabile caso letterario*, Napoli, Liguori 2003, Domenico Mezzina, *Le ragioni del Fotantropo. Studio sull'opera di Guido Morselli*, Bari, Stilo editrice 2011. Finora l'unico convegno su Morselli si è tenuto nel 1984, per cui si vedano gli *Atti del convegno su Guido Morselli: dieci anni dopo 1973-1983*, Gavirate, 1984 (con scritti di C. Segre, V. Coletti, G. Pontiggia, V. Fortichiari, C. Martignoni, F. Ravazzoli, G. Belli). Tra i numeri monografici si segnalano *Ipotesi su Morselli*, numero monografico di «Autografo», n. 37, 1998; *Morselliana*, numero monografico online di «Rivista di studi italiani», a. XXVII, n. 2, dicembre 2009, a cura di Alessandro Gaudio; e *Guido Morselli, autore segreto*, numero monografico di «Mosaico italiano», a. VIII, n. 96, gennaio 2012. Gli interventi principali su Morselli sono per il resto tutti rintracciabili su rivista. Una panoramica completa della bibliografia morselliana, a cura di Domenico Mezzina, si trova al sito <https://retroguardia2.wordpress.com/2011/04/15/speciale-guido-morselli-n-8-bibliografia-morselliana-a-cura-di-domenico-mezzina/> (URL consultato in data 21/1/2015)

politicamente sono in crisi, con quasi nessuna speranza di uscirne”¹⁹⁶. Difficile, perché ci si trova a fare i conti con una produzione che esorbita continuamente dalle linee tracciate, unica e unitaria, straordinariamente attuale, e che chiama all’appello qualsiasi riflessione su ogni “canone”, se così si può chiamare, che è possibile disegnare per gli anni ’60 e ’70. Sempre rifiutandosi di scegliere tra il saggio, il diario e il racconto, i suoi romanzi sono «scandalosamente inaccettabili per il costume letterario italiano: il “divertimento” fantastorico, oppure la serietà assoluta del tragico o del politico, ma condotto con oggettiva chiarezza di idee, nella concretezza dei personaggi, non entro la preordinata misura delle posizioni ufficiali e dei giudizi conformistici»¹⁹⁷. Forse accostabile ad altri *outsider* di quegli anni per il suo posizionamento rispetto al mondo editoriale, ad esempio Silvio D’Arzo, Emilio Tadini, Salvatore Satta, Carmelo Samonà, Morselli è un autore che non si ripete mai, controcorrente, poco italiano e molto mitteleuropeo, di gusto quasi primonovecentesco, la cui scrittura è individualistica, allusivamente autobiografica, e sempre dolorosamente coerente.

6.1 Antistoricismo, controstoricismo, discronia, ucronia

“Gattopardo del Nord”,¹⁹⁸ tra i suoi temi preferiti troviamo la denuncia degli inganni dello storicismo, dell’idealismo, della psicanalisi, del determinismo e del marxismo, rimanendo il suo nucleo centrale più intenso quello della riflessione sulla presenza del Male nel mondo. Ma è sicuramente la sua indagine (fanta)storica che contribuisce alla sua fortuna odierna in quanto il percorso di Morselli, tenacemente antistoricista, è strettamente accostabile a sviluppi quali quelli intrapresi dalla metastoria di Hayden White.¹⁹⁹ Tre dei suoi sette romanzi sono, si potrebbe dire, “controstorici”: *Divertimento 1889*, basato sull’ipotesi di viaggi in incognito effettuati dal re Umberto I in giro per l’Italia; un perfetto e raffinatissimo affresco di una “belle époque” a vapore e senza macchine, avvolta di una sospesa atmosfera, una favola di un mondo di cose scomparse e quasi incredibili. *Roma senza papa*, forse la sua trovata più bizzarra e avveniristica, un romanzo in cui si immagina una Roma alle soglie del duemila disertata dal papato, in cui è abolito il celibato tra le gerarchie ecclesiastiche, pronta a un Concilio Vaticano VI ispirato alla psicanalisi, al modernismo e alla teologia della liberazione. Ma soprattutto *Contro-passato prossimo*,

¹⁹⁶ Il testo delle due lettere, inedito, è consultabile presso il sito <http://www.sagarana.it/rivista/numero13/saggio5.html> (URL consultato in data 11/1/2015).

¹⁹⁷ Giorgio Barberi Squarotti, *Storia della civiltà letteraria italiana*, Utet, Torino 1996, V, *Il secondo ottocento e il novecento*, cap. 12°, 21 I «postumi», pag. 1697

¹⁹⁸ G. Nascimbeni, *Un Gattopardo del Nord*, «Corriere della Sera», 20.10.1974

¹⁹⁹ Lo afferma decisamente, e non c’è modo di smentirlo, Giacomo Raccis in Tadini, Bianciardi, Morselli: *il romanzo italiano alla prova della controstoria*, op. cit.

portentosa ricostruzione di un'Europa, vinta la prima guerra mondiale dalle potenze dell'Asse, federata su basi socialiste, l'UNOS: libera espressione di differenti socialismi evolutivi e libertari all'insegna di solidarietà totale, umanesimo, e razionalità tecnica illuminata. La falsificazione romanzesca della Storia, a cavallo tra ucronia e utopia, mina il discorso storico generando universi paralleli a partire da dettagli microstorici insignificanti (la "trovata del tunnel" in Valtellina, cioè i fortuiti dettagli che portano alla costruzione di un tunnel che permetterà poi l'invasione dell'Italia da parte delle truppe austroungariche), che mutano il corso delle cose e dimostrano l'irragionevolezza e la paradossalità del nostro presente, che "non avrebbe dovuto essere", e invece è stato. "Il racconto ha a contrassegno, e come sola giustificazione, due elementi: il dettaglio, inseguito con accanimento, perché analitico, una sommatoria di dettagli, è la nostra esperienza, anche collettiva; e con una attendibilità che rasenta l'ovvio. Non credo di esagerare con queste ultime parole. 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"²⁰⁰. La premessa è quella del "nominalismo":

La mia difesa muove da una premessa che è un *point de repère* privato e personale, discutibilissimo. E è quello che in gergo filosofico chiamano nominalismo, e per cui, nella fattispecie, uno non crede nella Storia, come non crede nella Società. Non esistono che singole vicende, non esistono che gruppi d'individui, o meglio, singoli individui.²⁰¹

6.2 L'Evento: l'angelicazione di massa

L'apocalisse – tranne forse nella Roma senza papa in una apocalittica decadenza morale – rimane fuori dal discorso critico e oppositivo di Morselli, nel suo implacabile e inesausto processo alla Storia, alla Religione, alla Politica, al determinismo, alla Società; se non fino all'ultimo romanzo scritto in vita e pubblicato postumo nel 1977, *Dissipatio H.G.* Basato sul medesimo principio di "straniamento" che attiene al fantastico dei romanzi ucronici e controstorici, anche quest'ultimo nasce da un'ipotesi di sovvertimento e rovesciamento: il protagonista, dai tratti sempre più prossimi a quelli del Morselli autore, dopo un tentato e mancato suicidio in un laghetto sommerso, nei pressi di una caverna, in una valle svizzera ("Quella notte, ero deciso, mi sarei ammazzato. Perché. Per il prevalere del negativo sul positivo. Nel mio bilancio. Una prevalenza del 70 per cento. Motivazione banale, comune?

²⁰⁰ Guido Morselli, *Contro-passato prossimo. Un'ipotesi retrospettiva*, Milano, Adelphi 1975, p. 120-1.

²⁰¹ Ivi, p. 118

Non ne sono certo”, p. 18)²⁰², si ritrova in un mondo totalmente disabitato: in quel breve lasso di tempo, l’umanità è sparita, si è “angelicata in massa”, mentre tutto il resto è rimasto intatto; la natura da una parte, che si affolla sempre più di piante e animali, e la società industriale dall’altra, le cui macchine continuano, ronzando sottilmente, a funzionare. Il protagonista – un “fobantropo” trentanovenne, ipocondriaco, “nitalopo”, disertore del mondo accademico – seguita a domandarsi, in un romanzo povero di azione (perché non c’è più nulla da raccontare) ma gravido di una lucida, distaccata, raziocinante ironia, se l’Evento sia avvenuto davvero: e se lui, unico spettatore, sia l’eletto o il condannato. È l’umanità a essersene veramente andata altrove (“e se l’Exitus de Aegypto, fosse stato un exitus ad Bahamas? O a altre inidentificate Isole Felici? Chi se ne va da questo mondo «passa a miglior vita», dicevano. E il cartellone invitava appunto ad andare «dove la vita è migliore». La morte-premio, come emigrazione turistica collettiva, si può concepire, in un secolo, com’era il nostro, vastamente dedito all’educativo esercizio di viaggiare” p. 77) o non è che un lucido sogno, un itinerario verso la morte di un suicidio già compiuto? L’interrogativo rimarrà senza risposta, in un crescendo di solipsismo che si conclude con la ricerca delle tracce dell’unico amico che il protagonista ha avuto in vita, il “dottorino” Karpinsky, il suo ex-analista, in una città dal nome fantasioso – Crisopoli, cioè Zurigo – in cui si riassume l’intera esperienza umana e post-umana (le banche, la ricchezza inutile del capitale, le chiese di ogni religione, la cicoria selvatica che cresce sul leggero strato di terriccio che va ricoprendo l’asfalto delle strade).

6.3 Il mondo vuoto. Ronzii di macchine, versi di animali

Vediamo di analizzare il mondo vuoto della *Dissipatio H.G.*, cioè quei luoghi di sospensione (o fine) del tempo storico di un realismo e una veridicità disarmanti in cui il protagonista si trova a muoversi. La società industriale sopravvive tenacemente al disastro, “relitti inconsistenti e ormai reliquie”, prigionieri della “loro fedeltà meccanica”:

Dicevano che grazie all’automazione, le centrali elettriche possono «erogare» per mesi e mesi, in assenza del personale. Sembra che sia così. (p. 51)

Esco dalla sede del giornale. Ci lavoravo da giovane, e ci sono tornato, l’ho girato tutto, per una conferma. La conferma c’è stata: ho negli occhi il gesto assurdo delle linotypes, i cui bracci scheletrici continuano, chissà come, a sollevarsi e abbassarsi. [...] Nel suo stallo privilegiato, l’I.B.M. con le spie rosse accese. Del resto, i locali del giornale sono illuminati; nell’ufficio della

²⁰² D’ora in poi faremo riferimento a Guido Morselli, *Dissipatio H.G.*, Milano, Adelphi 1977 (2012²)

segretaria di redazione, che era sempre la signorina Manàss, un piccolo ventilatore seguita a ronzare sul tavolo. (p. 10)

Mi sono seduto su una panchina del viale di Lewrosen, prestando orecchio al silenzio. Che poi non era totale, quindi non pauroso; una grondaia alle mie spalle sgocciolava pian piano, il carillon della chiesa segnava con garbo i quarti e la mezzora, uno scatolone metallico scandiva i solitari minuti con gli scatti di un pulsante; comandava il semaforo all'incrocio, che difatti era in funzione. (p. 33)

Il motore dell'automobile che riprende a girare: la Dissipatio H.G. non impedisce a un carburatore di regolare la carburazione. I proprietari in Giosafat, sottoposti al Giudizio finale, le loro auto quaggiù, pronte a marciare. (p. 118)

Parallelamente la natura, come è di consuetudine nelle distopie apocalittiche che abbiamo indagato, invade lo spazio umano, in un esubero vitalistico e organico. La distopia è "pulita" nel senso che la sublimazione dell'umano lascia intatto il mondo non-umano, quasi un gesto elegante e decoroso dopo un'indecorsa storia. La morale anti-antropocentrica è dichiarata nero su bianco: la fine dell'umano non coincide con la fine del mondo, e anzi l'uscita di scena dell'umano è meritoria al fine della prosecuzione della 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, sedicente agnostico, si schierava coi dogmatici, coi teologi: «Aisni 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, allegro. (p. 54)

Le presenze animali sono continue, sottili, persistenti e permanenti. Il loro spazio di azione si allarga; conquistano le città, gli spazi sacri del consumismo e del capitale, generando stupefazione e trauma all'osservatore, come abbiamo visto per l'*ultimo uomo* di Mary Shelley; disturbano il sonno al protagonista, perché nel silenzio post-umano i loro versi e richiami conquistano l'intero campo sonoro.

Davanti ai cancelli della formidabile Unione Bancaria, ai miei tempi qualcuno diceva che fossero di metallo prezioso, ho notato macchie di guano, e pensavo si trattasse di piccioni. Era una gallina. Beccuzzava in un mucchio di foglie fradice, e ammetto che la sua vista ha avuto un effetto traumatizzante. Una gallina. Non mi avrebbero colpito così i cavalli dell'Apocalisse che caracollavano su quegli asfalti. (p. 12)

Le mie pene non includono il silenzio: dal tramonto all'aurora i ghiri si danno da fare, sulle capriate del tetto, rumorosamente; non fanno che segare, e la mattina trovo il segaticcio per terra.

Non è mania distruttiva; c'è chi diceva che si limano i dentini, da usare poi per sbucciare le bacche del bosco. Le marmotte hanno un verso che imita l'uggiolare dei cuccioli, nel mentre scavano le tane che riempiranno di foglie e di piccoli animali morti, buoni per l'inverno. Finita la stagione degli amori il gufo si fa reticente, lo sento a lunghi intervalli, ma la civetta sparge richiami musicali, e più è vicina al nido, più canta. Il cuculo riempie i pomeriggi, il picchio le serate, e ha un suono strano; riproduce bene il cigolio dei cardini di vecchie porte ferrate, di vecchi castelli. Lo chiamo l'uccello gotico. E c'è il torrente che romba, ci sono, per la molta pioggia, torrentelli innumerevoli che rigano la montagna con le loro corde d'argento, ben tese e armoniose, per quanto le scompigli il vento. Il vento, se si leva, mi porta le loro voci sin dentro casa. 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 compunzioni. (p.84)

Notiamo qui la struttura elencatoria (i ghiri, le marmotte, il gufo, la civetta, e via dicendo), che accompagna a ogni oggetto la precisione di un'osservazione contingente, sul modello del Walden di Thoreau, che peraltro è da ritenersi fonte sotterranea del testo²⁰³: i ghiri mangiano il legno, ma per limare i denti; la civetta più è vicino al nido più canta, eccetera. Descrizione che dal vivente non umano passa sfumando al non vivente, indugiando sul torrente che romba, la pioggia, la montagna, il vento che scompiglia i torrentelli “che rigano la montagna con le loro corde d'argento”. La morte del Nemico, la fine della Storia, “breve intermezzo” nella storia della vita, restituisce una sfrontata allegria al tutto naturale. Il protagonista esorcizza la fine del mondo entrando in una stentata comunicazione con l'Altro naturale, una coppia di civette, una melopea primitiva ma non lugubre, con tentativi di dissonanze.

Non cercata, ho una prova che l'Evento non è una chimera, un'invenzione mia. 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. Sono ricomparsi molto numerosi, con mio piacere perché li ho sempre apprezzati, in senso musicale, i notturni. Le strigi, i gufi, gli allocchi, e le civette, s'intende. L'istinto li avverte di una novità in cui certo non speravano; il grande Nemico si è ritirato. Non ci sono più fumi nell'aria, a terra non ci sono più puzzi e

²⁰³ Assai interessante per la nostra argomentazione è il fatto che il *Walden* di Thoreau, testo cardine del canone della letteratura statunitense ma anche uno dei testi fondanti, per tutt'altri motivi, del “canone alternativo” adottato dalla ecocritica americana, affiori negli appunti preparatori del romanzo per poi sparire nella stesura definitiva, rimanendo però sempre ben percepibile. “(Abitudine? Quel lucido di a-socialità alla Walden che c'era nella mia vita, asocialità mite, rinunciataria, alla Walden di Thoreau, può darsi che mi predisponesse). Autosufficienza. Ho passato, anni fa, due giorni precisi in casa, passeggiando intorno alla mia casa, in solitudine perfetta senza vedere nessuno, senza parlare a nessuno”. DHG.1.3, appunti preparatori nel primo abbozzo di romanzo, frammento raccolto in Guido Morselli, *I percorsi sommersi. Inediti, immagini, documenti*, a cura di Elena Borse e Sara D'Arienzo, presentazione di Angelo Stella, Novara, Interlinea 1999, p. 102. Il volume del *Walden* di Thoreau, nell'edizione Mondadori 1970 (la *Dissipatio* è del '73), faceva parte della biblioteca di Morselli e oggi si trova presso il Fondo Morselli della biblioteca civica di Varese.

frastuoni. (O genti, volevate lottare contro l'inquinamento? Semplice: bastava eliminare la razza inquinante). [...] Ieri a tramonto un duetto [...] fra civette. Una delle due, la femmina?, teneva il suo verso distinto dal verso del compagno, di un semitono, e non variava se non a intervalli piuttosto lunghi e press'a poco uguali. La melopea ha del primitivo, non del lugubre come tutti dicevano. Ho interloquuto, senza cercare di imitare, insistendo su una nota bassa, appena accordata alle loro, in bordone. Ho anche tentato una dissonanza. Pare che non gli dispiacessi, perché si sono avvicinate. [...] Così vado commentandomi, esorcizzandomi, la fine del mondo. O quel tanto di analogo che si svolge sotto i miei occhi. (p. 52-4)

6.4 *L'automobile, mezzo apocalittico*

In questo mondo ai confini con l'irrealtà, in cui il protagonista è intrappolato, e che risuona del sottile ronzio delle macchine ancora in funzione e del cacofonico frastuono del naturale che torna a invadere gli spazi dell'umano, i mezzi di locomozione hanno un ruolo mediano. Il fascino che essi hanno sempre suscitato su Morselli è evidente in tutta la sua opera, dal treno all'automobile all'aereo, che non sono semplici comparse o apparizioni ma veri e propri protagonisti. Sono portatori di un preciso significato: la "sospensione", l'evasione, il tracciamento di una linea di confine. L'io-monade di Morselli è perfettamente a suo agio al sedile di un'automobile, in quanto lo spazio in cui essa si muove è la "terra di nessuno" in cui è possibile "parentesizzare" l'esistenza, violare le dimensioni, riprendere possesso di un dominio del soggetto svincolato dallo spazio, dal tempo, dal giudizio. Il protagonista della *Dissipatio* è invece un inesperto guidatore, che poco ama le quattro ruote e solo con fastidio si trova costretto a utilizzarla per vagare attraverso il mondo vuoto, alla sempre più disperata ricerca di un'anima viva; "vetturina apocalittica, su asfalti stridenti, inodori, asfalti dell'eternità". Le automobili accartocciate e incidentate che si trovano nel romanzo sono anche la prima prova della sparizione del genere umano:

E ora, la via del ritorno. Premevo con furia spaurita l'acceleratore, io non esperto alla guida. Su quaranta chilometri di pianura, le auto fuori strada non sono più di una decina. Mi fermo nel punto dove, venendo, avevo visto un torpedone schiacciato contro il calcestruzzo di una trincea. La macchina è contorta, con i vetri e i sedili a pezzi, ma non c'è segno di danni ai suoi occupanti. E l'idea assurda che mi si affaccia: di occupanti, là dentro, non ce n'era più uno, nemmeno il conducente, quando la macchina si è infranta. 'Prima', erano gli incidenti d'auto che toglievano la vita: in quel momento, fu il togliersi della vita (il suo sottrarsi, svanire) a produrre l'incidente. La vittima è la macchina, solo essa. (p. 13)

L'automobile è anche il mezzo del pellegrinaggio in mezzo al mondo post-apocalittico. Vediamo quindi qui un parziale spostamento d'accento tra il pellegrinaggio a piedi che abbiamo recensito per la prima metà del Novecento, e quello motorizzato che compare qui

sullo scorcio dei Settanta: uno dei maggiori indizi a nostro favore che il mondo dell'ultimo Morselli sia esistenzialmente quella labirintica "periferia diffusa" che è lo scheletro del paesaggio odierno, colonizzato dalla vita urbana. La mappa del luogo unitario in cui si svolge la vicenda del romanzo, a volerla disegnare, è costellata di strade, viadotti e infrastrutture, e i suoi "non-luoghi" (secondo la definizione di Augé) sono i buchi neri capaci di definirne il senso. Un'"infame Euro-Autoroute" è l'innescò della vicenda e del proposito del protagonista di togliersi la vita (la costruzione di un'arteria continentale Le Havre-Atene che sarebbe passata a qualche centinaio di passi dal "buon ritiro" del protagonista, ritirato a vita eremitica sull'alta valle Widmad Lewrosen: un enorme sovvertimento della geografia personale e dello spazio vissuto del protagonista). L'anonima civiltà meccanizzata, industriale, militare è il primo luogo in cui cercare la presenza umana dispersa (il quartiere delle banche di Crisopoli, l'aeroporto di Crisopoli, la base militare americana appena oltre il confine). Per mezzo dell'automobile si percorrono le strade, si sbaglia strada, si inverte la marcia, ci si perde perché non c'è nessuno a cui chiedere informazioni (p. 45-6). All'aeroporto, luogo "per sua natura, estraterritoriale, legato all'Orbe universo e ai suoi orizzonti infiniti: a meno di un cataclisma planetario, la vita vi si deve manifestare, qualcuno vi si deve presto o tardi affacciare, dall'alto, tentare di approdarvi" (p. 41), il protagonista percorre in auto le piste vuote, visita gli hangar con "misure da cattedrale", bellissimi nel loro "intrico di acciai traforati, impalpabili". Nel viaggio verso l'Undicesima Base militare americana, l'euforia è massima nell'attraversare la frontiera ("le frontiere sono soppresse, il sogno dell'unità sopranazionale si avvera", p. 44), nel varcare i recinti della base, girare la cittadella "strada dopo strada rompendo un silenzio rigoroso, fra file di enormi Chevrolet borghesi allineate ai marciapiedi" (p. 45). Solo alla fine la ricerca avviene non più sulle tracce della geografia della postmodernità, ma su quella degli affetti (la città di Tuti, la prima donna che il protagonista abbia amato, e sul cui letto il protagonista si addormenta).²⁰⁴

6.5 Mappe (o percorsi) negli spazi postindustriali

Lo spazio che l'autore immagina e predispone (ad esempio la città di Crisopoli, capitale mondiale delle banche e della finanza) è certo uno spazio intessuto nell'inconscio, uno spazio (anche falso) in cui si possano mettere in scena le azioni di un senso interno che non

²⁰⁴ Un ottimo intervento tematico su spazio, geografia, topografia nei romanzi di Morselli si trova nel contributo di Alessandro Gaudio, dal titolo *Vado a caso. Turismo e orientamento geografico dell'azione nell'opera di Guido Morselli*, al volume curato dallo stesso Gaudio *Morselliana*, «Rivista di studi italiani», 2009, cit.

si spegne mai, afferma Gaudio²⁰⁵, dato che “ognuno è vincolato a un suo minuscolo frammento di realtà, e, di fatto, non ne esce” (p. 78). Si potrebbe dire, sempre in riferimento alle riflessioni di Alessandro Gaudio, che il suo principio di localizzazione, cioè – all’interno della complessa e organica filosofia morselliana – il suo allestimento della realtà spaziotemporale, si basa su “celle di localizzazione” all’interno del quale vi è il tempo storico, uno spazio non geometrico, e colui che la osserva e descrive, inseguendo tale realtà non primaria ma derivata con la maggiore accuratezza possibile, nella direzione della complessità totale dell’esperienza, con dettagli che continuamente sfuggono e vengono ritrovati. Morselli – in questo e altri romanzi – si muove agilmente tra questi ‘tempuscoli’²⁰⁶, enormemente reali e concreti, inseguendo il dettaglio, e qui nella *Dissipatio* ancorandosi alle “piccole cose care”, al “solido mondo”, descritto con puntualità (il romanzo è ricolmo di dettagli di interni, elettrodomestici, tappezzerie di case, di alberghi), e muovendosi al suo interno con veridici mezzi di locomozione, in un ancor più veridico mondo borghese industrializzato e militarizzato.

All’interno della “cella di localizzazione” della *Dissipatio*, del suo principio di realtà storico e geografico, di questo *luogo* insomma²⁰⁷, si può allora parlare di quello sradicamento totale, uno *existential outsidersness* come vuole la geografia letteraria?²⁰⁸ Cioè quel disaccoppiamento tra uomo e luogo, con incapacità di decodificare le simbologie del territorio, o quel “perdersi che è un senso di distrazione permanente rispetto al proprio

²⁰⁵ Alessandro Gaudio, *Come questo sogno che sto vivendo*, «Eco dei monti», 15 luglio 2014.

²⁰⁶ Ritengo molto stretto il legame tra il concetto di ‘cella di localizzazione’ utilizzato da Gaudio per rendere conto dell’esperienza spaziotemporale di Morselli e quello di ‘tempuscolo’, ipotizzato da Maria Luisa Dalla Chiara Scabia in *Istanti e individui nelle logiche temporali*, in «Rivista di filosofia», 64, 1973, p. 99, e ripresa dalla critica letteraria da Bertrand Westphal. *Geocritica. Reale finzione spazio*, Roma, Armando Editore 2009 [La *géocritique: réel, fiction, espace*, 2007]: il ‘tempuscolo’ è un’unità spaziotemporale ‘sufficientemente breve’ al di sopra e al di sotto della quale il valore di verità delle proposizioni resta indeterminato. Morselli si muove liberamente, nel suo universo finzionale, tra innumerevoli tempuscoli/celle di localizzazione, non accordati tra loro ma interagenti in modo acefalo, al cui interno è possibile dire, per ciascuno, una verità, in una logica di spazializzazione del tempo storico.

²⁰⁷ «Luogo, vale a dire quell’oggetto geografico prodotto dalla “strutturazione soggettiva dello spazio”, che definisce il territorio del quotidiano, o meglio ancora uno *spazio vissuto* [...] interpretabile con l’analisi di quelle geografie personali, modellate dalla cultura, e multiple, dall’emotività alla fantasia, che sottendono, chiariscono, e modellano la *territorialità umana*» (Lando 1993, pag. 1). Appare chiaro che, se la maggior parte dei commentatori della *Dissipatio* ha insistito sul solipsismo totale del protagonista nei confronti dell’umanità tutta, il suo è anche una diversa percezione, rappresentazione, interazione della conoscenza territoriale condivisa: una geografia personale eccentrica e diversa. In questa mappa immaginaria Zurigo è Crisopoli, “la Città-d’Oro, ma è oltretutto, il centro operativo del Paese, dove si prendono le decisioni; in specie le decisioni obbrobriose” (p. 21); è Babilonia; è la città del Capitale. I luoghi anonimi in cui cercare una umanità “biodegradata al 100%” (p. 120) sono anzitutto gli aeroporti e le basi militari, cioè le istituzioni totali. Le montagne, il “buon ritiro”, sono infine la cella monastica in cui consumare la propria non-partecipazione al mondo sociale, ormai inutili al loro scopo a causa della sublimazione dell’umanità.

²⁰⁸ Per la definizione di *existential outsidersness/insideness* cfr. D. Seamon, *Newcomers, existential outsiders and insiders: their portrayal in two books by Doris Lessing*, in Pocock, D.C., D., *Humanistic Geography and Literature. Essays on the experience of place*, London, Croom-Helm, 1979, pp. 85-100. Definizione ripresa in Italia da Fabio Lando, a cura, *Fatto e finzione. Geografia e letteratura*, Milano, Etaslibri 1993 e da Maria De Fanis, *Geografie letterarie. Il senso del luogo nell’Alto Adriatico*, Roma, Meltemi 2001.

ambiente territoriale”²⁰⁹? Certo che sì, a patto di aggiungere che l’autore si muove lucidissimamente in un territorio nuovo e perfettamente decifrato. In lui si leggono le avvisaglie di quello “sradicamento post-industriale” che smette di parlare dei vecchi soggetti geografici e della loro unità uomo/luogo (il casermone di periferia della letteratura neorealista, la metropoli primonovecentesca) per passare a uno sradicamento costante e insistito tutto giocato sull’“euforia della mobilità” del picaro postindustriale; alla coscienza acutissima e disincantata delle dinamiche sociali e territoriali che sottostanno alla mutazione del paesaggio durante i Settanta, e la lontananza etica da un processo di significazione del territorio illogico e devastante sotto ogni profilo. L’anomala percezione spazio-temporale di Morselli autore, capace di scrivere romanzi allostorici di perfetta tenuta, è contrastiva, oppositiva, altra e diversa. Serviva però una fantasia apocalittica, arrivata da ultimo nella sua produzione, per delineare le fattezze di un altro “pezzo di realtà”, un’apocalisse che indugia nel *reale*, inserita in un insieme più ampio di naturalità incontrollata, non-umana, post-umana, non antropocentrica.

6.6 Totem, incendi dolosi e cambi di genere

Non possiamo però continuare a tacere i continui gesti di ripulsa, rivalsa, rivolta effettuati dal protagonista nel desolante palcoscenico del mondo vuoto, inutili proprio perché non c’è nessun destinatario verso cui o contro cui indirizzarli. I riti innanzitutto: il protagonista semina nel terreno tranquillanti per la nascita di un’umanità asettica e anestetizzata, rivedendo il mito del primo uomo o di Deucalione e Pirra. Oppure inscena “una kermesse in plastica e papier-mâché” sulla piazza del Municipio, con una ventina di manichini trafugati dal Grande Emporio dopo averne rotto la vetrina (p. 114-5): li sistema a crocchi in mezzo alla piazza, poi porta le figure femminili alla piscina comunale e le fa galleggiare come fossero bagnanti, infine ne sistema altri dentro le auto “che stanno in tenace attesa al parcheggio”. È la *mise en scène* di una civiltà automatizzata nei suoi movimenti e rapporti, di quella società dello spettacolo che abbiamo avuto l’attenzione di indagare (la vetrina – infranta, però! –, l’automobile). Cosa ancor più evidente nella composizione di un cenotafio, o totem, significativamente nella piazza del Mercato:

Ho deciso di innalzare alla loro memoria, in piazza del Mercato (Widmad), un cenotafio. Mi pare che si dica così. Ci ho lavorato un paio di giorni: un furgoncino commerciale e una Mercedes coupé, formano la base del monumento, una ventina di televisori, tolti al Grande Emporio, il corpo. Sulle TV qualche apparecchio fotografico e di cinepresa, ceste di bottiglia di cocacola. In

²⁰⁹ Franco La Cecla, *Perdersi. L'uomo senza ambiente*, op. cit., p. 37.

cima, all'altezza di tre metri circa da terra, un cartellone enorme, che riempiva una vetrina all'Agenzia di Viaggi. Una Kodachrome di metri 3 x 2, intimante una spiaggia, con la famosa arena bianca, delle Bahamas, e l'invito «Vogliamo laggiù – dove la vita è migliore». Un po' sull'aria della canzone tahitiana: *Native Gods are calling, To them we belong*. [...] Sono soddisfatto dell'idea e dell'esecuzione. Nessun sarcasmo sottinteso: quelle cose, 'loro' le amavano, ma ci hanno bravamente rinunciato. E non è sicuro che vi siano stati costretti. Chi mi dice che oggi non siano contenti di abitare un mondo esente da soft-drinks, automobili, 'piccoli schermi'? Il mio monumento ricorda, senza ironie, i loro costumi. È un omaggio doveroso, appena soffuso di retorica. (p.67-8)

Televisori, cocacola, cartelloni pubblicitari, mercedes. In un solo monumento i simboli riassuntivi del fallimento di una intera società, dissanguata dall'oro dei suoi mercati, innalzato quasi con dolcezza da un protagonista che, condannandola, vuole omaggiare l'“uomo medio” a cui corrispondono tali costumi. Ma altri ancora sono i gesti di sottile o plateale rivolta: ad esempio l'incendio appiccato all'Hotel Victoria, simbolo del colonialismo inglese sulle Indie, per il quale il protagonista vince addirittura la sua “pirofobia”:

Ho fatto irruzione nel vestibolo dell'Hôtel Victoria, sgominando bande di gatti che vi cospiravano. Da due ore lavoro a accatastare, ai piedi dello scalone, sedie poltrone, tappeti, giornali, tutto quello che trovo di combustibile. Il Victoria fu chiamato così dopo un soggiorno che ci fece nel 1890 la regina Victoria, incoronata imperatrice delle Indie su consiglio del ministro Disraeli, ebreo e nazionalista inglese intemperante. Questo albergo con le sue cupole calve, il suo vetusto sorriso di festa, è una reliquia del colonialismo, a 1200 l.d.m. Io mi incarico di liberare la mia valle da questo emblema anacronistico, dandogli fuoco. (p. 128)

Oppure il cambio di genere verso un'androginia improvvisata, che il protagonista a seguito dell'Esodo, o Apocalisse, e che i Picchione commentano come recupero di una “totalizzazione” primordiale, autogenia o monogenia, autosufficienza completa dell'essere umano e blocco del rinnovamento collettivo:²¹⁰

In questo momento, non piove, sono in piscina fra le mie bagnanti, piscina a acqua riscaldata, ho spugna e sapone con me, mi lavo con scrupolo. Fra poco, uscendo dall'acqua, mi cospargerò di talco di colonia. Mi infilerò il *collant*, un (superfluo) reggicalze a roselline celesti, e le mie gigantesche mutandine col pizzo. Da qualche giorno uso dessous da donna, scelti al Grande Emporio. (p. 130)

²¹⁰ Luciana Marchionne Picchione, John Picchione, *Le modalità della disperazione apocalittica*, op. cit., p. 71

6.7 *Animal bibliophagum*

Tralasciamo altre letture, più puntali ed esatte, del testo e giungiamo subito alle nostre conclusioni. Se la *Dissipatio* del sessantenne Morselli è sicuramente testimonianza di un tragico dramma personale, perché contiene, sotto la forma di astratto gioco intellettuale, le lucide premesse che lo porteranno al gesto del suicidio (avvenuto tre mesi dopo la stesura, a seguito dell'ennesimo e previsto rifiuto editoriale), è anche una palestra per il lettore-utente in cui esercitare un confronto oppositivo con il mondo. Il mondo vuoto di Morselli, privato di ogni presenza umana, sostenuto da precise impalcature filosofiche di una inesausta attività speculativa, consente il venire a galla come dopo una decantazione del reale e materiale, al di qua di ogni ideologia che lo metta in forma. Di questo mondo e su questo mondo, solcato da reti complesse di comunicazioni e telecomunicazione che non servono a nulla, è possibile disegnarne le mappe, i tracciati e i percorsi, in mezzo a una selva vegetale e animale che pian piano si infittisce fino a cancellarlo. La condizione del protagonista è analoga a quella del tuareg portiano, ma eccedente in quanto è castrata ogni pulsione al tornare nativi, e quindi è fine a se stessa, e conduce all'autoassolvimento di un'esistenza individuale totalizzante, e alla implosione silenziosa di quella "cellula" autoreferenziale che è l'unità spazio-temporale della *Dissipatio*. Condizione in cui, al contrario che in Porta, e forse analogamente all'elefante Roboamo – personaggio del Pianeta Irritabile di Volponi – che mandava la Divina Commedia a memoria, viene tentato il riassunto dotto, riepilogante ed enciclopedico delle conoscenze dell'umanità, in un fitto dialogare con la scolastica medievale, l'apocalittica, la sociologia, la scuola di Francoforte, la psicanalisi (ricordiamo che questo è un "romanzo del limite", ultimo manoscritto di una produzione silenziosa scritto sulla soglia del suicidio. La fine del mondo di Morselli è la fine *del* mondo e dell'umanità tutta). Tentativo riepilogante che trova un limite spontaneo alle soglie – appunto – dell'animalità e della naturalità, in una vacca bibliofaga che provvede a rimasticare e riadattare ad altro uso le vecchie tracce lasciate dall'uomo, macinando cultura e ingranaggi editoriali.

In casa ho un ripostiglio, che dà sul bosco, per un porticino sempre socchiuso. 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 Coscìo. I volumi in brochure e 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 carezza riconoscente. Carezzavo la

bestia, che si nutriva fuor di metafora del mio pensiero fatto verbo e rilegato in cartone. Lo avrei recuperato l'indomani (se mi riusciva di mungerla), finalmente remunerativo. (p. 37-8)

Antonio Porta stesso fu tra i primi e più lucidi recensori di Morselli, appena le sue opere vennero edite. Così egli commenta la *Dissipatio*, che, uscita nel 1977, precede di appena un anno la pubblicazione del *Re del Magazzino*, e che forse ci permette di indicare la via più corretta all'interpretazione non solo del lavoro di Morselli ma soprattutto delle forti analogie tematiche che abbiamo riscontrato tra i due romanzi:

Ma ci servirà poco avere a disposizione questa “parabola” morselliana, questa sorta di Bibbia in negativo del nostro ormai palese *cupio dissolvi*, dal momento che quanto doveva mutare sembra invece marcire e ogni azione trova suo più forte contrario in una distruzione prodotta dal proliferare di una peste se attacca ferocemente tutto quello che si era chiamato “cultura” [...] Che fare, dunque? visto che non possiamo usare un libro come arma e che, comunque, un libro non ne può avere l'efficacia? Immersi, come siamo, nel più profondo di tutte le possibili contraddizioni strutturali e politiche, ancora vittime di veleni impalpabili della famigerata “metafisica” occidentale, per niente “oltrepassata”, continueremo ancora a lungo a fare l'elenco “*di ciò che non siamo, di ciò che non vogliamo?*” Continueremo ancora a lungo a essere sorpresi e impreparati di fronte a tutto quello che succede? L'ultima volta, dimostra Morselli, non avremo il tempo di saperlo.²¹¹

La dimessa presenza intellettuale di Morselli, giunta fino ai primi Settanta, ci conferma anch'essa, dai margini, una sprigionata fantasia senza freno all'interno della più radicale delle distopie, quella della fine del mondo. Una sua ricezione personalissima della *mutazione antropologica* che si svolgeva sotto i suoi occhi, fotografata con implacabile nitidezza, e un libero itinerario di solitaria messa in questione del mondo, sempre sulle soglie di una incombente e demartiniana crisi della presenza, ben lontano dai sentieri battuti delle ideologie e dell'“impegno”. Ma se neppure il caso-Morselli, nella sua peculiarità unica, riesce a confermare la plausibilità di letteratura come “campo”, complesso e aperto, di tensione sovversiva, di quell'“uomo in rivolta” camusiano che ‘dice *no*’ aprendo al lettore le sconfinite opportunità del nuovo, dell'operabile e del possibile – quale è la nostra tesi –, sarà maggiormente utile indagare il terreno di un più spregiudicato e diretto approccio antagonista all'esistente: i modi, le forme e le rappresentazioni della *rivolta* medesima in letteratura, cioè la sommossa, l'insurrezione, la guerriglia.

²¹¹ In «Il Giorno», Giornolibri, 2 marzo 1977, prima pagina, recensione a: Guido Morselli, *Dissipatio H.G.*

Capitolo Terzo

La rivolta, il tumulto, la guerriglia (Bianciardi)

En avant chacun! / Et avec des armes et des cœurs, / le Discours et la plume, / le Poignard et le fusil, / l'ironie et le blasphème / le Vol, l'empoisonnement et le feu, / Laissez nous... faire la guerre à la société.

Joseph Dejaque

Tutte le rivoluzioni del mondo non prenderebbero mai l'avvio, se i primi a sparare non fossero i ragazzi. Sta agli uomini andargli dietro, poi.

Luciano Bianciardi

– Io vado alle barricate.

– Volete che v'accompagni?

– Se ne hai voglia! – rispose Courfeyrac – La strada è libera e le pietre del selciato sono di tutti.

Victor Hugo

7. Mi rivolto, dunque siamo

7.1 “V’è nelle guerre civili un’apocalisse”. Spazializzare, rifunzionalizzare

Tutte le rivoluzioni sono sempre state annunciate da sommosse e rivolte: quindi ogni rivolta potrebbe essere considerata, a rigore, l’inizio possibile della fine del mondo. Vi è una certa strana analogia tra apocalisse e rivolta, impossibile da descrivere analiticamente ma interamente intuibile nella sfera della suggestione. “V’è nelle guerre civili – affermava Victor Hugo – un’apocalisse; tutte le nebbie dell’ignoto avvolgono quelle selvagge fiamme, le rivoluzioni sono sfingi, e chiunque abbia attraversato una barricata crede di esser passato per un sogno”²¹². È questa stessa strana alchimia che inchioda Otto Gunther, personaggio minore della *Débacle* di Zola, alla collina antistante Parigi di fronte alla repressione della Comune, e lo fa rimanere “immobile, stretto nell’uniforme, immerso nella notte,

²¹² Victor Hugo, *I miserabili*, traduzione di Renato Colantuoni, Milano, Garzanti 1975, vol. II, p. 1127

riempiendosi gli occhi della mostruosa festa offerta dallo spettacolo di Babilonia in fiamme”.²¹³

Come per le apocalissi, così nella rappresentazione letteraria di rivolte, insurrezioni, guerre civili, disordini di strada, guerriglie, sommosse e barricate ricorre assai spesso un uso sospinto di metafore naturali, di eventi atmosferici, che intendano la natura caotica dell’evento, incontrollabile, che sfugge a qualsivoglia intento iniziale, pianificazione e strategia. Il disordine sociale si abbatte come un turbine e come una tempesta, e i suoi flutti sono la folla in tumulto. Sempre Hugo, che mette in scena il roboante finale dei suoi *Miserabili* durante l’insurrezione repubblicana parigina del 1832, dichiara ad aperte lettere:

Di che è fatta la sommossa? Di nulla e di tutto. D’una elettricità sprigionata a poco a poco, d’una fiamma scaturita d’un subito, d’un soffio che passa; quel soffio incontra teste che pensano, cervelli che meditano, anime che soffrono, passioni che ardono, miserie che urlano e porta tutto seco. [...] La sommossa è una specie di tromba dell’atmosfera sociale che si forma bruscamente in certe condizioni di temperatura e che, nel suo roteare, s’alza, corre, tuona, strappa, spiana, schiaccia, demolisce e sradica. [...] Essa comunica a coloro che afferra una straordinaria potenza; colma il primo venuto della forza degli eventi, fa di tutto un proiettile, trasforma in palla di cannone la pietra e in generale un facchino.²¹⁴

Una “tromba”, d’aria o apocalittica, che “tuona, strappa, spiana” cooptando tutto a sé (e che rifunzionalizza gli oggetti e i ruoli sociali). Allo stesso modo, i dimostranti e *les dragons*, quando si toccano, danno vita a “momento tenebroso” in cui “due nuvole si mischiano”²¹⁵; non solo, è possibile rintracciare addirittura metafore e allegorie cosmologiche (“in quel momento quella folla, vista a volo d’uccello, poteva sembrare una cometa, la testa sulla spianata e la coda, svolgendosi per il lungo Senna Bourdon, copriva la Bastiglia prolungandosi sul boulevard, fino a porta Saint-Martin”²¹⁶). Il luogo dell’insurrezione – specie di notte e *à vol de hibou*, vista a volo di gufo – appare come un enorme buco nero che cattura la luce delle case e delle vie attorno: “là le regard tombait dans un abîme”, lo sguardo cadeva in un abisso²¹⁷.

Eppure, se l’apocalisse sembra ridiscutere con radicalità gli assunti dell’antropocentrismo occidentale, la rivolta pare rimanere tutta all’interno di una dimensione ‘umana, troppo umana’, a prescindere da quanto si spinga sul pedale del sublime romantico e dei registri

²¹³ Émile Zola, *La disfatta* [La débâcle], traduz. di Luisa Collodi, Newton&Compton, Roma 1998, p. 355

²¹⁴ Ivi, vol. II, p. 963-4

²¹⁵ Ivi, vol. II, p. 976

²¹⁶ Ivi, vol. II, p. 975

²¹⁷ Ivi, vol. II, p. 1029

epico-lirici di rappresentazione. La radicalità della sovversione materiale dell'esistente e la cifra della sua comprensione deve insistere su altri modi: e specialmente quello della rifunzionalizzazione del quotidiano, del fruibile e del tangibile, dello spazio vissuto e dell'oggettualità inerte. Non è allora il mondo naturale e animale che dispiega la sua forza e i suoi significati pienamente "altri" nel sovvertire il mondo, il tempo e lo spazio umano; ma è l'umano che, all'interno del campo delle sue proprie possibilità, 'mischia le carte' e inventa nuovi modi di agire. L'immaginazione del rivoltoso non è quella dell'apocalittico, è orizzontale e non verticale; è pragmatica, e la sua è una pragmatica diffusa. La sua fantasia, in quanto risorsa tattica, inventa modalità di azione impreviste e imprevedibili, rimodellando la pianificazione dello spazio urbano, sottraendosi alle forme di controllo, schivando il dispositivo sociale e inceppandone il funzionamento. Se la letteratura apocalittica disegna quelle che abbiamo chiamato mappe alternative del deserto del reale (certo più vivaci e colorate), la pratica della rivolta – e la letteratura che ne parla – indica percorsi, sentieri, modi d'uso, modi di fare, tattiche utili ai fini di un aggiramento e di una sospensione.

Se l'apocalisse infatti è la fine del tempo storico, la rivolta ne è la sospensione; se l'apocalisse è una catastrofe passivamente subita a cui non si può scampare, la rivolta è una catastrofe attivamente ricercata e materialmente innescata. Se l'apocalisse, ancora, apre agli sconfinati spazi del mondo vuoto e disabitato – che sia a causa di un'"assunzione in cielo dell'umanità", un contagio, una esplosione atomica – la rivolta apre anch'essa uno spazio: che è spazio esistenziale di «pura rivolta», ma anche uno spazio ben concreto e determinato e reale, cioè *la strada*. E le rivolte odierne, che costellano la mappa geopolitica contemporanea, anch'esse ci dimostrano attraverso la pratica della sommossa spontanea come le strade (specialmente metropolitane) vadano nientedimeno che *riempendosi di realtà*.

Parlando del fenomeno della rivolta si constata insomma un progressivo e inevitabile passaggio di grado per quanto riguarda la vicinanza al reale. Se l'apocalisse è un ipertesto che richiede una immaginazione fervida e una copiosa immissione del fantastico sulla fine dei tempi, la rivolta è una *pratica* che richiede una ben maggiore aderenza al reale, al qui e ora, alla geografia del quotidiano, allo spazio vissuto e concreto: e precisamente quello della metropoli, della città – anzi della propria città, del proprio rione, del proprio angolo di strada, in cui ogni sporgenza e rientranza, centimetro dopo centimetro, può fare la differenza tra la vita e la morte. "Ci si appropria di una città" afferma Jesi "fuggendo o avanzando

nell'alternarsi delle cariche, molto più che giocando da bambini per le sue strade o passeggiandovi più tardi con una ragazza. Nell'ora della rivolta non si è più soli in città"²¹⁸.

7.2 Rivolta come sospensione del tempo borghese

Che differenza c'è tra rivolta e rivoluzione? Albert Camus preferiva di gran lunga la rivolta alla rivoluzione: "nel 1793", afferma, "finiscono i tempi della rivolta e iniziano quelli della rivoluzione: su un patibolo"²¹⁹. Proprio a causa dell'*homme revolté*, dell'uomo in rivolta, si consuma la rottura tra Sartre e l'intellettuale di Mondovì (che odiava farsi definire filosofo, e tantomeno esistenzialista). Eppure, molto dell'odierno concetto di "rivolta" – e tanto più quello di Jesi – ha origine proprio nella discussione di termini assoluti quali esistenza umana, libertà, divenire storico, finalmente plasmati da uno *spirito* di rivolta, ossia quello che lui definì l'autentico pensiero creatore per l'uomo. È probabile che questa domanda – se rivolta, o rivoluzione – se la ponesse anche Rosa Luxemburg allo scoppio della rivolta spartachista nell'inverno berlinese 1918-19, quando si trovò ad affrontare una sconfitta e una morte certa pur di non abbandonare i compagni di classe nel momento di una sollevazione da lei ritenuta tragica e del tutto inopportuna. Una differenza che può costare dunque la vita: se la rivolta – per Rosa Luxemburg – non è diversa dalla rivoluzione, allora essa comprende anche la rivolta, e persino la rivolta fallita. Ma se invece la rivolta è altra cosa, allora essa potrebbe connaturarsi come un evento che prescinde da una comprensione storico-dialettica degli eventi. La rivolta potrebbe essere una crepa nell'ordine temporale degli eventi, cioè quella che Furio Jesi chiama una *sospensione del tempo storico*²²⁰; o meglio, una sospensione della manipolazione borghese del tempo, in cui "ogni atto vale di per se stesso, nelle sue conseguenze assolutamente immediate"²²¹; in cui "sono presenti anche numerose componenti di ribellione nate dalle singole frustrazioni «private», estranee al quadro della coscienza e della lotta di classe"²²². La letteratura ha più volte tentato una rappresentazione dei moti insurrezionali, combattuta da un amore/odio nei confronti della massa e del fondersi nella massa, del suo insorgere per insorgere, nel suo operare tutta sul piano simbolico (famigerata è l'iconoclastia della rivolta, che non vuole appropriarsi dei simboli del potere a suo vantaggio, ma semplicemente distruggerli). Soprattutto, continuando a citare Jesi, molta letteratura ha sempre "messo tra parentesi" la rivolta, o posta su un indeterminato sfondo: è così che se ne fa cenno nel *Doktor Faustus* di Thomas

²¹⁸ Furio Jesi, *Spartakus. Simbologia della rivolta*, Torino, Bollati Boringheri 2000, p. 25

²¹⁹ Albert Camus, *L'uomo in rivolta*, Milano, Bompiani 2002 [*L'homme révolté. Essais*, 1951], p. 127

²²⁰ Furio Jesi, op. cit., p. 23.

²²¹ Ivi, p. 25

²²² Ivi, p. 35

Mann, XXXIII capitolo, in cui “alcuni spari, probabilmente insensati, echeggiavano nella notte invernale”; o in una delle ultime didascalie di *Trommeln in der Nacht* (Tamburi nella notte) di Bertold Brecht, in cui si ode “nell’aria, lontanissimo, un gelido, furioso gridare”: ed entrambi i riferimenti sono riguardano proprio la su citata rivolta spartachista²²³. È un’intersezione di due piani: quello della rivolta, cioè il tragico destino degli uomini che si manifesta, innestato tra il tempo storico e quello mitico (cioè ripetibile e non ripetibile), e quello delle private vicende dei personaggi, che spesso non partecipano alla battaglia, non sciolgono la dialettica tra tempo individuale e collettivo, si sacrificano al volgere le spalle alle sorti del popolo di cui sono parte, così il Kragler di *Trommeln in der Nacht*.

Dal punto di vista del materialismo storico, la rivolta è sì inseribile nella storia della lotta di classe, ma in modo incompatibile con qualunque strategia rivoluzionaria: non prepara il domani, ma funge da epifania evocando un tempo futuro, un ‘dopodomani’, o forse un presente alternativo. È un divorzio dal tempo storico.²²⁴ In modo simile la intendono Guha e Chakrabarty osservando i più di cento casi conosciuti di insurrezioni contadine dell’India inglese tra il 1783 e il 1900 e notando che essi fossero lotte politiche e non pre-politiche, attuali e non anacronistiche, nonostante facessero “uso tradizionale di pietre e di bastoni”, come affermavano i loro detrattori, e mettessero in atto pratiche che evocavano gli dei, gli spiriti e altri esseri divini.²²⁵ Gli studi postcoloniali (e non solo quelli) hanno molto da imparare da movimenti spontanei di ribellione e l’immaginazione sovversiva – come l’abbiamo chiamata – che li sostiene, che opera sulla “realtà” attraverso simboli non sono meno reali e profondi di una realtà razionale e secolare: è l’intero principio di realtà, e non solo la concezione borghese del tempo, che viene messo in discussione dalla rivolta.

²²³ Le citazioni provengono da ivi, p. 54.

²²⁴ Questo ragionamento non prescinde dalla definizione che Jesi dà della rivolta: “Usiamo la parola rivolta per designare un movimento insurrezionale diverso dalla rivoluzione. La differenza tra rivolta e rivoluzione non va cercata negli scopi dell’una o dell’altra; l’una e l’altra possono avere il medesimo scopo: impadronirsi del potere. Ciò che maggiormente distingue la rivolta dalla rivoluzione è invece una diversa esperienza del tempo. Se, in base al significato corrente delle due parole, la rivolta è un improvviso scoppio insurrezionale, che può venire inserito entro un disegno strategico, ma che di per sé non implica una strategia a lunga distanza, e la rivoluzione è invece un complesso strategico di movimenti insurrezionali coordinati e orientati a scadenza relativamente lunga verso obiettivi finali, si potrebbe dire che la rivolta sospenda il tempo storico e instauri repentinamente un tempo in cui tutto ciò che si compie vale di per sé stesso, indipendentemente dalle sue conseguenze e dai suoi rapporti con il complesso di transitorietà o di perennità di cui consiste la storia. La rivoluzione sarebbe invece interamente e deliberatamente calata nel tempo storico”. Ivi, p. 19

²²⁵ Ranajit Guha, *La prosa della contro-insurrezione*, raccolto in traduzione italiana in *Subaltern Studies Modernità e (post)colonialismo*, a cura di Ranajit Guha e Gayatri Chakravorty Spivak, con introduzione di Edward W. Said, Verona, Ombrecorte 2002. L’intervento originario risale al 1988 e fu pubblicato in uno dei primi volumi dei *subaltern studies* ed è considerato un classico del suo genere. Dipesh Chakrabarty lo discute radicalizzando la problematicità di un inserimento delle vicende delle classi e dei gruppi subalterni all’interno di una sola medesima narrazione, cioè la corrente principale degli studi storici. Se durante la ribellione dei santal del 1855 l’ordine di combattere è data dal dio Tharuk, allora è necessario o concedere a Tharuk un ruolo attivo nella storia, o una strategia multivocale in cui la voce e il mondo culturale dei subalterni e dei ribelli abbiano il massimo di udibilità e performatività teorica.

Se si consulta il dibattito critico che l'antropologia culturale ha prodotto sulla rivolta e sulla ribellione, se ne ricava la risultante di una pratica sociale sempre in bilico tra una funzione rituale di rafforzamento del potere costituito, e una incontrollabile che approda a una situazione originaria di anarchia e fluidità instabile, prodromo di una nuova possibile sacralizzazione di istituzioni rinnovate,²²⁶ cioè in entrambi i casi una sospensione del tempo storico, seriale o eccezionale, la cui utilità difficilmente rientra nell'ordine della rifondazione della struttura sociale, che spesso rimane inalterata: la stessa dialettica che si instaurava nella Roma antica tra i *Saturnalia* e Spartaco, tra le rappresentazioni catartiche della ribellione (gli schiavi che si comportano e travestono da padroni) e le sue più imperiose e tragiche occorrenze eccezionali. È il "tempo della festa" di Jesi,²²⁷ quello carnevalesco della libertà del sovvertimento, in cui si distrugge la ragione dominante per incistarvi altre ragioni e altre pratiche.

Sotto questo punto di vista, i diretti antecedenti delle pratiche e delle ragioni della rivolta sono sicuramente riscontrabili tra la letteratura fantastica e utopica ben più che tra quelle del socialismo scientifico. Sono il Paese di Cuccagna, la scandalosa Abbazia di Thélème di Rabelais, l'Armonia universale di Fourier: e basti pensare a quest'ultimo, forse il maggior pensatore dell'intera tradizione utopica, il quale ai tempi di Marx discuteva già di passioni nella società borghese, alternative alla famiglia nucleare e i tipi di relazione amorosa nella società industriale, la possibilità di un lavoro attraente, la possibilità di una società non repressiva. Le ragioni della rivolta si collegano strettamente all'utopia tanto quanto l'apocalittica alla distopia: e tanto l'utopia è un "non-luogo", altrettanto è un "non-tempo", cioè un'ucronia in cui tutto convive simultaneamente in armonia e la storia ha smesso di paventare le sue trombe del giudizio sulla fine dei tempi (di "ucronia" avremo modo di parlarne durante la lettura di *Aprire il fuoco* di Bianciardi).

Ma cosa accade durante una sospensione del tempo storico? Ebbene, se all'interno del dispositivo sociale collaudato tutto è predeterminato in modo da scongiurare qualsiasi altra possibilità, se si darà un evento, allora esso sarà contro il dispositivo. La rivolta è un *evento* che rimesta le carte contro la serialità quotidiana, interruzione del *continuum* storico lineare che dischiude la possibilità di esperienze altre: e il senso non è tanto da ricercarsi tra il numero di persone a uscire dalla propria *corvée* quotidiana, quanto nell'apertura dei possibili

²²⁶ L'antropologia politica si occupa di ribellione e rivolta fin dai suoi esordi (tra gli altri Evans-Pritchard, Fortes, Nadel, Kuper). Ci sembra troppo dispersiva la citazione di una pur esigua bibliografia; rimandiamo perciò a quella presente sotto la voce "ribellione" nel *Dizionario di antropologia*, a cura di Ugo Fabietti e Francesco Remotti, Bologna, Zanichelli 1997.

²²⁷ Furio Jesi, *Il tempo della festa*, Roma, Nottetempo 2013

rapporti, affetti, relazioni e incroci esistenziali. Un'utopia da parte di chi partecipa e una distopia da parte di chi osserva, che accade nella contingenza intermittente del qui e ora, e che consente un'apertura plateale alle sterminate possibilità di operatività altre. Vediamo ora, con la pretesa dalla nostra di tenere un discorso che abbia una sua coerenza, se e quanto l'evento della rivolta come 'pratica di libertà' abbia un rispecchiamento, una codeterminazione e una consonanza con le 'pratiche di scrittura' che la riguardano – sia essa concretamente avvenuta o, come capita più spesso, solamente immaginata.

7.3 *Originalité de Paris. Hugo, Zola*

Vi è una singolare corrispondenza tra il metodico ripetersi della pratica della rivolta e la precisa occorrenza geografica dei luoghi in cui essa, materialmente e con regolarità, accade. Se la rivolta – abbiamo detto – è eminentemente una pratica, e non un archetipo letterario, allora è bene legarla a doppio filo non solo alle origini della grande narrativa ottocentesca francese, ma anche a luoghi ben più determinati, fisici e concreti. Noteremo allora che la metropoli per antonomasia, Parigi – quella dei «*passages*» di Benjamin, della folla di Baudelaire, della trasformazione urbanistica di Haussman – è culla, nonché sede prima e privilegiata, della rivoluzione e della rivolta: una coincidenza che non sorprende. L'individuo, il *citoyen français*, è inestricabilmente connesso alla figura del rivoltoso e al rivoluzionario. A Parigi inizia infatti, con una sommossa e una rivoluzione, nel 1789, l'età contemporanea; a Parigi si verificano i moti insurrezionali tra i più sanguinosi del 1848 europeo; sempre a Parigi si avrà quella che Marx chiamerà il primo vero governo della classe operaia, la Comune del 1871, esperienza annegata nel sangue di decine di migliaia di comunardi e comunarde, episodio-cardine della 'macchina mitologica' della classe operaia occidentale. Ma Parigi è anche la città che più di ogni altra incarna il progetto urbanistico di una geografia del potere, di uno 'spazio duro' delineato dalla pratica della coercizione e della resistenza popolare e collettiva. È tra i suoi *arrondissement* che si verifica il primo grande passaggio della storia dell'urbanistica, ossia quello dalla città pre-industriale alla città industriale²²⁸. La cancellazione del quartiere sulla collina di Montmartre e la

²²⁸ La Parigi pre-industriale possedeva forme «plurifunzionali» che mantenevano la flessibilità d'uso di poter essere manipolate e riadattate dai suoi abitanti. La Cecla parla di “una continua trasformazione dello spazio edificato in spazio abitato”. Ogni *arrondissement* era un luogo malleabile di economia locale e autosussistenza, di produzione, trasformazione e scambi interni. Cfr. Franco La Cecla, *Perdersi. L'uomo senza ambiente*, op. cit., in particolare p. 63-67, e relativa bibliografia. È proprio contro questi “domini dell'uso” che si scatena, in seguito al 1848, la guerra “determinata e spietata” della città delle griglie e del suo ordine pubblico alla “vita di strada”. I mezzi sono lo sventramento dei quartieri popolari per il passaggio delle grandi arterie urbane (utili in primo luogo al rapido spostamento degli eserciti entro la città), la domiciliazione forzata e la numerazione degli edifici: e non erano infrequenti i casi in cui gli addetti municipali alla ricognizione dei quartieri popolari venissero presi a sassate.

costruzione della basilica del Sacro Cuore, sulla sua cima, edificata per purgare i peccati dei diavoli che portarono il fuoco dell'Inferno per le strade della città – è come il papa descrisse i comunardi – non è che uno degli innumerevoli atti di “costruzione politica dello spazio” urbano a seguito di disordini, sommosse e guerre civili. Proprio alla geografia politica della basilica di Montemartre è dedicata la lezione inaugurale di David Harvey, fondamentale per i geografi del paesaggio contemporanei. Lo spazio, per lui, non è semplicemente il luogo del conflitto, ma l'oggetto proprio del conflitto, perché lo spazio è di per se stesso politico.²²⁹

Parigi è dunque *la* città per definizione, emblema sia della metropoli industriale che di quella pre-industriale; città plurifunzionale prima e della circolazione centralizzata di merci, servizi ed eserciti, poi. E nonostante questo discrimine, tra uno spazio denso polifunzionale opaco e duttile databile al periodo pre-industriale, e uno spazio lineare igienico controllato razionalizzato, essa rimane *il* luogo principe e archetipico di accadimento dell'evento in nostro esame: la pratica della rivolta è anzi l'unica continuità ininterrotta²³⁰ che caratterizza l'uso del suo spazio metropolitano, e cioè le periodiche e intermittenti sospensioni del suo uso e delle sue funzioni. La città pre-industriale e «plurifunzionale» è quella della molteplicità di accadimento degli eventi. Così ce la descrive Hugo durante la rappresentazione della sommosa repubblicana del 1832, in quel grandioso affresco rappresentato dai *Miserabili*, «poema topografico» – per usare l'espressione di Calvino – della Parigi ottocentesca, sia borghese che popolare, in una parola rivoluzionaria:

All'infuori dei quartieri insorti, non v'è, di solito, nulla di più stranamente calmo della fisionomia di Parigi durante una sommosa; Parigi s'avvezza subito a tutto (si tratta solo di una sommosa) ed ha tante faccende, che non si scompiglia per così poco. Solo codeste città enormi possono offrire tali spettacoli; solo codesti immensi recinti possono contenere nello stesso tempo la guerra civile ed una bizzarra tranquillità. [...] In un crocicchio, in un passaggio, in un vicolo, si fa a fucilate; le barricate vengono prese, perdute e riprese; cola il sangue, la mitraglia crivella di fori le facciate delle case, le palle uccidono la gente fin nelle alcove, i cadaveri ingombrano il lastrico. Poche vie più in là, si sente il cozzar delle biglie sui bigliardi, nei caffè.²³¹

²²⁹ David Harvey, *Monument and Myth*, in «Annales of the Association of American Geographers», 69, 1979, p. 362-381. Un puntuale commento a questo intervento, che si può considerare l'antesignano degli studi critici della teoria geografica radicale nata dagli anni '80 dello scorso secolo, è contenuto in Alessandra Bonazzi, *Manuale di geografia culturale*, Laterza, Roma-Bari 2011, p. 126-135.

²³⁰ Fino a oggi compreso: si pensi alla rivolta delle *banlieu* parigine dell'autunno 2006, o della singolare pratica dei giovani delle periferie durante la notte di San Silvestro: in cui ogni anno, secondo un costume unico in tutta Europa, vengono incendiate diverse centinaia di veicoli.

²³¹ Victor Hugo, *I miserabili*, op. cit., vol. II, p. 981-2. È uno spazio a mosaico, a 'celle spazio-temporali' in cui ogni tessera, indipendentemente una dall'altra, ha autonomia di accadimento e di azione. I confini e gli orli tra di esse sono impenetrabili, e la loro inaccessibilità può dare vertigine: come durante l'espugnazione di una barricata, in cui i rivoltosi intrappolati all'interno “erano addossati all'elevata casa a sei piani al fondo della ridotta, che poteva esser la salvezza;

Victor Hugo scrive, in un lasso di tempo inusuale per un «grafomane» come lui (circa trent'anni, dal 1839 al 1862), un romanzo-fiume che è forse uno dei pochissimi libri unanimemente noti della letteratura occidentale, forse il libro più 'popolare' di tutta la letteratura europea contemporanea, nel senso pieno del termine. Pietra angolare del romanzo francese; mai pubblicato in *feuilletons* nonostante quelli siano i modi e il respiro; opera di un autoproclamatosi poeta-vate che secondo Baudelaire rappresenta una 'singolare mescolanza di genio e stupidaggine'; all'interno dei suoi meandri si trova una micidiale rappresentazione di un'oggettistica desueta che certo sarebbe piaciuta a Francesco Orlando e che ci torna utile proprio nel proporre l'idea di rifunzionalizzazione degli oggetti e degli spazi (in questo caso degli 'oggetti desueti') in occasione di rivolte e rivoluzioni. È la digressione su una delle "due più memorabili barricate" che la storia ricordi, datata 1848, e che si trova a inizio del quinto tomo:

La barricata Saint-Antoine era mostruosa: alta tre piani e lunga settecento piedi, sbarrava da un estremo all'altro la vasta imboccatura del sobborgo, che è quanto a dire tre vie; scoscesa, frastagliata, dentellata, spezzettata e merlata da un immenso squarcio, puntellata da contrafforti ch'erano da soli bastioni, spingendo in fuori qua e là delle sporgenze, possentemente addossata ai due grandi promontori di case del sobborgo, sorgeva come una diga ciclopica in fondo alla terribile piazza che ha visto il 14 luglio. [...] E di cos'era fatta quella barricata? Del crollo di tre case da sei piani, demolite appositamente, dicevan gli uni; del prodigio di tutte le collere, dicevan gli altri. [...] Era l'improvvisazione del subbuglio. To'! Ecco una porta! Ecco un cancello! Ecco una tettoia! Ecco uno stipite! Un fornello rotto! Una pignatta incrinata! Date tutto, gettate dentro tutto! Spingete, rotolate, vangate, smantellate, sconvolgete, abbattete tutto! Vi si vedeva la collaborazione del sasso del lastrico, della pietra da taglio, della trave, della sbarra di ferro, del cencio, del vetro spezzato, della sedia spagliata, del torso di cavolo, del brandello, dello straccio e della maledizione.²³²

È la 'Cariddi del sobborgo di Saint-Antoine', con sopra un 'omnibus allegramente issato a forza di braccia': cumulo di informe e deforme di oggettistica borghese, interni, arredi; immane e grottesca concrezione di spazzatura, resti di cibo, strumenti di lavoro popolari, su cui le palle di cannone affondano, ingoiate e digerite.

Vi si scorgevano, in un caos pieno di disperazione, travicelli di tetto, pezzi di parete d'abbaino tappezzati, telai di finestre con tutti i vetri, piantati nelle macerie in attesa del cannone, camini

ma era sprangata e come murata dall'alto in basso. Prima che i soldati di fanteria fossero giunti nell'interno della barricata, una porta aveva bene il tempo di aprirsi e di richiudersi; bastava la durata di un lampo, e la porta di quella casa, socchiusa bruscamente e richiusa subito, era la vita per quei disperati. Dietro quella casa v'erano le vie, la fuga possibile, lo spazio. E si misero a battere contro quella porta a colpi di calcio di fucile e a pedate, chiamando, gridando, supplicando, giungendo le mani: nessuno aperse" (ivi, vol. II, p. 1145).

²³² Ivi, vol. II, p. 1076-7

divelti, armadi, tavole e panche, una confusione urlante e quelle mille cose della indigenza che lo stesso mendicante butta via, pieni ad un tempo di furore e di nulla. Si sarebbe detto il rifiuto d'un popolo, legno, ferro, bronzo e pietra, e che il sobborgo Saint-Antoine l'avesse messo fuor dell'uscio con un colossale colpo di scopa, facendo colla propria miseria una barricata. La barricata Saint-Antoine faceva arme di tutto; quanto la guerra civile può buttare in testa alla società usciva di là; non era più una battaglia, ma un parossismo. Le carabine che difendevano quella ridotta, in mezzo alle quali si trovava qualche trombone, lanciavano frantumi di ceramica, ossicini, bottoni di giubba e perfino rotelle di tavolino da notte, proiettili pericolosi, per via del rame. [...] Aveva una cresta spinosa di fucili, sciabole, scuri, picche, bastoni e baionette; sotto l'impeto del vento, una bandiera rossa vi si agitava. [...] Era un mucchio di spazzatura, ed era il Sinai. [...] Le sue caverne, le sue escrescenze, i suoi porri e le sue gibbosità facevan la smorfia, per così dire, e sogghignavano in mezzo al fumo; la mitraglia vi svaniva nell'informe e le bombe vi si sprofondavano, inghiottite, e si inabissavano; le palle di cannone riuscivano solo a bucare i suoi buchi. A che scopo cannoneggiare il caos?²³³

Il momento dell'insurrezione dunque è quello in cui, tra scherzo e tragedia, l'arte popolare parigina trova il modo di convertire a nuovo uso e consumo l'intera accozzaglia di oggettistica desueta ormai resa inutile dall'industrializzazione della vita quotidiana: un 'colossale colpo di scopa' di rifiuti e deiezioni, eretto a protezione della propria stessa sopravvivenza e autodeterminazione.

Su altri piani di rappresentazione si muove Émile Zola, altro momento fondamentale del romanzo europeo e anche lui costretto a fronteggiare i fenomeni insurrezionali del suo tempo. I suoi sono affreschi meno giocosi, più cupi e distruttivi, in bilico tra piromania e istinti di rinnovamento, tra ragioni della massa e desiderio esistenziale, nichilistico dell'individuo²³⁴. Suo è il progetto di un romanzo «sulla guerra, l'assedio e la Comune», risalente fino ai momenti subito successivi alla 'settimana di sangue' del maggio 1871 che seguì l'esperienza comunarda (la più grande cicatrice della storia di Francia: la sua repressione a Parigi contò tra le venti e le trentacinquemila vittime – la rivoluzione francese quattromila). Durante i due mesi dell'esperienza autogestionaria l'autore lavora come corrispondente per due giornali; è a Versailles in mezzo all'esercito di Thiers – quello 'legittimo', responsabile della repressione – e scrive articoli sempre più critici nei confronti della Comune, non sapendo per chi prendere esplicita posizione. Entra in Parigi solo il 27 o il 28 maggio, durante gli ultimi giorni del massacro, delle esecuzioni sommarie e delle fucilazioni di massa: il trauma per lui è così grande da costargli *La Débâcle* (1892), romanzo

²³³ Ivi, vol. II, p. 1078-9

²³⁴ Useremo qui l'aggettivo 'nichilistico', contrariamente all'uso imperante, con accezione né positiva né negativa: è obbligatorio citare Franco Volpi, *In nichilismo*, Roma-Bari, Laterza 2009.

tra i suoi più sofferti e il più lungo del ciclo dei Rougon-Macquart (ma questo nucleo traumatico tornerà anche in altri romanzi: *Le ventre de Paris*, la novella *Jacques Damour*, forse addirittura in *Germinal* quando nel capitolo VI la folla femminile urlante e impazzita uccide lo speziale Maigrat, fa scempio del corpo, lo evira). L'esperienza della Comune incendia letteralmente le pagine della parte terza del romanzo: la rivolta, per Zola, coincide con l'annientamento della città. È una conflagrazione dell'intero impianto di Parigi che va a fuoco per mano dei comunardi – che effettivamente dettero fuoco prima della disfatta a teatri, prefetture, magazzini, municipi, abitazioni, ma non in numero esorbitante – e che con il fuoco porta a un'ambigua rigenerazione, all'“adempimento della catarsi [...]: la distruzione della vecchia società, Parigi consumata dalle fiamme, il campo dissodato e purificato, perché vi spuntassero le messi di una nuova età dell'oro”.²³⁵ Il fuoco è l'elemento principe e padrone. Pare che nulla si salvi dalle fiamme, e lo sguardo del narratore, per suo statuto oggettivo e imparziale, non fa che accecare e ustionare il lettore con descrizioni su descrizioni di edifici combustibili, donne piromani, esplosioni di palazzi imbottiti di polvere da sparo. Addirittura la Senna va a fuoco, imbevuta di petrolio, attraversata a remi dai due protagonisti del romanzo in un disperato tentativo di fuga (Maurice e Jean, legati da indissolubile amicizia ma di schieramenti opposti: quest'ultimo finirà per inchiodare l'altro a una barricata con una baionetta). Maurice – il rivoltoso – già prefigura e cova fin da subito fantasie al fulmicotone, sovversive e dinamitarde, in un 'cupo bisogno di distruzione':

Saliva in lui un cupo bisogno di distruzione, via via che si avvicinava la fine del suo sogno. Se gli ideali di giustizia e di vendetta venivano soffocati nel sangue, che si spalancasse la terra in uno sconvolgimento cosmico! Che Parigi sprofondasse, che bruciasse come un immenso rogo di olocausto, piuttosto che ricadere nei vizi e nelle perversioni della vecchia società corrotta e ignobile! E faceva un altro grande e tetro sogno: la gigantesca città in cenere, solo tizzoni fumanti sulle sponde del fiume, la piaga risanata dal fuoco, una catastrofe senza nome, senza precedenti, da cui sarebbe uscito un popolo nuovo. Si esaltava ascoltando i racconti che passavano di bocca in bocca: tutti i quartieri minati, le catacombe zeppe di polvere da sparo, i monumenti pronti a saltare, fili elettrici che riunivano tutti i punti perché una sola scintilla li accendesse insieme, riserve di materiale infiammabile, soprattutto petrolio, sufficienti a trasformare le strade e le piazze in torrenti, in mari di fiamme. La Comune l'aveva giurato: se i soldati di Versailles fossero entrati, non uno sarebbe andato al di là delle barricate che chiudevano i crocicchi, il suolo si sarebbe spalancato, gli edifici sarebbero crollati, e Parigi, fiammeggiando, avrebbe inghiottito tutti.²³⁶

²³⁵ Émile Zola, *La disfatta*, op. cit., p. 370.

²³⁶ Ivi, p. 346-7.

Zola, il romanziere-scienziato, grande nome e figura essenziale della letteratura europea, non è alieno del resto a raffigurazioni di masse ribelli e folle in tumulto. La differenza che corre tra i rivoltosi di Hugo e di Zola è sottile ma determinante e discriminante, ed è tutta interna a un processo di identificazione o non-identificazione con l'individuo insorgente. Hugo simpatizza con il popolo, ma il suo popolo è quello eterogeneo delle classi popolari e della borghesia illuminata e repubblicana che combattono assieme per un solo fine.²³⁷ Al contrario, la folla parigina di Zola è la 'canaglia', la classe nascente, le bandiere rosse della Comune, così come gli operai, i contadini, i minatori in sciopero di *Germinal*. È proprio da tale registrazione 'sul campo' di questa sconcertante novità (la coincidenza in Zola tra la folla in rivolta e il proletariato in lotta) che gli italiani – veristi, scapigliati, socialisti – abbandoneranno il modello manzoniano, inutile ormai a descrivere la realtà delle lotte e delle sommosse post-unitarie, e seguono un vario e appassionante percorso di rappresentazione dell' 'uomo in rivolta': tra ragioni della massa e ragioni dell'individuo, paure e adesioni, distanze e malcelati entusiasmi in chiave cifrata.

Parigi nel frattempo cambia. Essa compie una definitiva mutazione, non è più quella pre-industriale, non è più la metropoli a mosaico dei *Miserabili*. La città si unifica in un piano cartesiano attraversato da griglie; è irreggimentata e controllata; gli angoli sono raddrizzati, lo spazio diviene omogeneo e controllabile in ogni suo punto, e la 'barricata' non funziona più come risorsa tattica. La "cella spazio-temporale" si estende alla città intera, il cui compito primario è il funzionamento e il non intasamento dei suoi medesimi flussi. L'automobile diverrà l'unica presenza consentita, sarà la garante delle coordinate spaziali assolute, ultima vittoria contro i *cul-de-sac* dell'inventiva popolare e il suo regno le prescrizioni, i sensi unici, gli edifici allineati, le pareti divisorie. L'uomo di strada e l'abitante, dal *boom* economico in poi, è solo un utente domiciliato, o un passante, o un pedone, o un utente. Tutto questo lo sanno bene gli insorti parigini dell'autunno del 2005, nelle cui *banlieu* la principale occupazione notturna fu quella di bruciare automobili (9.193 veicoli bruciati nell'arco di tre settimane, secondo le stime del ministero degli interni francese, con 12.000 agenti coinvolti, 4.500 persone coinvolte nelle inchieste, di cui un terzo minorenni – il più giovane di dieci anni di età).²³⁸ La pratica della rivolta quindi permane adattandosi a luoghi e contesti mutati, cambiando funzione ma non finalità. L'esperienza

²³⁷ Una rappresentazione visiva: il quadro di Delacroix intitolato *La libertà che guida il popolo*, conservato al Louvre di Parigi e composto nel 1830. I critici ritengono che la rappresentazione del ragazzino a fianco alla donna abbia suggestionato così tanto Hugo da aver fatto attribuire a Gavroche, il memorabile monello dei *Miserabili*, le sue fattezze.

²³⁸ Sugli eventi parigini mancano a tutt'oggi analisi e approfondimenti autorevoli. L'unica panoramica completa degli avvenimenti, in lingua italiana, è una pubblicazione provvisoria di tale fantomatico Filippo Argenti intitolato *Le notti della collera. Sulle recenti sommosse di Francia*, editore tempo di ora, senza data.

parigina del 2006 dimostra come la sommossa continui ancora oggi a dispiegarsi su più piani. Quello simbolico: se Walter Benjamin si interrogò sul motivo per cui gli insorti parigini del 1830, in più punti della capitale e indipendentemente gli uni dagli altri, sparassero agli orologi pubblici, è impossibile non riflettere oggi sul perché l'odierna gioventù selvaggia (la *racaille*, la feccia, come la definì l'allora ministro dell'interno Nicolas Sarkozy) bruci proprio le automobili. Quello concreto: fisico, spazializzato, dello scontro e della battaglia sul campo, della tattica territoriale consapevole,²³⁹ in cui si dispiega all'osservatore attento – sia egli uno scrittore, un lettore, un passante – non tanto un avanguardistico *che* fare, o *perché* farlo, quanto un collettivo, anonimo, contingente e partecipato *come* fare: per sospendere il tempo, ridisegnare lo spazio, e dispiegare liberamente la propria irriverente immaginazione.

7.4 *Milanesi in rivolta*

7.4.1 *L'archetipo manzoniano*

Chi volesse esaminare rapidamente la storia della città ambrosiana, così strettamente imparentata da un legame di sangue con la cultura francese, non potrà che constatare la straordinaria occorrenza con cui essa venga eletta a sede della rivolta e della sollevazione, sulla doppia direttrice del materiale e dell'immaginario. Città che più di ogni altra fu permeabile alla ventata rivoluzionaria portata dalla rivoluzione borghese del 1789, essa si solleva con puntuale precisione nel caldissimo 1848 europeo: le vittoriose 'cinque giornate', quelle che furono ricordate in seguito come preludio alla prima guerra d'indipendenza italiana e che tanto affascinarono Bianciardi per la larghissima partecipazione cittadina e l'arte popolare dell'inventiva insurrezionale. La resistenza milanese si ingegnò in modo senza pari per vincere le legioni austriache di stanza in città: usò mongolfiere per trasmettere messaggi fuori dalle mura, ingaggiò gli astronomi per osservare il nemico da torri e campanili, fu dato fondo al catasto per capire come meglio muoversi in città, furono sperimentate per la prima volta nella storia nuove tattiche di guerriglia urbana (le barricate mobili, fascine cilindriche di tre metri di diametro che proteggevano l'avanzamento dai proiettili, bagnate per evitare che prendessero fuoco), e gli orfani del collegio di S. Martino, i *martinitt*, divennero famosi come staffette degli insorti per tutta la città, portando messaggi

²³⁹ "Oltre ad essere efficace nella rapida costruzione di barricate, incendiare alcune auto è ad esempio utile espediente per attirare la polizia in un determinato punto del quartiere, dove potrà essere accolta a colpi di pietre e molotov e da dove i rivoltosi potranno rapidamente disperdersi, per poi ritrovarsi altrove e ripetere il fioco (dinamica favorita dai sabotaggi delle centraline dell'illuminazione pubblica con cui cominciano le notti)", *ivi*, p. 40. Inoltre va sottolineato come il protagonista dei moti insurrezionali parigini "sappia benissimo a chi appartengono le auto date alle fiamme e certo non sono quelle dei loro diretti o indiretti complici", p. 39.

tra una barricata e l'altra. Sempre a Milano si verificò, durante – non è un caso – il carnevale del 1853, la prima rivolta risorgimentale in cui si associarono le prime idee socialiste e proletarie, commentata da un Marx in polemica con Mazzini come 'rivoluzione improvvisata'. A Milano, ancora, si ebbero i moti del 1898 e il massacro di Bava-Beccaris, puntualmente documentati dal romanziere e giornalista anarchico Paolo Valera, uno dei primi *reportage* di inchiesta di cui si abbia notizia: e così si potrebbe continuare, passando attraverso la resistenza al nazifascismo e arrivando al '68 e al '77. Milano, come Parigi per la Francia, è forse allora la succursale italiana dell' 'uomo in rivolta' che *dice no*, e dà fondo alla sottile e carnevalesca arte popolare del rivolgimento, travisamento, riutilizzo e ribellione?

Certo Alessandro Manzoni fu il primo a fornire alla letteratura moderna quell'archetipo di discorso sul 'tumulto' popolare che stimolerà parte delle fantasie sovversive dell'intelligenza europea, e che influenzerà sia la letteratura che, in tutt'altre direzioni, la sociologia delle folle di scuola lombrosiana. La libera espressione della folla ostile è, per Manzoni, fenomeno sociale di terribile pericolosità, capace di orribili crimini e incontrollabile. Faremmo male a scordare la perenne agorafobia del letterato milanese, che si doveva far accompagnare da qualcuno per attraversare un luogo aperto, e la boccetta d'aceto sempre in tasca da annusare in caso di svenimento (e c'è addirittura chi vuole far risalire la sua famosa 'conversione' cristiana all'episodio in cui, persa la moglie nel mezzo dei festeggiamenti della folla parigina per le nozze tra Napoleone e Maria Luisa, la ritrova miracolosamente presso la chiesa di S. Rocco in cui si era rifugiato). La sommossa popolare si riproduce nei suoi scritti con caratteristiche sempre fondamentalmente simili a se stesse, e sempre connotate in modo negativo, come nel saggio incompiuto *La Rivoluzione francese del 1789 e la Rivoluzione italiana del 1859*, in cui giudica la rivoluzione francese come illegittima e riprovevole (al contrario di quella italiana: perché volta a distruggere il governo esistente senza che ciò fosse necessario, e cioè lascia spazio all'iniziativa popolare). Le scelte lessicali che qui rivolge contro uomini e donne che partecipano alla sommossa sono sempre di condanna e di degradazione: essi sono "luridi e feroci ribaldi", i capitani di comitiva sono "abbietti scellerati", le ciurme che sopraffanno sono sempre dotati di "sciabole, di picche, di coltelli, di falci, di strumenti di diverse arti", e preceduti da "insegne schifose e atroci".²⁴⁰ La presa della Bastiglia, in tutto il capitolo VII, è narrata con particolari

²⁴⁰ Occorrenze lessicali trovate, sfogliando a caso, in Alessandro Manzoni, *La Rivoluzione francese del 1789 e la Rivoluzione italiana del 1859*, in *Tutte le opere*, a cura e con introduzione di M. Martelli, Firenze, Sansoni 1973, e queste precisamente nel volume II, p. 2112-3.

focalizzazioni sui linciaggi, le decapitazioni da parte della folla (gli “assassini”), le teste dei governatori e degli ufficiali infissi in cima alle picche. Con il medesimo atteggiamento di condanna e di distanza, ma soffuso di ironia, è affrescato il celeberrimo tumulto di San Martino, cioè l’arrivo da parte di Renzo, nei *Promessi Sposi*, in una Milano sollevata a causa della carestia. Emblematico come la *mise en scène* della città, in cui Renzo entra per la prima volta, sia proprio quella del tumulto popolare. L’immagine è carnevalesca: un mondo rovesciato, in cui ‘le cappe s’inclinano ai farsetti’, le guardie alle porte lasciano passare i campagnoli, la città è deserta, la farina imbianca le strade (un “mondo di cuccagna”) e il pane si raccoglie sull’acciottolato. Seguendo le voci e le grida verso l’interno della città, “dove il brulichio era più forte e rumoroso”, come attratto da “un vortice”, Renzo raggiunge dapprima quelli che sono per Manzoni i *segni* tangibili della rivolta: “il brutto e recente soqquadro” del forno delle Grucce, con “le mura scalciate e ammaccate da sassi, da mattoni, le finestre sgangherate, diroccata la porta”.²⁴¹ Poi, il nucleo stesso dell’insurrezione: la moltitudine, una massa eccitabile, febbrile e suggestionata. Dentro ad essa risalta subito l’immagine del “*vecchio mal vissuto*” in particolare a risaltare agli occhi dello sprovveduto campagnolo e ad essere emblematica (è l’unico rivoltoso a trovare una descrizione fisica da parte del narratore):

Spiccava tra questi, ed era lui stesso spettacolo, un vecchio mal vissuto, che, spalancando due occhi affossati e infocati, contraendo le grinze a un sogghigno di compiacenza diabolica, con le mani alzate sopra una canizie vituperosa, agitava in aria un martello, una corda, quattro gran chiodi, con che diceva di volere attaccare il vicario a un battente della sua porta, ammazzato che fosse.²⁴²

La rivolta, per Manzoni, coopta a sé l’individualità del singolo, che defeziona dalla propria razionalità e si omologa a un fiume inebriante e travolgente. L’autore commenta ad aperte lettere il comportamento sociologico della folla, soggetto unitario ma senza identità, composta in via bipolare da “i partigiani della pace” e dai “furiosi ostinati”. Il comportamento complessivo della massa sarà determinato dalla prevalenza fortuita e irrazionale della voce dei benintenzionati o dei malintenzionati, che sono “quasi due anime nemiche, che combattono per entrare in quel corpaccio, e farlo muovere”.²⁴³

²⁴¹ Alessandro Manzoni, *I promessi sposi*, con introduzione di Natalino Sapegno e a cura di Alberto Asor Rosa, Milano, Feltrinelli 1960, p. 219. Il narratore aggiunge, poco dopo: “Veramente, la distruzione de’ frulloni e delle madie, la devastazione de’ forni, e lo scompiglio de’ fornai, non sono i mezzi più spicci per far vivere il pane; ma questa è una di quelle sottigliezze metafisiche, che una moltitudine non ci arriva”, p. 220

²⁴² Ivi, p. 225

²⁴³ Ivi, p. 228. È sicuro che, tra le esperienze traumatiche di Manzoni con le folle dagli animi riscaldati, vi sia anche quella dell’uccisione del conte Giuseppe Prina, ministro delle finanze, suo vicino di casa, linciato dalla folla il 20 aprile

Ne' tumulti popolari c'è sempre un certo numero d'uomini che, o per un riscaldamento di passione, o per una persuasione fanatica, o per un disegno scellerato, o per un maledetto gusto del soqquadro, fanno di tutto per ispinger le cose al peggio [...] Ma per contrappeso, c'è sempre anche un certo numero d'altri uomini che, con pari ardore e con insistenza pari, s'adoprono per produr l'effetto contrario [...] L'uniformità de' voleri crea un concerto istantaneo delle operazioni. Chi forma poi la massa, e quasi il materiale del tumulto, è un miscuglio accidentale d'uomini, che, più o meno, per gradazioni indefinite, tengono dell'uno e dell'altro estremo: un po' riscaldati, un po' furbi, un po' inclinati a una certa giustizia, come l'intendon loro, un po' vogliosi di vederne qualcheduna grossa, pronti alla ferocia e alla misericordia, a detestare e ad adorare, secondo che si presenti l'occasione di provar pienezza l'uno o l'altro sentimento; avidi ogni momento di sapere, di credere qualche cosa grossa, bisognosi di gridare, d'applaudire a qualcheduno, o d'urlargli dietro.²⁴⁴

I lombrosiani, che come Manzoni amavano decontestualizzare, riconoscono il grande debito contratto dalla letteratura e individuano in Manzoni l'anticipatore delle teorie sui comportamenti collettivi di sessant'anni dopo²⁴⁵. Il soggetto sociale, all'altezza di Manzoni, è in effetti *la folla medesima*, a prescindere dalla sua composizione: ben distante dalle folle dalle fattezze riconoscibili dei repubblicani di Hugo, di estrazione popolana e borghese, o dai proletari di Zola. Queste poche pagine influenzeranno in modo determinante tutta la psicologia delle masse, cioè lo studio 'scientifico' che associa il concetto di 'folla' a quello di 'crimine', che inizia con un criminologo di scuola lombrosiana, Scipio Sighele, e continua attraverso di lui con Gustave Le Bon, la cui *Psicologia delle folle* (1898) influenzò a sua volta non solo Zola e Durkheim, ma anche le esperienze totalitarie del Novecento (Mussolini se ne diceva fervido ammiratore, un'"opera capitale alla quale spesso ritorno"). Ecco il filo rosso che cuce assieme Milano, e un frammento di Manzoni, a tanta parte dell'odierna storia di oppressioni e repressioni che tentano di disinnescare le ragioni e i modi dell'insurrezione di popolo, cioè quella battaglia condotta contro la rivolta vista come utopia, da parte da chi la immagina come distopia, come catastrofe.

1814. Manzoni ne dà subito notizia in una addolorata lettera a Fauriel datata 24 aprile 1814. Il caso del Prina è analogo a quello del vicario dei Promessi Sposi: entrambi sono dei capri espiatori dell'animo eccitato della folla, e le cose possono volgersi al peggio, come nel primo caso, o risolversi, come nel romanzo: la sostanza non cambia, e la rivolta non risolve nulla. (Ancora oggi a Milano si dice "fare la fin del Prina" per intendere "fare una brutta fine").

²⁴⁴ Ivi, p. 227-8.

²⁴⁵ Cfr. ad esempio Pasquale Rossi, medico e sociologo allievo di Sighele, quando commenta i passi dell'assalto alla casa del vicario in Manzoni e lo sciopero dei minatori in Zola in *Psicologia collettiva morbosa*, Torino, Bocca 1901. Le caratteristiche della folla riscontrabili in Manzoni e care ai lombrosiani sono: la suggestione, l'imitazione, la liberazione irrazionale degli istinti, il senso di invincibilità prodotta dall'anonimato, l'indebolimento della volontà individuale.

7.4.2 Milanesi in rivolta/2. Sulla soglia della letterarietà con l'asse Valera - Balestrini

L'archetipo manzoniano della rivolta distopica riscuote ammiratori più tra la letteratura scientifica che altrove. Se si esclude la parodia del Nievo delle *Confessioni* – che ambienta una rivolta simile, ma mutata di segno, a Porogruaro²⁴⁶ – e la novella *Libertà* di Verga²⁴⁷ (si contano anche alcuni versi della *Maia* di d'Annunzio, ma non necessariamente riconducibili all'antecedente manzoniano)²⁴⁸, saranno in pochissimi a rispolverare le pagine dei Promessi Sposi per rendere conto, su carta, delle lotte che – sempre più aspre e cupe, e ogni volta nuove – continuavano e continuano a rompere e sospendere, strada dopo strada, il dispositivo sociale e l'ordine degli avvenimenti. La pratica della rivolta pare insomma refrattaria ai tentativi di costruirla attorno una qualsiasi costellazione discorsiva, non solo sul piano politico ma anche su quello della rappresentazione, e tanto più da parte di chi tentasse di “restarne fuori”.

Il Novecento lombardo conta alcune figure essenziali per la comprensione letteraria di un sempre rinnovato e contingente “spirito di rivolta” vissuto *dal di dentro*, e che ci costringono a spostarci, come nostra intenzione iniziale, fino alla soglia che separa e unisce impegno intellettuale e militanza politica, letteratura e pubblicistica informale, letterarietà e saggismo: da Paolo Valera a Luciano Bianciardi, da Giorgio Cesarano a Nanni Balestrini, dalle

²⁴⁶ Nievo, nel suo registro comico e anti-aulico, apre a una scena corale in cui l'insurrezione popolare – stanti gli ideali risorgimentali dell'autore – è vista con favore, ma accompagnata sempre da un sostanziale scetticismo riguardo al ‘riottoso contadiname’. Commenta il narratore, sospettoso ma allegro di fronte a quel ‘parapiglia del diavolo’: “Era il trionfo del Dio ignoto, il bacchanale dei liberti che senza saperlo si sentivano uomini. Che avessero la virtù di diventar tali io non lo so; ma la coscienza di poterlo di doverlo essere era già qualche cosa”. Ippolito Nievo, *Le confessioni di un italiano*, a cura di Marcella Gorre, Milano, Mondadori 1993. Le citazioni si trovano al capitolo X. La scena si conclude, dopo il protagonismo improvvisato di Carlino, con una folla di rivoltosi che, radunatasi sotto la casa del vescovo, finisce per invocare e ricevere in ginocchio la benedizione. Le analogie con il sottotesto manzoniano sono evidenti, dal registro franto del parlato (tempi imperfetti, periodi aperti, eccetera), le urla degli astanti (“La corda ai mercanti! Si aprano i granai! Pane! Libertà!”) a cui si aggiunge nel testo neviriano “Polenta!”), fino allo scambio del protagonista per uno dei capi della rivolta da parte degli astanti. Il finale disarmante però disinnesca il giudizio dell'autore sull'evento insurrezionale e lo lascia in sospeso, come di prassi nella letteratura di registro comico e umoristico.

²⁴⁷ Anche Verga parla di un “carnevale furibondo”, in cui sono le armi a dominare la scena (“le scuri e le falci che luccicavano”, “le scuri che luccicavano in aria”, “le falci, le mani, i cenci, i sassi, tutto rosso di sangue!”); sempre e solo rappresentazioni collettive della folla (dai capannelli, ai crocchi, ai gruppi che si muovono “come il mare in tempesta”, che “spumeggiava e ondeggiava”). Anche in Verga l'unico personaggio che riceve una descrizione fisica è tratteggiato in modi degradanti e negativi, al pari del “vecchio mal vissuto” manzoniano: “Innanzi a tutti gli altri una strega, coi vecchi capelli irti sulla capo, armata soltanto delle unghie”. Giovanni Verga, *Libertà*, in *Tutte le novelle*, introduzione testo e note a cura di Carla Riccardi, Milano, Mondadori 1979, p. 338-342.

²⁴⁸ Cfr. Gabriele d'Annunzio, *Maia*, XVIII, versi 41-310. La distanza dall'archetipo manzoniano si percepisce soprattutto nella descrizione dell'estrazione sociale proletaria dei rivoltosi: “Foschi di carboni./ bianchi di farine,/ con lorde le mani/ d'argille o d'inchiestri/ di sevi o di nitri,/ con pregne le vesti/ di tabacchi o di droghe,/ di farmaci o di toshi,/ venian delle fucine,/ venian degli opificii,/ venian delle fabbriche in opra,/ dei fondachi, delle fornaci,/ di tutti i supplicii e i servaggi,/ con su i volti selvaggi/ impresse le impronte tenaci/ della materia bruta/ cui li asserviva il travaglio./ Ed ecco era divenuta/ la lor pena diversa/ una sola rabbia, conversa/ a sollevare un sol maglio” (XVIII, 232-253). Ovviamente d'Annunzio non riserva un buon trattamento ai protagonisti della protesta, la cui “massa/ carnale rigurgitava/ schiumava in capo d'ogni strada,/ e alla libidine atroce/ ogni strada era suburra” (XVIII, 307-10).

tipografie operaie di primo Novecento ai fogli situazionisti. Di questo comune *milieu*, capace di prescindere dal contesto storico in cui più precisamente si delinea la costellazione discorsiva che più attiene alla “rivolta” in senso stretto per come la intendiamo (il Sessantotto, i nostri Settanta, eccetera) ha parlato recentemente Antonio Loreto coniando l’anomalia di un’“asse Valera-Balestrini” che si dispiega lungo parte del Novecento e che passa attraverso Luciano Bianciardi²⁴⁹. Le coincidenze tra questi autori sono in effetti troppe per essere passate sotto silenzio: un rapporto intricato con la separazione tra *finzionale* e *fattuale*, cioè l’ispirazione fattuale della creazione letteraria ottenuto montando assieme con la tecnica del *collage*, ritagli di giornale, eventi storici, manualistiche²⁵⁰; la comune propensione ai lavori di tipo storico-documentario con i toni dell’inchiesta, il cui proponimento è quello di svelare la dinamica oppressi-oppressori²⁵¹; la netta continuità tra opera e mondo e in particolar modo tra autore, narratore e realtà biografica, con coincidenza tra spirito di rivolta e vita²⁵²; e infine, soprattutto, la viva memoria storica dei moti di rivolta della propria città²⁵³. Milano ospita, in modo inossidabile almeno fino ai Settanta in nostro

²⁴⁹ Intervento da cui abbiamo desunto il titolo di questo nostro paragrafo: *Milanesi in rivolta*. Luciano Bianciardi e l’asse Valera-Balestrini, «il verri» 37, 2008, p. 73-90.

²⁵⁰ L’intero romanzo *La violenza illustrata* è un lavoro di montaggio dei ritagli di giornale di fatti di cronaca; il collage in generale è una delle tecniche principali di Balestrini, non a caso tra gli iniziatori del Gruppo ’63. Ma anche le tecniche di Valera portano a una contiguità non demarcata tra i generi. Ne parla Viazzi proponendo Valera come antecedente delle esperienze avanguardistiche: G. Viazzi, prefazione a Paolo Valera, *Emma Ivon al veglione* [1883], Scheiwiller, Milano 1974). La manualistica in Bianciardi invece, come vedremo, è dissimulata nella narrazione e ha come fonte soprattutto la costante opera di traduzione dall’inglese di testi non strettamente letterari che Bianciardi conduceva contemporaneamente alla stesura dei romanzi.

²⁵¹ Come le inchieste sulle miniere maresmiane ne *I minatori della Maremma* scritto a quattro mani da Bianciardi e Cassola, o *L’orda d’oro 1968-1977* di Balestrini e Moroni e in generale quando Balestrini parla della Fiat in *Vogliamo tutto*, o *Le terribili giornate del maggio ’98* di Paolo Valera sull’eccidio di Bava-Beccaris (in cui, è da notare, Valera inserisce una dettagliata descrizione fabbrica Pirelli, citando pure le rendicontazioni della ditta).

²⁵² In Paolo Valera l’autobiografismo dello scrittore interferisce con quello dello scrivente, specie nei suoi romanzi più sorvegliati (come *Alla conquista del pane*, 1882, in cui l’autore in più punti non distingue tra se stesso come scrittore e la vita del protagonista); in Nanni Balestrini si riscontra uno «pseudo-biografismo» in cui la funzione autoriale è assunta, quasi in subappalto, da figure reali di origine documentaria, come il Sergio Bianchi narratore delle vicende di *Vogliamo tutto*. Soprattutto in Bianciardi l’“io opaco” che narra la propria agra esistenza è una figura assieme reale e narrativa, la più difficile da districare: così il protagonista della *Vita agra*, oppure quello di *Aprire il Fuoco*, romanzo che si chiude con un “scritto a Nesci nel marzo del 1968”, dove Nesci è il nome di fantasia per indicare Rapallo, ambientazione del romanzo. Utile citare anche il milanese Giorgio Cesarano, che per rispondere all’imperativo etico della rivoluzione permanente interrompe la propria carriera poetica per dedicarsi all’incompiuto e monumentale *Critica dell’utopia capitale*, ripiegando su manualistiche di sopravvivenza per il rivoluzionario costretto a vivere in tempi non propizi.

²⁵³ Valera racconta in presa diretta i moti contemporanei all’eccidio di Bava Beccaris con in mente i moti quarantotteschi; Bianciardi, con il suo *Aprire il fuoco*, tende un ponte tra la Milano del boom e quella risorgimentale (romanzo che è in fondo il tratto d’unione di tutta la sua scrittura: la prosa giornalistica, il romanzo storico-risorgimentale e quello sulla Milano contemporanea); Balestrini sul ’48 milanese scrive, con Dario Argento, la sceneggiatura del film *Le cinque giornate* (1973), che poi trasporrà narrativamente (1974), dando sicura prova della lettura di Bianciardi: testimonianza ne sono le canzoni popolari riportate in versi, la figura militaresca dello squilibrato (rispettivamente l’ingegner Alfieri e il barone Trasunto), l’espressione «faccia di merda» riferita agli austriaci, su cui Bianciardi spende molte pagine e che è usata volentieri dal Cainazzo delle *Cinque giornate* di Balestrini. Per questi e altri raffronti cfr. Antonio Loreto, *Milanesi in rivolta*, cit. Anche Sanguineti, occupandosi di Valera, accenna alle similitudini tra ’98 e ’68 milanese (E. Sanguineti, *Le parole di Valera*, in *Giornalino 1973-1975*, Einaudi, Torino 1976, p. 59).

esame, il più fervente nucleo di “rivoluzione permanente” riscontrabile nel mondo intellettuale della nostra penisola.

Il primo di questi “milanesi in rivolta” in ordine di tempo è sicuramente Paolo Valera, militante “di setta anarchica” come si legge nell’ampio fascicolo della prefettura di Milano a lui dedicato; romanziere, giornalista, *pamphlétaire*, figura tipicamente lombarda di instancabile poligrafo e di intellettuale “combattente” con tutti i mezzi disponibili. Paolo Valera, in particolare, riveste un’enorme importanza, anche se defilatissima, all’interno della storia del romanzo italiano: le sue ambientazioni nel ventre della Milano “dei bassifondi” fanno luce per la prima volta su una metropoli ormai pienamente europea. È una corte dei miracoli che coralmemente racconta se stessa, tra alcolismo prostituzione e piccola criminalità, in cui l’ambiente non consente riscatto all’individuo.²⁵⁴ In questa Milano del tutto nuova (che fece scandalo: le tirature, specie di *Milano sconosciuta*, furono altissime), delle case operaie e popolari, delle bettole e dei postriboli, l’individuo in rivolta è sì “la folla”, ma una folla mai anonima, identificata pienamente con il proletariato e il sottoproletariato: “il grosso dell’esercito del lavoro in viaggio verso il rosso”.²⁵⁵ Ed è questa folla nominabile ed esperibile che, con autocoscienza di classe, si muove nell’appassionato, puntiglioso e doloroso reportage sul massacro di Bava-Beccaris²⁵⁶ (che contò – è calcolo attendibile dell’autore – 127 vittime e i cui arrestati, ricordiamo, superarono quelli della Comune di Parigi all’entrata delle truppe versigliesi). Il *reportage*, nato in presa diretta “con il lapis in mano” (“la matita nelle giornate di sommossa è forte, più forte dei cannoni a tiro rapido. Victor Hugo con la matita che Baudin gli ha prestato prima di morire sulla barricata di via Santa Margherita ha inchiodato i nomi dei malfattori del 2 dicembre alla vergogna dei secoli”²⁵⁷) occupò circa 8 anni di attente e obiettive ricostruzioni, raccolta di dati, interviste, lettere e testimonianze, ancora oggi indispensabili allo storico per la ricostruzione degli

²⁵⁴ Si pensi in particolare a *Milano sconosciuta*, 1879, *Gli scamiciati*, 1881, e soprattutto *La folla*, 1901: romanzo sperimentale e anti-letterario, di montaggio, senza una trama coerente e costruita. Cfr. Paolo Valera, *La folla*, Milano, Tip. degli operai 1901 (oggi ristampato a cura di Enrico Ghidetti, Napoli, Guida Editore 1973).

²⁵⁵ Paolo Valera, *Il natale della folla*, «La folla» a. I, n. 35, 29-12-1901, raccolto in Paolo Valera, *Antologia della rivista «La Folla» (1901-1904 e 1912-1915)*, Napoli, Guida Editore 1973, p. 87-90. Scrive l’autore su *La folla*, settimanale edito, diretto e quasi per intero redatto da un “follaiuolo” anonimo, cioè Valera stesso: “Noi siamo della folla, per la folla, con la folla, come Tolstoi. Perché della folla abbiamo i gusti, le idee, le aspirazioni. La differenza tra noi e il grande scrittore di Iasnaia Poliana è che la nostra folla non è rassegnata. La nostra è una folla virile che si muove, che si agita, che strepita e si coalizza tutte le volte che la legge del privilegio le nega un diritto. La nostra non è più uno stomaco con le mani giunte e gli occhi verso il dio che ha reso divina la miseria. È una testa con la voce imperiosa e col verbo che è tutta una sollevazione: esige. Con il senso umano che è in noi e con le teorie che escono dalla vita, noi entriamo nello steccato della lotta di classe ad occupare il nostro posto di combattenti e ad affermare la superiorità fisica ed intellettuale della folla che anela all’abolizione dei ricchi e dei poveri”. Paolo Valera in «La folla», a. I, n.1, Milano 5 maggio 1901 (citato in Enrico Ghidetti, introduzione a Paolo Valera, *La folla*, cit., p. 5).

²⁵⁶ Paolo Valera, *Le terribili giornate del maggio '98*, a cura di Enrico Ghidetti, Bari, De Donato 1973.

²⁵⁷ Ivi, p. 72

eventi. Di queste pagine, ci interessano qui soprattutto gli inserti dal taccuino dell'autore stesso, inserite con onestà intellettuale nel folto del materiale, e che testimoniano l'alto grado di *letterarietà* nel suo esperire gli avvenimenti ("il combattimento che mi disseppeleva il materiale storico che mi si era adagiato nella testa leggendo i tumulti popolari di parecchie nazioni, mi attirava"²⁵⁸): come ad esempio la letteratura risorgimentale e la memoria delle cinque giornate milanesi.

Il mio pensiero è in fiamme come quello di Desmoulins. Mi agita, mi solleva, mi grida: vile! Rivoltati, alle armi! Alle armi! Ma tutta la gente tace, tutta la gente si lascia condurre in prigione e tutti i giornalisti applaudono alle vigliaccherie di Bava Beccaris e mi guardarono con l'occhio truce del rinnegato. Io sono solo, incapace perfino di appendermi a una fune di campana per suonare a stormo, perché tutte le chiese sono chiuse, ermeticamente chiuse. Anche il dio cattolico partecipa al delitto! O disperazione di questa mia giornata di tortura che sciupo nell'impotenza senza trovare accenti virili che diano l'anima dei combattenti del '48 alle generazioni di cinquant'anni dopo!²⁵⁹

Vedo in lontananza gente che sfonda gli sportelli dei portoni e sale a frotte. È ritornato il '48. Il tipo di Carlo Porta è una fantasticheria. Il coraggio è ritornato. C'è gara per la morte. Giovani e maturi si contendono l'entrata.²⁶⁰

Anche la Parigi dei Miserabili torna a rivivere nella Milano novantottesca:

Il ragazzotto raccolse [l'ombrello] e senza affrettare il passo se lo trascinò dietro come a zonzo, svoltando nella via che conduce in piazza Sant'Alessandro. Era in lui l'imperturbabilità di Gavroche, quando involava la giberna di cartucce ai soldati per portare la munizione ai «camerati» sulla barricata.²⁶¹

Ipertesto, questo sì, che ritorna come "manuale" del rivoltoso anche nell'immaginazione di altri milanesi, come nella ricostruzione fatta pervenire da tale "A. G." all'autore:

Ridiscendo nella strada alle 5 pom. per vedere dove sono state costruite le barricate [...] Passando dall'una all'altra mi sono convinto che i loro lettori non hanno letto i *Miserabili*. Perché nel libro di Victor Hugo avrebbero imparato a farle più solide, più forti, più formidabili.²⁶²

²⁵⁸ Ivi, p. 101

²⁵⁹ Ivi, p. 75

²⁶⁰ Ivi, p. 87

²⁶¹ Ivi, p. 100. Gavroche, l'abbiamo già ricordato, è l'impagabile monello di strada dei *Miserabili* che muore davanti alla barricata di rue de la Chanvrerie mentre svuotava le tasche dei soldati morti e cantava canzoncine insolenti.

²⁶² Ivi, p. 125

Spicca tra tutti un “personaggio da romanzo” che cattura l’attenzione di Valera e a cui sono dedicate pagine intere del diario, un “poeta del selciato” che tenta invano di innalzare, praticamente da solo, una barricata. La sua voce “è la voce dell’insorto”:

Trovo il genio del momento, un eroe delle perturbazioni sociali, uno di quegli anonimi che sprecano la vita in un attimo senza domandarne il prezzo. Pare un personaggio da romanzo. È un uomo di trenta o trentacinque anni, forte come un torellino. Sulla sua faccia è la determinazione. La sua voce è la voce dell’insorto. È una voce che fa chiudere tutte le finestre, tutte le botteghe, tutte le porte. [...] Intanto che egli si snuda le braccia va in su e in giù, gridando e supplicando gli abitanti di buttargli giù le masserizie. È un poeta del selciato. – Buttate giù la mobilia, i materassi, buttate giù tutto per la barricata! [...] Egli è alla ricerca di seggiole, di imposte, di tavoli, di bauli, di madie, di credenze, di letti, di armadi. Vuota le abitazioni. Se non volete dare la vita, sacrificate almeno le masserizie. Giù. Giù tutto! Domani la libertà vi ripagherà a mille doppi il miserabile costo delle suppellettili! [...] Gli aiuti vengono. Dall’ultima finestra di una casupola a destra viene precipitato un pagliericcio che gli fa battere le mani. È sempre la povera gente che si commuove. La barricata rimane una povera barricata. Essa non può proteggere che qualche individuo in terra, supino o boccone. Non è che a Parigi che si formano alte quattro o cinque piani e larghe come le vie. [...] La barricata non arriva a toccare i due punti opposti. Vi si passa a destra e a sinistra. È assolutamente primitiva. Ma l’eroe non può tramutarsi in un carrozzone. Ah, se ci fossero ancora gli omnibus! Parevano fatti a posta. Le finestrucole avrebbero servito da feritoie, da merli, dietro i quali i barricatoristi avrebbero potuto continuare il fuoco... Ohimè!²⁶³

Valera si muove in una città più che reale, vagabondando nel mezzo dell’insurrezione e della repressione, registrando ogni suo movimento sulla mappa di una Milano stravolta (“svolto in via Dante e vado alla volta del Largo Cairoli”, “raddoppio il passo”, “sono in giro come un matto. Non ho direzione”, “filo in via Orefici”, “in via Spadari si trova il delirio”²⁶⁴).

È facile ora, con questo materiale alla mano, arrivare al cuore pulsante delle questioni teoriche sollevate dal concetto di ribellione, sovversione e moto di rivolta: databili tutte attorno alle pratiche collettive dei tardi Sessanta e Settanta. Sono questi ultimi dei cicli di

²⁶³ Ivi, p. 84-7. Figura di “eroe popolare” il cui contrappeso femminile è una donna che affronta a viso aperto uno schieramento di carabinieri con i fucili spianati, armata solo di sassi: “Se un giorno vorrò farmi ascoltare dai miei concittadini, inizierò una sottoscrizione per te, donna. Tu sì che hai avuto del coraggio, del coraggio impulsivo, se vuoi, ma del coraggio, accidenti! In battaglia solo gli impulsivi compiono dei prodigi. [...] In un momento di fuga ti sei elevato un monumento. Ma per la nostra società non sei monumentabile. Tu non sei che un ordigno di sfogo. Passata la commozione cittadina e il trambusto della legge eccezionale, che impera sulla legge generale, passerai ancora dalle due alle quattro di ogni pomeriggio per i portici della Galleria in cerca d’uomini”. Ivi, p. 89-90.

²⁶⁴ Ivi, esempi tratti nelle pag. 72-80.

lotta che assumono su di sé l'intero arco del rapporto tra forza e violenza consumato a partire dai moti della Rivoluzione francese. Per tutto il Settecento, l'Ottocento e fino a metà Novecento è sempre stato evidente il nesso tra violenza e politica. La “folla”, che abbiamo passato sotto la nostra lente come asse portante della nostra costante letteraria, è sempre stata – l'abbiamo visto – portatrice di una dimensione esplicita di forza latente: era la massa che, nella relazione tra individui immediatamente sociali, agiva politicamente attraverso l'azione diretta. Sono secoli, quelli europei, segnati da continue manifestazioni “legittime” di violenza popolare sotto forma di rivoluzioni, insurrezioni, tumulti di piazza, incendi ai palazzi, banditismo, regicidi. Il '68 italiano reca su di sé la somma del dilemma tra forza e violenza da parte della “massa”, di una opposizione tra regimi discorsivi ancora in fasce (violenza e nonviolenza), e pratiche esplicite e implicite di sovversione della società dei consumi, oggi sulle soglie della dicibilità – una migrazione nel regno del rimosso, uno slittamento di senso ai confini dell'arco di opinioni correntemente esprimibili che solo in anni recenti trova sedi istituzionali di discussione.²⁶⁵ Milano fu culla di quasi tutti i gruppi della “teoria radicale” italiana («Ludd», Comontismo, Immediatismo), espressione a cui si fa ricondurre le esperienze intellettuali nate dalla triplice unione tra Scuola di Francoforte, movimenti collettivi statunitensi di cultura alternativa e situazionismo francese (Debord, Vaneigem, Camatte), e tra i più convincenti a descrivere un capitalismo “antropomorfizzato”: giunto cioè ad estendere il suo dominio reale sulla umanità tutta attraverso le modalità di onnipervasiva “spettacolarizzazione” dell'esistente, a cui si deve opporre la necessità della rivolta come “rivoluzione biologica” a partire dal corpo della specie.

È dunque una livida Milano “apocalittica” e senza speranza di riscatto quella che si apre ai Settanta della letteratura e del cinema. Le uniche possibilità di autodeterminazione giacciono nella rivoluzione esistenziale permanente, nell'affermazione delle ragioni di una rifondazione integrale dell'individuo, o al contrario nella coerenza di un'alienazione totale, la fuga verso la follia, o la “crisi della presenza”. Basterebbe ricordare *I cannibali* di Liliana Cavani, film di ri-attualizzazione del mito greco (l'Antigone di Sofocle) in cui, nella topografia di una città carceraria fredda e umida monitorata costantemente da un potere senza volto, giacciono a migliaia i cadaveri delle vittime di una non specificata rivolta. I protagonisti, i giovani “cannibali”, secondo le parole della regista “ricercano una purezza

²⁶⁵ Si è discusso lucidamente del rapporto tra movimenti sociali e violenza ad esempio all'incontro della EASA (*European Association of Social Anthropologists*) tenutosi all'Università degli Studi di Perugia il 26 ottobre 2013 (<http://www.easaonline.org/networks/movement/events/perugia2013.shtml>, URL consultato il 23-2-2015), da cui sono tratti alcuni spunti per queste riflessioni.

primitiva” e sfidano le leggi dello Stato per dare sepoltura ai rivoltosi.²⁶⁶ Milano, qui e altrove, è una città che si tinge dei modi del mitico: come nelle rappresentazioni di Balestrini, che riproduce con toni epico-lirici le vicende sessantottesche (lasse narrative senza punteggiatura, di uguale lunghezza e con formule fisse, stile di rottura completa con il neorealismo ma che ne rinnova il contenuto politico). La rivolta per Balestrini è frammista inestricabilmente alla logica del potere, alla spettacolarizzazione dell’immagine, ai mezzi di trasmissione di massa, e a un dettato che si costruisce proprio mentre la storia si produce e riproduce. Il *cut-up* testuale che ne contraddistingue la prosa è ben evidente ne *La violenza illustrata*, romanzo costruito unicamente con i materiali di quel giornalismo che demistifica la storia e gli avvenimenti; quindi una scrittura che, manifestando la sua falsità tendenziosa e parziale, apre alla possibilità di *un’altra* storia. Ecco le prime due lasse della descrizione della famigerata “battaglia di via Solferino”, episodio di guerriglia urbana scatenatosi sotto la sede del «Corriere della Sera» durante la notte tra il 7 e l’8 giugno 1968:

La vita operosa di Milano è stata sconvolta ieri pomeriggio da una ventata improvvisa di violenza e di furore senza precedenti anche nelle ore più buie della storia più recente della città. Per tutto il pomeriggio e fino a tarda sera le vie del centro sono state teatro di scontri aspri accaniti feroci tra le forze di polizia e folti gruppi di dimostranti appartenenti all’estrema sinistra. Decine e decine di feriti e contusi dall’una e dall’altra parte. Barricate. Automobili rovesciate e incendiate. Agenti strappati dalle macchine e duramente percossi. Gragnuole di bombe molotov. Acri barriere di lacrimogeni. Barricate. File di tram con i vetri in frantumi.

Ancora una volta la guerriglia si è scatenata nelle strade di Milano. Per oltre tre ore le zone del centro si sono trasformate in un campo di battaglia. Da una parte le forze dell’ordine intervenute con estrema violenza e dall’altra estremisti di sinistra che hanno devastato si presume con un disegno prestabilito quanto hanno trovato sulla loro strada. È stato un attacco esasperato durissimo. Per oltre tre ore i guerriglieri armati con sbarre di ferro sassi biglie di ferro e di vetro razzi hanno incendiato automobili costruito barricate messo di traverso autobus. Centinaia di bottiglie molotov sono state scagliate dai dimostranti che hanno messo in atto la tecnica della

²⁶⁶ Cfr. Gaetana Marrone, *Lo sguardo e il labirinto. Il cinema di Liliana Cavani*. Venezia, Marsilio 2003, p. 72-3. Il cinema “politico” dei Sessanta e Settanta meriterebbe una trattazione integrale a parte. Anche nella settima arte sono rintracciabili tutti i temi in nostro esame, cioè un ribellismo visionario che sa trarre la sua forza sia dall’apocalittica (tutti i film sul dopo-bomba: come il fantascientifico *Il seme dell’uomo* di Marco Ferreri, in cui troviamo come al solito l’archetipica coppia sopravvissuta ad una ignota catastrofe, che vaga tra superstrade e autogrill) sia dagli incontrollabili eventi di un “reale” rivoluzionario oppresso dalla repressione poliziesca, che conduce sulle soglie di una alienazione integrale ed esistenziale. Anche in questi “micro-canon” filmografici che potremmo tentare di delineare ritroveremmo una sospinta sovversione immaginativa che conduce allo stato di natura (“io voglio diventare un animale”, dice uno dei protagonisti dei *Cannibali* al padre, impersonato dal poeta Francesco Leonetti, il quale gli risponde: “sei diventato un intellettuale? Vuoi riproporre il caos, la ribellione, il disordine?”); il tema del “mangiare il padre” o essere da lui mangiati (come nel *Porcile* di Pasolini); la “crisi della presenza” (impossibile non ricordare la “trilogia della nevrosi” di Elio Petri: *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*, *La classe operaia va in paradiso* e *La proprietà non è più un furto*).

guerriglia urbana radunandosi improvvisamente in un posto e aggredendo la polizia e quindi disperdendosi nelle strade laterali per ritrovarsi più tardi.²⁶⁷

Ma il punto di vista può anche, all'opposto, cambiare: e appartenere a quel Sergio le cui memorie di militante sono quelle a cui Balestrini affida il proprio pseudo-biografismo. È quindi una memoria che lavora per svincolarsi dalle pastoie della macchina culturale massmediatica. Ecco come viene trattato un episodio del grande ciclo di lotte torinese contro la Fiat, a chiusura del romanzo *Vogliamo tutto*:

Erano le quattro e quello fu l'inizio della battaglia che sarebbe durata più di dodici ore. I poliziotti avanzavano con caroselli e cariche e dall'altra parte avanzavano i carabinieri per chiuderci in una tenaglia. Noi non ci disperdiamo e subito cominciamo a rispondere coi sassi che troviamo un po' dappertutto. La maggior parte ci spostiamo nel prato a fianco di corso Traiano dove c'è anche un cantiere edile. Ci riforniamo di legni di bastoni di materiale per fare le barricate. E c'era anche lì una grande scorta di pietre.

[...] Sulle barricate c'erano delle bandiere rosse e su una c'era un cartello con su scritto Che cosa vogliamo? Tutto. Continuava a arrivare gente da tutte le parti. Si sentiva un rumore cupo continuo il tam tam dei sassi che si battevano continuamente sui tralicci della corrente elettrica. Facevano quel rumore cupo impressionante continuo. La polizia non riusciva a circondare e a setacciare l'intera zona piena di cantieri officine case popolari e prati. La gente continuava ad attaccare era tutta la popolazione che combatteva. I gruppi si riorganizzavano attaccavano in un punto si disperdevano tornavano all'attacco in un altro punto. Ma adesso la cosa che li faceva muovere di più che la rabbia era la gioia. La gioia di essere finalmente forti. Di scoprire che ste esigenze che avevano sta lotta che facevano erano le esigenze di tutti era la lotta di tutti.

Sentivano la loro forza sentivano che in tutta la città c'era un'esplosione popolare. Sentivano quest'unità di forza realmente. Per cui ogni sasso che si scagliava contro la polizia era la gioia neanche più la rabbia. Perché eravamo tutti forti insomma. E sentivamo che questo era l'unico modo per vincere contro il nostro nemico colpendolo direttamente coi sassi coi bastoni. Si scassavano le insegne luminose di pubblicità i cartelloni. Si scassavano e si tiravano giù attraverso la strada i semafori e tutti i pali che c'erano. Si cercavano di fare barricate dappertutto con qualunque cosa. Un rullo compressore rovesciato gruppi elettrogeni bruciati. Mentre cominciava a fare buio e si vedevano dappertutto i fuochi in mezzo al fumo dei gas i lanci delle molotov e le fiammate.²⁶⁸

La focalizzazione è diversa e permette nuove dicibilità: le ragioni dei rivoltosi ('vogliamo tutto'), la loro capacità contingente di inventare tecniche di resistenza attraverso

²⁶⁷ Nanni Balestrini, *La violenza illustrata*, nuova edizione riveduta, con postfazione di Andrea Cortellessa, Roma, DeriveApprodi 2011, p. 23-4 (prima edizione Torino, Einaudi 1976)

²⁶⁸ Nanni Balestrini, *Vogliamo tutto*, in *La grande rivolta*, a cura di Aldo Nove e corredato di antologia critica, Milano, Bompiani 1999, p. 85-7 (prima ediz. 1971).

l'oggettualità urbana di tutti i giorni (i sassi, i materiali dei cantieri edili, i rulli compressori, le molotov, i semafori, 'qualunque cosa'). Soprattutto, è il sentimento che percorre l'animo della folla in rivolta a dare il colore predominante: una gioia che si sostituisce alla rabbia, la gioia sovversiva derivante dalla scoperta "che ste esigenze che avevano sta lotta che facevano erano le esigenze di tutti era la lotta di tutti").

È la partecipazione popolare a decretare il vero discrimine delle rappresentazioni della rivolta. Più la lotta "è la lotta di tutti", più le tecniche letterarie tendono a "saltare", e le reticenze, le focalizzazioni fuori asse, gli pseudo-biografismi, lo straniamento e la dissimulazione si manifestano in tutta la loro specificità. Questa della partecipazione collettiva è la grande dannazione di Bianciardi, che infatti decide di evocare gli anni di lotta sessantotteschi in una impossibile coincidenza tra le cinque giornate milanesi del 1848 e una immaginaria insurrezione di popolo del 1959, in cui tutta Milano insorge, le classi popolari assieme al ceto intellettuale, Cattaneo sulle barricate, Enzo Jannacci a capo degli insorti di Linate, gli studenti universitari che assieme all'aristocrazia innalzano barricate di automobili e frigoriferi contro gli austriaci del maresciallo Radetzky. Tutta la "gioia" utopica dell'insurrezione, del moto di popolo, della rivoluzione permanente partecipata da tutti, entra in combustione nel maggior romanzo sulla rivolta del '68 italiano, scritto in un sorvegliatissimo stile di sapore diaristico e risorgimentale, estremo affondo al rimescolamento di costellazioni discorsive capaci di sovvertire la percezione del reale e degli avvenimenti in corso. Ma la contestazione italiana non seppe e non volle cogliere una celebrazione delle sue lotte così contaminate da un immaginario risorgimentale e patriottico (nonché tutte le utilissimi indicazioni racchiuse in una dissimulata manualistica di guerriglia urbana): è chiaro che Luciano Bianciardi, se scelse la fusione tra '68 e 1848 milanese, non fu per sottotracce reazionarie o nazionalistiche ma per quel "proponimento tutto lombardo" di coincidenza tra rivolta e vita,²⁶⁹ rivitalizzazione della dinamica tra oppressi e oppressori, e per convertire in riso e cachinno la sua proverbiale "solenne incazzatura". Un esempio magistrale di scrittura di libertà e di utopia della rivolta.

²⁶⁹ Dovremmo ricordare che lo "spirito di rivolta", ma solo in quanto stile letterario, è quello che secondo Dante Isella caratterizza lo spirito intellettuale lombardo: Dante Isella, *I lombardi in rivolta. Da Carlo Maria Maggi a Carlo Emilio Gadda*, Torino, Einaudi 1984.

8. Luciano Bianciardi, *Aprire il fuoco* (1969)

8.1 Bianciardi: fortuna e critica

La fortuna di Luciano Bianciardi è cosa recente. Risale precisamente al 1993, anno in cui Pino Corrias raccoglie testimonianze di amici e conoscenti e ne scrive una biografia – la intitola *Vita agra di un anarchico*.²⁷⁰ È solo da quell'anno che vengono ristampati tutti i suoi lavori: fino all'edizione polemicamente intitolata "*l'Antimeridiano*" per i tipi di Isbn-ExCogita che raccoglie, nel 2005, tutti i romanzi e tutti gli articoli in due volumi²⁷¹, e che dà agio a chi voglia studiare la sua figura piena di intellettuale. Breve fu la fortuna critica e di pubblico di Bianciardi ancora in vita, grossomodo dal 1962 al 1964, periodo in cui venne dato alle stampe l'ultimo della cosiddetta "trilogia dell'integrazione", *La vita agra*, di cui fu pure fatto un film con Ugo Tognazzi e che diede respiro ai suoi problemi finanziari. Per il resto il nostro autore rimase una figura piuttosto defilata del panorama letterario, e appartiene a quella generazione postbellica di infaticabili traduttori dalla lingua inglese: la sua opera complessiva di traduzione (circa un migliaio di lavori nel decennio 1961/71, tra romanzi, saggi, manuali), oltre a dare la misura di quell'alienante "diuturno battonaggio, carte su carte di ribaltatura" che è la vera cifra di comprensione della sua scrittura camaleontica, lo porta a essere uno dei maggiori conoscitori delle letterature anglosassoni americani, inglesi e ex-coloniali durante i Sessanta italiani.²⁷²

Animatore e agitatore per più di un decennio del sottobosco artistico, intellettuale, culturale ed editoriale milanese, Bianciardi arriva nella Milano del *boom* dalla natia

²⁷⁰ Pino Corrias, *Vita agra di un anarchico. Luciano Bianciardi a Milano*, Baldini & Castoldi, Milano 1993, nuova edizione riveduta Milano, Feltrinelli 2011, a cui faremo riferimento.

²⁷¹ Luciano Bianciardi, *L'antimeridiano. Tutte le opere*, a cura di Luciana Bianciardi, Massimo Coppola e Alberto Piccinini, Milano, Isbn-ExCogita Editore 2005, 2 voll.

²⁷² Cfr. Luciana Bianciardi (a cura), *Carte su carte di ribaltatura: Luciano Bianciardi traduttore*, Atti del Convegno di studi promosso dalla Fondazione Luciano Bianciardi, Grosseto, 24-25 ottobre 1997, Firenze, Giunti 2000. La bibliografia critica generale di Bianciardi, per sommi capi, conta i seguenti titoli fondamentali: M. Terrosi, *Bianciardi com'era (lettere di Luciano Bianciardi ad un amico grossetano)*, Grosseto 1974; M. Terrosi, A. Gessani, *L'intellettuale disintegrato: Luciano Bianciardi*, Roma 1985; Maria Clotilde Angelini, *Luciano Bianciardi*, Firenze, La Nuova Italia, 1980, a cui rimando per una bibliografia più estesa, però non aggiornata. A questa si aggiunga infatti: Velio Abati (a cura), *Luciano Bianciardi* (sono gli atti del convegno di studi per il ventennale della morte promosso dalla Camera del lavoro di Grosseto, Grosseto, 22-23 marzo 1991); Pino Corrias, *Vita agra di un anarchico. Luciano Bianciardi a Milano*, Milano, Baldini & Castoldi, 1993, nuova edizione riveduta Milano, Feltrinelli 2011, di stampo biografico e che ha consentito la riscoperta attuale di Bianciardi; Irene Gambacorti, *Luciano Bianciardi: bibliografia 1948-1998*, Quaderni della Fondazione Luciano Bianciardi, n.8, Firenze, Società editrice fiorentina, 2001; M. Coppola e A. Piccinini, *L'io opaco*, fondamentale prefazione alla ristampa di tutte le opere in volume, *L'antimeridiano. Tutte le opere*, a cura di Luciana Bianciardi, Massimo Coppola e Alberto Piccinini, 2 voll., Milano, Isbn-ExCogita Editore 2005; infine il numero monografico de «il verri» n. 37, giugno 2008. In questi anni, infine, il più grande promotore degli studi bianciardiani è sicuramente la Fondazione Luciano Bianciardi, che cura i «Quaderni della Fondazione Luciano Bianciardi».

Grosseto nel 1954, invitato a partecipare alla “grossa iniziativa” di Feltrinelli, alle spalle un lavoro di animatore culturale e direttore di biblioteca nel maremmano, qualche rubrica su giornali locali (la «Gazzetta di Livorno»), e un saggio-inchiesta scritto a quattro mani con Cassola sull’esplosione della miniera di Ribolla in cui persero la vita 43 minatore e di cui lui fu testimone, edito per la collana de *I libri del tempo* di Laterza²⁷³. Muore nel 1971, lasciando “almeno tre libri destinati a rimanere”, come dice Corrias, “scritti di domenica” a margine dell’intensissimo lavoro di traduzione, e cioè *Il lavoro culturale* (1957), *L’integrazione* (1960), *La vita agra* (1962). La trilogia, detta “dell’integrazione” ma che qualcun altro più precisamente chiama “dell’incazzatura”, contiene i suoi romanzi più accreditati e ammirati dalla critica: per “l’orecchio assoluto” capace di cogliere ogni idioletto tipico di ogni fronda del mondo culturale dei Sessanta; per “il piacere del testo”, come lo chiama Milli Graffi²⁷⁴, capace di inventare un personalissimo stile pirotecnico fatto di citazioni, meta-citazioni, calchi, pastiche (a metà tra Gadda e Miller, autori da lui amatissimi); per il carattere arrabbiato e profetico che antivede, ancor prima di Pasolini seppur meno sistematicamente, le storture e le perversioni di quell’entusiasmo collettivo del neocapitalismo del dopoguerra, e a cui oppose uno spirito di spregiudicatezza, ribellione ed eversione.

È questo un altro degli autori che affrontiamo di cui dobbiamo affermare una sconcertante attualità. Parlando di Bianciardi, una delle sue caratteristiche più preveggenti e innovative, capace di precedere addirittura di un decennio quella che sarà la critica a una società dello spettacolo ormai in maturo sviluppo, fu quello del rifiuto dell’industria culturale e intellettuale nascente, proprio nel momento del suo massimo splendore mediatico. Il suo fu un non ingenuo riconoscimento dell’impossibilità di trovare margini da cui distaccarsi dal dispositivo culturale, il riconoscimento dell’assenza di spazio al di fuori della macchina sociale. Scrivono Coppola e Piccinini che “il carattere totalizzante della macchina non consente di darsi a essa parzialmente; l’io coincide con la macchina. Nella sua opera Bianciardi si misura con i nuovi dispositivi di controllo biopolitico, che coincide con l’affermarsi, proprio in quel tempo, nella società dei consumi”²⁷⁵. Il lavoro intellettuale è così da lui configurato come un ingranaggio della società capitalistica, e il suo lavoro di traduttore un “lavoro a cottimo” non tanto distante da quello dell’operaio di fatica pagato a

²⁷³ Carlo Cassola, Luciano Bianciardi, *I minatori della maremma*, cit.

²⁷⁴ Milli Graffi, *Il piacere del testo nella Vita Agra di Luciano Bianciardi*, in «il verri» n. 37 “agro Bianciardi”, giugno 2008, p. 31-45.

²⁷⁵ Massimo Coppola e Alberto Piccinini, *L’io opaco*, prefazione a *L’antimeridiano. Tutte le opere*, op. cit., vol. I, p. XXXIV.

ore. Bianciardi individua con precisione il mutamento verso la società dei consumi, dall'interno della neonata industria culturale, e registra il cambiamento della funzione intellettuale, operante ormai soprattutto nel marketing, nella pubblicità, nella critica televisiva. Lo sottopone a critica, se ne distacca, e così facendo paradossalmente ne partecipa: ad esempio il nostro autore è forse il primo a inaugurare la figura del critico televisivo (con la rubrica di successo "Telebianciardi"). Insomma, il suo è un doppio movimento di riconoscimento della nuova funzione intellettuale – il cui compito è la fornitura di un prodotto – e di rifiuto, a metà tra lo scanzonato e il tragico, di questo compromesso. Egli risponde con ostentazione di inattualità e di ribellione: e lo fa nel nucleo ottocentesco e risorgimentale della sua ispirazione, nel voler impersonare sempre (anche nella pratica della sua scrittura) la figura stanca dell'"arrabbiato"; assieme a quell'altro "zoccolo duro" di ispirazione poetica ed esistenziale che è, come vedremo, quello della cosiddetta rivoluzione permanente e sentimento vitalistico di rivolta.

"Il mondo va così, cioè male. Ma io non ci posso fare nulla. Quel che potevo fare l'ho fatto, e non è servito a niente. Aniché mandarmi via da Milano a calci in culo come meritavo, mi invitano a casa loro".²⁷⁶ *La Vita agra*, pseudo-biografia di un maremmano che arriva a Milano per far saltare in aria la sede della Montecatini (il famoso "torracchione di ferro e cemento") e finisce per integrarsi alla "macchina" alienante, ha successo proprio tra coloro contro cui la sua rabbia eversiva si scagliava (basti pensare a Indro Montanelli, che recensisce entusiasticamente il libro e invitò Bianciardi a una collaborazione fissa al Corriere della Sera). Il romanzo è inizio di una parabola discendente che terminerà con la pubblicazione di *Aprire il Fuoco*, scritto nel mezzo del 1968 e pubblicato nel 1969, a meno di due anni dalla morte: dove il nucleo di rivolta contro l'esistente si fa più amaro, più disilluso. I fatti del 1968 filtrano nella provincia ligure – in cui Bianciardi si era isolato nell'ultimo scorcio della sua vita – con toni smorzati, e sono fatti che Bianciardi legge e interpreta con rifiuto, appassionandosi poco o nulla²⁷⁷, che rielabora come sempre alla macchina da scrivere. Fenomenale profeta dell'Italia del boom, Bianciardi non riuscì a esserlo per la contestazione giovanile: la tematica autobiografica della contestazione e

²⁷⁶ Lettera a Mario Terrosi, 1964, in Mario Terrosi, *Bianciardi com'era*, Il paese reale, Grosseto 1974.

²⁷⁷ Così i ricordi di Maria Jatosti, la compagna di Bianciardi, che sono un utile indicazione sulla partecipazione di Bianciardi ai fatti del '68: "Era come se si fosse buttato il mondo dietro le spalle. Una sola volta accettò di venire con me e Marcellino a Genova per una manifestazione. Prese un volantino, lo lesse e lo commentò malamente: ma guarda come scrivono! Questi non sanno neanche l'italiano, non faranno mai la rivoluzione. Aveva una specie di rifiuto a prescindere. Non si sentiva per niente coinvolto. [...] L'unica cosa che in quei mesi nerissimi lo aveva coinvolto emotivamente fu la morte di Pinelli. Mandò un telegramma di complimenti a Camilla Cederna dopo aver letto Una finestra sulla strage. Si sentiva coinvolto perché Pinelli era un anarchico", Pino Corrias, *Vita agra di un anarchico*, op. cit., p. 228-9

dell'arrabbiatura viene riproposta e verificata in ultimo sul calco di uno stato d'animo romantico, eroico e rivoluzionario del Risorgimento – facendo conflagrare un'utopia di sovversione in un romanzo che avrebbe potuto essere, e non è stato, il miglior manifesto della generazione del Sessantotto italiano.

8.2 I caratteri della rivoluzione permanente nell'anarchismo bianciardiano

“Il mondo è capovolto. [...] Decidi di fare qualcosa che danneggi, inceppi, logori il sistema. Hai anche cominciato a capire quali sono gli atti che non servono. Per esempio, sai che non serve a nulla scrivere libri. Puoi metterci dentro tutto quello che vuoi, anche la dinamite (verbale), nei libri, ma non appena li hai scritti essi vengono stampati e venduti, e quanto più tu credi di essere stato cattivo, tanto più gli altri ti dicono bravo. E ti vendono. No, gli atti rivoluzionari son sempre di segno negativo. Non fare, disubbidire, negare [...]. Chi può, tiri le bombe. Chi non può, pianga e neghi, oppure rida e neghi. La rivoluzione si fa in mille modi, purché sia contro il sistema. Purché, una volta distrutto il potere, non lo sostituisca con un potere nuovo. No, l'unica salvezza, per la rivoluzione, sta nel non cessare mai. L'unica rivoluzione possibile, insomma, è la rivoluzione permanente. Giovane amico di Ferrara, signor Saint Just, ora lei è avvertito. Sì, la rivoluzione è già scoppiata. Facciamo in modo che duri eterna.”²⁷⁸

L'ideologia politica bianciardiana è quella di un anarchismo “tipicamente toscano”, come ebbe a dire Corrias, cioè poco ideologico e per nulla dogmatico, esistenziale, duro, oppositivo e ribelle. Questo ideale schiettamente rivoluzionario non solo si rintraccia per stralci in quasi tutti i testi “dell'integrazione”, ma costituisce il motivo chiave di tutta la sua produzione risorgimentale. L'utopia di ribellione e di rivoluzione è l'antidoto alla “vita agra”, alla Milano e all'Italia dei consumi che non gli piacque mai. La rivoluzione permanente e di popolo è niente di meno che il principale sogno e la principale fantasia bianciardiana: e lo spirito che la anima è individuato sì nei fatti risorgimentali, riletti però in modo da sovrapporre le ragioni storiche a quelle di una coscienza pienamente novecentesca che ambisce alla soppressione del lavoro, a una teoria dell'appagamento perpetuo, alla rivoluzione dei costumi sessuali (e per quanto riguarda quest'ultima “poche persone, ripeto,

²⁷⁸ Ivi, p. 1080. Così scrive esplicitamente Bianciardi in uno dei pochissimi articoli che tratta direttamente di rivoluzione e di Risorgimento, *E se la rivoluzione fosse già scoppiata?* «Kent», maggio 1969, in *L'antimeridiano*, vol. II, p. 1550-52. L'articolo, scritto a seguito della pubblicazione di *Aprire il fuoco*, riprende puntualmente l'ideologia sovversiva di quest'ultimo, in particolare il concetto di “rivoluzione permanente” di cui Cesare Correnti era l'apologeta: “«Cesare, gli dissi «ma come ti sei conciato?». «Ogni ora vuole la sua veste» mi rispose con una certa solennità. «E così ogni mestiere. La toga al magistrato, la tonaca al prete, l'uniforme al soldato...» «E il baverino all'insorto» conclusi io. «Proprio» fece. «Ma l'insurrezione è finita» obbiettai. «Questo lo pensi tu, in buona fede, e altri, ma in fede mala. L'insurrezione non deve finire mai. » I fatti dimostrarono poi che il Correnti aveva ragione”, *Aprire il fuoco*, in *L'antimeridiano*, op. cit. vol. I, p. 1080.

hanno sinora inteso queste cose: Abelardo, ripeto, il Molinari Enrico di New York, la mezzala Cherubillo e io”²⁷⁹).

In Bianciardi cade, uniformemente a quello che è per l'appunto l'ideologia anarchica e libertaria, ogni distinzione tra rivolta e rivoluzione. Lo spunto gli viene come sempre dall'Ottocento italiano, e precisamente il vocabolario della lingua italiana del Tommaseo. In un articolo pubblicato su «Kent» nel 1969, rispondendo a un giovane lettore che si firma Max Saint Just e che gli chiedeva se per caso la rivoluzione non fosse già scoppiata, Bianciardi cita quasi per intero la voce “rivoluzione” del dalmata, che insiste proprio sulla differenza a noi cara tra ribellione, “che si fa contro l'autorità”, e rivoluzione, “che si fa contro l'ordine sociale tutto”. Bianciardi abbraccia sia l'una che l'altra: rimandando a modello le cinque giornate milanesi e richiamando, al contempo, il '68 parigino.

Come si vede, stavolta il dalmata par ch'abbia scritto apposta per me e per il mio interlocutore Saint Just. [...]. Chi non fa la rivoluzione, non è un uomo (una donna, anche) libero. Per essere libero occorre fare la ribellione, contro l'autorità, e la rivoluzione, contro l'ordine sociale intero; bisogna in un primo tempo sottrarsi e sfuggire alla potenza, in un secondo tempo rovesciarla e distruggerla, scuotere il giogo prima, quindi spezzarlo. È così. Non a caso, signor Saint Just, i suoi ideali concittadini di Parigi, i giovani, han potuto scrivere su per i muri che l'immaginazione ha preso il potere. È sempre andata così. Prima ancora che le armi, prima ancora – guardate bene – che le idee, son le trovate fantastiche quelle che vincono. Personalmente io conosco abbastanza bene una rivoluzione, quella dei milanesi del '48 (ottocento, badiamo bene, non novecento). Nel mille e ottocentoquarantotto i milanesi, per cinque giorni, presero il potere. Anzi, lo distrussero. [...] Ebbene, i milanesi, che una volta ogni secolo fanno la rivoluzione, in quelle cinque giornate del quarantotto buttarono fuori da Milano quindicimila armati fino ai denti. Grazie all'immaginazione, alla fantasia.²⁸⁰

Ciò detto, si possono quindi distinguere agilmente almeno tre caratteri della rivoluzione permanente che rimarranno sempre invariati: un sabotaggio della vita borghese che potremmo dire “ludico”; una teoria della “rivolta sessuale”, come ebbe a chiamarla Cesarano in *Manuale di sopravvivenza*²⁸¹; e infine lo spirito schiettamente risorgimentale. Tutti e tre questi tratti sono covati nell'anima quasi fin dal principio della sua carriera autoriale, e si rintracciano già nel 1954, la data della prima salita a Milano da parte dell'autore. Ce ne

²⁷⁹ Luciano Bianciardi, *La vita agra*, in *L'antimeridiano*, op. cit., vol I, p. 618. Il Molinari Enrico di New York è ovviamente Henry Miller.

²⁸⁰ Luciano Bianciardi, *E se la rivoluzione fosse già scoppiata?*, in *L'antimeridiano*, vol. II, op. cit., p. 1548-9.

²⁸¹ Ricordiamo che Bianciardi e Cesarano si conoscevano bene e collaborarono nel 1968 alla scrittura dello sceneggiato televisivo *I Nicotera*.

rimane testimonianza in uno dei suoi rari articoli per «L'Unità», datato 3 giugno 1956 e intitolato *Rivoluzione a Milano*: dopo aver descritto la “disposizione alla disciplina” del milanese medio, e aver proceduto con l'usuale occhio assoluto alla catalogazione in chiave dissacratoria delle tipologie degli avventori dei tram (i bancari, gli impiegati di assicurazione, gli agenti di commercio, le impiegate, eccetera), l'autore propone una personalissima idea per la rivoluzione: un manipolo di “mille uomini spregiudicati”, di garibaldina memoria, disposti a contestare a voce alta i prezzi della merce esposta, fare l'amore nei giorni feriali, entrare al lavoro con mezzora di ritardo:

Se qualcuno avesse da fare, qui a Milano, una rivoluzione, io ho un'idea da proporgli. Mi occorrono mille uomini spregiudicati, decisi, ben addestrati. Mille uomini disposti a scendere dal tram in corsa, a passare col rosso, a cantare nei giorni feriali, a far capannello nelle vie del centro. Mille uomini, dico, disposti a far all'amore la notte del lunedì, verso l'alba. Disposti a chiamarsi ad alta voce, da un marciapiede all'altro, a sostenere che duemilacinquecento lire sono troppe, per un chilo di sedano. Disposti ad attraversare via Manzoni in canottiera, ad entrare in ditta con mezz'ora di ritardo, ad uscirne dopo l'orario. Datemi questi mille spericolati, e ci prometto che in mezza giornata la città sarà nostra: bloccata, congelata, esterrefatta, intasata, allibita, come se dagli spazi celesti fossero calati i marziani.²⁸²

È una fantasia che con gli anni si arricchisce, va in profondità alle origine della società industriale, si alimenta con le fantasie sessuali tipicamente milleriane o con panegirici contro il lavoro e a favore del tempo libero (e che è tra i primi a introdurre nel dibattito italiano, anticipando Marcuse e la contestazione sessantottesca). La piena maturazione di questa rivolta permanente, ludica ed erotica, si ha nel famoso e famigerato capitolo decimo della *Vita agra*, in quello che potrebbe sembrare il panegirico di un Fourier o di un Rabelais:

No, Tacconi, ora so che non basta sganasciare la dirigenza politico-economica-social-divertentistica italiana. La rivoluzione deve cominciare da ben più lontano, deve cominciare in interiori homine. Occorre che la gente impari a non muoversi, a non collaborare, a non produrre, a non farsi nascere bisogni nuovi, e anzi rinunciare a quelli che ha. La rinuncia sarà graduale, iniziando coi meccanismi, che saranno aboliti tutti, dai più complicati ai più semplici, dal calcolatore elettronico allo schiaccianoci. Tutto ciò che ruota, articola, scivola, incastra, ingrana e sollecita sarà abbandonato. [...] Il lavoro sarà ridotto per noi quasi a zero, vivendo dei frutti spontanei della terra e di pochissima coltivazione. Saremo vegetariani, e ciascuno avrà gli arredi essenziali a vivere comodo, e cioè un letto. Il problema del tempo libero non si porrà più, essendo la vita intera una continua distesa di tempo libero. [...] Non esistendo la famiglia, i rapporti sessuali saranno liberi, indiscriminati, ininterrotti e frequenti, anzi continui. [...]

²⁸² Luciano Bianciardi, *Rivoluzione a Milano*, «L'Unità», 3 giugno 1956, in *L'antimeridiano*, vol. II, p. 802.

Nell'attesa che ciò avvenga, e mentre vado elaborando le linee teoriche di questo mio neocristianesimo a sfondo disattivistico e copulatorio, io debbo difendermi e sopravvivere.²⁸³

Unico grande bisogno sarebbe quello di accoppiarsi, di scoprire le centosettantacinque possibilità di incastro realizzabili fra l'uomo e la donna, e inventarne ancora. [...] Chi faccia tale scelta, giacché egli mina alle basi il neocapitalismo e il socialismo insieme, si prepari a vedersi contro tutta quanta la società: fittacamere, portinaie, camerieri di albergo, segretarie di redazione, colleghi di ufficio, vigili urbani, questurini, preti, sociologi, radicali, comunisti, levatrici, banche, fornitori, enti nazionali, tutti li avrà contro.²⁸⁴

È un sabotaggio della vita urbana e della società borghese compiuto su ogni fronte, e che trova il suo compimento narrativo proprio in *Aprire il fuoco*, dove vediamo finalmente realizzato il proposito di intrattenersi carnalmente, “in un bel prato”, sotto il cielo terso, senza vergogna: e questo quando, nel tredicesimo capitolo, Giuditta si scoppia in lacrime alla vista dei morti costati dalla presa di Porta Tosa, e lo invita a fare l'amore al parco di Milano, “alle ore dodici e un quarto antimeridiane”. L'autore ne approfitta per una requisitoria contro ogni aspetto della società gerarchica intera, approfittandone per attaccare con attitudine più libertaria che mai le sedi del potere duro, le carceri, i manicomi, l'istituto del comando e dell'obbedienza. L'amore libero è parte essenziale e non separabile della rivoluzione permanente.

“Non mi dire più niente, ti prego” fece lei a un tratto. “Stringimi forte forte. Anzi, facciamo all'amore.” “Sì certo, andiamo subito a casa.” “No, niente casa.” “Ma come?” “Qui.” “Subito?” “Subito.” “In pieno giorno?” “In pieno giorno.” “Non hai vergogna?” “No. Non ho vergogna, perché fare all'amore non è vergogna. Vergogna è trucidare gli innocenti, come hanno fatto quelle facce di merda dei tedeschi.” Ci pensai un poco, e conclusi che Giuditta aveva sacrosanta ragione. E sono rimasto del suo parere anche oggi. Anche oggi io sostengo che fare all'amore non è vergogna. Non è vergogna. Vergogna è uccidere, vergogna è sudare, vergogna è morire di fame e chiudere la gente in prigione, o al manicomio. Vergogna è condannare. Vergogna è giudicare. Vergogna è comandare. Fu per questi motivi, e in questo modo, che Giuditta e io, quel fatidico ventitré di marzo del cinquantanove, mentre cominciavano a uscire i proclami del governo provvisorio e ad affiggersi su per le cantonate, ci congiungemmo carnalmente sull'erba del parco di Milano, alle dodici e un quarto antimeridiane. Il giorno dopo, fra gli altri proclami del governo provvisorio, ve n'era uno che stigmatizzava (riporto la parola precisa) l'accaduto e comminava pene per chi osasse ripetere simili “sconce manifestazioni”. C'era scritto proprio così, accidenti al governo provvisorio.²⁸⁵

²⁸³ Luciano Bianciardi, *La vita agra*, in *L'antimeridiano*, op. cit., vol. I, p. 699-702.

²⁸⁴ Ivi, p. 617-8.

²⁸⁵ Luciano Bianciardi, *Aprire il fuoco*, in *L'antimeridiano*, op. cit., vol. I, p. 1081-2.

La questione risorgimentale, infine, ha un posto chiave nella delineazione dell'ideologia rivoluzionaria bianciardiana, ed esce completamente da un quadro di lotta di classe i cui antecedenti sono solitamente rintracciati dove ce li si aspetta, nella Comune parigina o nei Soviet russi. “Luciano Bianciardi – afferma Stefano Magni – ha dedicato gran parte della vita e molte opere allo studio del Risorgimento, facendosene un'idea utopica: quella di un modello di rivoluzione popolare, cui è mancato lo slancio per diventare una rivoluzione sociale permanente”²⁸⁶. La reinterpretazione risorgimentale bianciardiana in quanto “rivoluzione mancata” è “a tesi”: attentissima a rimarcare la moltitudine variegata delle posizioni politiche risorgimentali (specie quelle repubblicane dei garibaldini, insurrezionali dei mazziniani, libertarie di Pisacane), e commista a una cultura rivoluzionaria pienamente novecentesca. Per Magni perciò “l'interpretazione bianciardiana è quindi interessante in quanto creatrice di interpretazioni poietiche e mitopoietiche, ma risulta fortemente partigiana, poiché idealizza l'aspetto popolare e rivoluzionario del processo di unificazione”²⁸⁷. Ed è proprio a prescindere dalla correttezza storiografica che il discorso risorgimentale diventa discorso rivoluzionario, di cui Bianciardi è instancabile divulgatore. Questo discorso contiene però in sé un vantaggio e un problema. Il vantaggio è quello della “dicibilità” della eversione e della lotta rivoluzionaria. Il discorso risorgimentale è pienamente integrato al discorso pubblico nazionale, e permette inusitate possibilità di provocatori *détournement* sulla violenza rivoluzionaria e sulla questione etica della lotta di liberazione successiva alla Resistenza, che l'autore in qualche modo auspicava. E sono da leggersi sotto questo aspetto non solo il romanzo *Aprire il fuoco*, ma anche i suoi dettagli più riposti e nascosti, come l'educazione dei più giovani da parte degli intellettuali: l'autore fittizio urla, assieme ai fanciulli di cui è precettore, “addosso agli sbirri e morte ai tiranni”; si felicitava del loro ardimento a vederli scrivere sui muri con il carbone (inneggiando a papa Giovanni); non riesce nemmeno a esprimere la sua gioia a vedere uno dei suoi tre pupilli armato di pistole, il primo ad esibire le armi durante le Cinque giornate immaginarie del 1959 in cui è ambientato il romanzo. Il problema invece, si diceva, connesso al discorso risorgimentale è quello di essere una costellazione discorsiva troppo contaminata da quella pubblica, ufficiale e nazionalista per essere efficace in senso contrario: e la tematica del “Risorgimento tradito” non sarà recepita dalle esperienze artistiche e intellettuali che

²⁸⁶ Stefano Magni, *L'ossessione di Bianciardi per il Risorgimento*, «Italiès», 15, 2011, p. 225-241, consultabile online presso l'indirizzo <http://italies.revues.org/3088> (URL consultato il 18/3/2015). Articolo per noi determinante per la delineazione del rapporto tra l'anarchico Bianciardi attento osservatore della società post-industriale italiana, e l'inascoltato intellettuale teorizzatore dell'insurrezione permanente anticipatore dei moti rivoluzionari degli anni Sessantotto e primi Settanta.

²⁸⁷ Ivi.

rimandavano alla contestazione, se si escludono sparute eccezioni (il clima contestatario produrrà, oltre al citato *Le cinque giornate* di Dario Argento e Nanni Balestrini e per altro ispirato al romanzo di Bianciardi, solo *Quanto è bello lu murire acciso*, film storico del 1975 diretto da Ennio Lorenzini con numerose analogie tra la spedizione di Pisacane e l'avventura boliviana di 'Che' Guevara – e pochissimo altro). Ciò che insomma non fu compreso del risorgimento bianciardiano, e del tentativo di rimetterne in circolo le costellazioni discorsive, fu lo “spirito” di rivolta che – a detta dell'autore – fu capace in quegli anni di innervare la morale dell'agire umano; e l'eticità di un'azione che avesse chiara la consapevolezza di cosa fosse giustizia, e cosa ingiustizia.

8.3 *Aprire il fuoco. Le gloriose giornate dell'immaginaria insurrezione milanese del 1959*

Per Coppola e Piccinini l'opera di Bianciardi è un *corpus* unico senza soluzione di continuità, e questo principalmente per merito della famigerata invenzione della “maschera” autoriale, quel famigerato “io opaco” che parla sempre in prima persona e che è un'ombra stesa tra l'io autobiografico nascosto, che riporta in differita ciò che ha visto, e l'assenza di un vero *alter ego* letterario²⁸⁸. Eppure, se si escludono i numerosi racconti – oggi raccolti nel primo volume dell'*Antimeridiano* – tutti o quasi gli altri romanzi hanno come unico e principale interesse il Risorgimento: passione che Bianciardi ereditò dal padre e che lo condizionò nell'arco di tutta la vita²⁸⁹. Il vero romanzo che fa da ponte e da tramite tra queste due produzioni, e che potrebbe essere quindi letto come il ‘compimento’ del suo iter artistico, è *Aprire il Fuoco* (originariamente doveva chiamarsi *Le cinque giornate*): che ambienta le sue vicende durante un'immaginaria rivoluzione di popolo nella Milano del

²⁸⁸ Quella dell'“io opaco”, forse una delle intuizioni migliori della critica bianciardiana, è una definizione che si riscontra nella su citata prefazione di Coppola e Piccinini all'*antimeridiano*. “L'invenzione dell'io opaco si contraddistingue innanzitutto per una netta differenza dagli altri io narrativi classici o del primo Novecento. L'io proustiano, dostojevskiano, joyciano, sveviano, sono io che si guardano dentro. L'io opaco di Bianciardi è un io estroflesso, che si guarda da casa, dalla sua postazione alla macchina da scrivere si insegue nel suo aggirarsi per il mondo, nel suo assolvere alla funzione di intellettuale a cottimo. [...] È uno sguardo in terza persona perché in qualche modo Bianciardi non ha alcuna solidarietà profonda con questo io e quindi deve estrofletterlo, senza tuttavia trasformarlo in un proprio alter ego, in un'invenzione letteraria. È solo mera funzione: in questo forse troviamo la vera modernità della sua scrittura”, p. XXVII-XXVIII.

²⁸⁹ Nella dedicatoria al volume *Da Quarto a Torino* si legge infatti: “Questo libro è dedicato al ricordo di mio padre perché fu lui, quando io avevo appena gli anni per saper leggere, che mi mise in mano il libro dei Mille. “L'ha scritto un nostro compaesano,” mi spiegò. Infatti l'autore, Giuseppe Bandi, era nato a Gavorrano, un paese di minatori a pochi chilometri da casa nostra. Da allora credo che non sia passata stagione senza che io ragazzo rileggersi quelle pagine, illustrate col gusto veristico di fine secolo dal Della Valle. Guardavo i ritratti di Bixio, di Sirtori, di Medici, di Türr, del colonnello Bosco (baffuto e con gli occhi cattivi, perché borbonico), leggevo quella storia straordinariamente vivace, che mi appassionava più dei romanzi di Salgari e delle avventure degli indiani”. Questa presentazione non si trova nell'*Antimeridiano*, ma si può leggere nella edizione originale edita da Feltrinelli nel 1960. *La battaglia soda*, forse il suo romanzo risorgimentale più importante, nonostante il valore e il successo di altri romanzi “dell'integrazione” rimarrà sempre per Bianciardi il libro più amato.

1959, uchronicamente collocata di sghimbescio tra le cinque giornate del 1848 e una distopica Milano dell'integrazione in cui, in realtà, non succede nulla. Il protagonista, ultimo esempio di *io opaco* della scrittura bianciardiana, confinato nella repubblica marinara di Nesci (cioè Rapallo), costretto alla macchina da scrivere come traduttore e oggetto di una persecuzione giudiziaria da parte di un "conte" collaboratore degli austriaci dai molti e disfemici nomi (Valentino Bompiani, che intentò causa all'autore a seguito della pubblicazione della *Battaglia soda*), si alza alle ore sei di ogni mattino con in mano "un bel binocolo Zeiss a quattordici ingrandimenti su settanta millimetri di ampiezza" a osservare dalla finestra della propria stanza il casello dell'autostrada (il "gabellino"). Da lì, si dice, dovrebbe arrivare il segnale della sollevazione per un secondo e decisivo moto rivoluzionario. Nei capitoli centrali, la testimonianza delle "cinque giornate milanesi" è condotta sulla precisa falsariga di *Ricordi di gioventù* di Giovanni Visconti Venosta²⁹⁰, reale protagonista del '48 milanese, tanto accuratamente da costituire quasi un caso di plagio letterario se non fosse per i precisi e giocosi rimandi in cui la fonte è citata esplicitamente²⁹¹. Il romanzo è costituito interamente della rivisitazione del periodo risorgimentale, e i prodromi si possono riscontrare ne *La battaglia soda*, lavoro sorvegliatissimo per aderenza alla realtà storica e linguistica, ma in cui vengono convocati per nome e cognome gli amici dell'autore per dare vita ai personaggi minori. La strategia testuale principale di *Aprire il fuoco* è quella del *pastiche* linguistico (la lingua è di impianto ottocentesco con ampi inserti dialettali, contemporanei, specialistici, disfemici)²⁹² e biografico (la doppia identificazione sia con il proprio io reale che con l'io narrante di Visconti Venosta), ma – afferma Angelini – "oltre che personale ed estroso divertimento letterario, [è] anche seria ricerca di uno strumento diverso, colto, vivace e controcorrente"²⁹³ ("Milano in quei giorni conobbe il lutto, il dolore e lo sdegno più acre, e il governo austriaco, un tempo salutato da non pochi con sollievo perché poneva termine alla dittatura fascista e sembrava voler cancellare

²⁹⁰ Per un raffronto sistematico dei testi, cfr. Maria Clotilde Angelini, *Bianciardi e Visconti Venosta*, in *Studi per Eliana Cardone*, a cura di Guido Arbizzoni e Marta Bruscia, Urbino, Pubblicazioni dell'Università di Urbino 1988, p. 325-46. Rimando a questo testo per il confronto tra gli episodi significativamente ampliati o tagliati dall'autore rispetto all'archetipo, conformemente all'ideologia dell'autore (ampliate sono le tattiche di guerriglia, i momenti insurrezionali, le discussioni politiche tra nobili e intellettuali).

²⁹¹ Il giovane Visconti Venosta è, nella narrazione con il nome di Giovanni, lo scolaro del protagonista, e quest'ultimo rimanda al suo diario "che io e pochi altri abbiamo potuto leggere", e di cui auspica la pubblicazione.

²⁹² Sulla lingua involuta e ripiegata su se stessa di *Aprire il fuoco*, estremo esito della scrittura bianciardiana, si veda soprattutto Maria Antonietta Grignani, *La lingua 'agra' di Luciano Bianciardi*, in Velio Abati (a cura), *Luciano Bianciardi tra neocapitalismo e contestazione*, atti del convegno di studi per il ventennale della morte promosso dalla Camera del lavoro di Grosseto, Grosseto, 22-23 marzo 1991, Roma, Editori Riuniti 1991, p. 89-107

²⁹³ Maria Clotilde Angelini, *Bianciardi e Visconti Venosta*, op. cit., p. 327.

perfino il ricordo della antica tracotanza spagnola e della rapace sufficienza dei napoleonidi, svelava ora la sua vera grinta astiosa e crudele”²⁹⁴).

È un romanzo, anche questo, che nasce da un’aderenza alla realtà, da un “guardar vicino”²⁹⁵, da un pretesto immediatamente riscontrabile nella biografia dell’autore e che imprime la sua fisionomia ai quattro capitoli iniziali e quello finale del romanzo: le querele, inimicizie, seccature seguite alla pubblicazione de *La vita agra* e soprattutto de *La battaglia soda* da parte dell’editore Bompiani, immediatamente tradotte nella odiosa “persecuzione” da parte dell’oppressore austriaco, che lo costringe a un “diverso esilio” di foscoliana memoria (ma è una persecuzione frammista a continui giochi autocitatori, per cui il processo subito dal narratore ha come capi di imputazione anche il proposito dell’attentato al “torracchione” della *Vita agra*).

Detto questo, la “rivoluzione del 1959” è di portata eccezionale anche per il crogiuolo politico che vi conflagra all’interno, capace di riassumere cent’anni di agone politico, dal mazzinianesimo al federalismo, dalla guerriglia vietnamita al papalismo: memorabili i repubblicani sostenitori della “linea emme”, cioè di Mazzini, Mao, Min e Marcuse:

Il fatto si è che in quel salotto, e poi in quella casa di Cesare Correnti, e in tutte le dimore patrizie dei nobiluomini milanesi, e nelle botteghe, e nei caffè, e insomma in tutti i cantoni, la bella donna di cui più si ragionava in quei mesi era la nostra formosissima Italia. [...] Tutti la volevano, anche se ciascuno, poi, la voleva a modo suo, come succede sovente, per l’appunto, con le donne belle e desiate. C’era, per uscir di metafora, chi proclamava la necessità di annetterci al severo e ordinato Piemonte sotto il nuovo re [...]. C’era chi voleva una repubblica dell’Alta Italia, coi confini al Po, o magari all’Appennino, o fors’anche sull’Arno, o addirittura all’Ombrone. Ma questo, ne sono sicuro, lo dicevano soltanto quando c’ero io, per non scontentarmi [...]. Questi chiedeva che gli italiani si federassero sotto l’alta guida spirituale e cedolare del sommo pontefice. [...] Quello domandava a gran voce l’Italia una, libera e repubblicana, con tutto il potere al popolo, e i partigiani di questa fazione avevano scelto ad emblema e divisa la cosiddetta linea emme, cioè la lettera iniziale dei nomi dei teorici a cui essa

²⁹⁴ Luciano Bianciardi, *Aprire il fuoco*, in *L’antimeridiano*, op. cit., vol. I, p. 1023.

²⁹⁵ “In questo “guardar vicino” si può stabilire un altro tratto essenziale e continuo della poetica di Luciano Bianciardi: se a Grosseto si era occupato dei minatori maremmani, dalla finestra di Milano vede Milano e scrive di Milano; qualche volta abbandona la finestra per il divano, vede la tv e scrive di tv inventandosi di sana pianta il mestiere di critico televisivo; negli anni del declino, la finestra della sua casa di Rapallo diventerà addirittura il centro del suo ultimo romanzo *Aprire il fuoco*, nel quale l’io opaco scruta l’orizzonte aspettando il segnale di una riscossa che non arriverà mai.” Massimo Coppola e Alberto Piccini, *L’io opaco*, op. cit., p. X. Il casello autostradale, testimonia la moglie Maria Jatosti, era effettivamente visibile dalla stanza pentagonale che Bianciardi usava come studio: nel romanzo compare ossessivamente come il “gabellino” da cui l’autore aspetta il segnale del riscatto e della ripresa dell’azione rivoluzionaria.

in parte si rifaceva, e cioè il Mazzini, il Mao, il Min e il Marcuse. (Gli avversari loro ci mettevano anche, a beffa, il Mussolini).²⁹⁶

È lasciato spazio all'esposizione della guerra per bande di Pisacane, assimilata alla guerriglia di 'Che' Guevara e Giap, da condurre preferenzialmente anche contro le società autori-editori:

C'erano di quelli che volevano la guerra di popolo condotta per bande, e a sostegno citavano l'autorità del Bianco, del Pisacane, del dottor Guevara e del Giap. Si doveva, secondo questi ultimi, armare furtivamente la plebe, suddividerla in ordinari scaglioni, ciascuno col suo capo, spargerla per la città e per il contado, e a comando scatenarla contro le dogane, gli uffici del registro, i municipi, i dazii, gli enti locali, le società autori-editori proverbialmente fiscalissime in quegli anni. Costringere il nemico a disperdere le sue forze, oppure a concentrarle, ma con il rischio allora di perdere i terreni e gli immobili. Giuravano costoro di essere irresistibile la guerra per bande, anche e soprattutto contro in esercito regolare e foraggiatissimo.²⁹⁷

Ma – e qui si nota tutta la polemica centrale dell'autore contro l'inerzia popolare negli anni del Sessantotto – a parte la diversità di opinioni la cacciata dell'austriaco era l'obiettivo condiviso da chiunque, nobili e popolani, intellettuali e borghesi:

Pur con tanta diversità di opinioni e di intenti, su una cosa i milanesi erano tutti d'accordo: sul nome santo dell'Italia e sulla necessaria cacciata degli austriaci. Ebbene, se la rivoluzione avvenne, fu proprio perché ci fu almeno questa unanime concordia. [...] Se poi la rivoluzione fallì, fu perché la concordia non si estese più oltre. Ma degli errori parleremo più avanti.²⁹⁸

Giacomo Raccis sottolinea la componente propriamente sovversiva dell'immaginazione a tratti esilarante di *Aprire il fuoco*, insieme utopica e ucronica, che dispiega la forza dirompente del possibile. L'esperimento narrativo, fantastorico e fantapolitico di Bianciardi contiene in sé una eccezionale forza e versatilità. Quella dell'immaginario '59 – questa l'argomentazione di Raccis – è “una particolare forma di utopia, che non si fonda su un preciso assetto sociale o politico, bensì sullo spirito che innerva l'agire comune degli uomini”²⁹⁹: e questo “spirito” è quello della rivoluzione permanente di intellettuali e di

²⁹⁶ Luciano Bianciardi, *Aprire il fuoco*, in *L'antimeridiano*, op. cit., p. 995-6.

²⁹⁷ Ivi, p. 996. Fa la sua comparsa anche la nonviolenza di Gandhi e Capitini, a cui Bianciardi riserva qualche strale velenoso vedendoli parlare molto e boicottare poco, soprattutto il lavoro: luogo centrale della polemica dell'autore contro la famigerata vita agra, che è essenzialmente una polemica condotta contro l'etica borghese del lavoro: “Altri ancora andavano predicando la resistenza passiva e la non violenza e citavano a conferma il mahatma Gandhi e il professor Capitini. [...] Venivano chiamati costoro i rivoluzionari del non, ma a me sembrava che per intanto predicassero bene e razzolassero, come suol dirsi, male, perché li vedevo laboriosissimi, rispettosi degli orari, faticatori anche al sabato sera, senza alcun rispetto per il week-end. E le loro ore libere le dedicavano appunto a siffatte prediche non violente”. Ivi, p. 997.

²⁹⁸ Ivi.

²⁹⁹ Giacomo Raccis, *Tadini, Bianciardi, Morselli: il romanzo italiano alla prova della controstoria*, cit., p. 118

popolo, un atteggiamento morale di baldanza e di sfrontatezza di fronte al rischio (le “bambate” che Carlo Cattaneo e Giorgio Bocca rimproverano al popolo), un rinnovamento etico e collettivo basato sull’azione, il rifiuto, la creatività dei rapporti interpersonali intessuta in modo qualitativamente diverso. È il ritrovamento di un “noi” collettivo che si instaura nell’istante della rivolta e che redime l’opprimente atmosfera dell’integrazione³⁰⁰. Il fatto che l’autore rintracci questa comunione di intenti e di sentire solo nel regno del possibile e del fantastico, farà sì che essa si smarrisca appena dissolto il vagheggiamento – ma rimane e rimarrà a pieno diritto l’invenzione più “felice” della sua carriera autoriale, o quantomeno quella più ricca di avvenimenti e di azione narrativa.

Aprire il fuoco è, infine, un dispositivo utilissimo a decifrare la Milano autoriale dei romanzi cosiddetti dell’integrazione. Luciano Bianciardi abbandona Grosseto per Milano nel 1954, e le impressioni che riceve dalla città sono tutte negative. Il suo è sempre stato un rifiuto di stomaco nei confronti della città delle Cinque giornate, sprezzante, e questo per la mansuetudine del milanese medio e il suo inquadramento entro i ritmi inumani della città³⁰¹. A questo ambiente ostile, l’autore oppose sempre nei suoi romanzi “dell’integrazione” un senso del luogo risicato, ritagliato al quartiere e alla strada, alla camera in affitto o al bar in cui si ritrova con intellettuali e amici. La Milano della *Vita Agra* è una città capace di inghiottire, di travolgere le isole di libertà in cui Bianciardi conduce la sua esistenza (“la sigaretta scambiata è un pegno di amicizia a difesa contro quest’altra collera grigia della città che si stringe attorno a noi e minaccia quest’isola nostra, [...] e da un momento all’altro tutto può crollare, aprirsi una voragine che inghiotte noi e le Antille e tutta quanta la strada giù fino a palazzo della Braida Guercia”³⁰²). È un’operazione radicalmente diversa, di cui tuttavia costituisce l’imprescindibile premessa e condizione, quella che compare in *Aprire il fuoco*, dove tutta Milano si dispiega in una coralità di coappartenenza tra uomo e luogo,

³⁰⁰ Ancora da Giacomo Raccis: “Solo in questa finzione controstorica, in cui la fuga dal presente approda in un campo di convergenza tra passato della nostalgia e futuro della speranza, trova spazio la definizione di un “noi” collettivo di cui chi scrive si sente finalmente parte. L’idea che un soggetto collettivo, vera e propria ambizione frustrata dell’anarchico scrittore, possa trovare una nuova, ancorché ingenua, forma di realizzazione, lo spinge a comporre quella che può essere considerata la sua opera più felice (in tutti i sensi) e consapevolmente amara” (p. 121).

³⁰¹ Scrive in una lettera del 1954 a Mario Terrosi (riportata in Pino Corrias, *Vita agra di un anarchico*, op. cit., p. 87): “La gente qui è allineata, coperta e bacchettata dal capitale nordico, e cammina sulla rotaia, inquadrata e rigida. E non se ne lamentano, pensa, anzi, credono di essere contenti”. Utile aggiungere che, in questa lettera, il proposito di rimanere in città è motivato dalla lotta politica: “Se io ci resisto (ma non mi ci ambienta affatto, mia moglie si è sbagliata) è perché penso questo: a Milano la gente che la pensa come noi [...] ha da combattere una battaglia molto grossa. La rivoluzione si farà qui, dopo tutto, proprio a Milano, non c’è dubbio, perché a Milano sta di casa il nemico nostro, Pirelli e tutti quelli come lui. E questa gente la si batte a Ribolla, è vero, ma soprattutto qua. Credi che è così”.

³⁰² Luciano Bianciardi, *La vita agra*, op. cit., p. 580-1

secondo l'“azzeccata intuizione popolare [...] che ognuno combattesse nel quartiere suo, fra le strade, i vicoli e le case che meglio conosceva”³⁰³. La città fanta-risorgimentale assomiglia forse solo a quella “isola e cittadella” del quartiere di via Braida della *Vita agra*, in cui “le auto sembravano riconoscere che questa era zona nostra e rallentavano più del dovuto, e i piloti non s’arrabbiavano né facevano le corna se un pedone uscito dal caffè delle Antille traversava senza guardare, obbligandoli a una brusca frenata”³⁰⁴: cioè i tratti di una comunità coesa e solidale, in cui, come nel nostro romanzo, tutti si danno del tu compresi il protagonista e l’allievo Giovanni,, “nonostante la differenza di età e di prestigio”; in cui si discute di rivoluzione, come abbiamo visto, “nelle dimore patrizie, nelle botteghe, nei caffè, in tutti i cantoni”. È una città che si affranca per la prima e ultima volta della visione parziale e dei dettagli ossessivi, per essere osservata nella sua visione d’insieme, nel giro delle sue mura e delle porte di accesso, solida nel suo reticolo di vie, piazze e luoghi nevralgici. *Aprire il fuoco* va sempre letto in filigrana, per esperire in assenza e in negativo tutte le idiosincrasie del Bianciardi dei romanzi maggiori.

8.3.1 Una manualistica dissimulata di tecniche insurrezionali

Molti sono i nuclei di ispirazione della scrittura bianciardiana. Uno di queste è la declinazione in chiave apertamente sovversiva della proverbiale arrabbiatura dell’autore. Antonio Loreto parla di una ricorsività intertestuale come modalità tipica della scrittura bianciardiana che “si può estendere a nuclei tematici e sequenze più ampi: pensiamo [...] all’illustrazione delle tecniche insurrezionali che da[lla *Vita Agra*] passa a informare la narrazione delle vicende finali di *Aprire il Fuoco* – il cui carattere immaginario è per di più già nella visione barricadera che il protagonista della *Vita Agra* ha della (non ancora) sua Anna”³⁰⁵. Questo nucleo tematico ricorsivo, che si potrebbe dire centrale nella scrittura dell’autore per la pregnanza che assume nella narrazione, anche se facile da catalogare è finora poco indagato e ancor meno adeguatamente compreso³⁰⁶. Tutti, o quasi, gli inserti di tecniche di guerriglia urbana (che sono presenti in *Aprire il fuoco* si rintracciano, già

³⁰³ Luciano Bianciardi, *Aprire il fuoco*, op. cit., p. 1041

³⁰⁴ Luciano Bianciardi, *La vita agra*, op. cit., p. 571

³⁰⁵ Antonio Loreto, *Milanesi in rivolta*, op. cit., p. 78

³⁰⁶ Giacomo Raccis ne dà però, a parere di chi scrive, una adeguata comprensione: “[Bianciardi], che per lucidità, consapevolezza, cultura e irriverenza avrebbe potuto essere un maestro e un riferimento per il movimento studentesco (si pensi alla scoperta ante litteram di Marcuse o al tema della libertà sessuale), rimarrà ancora una volta solo, esiliato. Irricevibili si riveleranno quei suggerimenti, non tanto per i loro contenuti, orientati espressamente ai giovani ribelli (i suggerimenti “tattici” rivolti alle future insurrezioni: la scelta di obiettivi strategici quali le banche; l’occupazione della televisione, per zittirla), quanto per la forma che li accompagna. Per quel richiamo alla cultura garibaldina e unitarista. [...] A non essere compresa è così la concreta spinta sovversiva, quella consapevolezza che invece si rivelerà profetica”, op. cit., p. 123.

pienamente sviluppati, proprio nella *Vita Agra*) sono corredati di istruzioni precise e dettagliate, tendendo esplicitamente la mano al lettore: pur dissimulando gli inviti negli anfratti della narrazione, nei discorsi diretti, nelle digressioni. L'intellettuale a tutto campo Luciano Bianciardi espone coscientemente le sue conoscenze tattiche di guerriglia, che gli vengono soprattutto dai lavori di traduzione e dalla padronanza della storia risorgimentale, a uso e consumo del cittadino medio e della rivolta contro la società dei consumi. Osservato sotto questa luce, appare ancor più evidente la *débâcle* della fortuna dell'autore, che vide integrare nel discorso pubblico e intellettuale pure la sua stessa opera narrativa, costellata di indizi e suggerimenti per la dissoluzione di quella medesima società dello spettacolo che lo onorò come scrittore di successo. Per un postmoderno di una generazione successiva sarebbe stata causa di ilarità: per Bianciardi, che postmoderno non poteva esserlo, significò il declino artistico ed esistenziale.

Il principale di questi frammenti ricorsivi che qui vorremmo catalogare si trova nella *Vita Agra*, ed è quello in cui Anna descrive al protagonista il modo migliore per tenere e occupare una strada cittadina durante una rivolta armata:

“No guarda, barricate no. E in quel punto, poi...” Mi spiegò come succede uno scontro armato per strada, me lo spiegò bene, tanto vero che poi ne ho trovato conferma sui testi specializzati. Oggi non si fa più la barricata, perché è un bersaglio troppo esposto e con le armi moderne te lo spazzano via in un momento. Basta un cannoncino da quarantasette a buttare giù ogni cosa, e quelli che ci stanno dietro farebbero la fine del sorcio. Una strada, oggi, la si difende dalle case circostanti e si spara dalle finestre, dai tetti, dagli abbaini, dai portoni. Così hai il vantaggio dell'altezza e di lassù un sasso, una tegola, perfino un normale vaso da notte diventa un proiettile temibilissimo. La strada, caso mai, la si interrompe con uno scasso profondo o con un ostacolo elastico. Se per esempio devi difendere un viale, per prima cosa tu abbatti gli alberi, con le fronde rivolte alla direzione da dove viene l'attacco, perché gli alberi sono difficili da rimuoversi. Lo scasso, se è profondo abbastanza, potrà servire come camminamento, per spostarsi da un lato all'altro della via. Ma deve proseguire fin dentro l'opposto androne. E in ogni modo questi passaggi da lato a lato della via debbono essere rapidi e saltuari, soltanto in caso di assoluta necessità, un ordine urgente, per esempio, un afflusso di rinforzi o di materiali, un soccorso a un ferito. Per il resto bisogna muoversi sempre su di un lato della strada, passando per i cortili, per i tetti, per le altane, sfondando ove necessario i muri divisorii fra stanza e stanza, fra costruzione e costruzione. Così si combatte per le strade, oggi. Altro che barricate. E comunque la difesa non si organizzerebbe mai lì, all'imbocco della Galleria, o in capo alla strada. A mezza via si resiste, così tu hai un settore di difesa pronto ed elastico, puoi manovrare liberamente, e costringi l'attaccante a disperdersi, a superare una serie di incroci di fuoco. Senza contare il vantaggio della sorpresa continua. Quelli avanzano alla scoperta e non sanno da quale

finestra arriverà la fucilata, mentre tu ti tieni al coperto, li controlli di continuo, li segui passo per passo.³⁰⁷

È una fantasia sovversiva sospinta e visionaria, capace di trasformare la forma e l'aspetto del grigio impianto urbano milanese, e che genera immaginazioni di secondo e terzo grado capaci di influire sulle vicende narrate (non solo il protagonista rimpiange il romanticismo rivoluzionario, lo schioppo impugnato, il fisciù rosso al collo in un'ulteriore fantasia su una barricata all'imbocco della Galleria, ma anche l'unione tra Anna e il protagonista viene decisa da quella particolare contingenza per cui "in tempi di guerre e di rivoluzioni, un uomo e una donna si amino subito, senza le usuali trafile del corteggiamento"³⁰⁸). La fonte di questo passo non è sicura, nonostante sia esplicito il richiamo extratestuale (i "testi specializzati" che confermano l'esposizione di Anna). Se fossimo nel 1968, potrebbe essere un qualsiasi manuale di guerriglia urbana, come quelli del "dottor Guevara" citato ad aperte lettere in *Aprire il fuoco*, o un qualsiasi esempio di manualistica e pubblicistica informale dell'"autunno caldo". Visto però l'anno di prima pubblicazione – il 1962 – la fonte è probabilmente una in lingua inglese per cui Bianciardi aveva approntato la traduzione, forse proprio quel *Flagello della svastica* di E. F. L. Russel tradotto nel 1955 per Feltrinelli e che gli tornerà utile per dare sfoggio di competenza bellica nelle pagine finali di *Aprire il fuoco*.³⁰⁹ Ecco allora la messa in pratica di queste indicazioni in quest'ultimo romanzo, quando il protagonista (memore degli insegnamenti di Anna ricevuti in qualche romanzo prima?) si trova a rompere l'assedio degli austriaci presso Porta Tosa, arrivando a impartire lezioni di guerriglia a un manipolo di armati.

"Fermi!" gridò a un tratto un bel giovane con la barba, che mi aveva l'aria di un capo. Infatti gli autobus si fermarono subito. "L'attacco frontale non può bastare" spiegò il giovane barbuto. "Ci occorre un appoggio sui fianchi. Bisogna trovare il modo di fare fuoco dalla destra e dalla sinistra del Corso". "Insomma dalle finestre" m'azzardai a dire io. "Preciso" confermò quello. "E bisogna scegliere le finestre più adatte. Ci vuole qualcuno che sia pratico, e che sappia da dove battere i cannoni tedeschi piazzati sulla porta". Mi venne in mente che dalla finestra di camera mia, dove stavo a dozzina da quella signora veronese, e dove da diversi giorni non tornavo a dormire, si vedeva benissimo quella porta. [...] "Per un bel tratto ti troverai allo scoperto. Te la

³⁰⁷ Luciano Bianciardi, *La vita agra*, in *L'antimeridiano*, op. cit., vol. I, p. 612-3.

³⁰⁸ Ivi, p. 613

³⁰⁹ *Il flagello della svastica* è la prima traduzione di Luciano Bianciardi per conto della Feltrinelli, e le "zone calde" del testo da cui Bianciardi trasse ripetute ispirazioni sono quelle concernenti la battaglia nella città olandese di Arnhem. L'altro degli episodi testuali della *Vita agra* in cui compaiono inserti "tecnici" a uso della sovversione è quello, celeberrimo ma isolato (non ha riscontri nei romanzi successivi), del "torracchione": in cui il protagonista si chiede "dove, in che angolo, inserire un tubo flessibile ma resistente per farci poi affluire il metano, tanto metano da saturare tutto il torracchione; metano miscelato con aria in proporzioni fra il sei e il sedici per cento. Tanto ce ne vuole perché diventi grisù, un miscuglio gassoso esplosivo se lo inneschi a contatto con qualsiasi sorgente di calore superiore ai seicento gradi centigradi". Luciano Bianciardi, *La vita agra*, in *L'antimeridiano*, op. cit., vol. I, p. 595.

senti di farcela lo stesso?” “Basta che mi sosteniate con qualche riparo fino all’imbocco del Corso” spiegai, tutto contento di dare una piccola lezione al capo. “Basta che ci infiliamo in un portone, poi si sale su per le scale, si raggiungono i solai, i soppalchi, le altane, i tetti e poi di casa in casa, anche a costo di sfondare qualche parete, fino a camera mia ci si arriva”. “Giusto” convenne il capo, facendo di sì con la testa. “Lo stesso discorso potrebbe valere per gli altri Piat. Noi vi portiamo al coperto fino dove comincia il Corso, poi fate come ha spiegato questo insorto”³¹⁰.

La barricata, fortemente sconsigliata ne *La vita agra* perché poco adatta di fronte alle tecniche di controguerriglia odierne e rimpiainta con struggimento dall’autore, fa la sua gloriosa ricomparsa nella fantasiosa Milano del 1848/1959, ma con un *divertissement* oggettuale che colpisce al cuore la società dei consumi – una tecnica di rappresentazione assai vicina a quella del *détournement* situazionista. La barricata è fatta di automobili, frigoriferi, elettrodomestici.

“Voialtri quattro, alzatevi una barricata al cantone di San Damiano”. “Con che cosa?” Mi azzardai a chiedere. “Con quello che trovate. Le auto in sosta, per esempio. Però abbiate cura di rovesciarle, dico con le ruote in aria. Poi vuotate quel negozio di elettrodomestici che si apre proprio al cantone. I frigoriferi si prestano benissimo, come ostacolo e come riparo. Maneggevoli, non molto pesanti, la doppia parete di lamiera può fermare le palle o perlomeno smorzarne l’impatto. Andate!” Obbedimmo, e in breve la barricata fu in piedi.³¹¹ [...] “La barricata è pronta. Ma volevamo sapere come la si possa difendere, senza armi da fuoco”. “Se il nemico vi carica, incendiatela”.

Il frigorifero in particolare pare essere l’elettrodomestico migliore per una rifunzionalizzazione a uso della rivolta: i suoi ripiani sembrano fatti apposta per riporre le munizioni, in particolare gli ordigni molotov.

“Ecco le bottiglie Molotov” ci dissero. “Raccomanda l’ingegnere che le teniate all’asciutto. La miccia non si deve assolutamente accendere”. [...] “Le mettiamo qui dentro, al posto loro”. E

³¹⁰ Ivi, p. 1068-9. La stessa tecnica viene illustrata dal famigerato ingegnere Alfieri nel decimo capitolo, ma approfondendosi ulteriormente: “Voi occuperete ciascuno una finestra della casa più alta che affacci il crocevia di San Babila. Appena avvistate il nemico, aprite il fuoco. Voglio raffiche brevi e ben mirate. Non abbiamo munizioni da sprecare. E subito dopo la serie delle brevi raffiche mirate, abbandonerete la finestra per occuparne un’altra. Muovetevi di continuo, di stanza in stanza. All’occorrenza di casa in casa, abbattendo i muri. [...] Sempre al crocevia, voi occuperete gli scantinati, facendo fuoco dal basso. Anche voi la stessa tattica: sparare e spostarsi, di cantina in cantina. Bisogna dare al nemico l’impressione che il fuoco provenga da ogni direzione, fargli credere che siamo molti e ben armati”, ivi, p. 1045.

³¹¹ Continua subito l’autore: “Se ci ripenso oggi, io stento a credere a quello che vidi: i milanesi, i quali solitamente sono capaci di prendersi a colpi di cacciavite per un sorpasso abusivo o per uno sgraffio al cofano della macchina, ci applaudirono quando principiammo a ribaltare le auto in sosta per sbarrare la strada. E sono certo che fra i plauditori c’erano anche i padroni di quelle macchine destinate ormai a diventare ferro vecchio. E non disse una parola quello degli elettrodomestici, quando vide il suo bel negozio messo a soqquadro”, ivi, p. 1046.

indicai uno dei frigoriferi. “Buon’idea” ammise. Aprii lo sportello e sistemai le bottiglie sui ripiani vuoti. Erano fabbricate a regola d’arte.³¹²

Anche la bottiglia molotov riceve l’attenzione dell’autore, con un breve inserto che si avvicina molto a un manuale di istruzioni per la sua fabbricazione dissimulato nel discorso diretto, indirizzato al lettore comune:

“Le bottiglie Scriabin” stava dicendo “che siano, per quanto possibile, di vetro spesso e col culo rientrato. Così l’effetto dirompente è maggiore, e si somma a quello incendiario. La misura di litro è senz’altro da preferire, per il lancio. Né troppo pesante né troppo leggera: un chilogrammo o poco più. E badate che il tappo sia a buona tenuta, con appena un pertugio per la miccia [...] La miscela ha da essere tre parti d’acqua, e una parte d’olio. Più economica e insieme più efficiente. Ustioni di terzo grado garantite”.³¹³

Le fonti di ispirazione per alcuni di questi frammenti di manualistica dissimulata sono noti. Addirittura, possono provenire dagli stessi testi di memorialistica risorgimentale che Bianciardi utilizzava come fonte storica. Proprio dall’ipertesto di Visconti Venosta deriva la conoscenza di come rendere innocui gli ordigni esplosivi, che per il Bianciardi degli anni ’60 del Novecento diventano le bombe a mano al fosforo e i lacrimogeni in uso presso eserciti e polizie contemporanei:

“Passate voce alle donne” continuò l’ingegnere. “Il fuoco sia sempre acceso, con sopra un paiolo colmo di acqua bollente. L’olio si può aggiungere all’ultimo momento. [...] Voi dovrete sapere che l’esercito austriaco ha in dotazione la famosa granata al fosforo, incendiaria. Se ve ne capita una dentro casa, non c’è per spegnerla mezzo migliore del panno bagnato, zuppo. Perciò dite alle vostre donne che abbiano sempre asciugamani bagnati a portata di mano.”³¹⁴

Ma in *Aprire il fuoco* compaiono anche altre tattiche di guerriglia, probabilmente non desunte da nessuna fonte e inventate di sana pianta dalla felice fantasia autoriale (“una fantasia quasi poetica”) per mezzo del rimasticamento e adattamento dei fatti storici del ’48 milanese. Le barricate mobili infatti, che Bianciardi ben conosce, compaiono nel romanzo non più fatte di fascine di fieno da far rotolare di fronte a sé, ma con “almeno dodici autobus dell’ATM”, assemblati tra loro quattro a quattro, e fatti procedere in prima marcia per proteggere l’avanguardia (a cui si aggiungerà poi il fuoco di fila dai palazzi circostanti).

³¹² Ivi, p. 1052

³¹³ Ivi, p. 1046

³¹⁴ Ivi, p. 1047. La sottotraccia di Visconti Venosta è questa: “Ordinò che si preparassero dei pannolini bagnati per spegnere le bombe, e che si mettessero delle caldaie al fuoco per gettare acqua e olio bollente sui soldati.” Il merito dell’individuazione di queste e altre occorrenze è di Angelini, *Bianciardi e Visconti Venosta*, op. cit., e per questa citazione cfr. p. 336.

Non fu dunque, come poi si disse dagli studiosi stranieri, un ragionamento da strateghi, ma una fantasia che chiamerei quasi poetica quella che ci portò tutti a fare massa verso Porta Vittoria, la vecchia e cara Porta Tosa ribattezzata in quel modo con decreto del 6 aprile 1848. E veramente felice fu l'intuizione di usare, per la conquista di Porta Vittoria, lo stesso schema tattico che portò fortuna al Manara. Alludo ovviamente alle barricate mobili. Giunto che fui filosofando con Giovanni al Verziere, trovai gran gente, appunto affaccendata a prepararle. Là dove di solito a quei tempi vedevi i carrettini degli ortaggi, della frutta e dei fiori, ora dominavano la scena forge da fabbro ferraio, bombole per la fiamma ossidrica, traversine di ferro, tubi Innocenti, profilati a T, un mandrino universale, ma principalmente dominavano la scena una fila di almeno dodici autobus dell'ATM, quasi tutti col cartello della circolare interna: insomma, voglio dire che avevano preso quelli più a portata di mano. Lì per lì non capii a cosa potevano servire, ma la faccenda mi fu chiara quando vidi gli autisti affiancarli quattro a quattro e i magnani trafficare con l'ossidrica, tagliare i tubi in lunghezze pari, foggiare a U le traversine, agganciare l'una all'altra le fiancate dei veicoli adiacenti, ribattere l'aggancio con ben assestati colpi di mazza, arroventarlo con la bianca e pura fiamma dell'ossigeno. In breve tempo si vennero così a formare tre grosse moli di quattro autobus ciascuna, che si muovevano tutti insieme e fornivano un riparo largo quanto la strada intera o quasi. Soltanto l'autobus di sinistra aveva il motore acceso, in prima marcia, e lo sterzo bloccato. Avanzava quindi da solo, senza il pilota, portando seco i tre suoi simili, lentamente, e dietro venivano gli armati. Già stavano imboccando quel gomito di straduzze che dal Verziere immetteva in Porta Vittoria.³¹⁵

Faremmo insomma un grande torto all'autore a non riconoscere, in questi frammenti di precisissima manualistica fai-da-te, dei voluti, insistiti, arrabbiati inviti alla rivoluzione e alla sovversione: dirette proprio al lettore comune, e ancora più precisamente a quei concittadini suoi contemporanei così rispettosa di leggi decreti e ordinanze, gente comune e intellettuali, amici e conoscenti, soliti a risvegliarsi solamente "una volta ogni cent'anni".

8.3.2 *Il testamento di un "marcusalemme". Bisognerebbe vuotare le banche*³¹⁶

Aprire il fuoco contiene quello che non esiteremmo a definire il "testamento" bianciardiano³¹⁷. Non solo dunque una manualistica dissimulata, come abbiamo tentato di argomentare, ma una ben più esposta teoria rivoluzionaria adatta alla società dello spettacolo, che trova più che una risonanza con il situazionismo francese in quegli anni

³¹⁵ Ivi, p. 1067-8.

³¹⁶ "Sono una specie di Marcusalemme (neologismo di mia invenzione, che vuol dire attempato contestatore)", *E se la rivoluzione fosse già scoppiata?*, cit., vol. II, p. 1548

³¹⁷ Lo ritiene anche Nicoletta Grignani, che lo ritiene un testamento politico: del resto "l'intento principale di Bianciardi [...] non è linguaiolo né semplicemente nostalgico, è quello di contrastare la rimozione della storia che fece l'Italia, raccordando il Risorgimento garibaldino, tradito dall'esercito piemontese, al futuro tradimento degli ideali libertari usciti dalla Resistenza" (Nicoletta Grignani, *Aprire il fuoco. Epilogo di una scrittura in esilio*, in «il verri» n. 37 "agro Bianciardi", giugno 2008, p. 17) – e questo è valido sia per *La battaglia soda*, sia soprattutto per il romanzo in nostro esame, in cui tale intento di verifica e raffronto è asse portante della invenzione discronica.

contemporaneo. Il maresciallo Radetzky infatti se ne torna a Milano, alla testa dei “capecchioni” austriaci, “sopra una jeep”. Non inizia rappresaglie e agisce sulla rimozione della memoria delle Cinque giornate. Gli austriaci “preferirono che le cose si diacciassero da sole, ma soprattutto preferì che la gente scordasse quello che era capitato durante le cinque giornate”³¹⁸. All’autore, costretto a rifarsi “alla pubblicistica inglese e americana (e principalmente al bel saggio della Tillander: *The Milanese uprising of the Late Fifties*)”³¹⁹, non resta che scoprire le carte ed esporre brevemente le cause e le ragioni del fallimento, riservandosi per il futuro di compilare “un ampio studio critico documentatissimo, per il quale mi servirebbero tempo e moneta”³²⁰. Furono commessi, secondo Bianciardi, alcuni “sbagli esiziali” nella immaginaria rivolta del ’59: e a parte il primo, di natura “politica” – la troppa fiducia in Pio IX / Giovanni XXIII –, il secondo e il terzo sono per volontà autoriale della massima importanza. Il secondo dei tre errori espone al meglio l’ideale più schiettamente libertario e anarchico di rifiuto delle gerarchie di comando, parlamentarismo e statalismo più proprio alla “rivoluzione permanente” cara all’autore: è l’autogestione del popolo in armi, su modello della Parigi del 1871 o della Barcellona del 1936.

Il secondo sbaglio, di natura filosofica: quello di credere che alla rivoluzione debbano necessariamente seguire nuove istituzioni di governo. Credere che la rivoluzione possa e debba dar luogo a un ordine nuovo, e così resistere. La rivoluzione, se vuole resistere, deve restare rivoluzione. Se diventa governo è già fallita. Se chiama i cittadini alle urne perché eleggano i loro capi, addio. Non è la prima volta che succede, nella storia del mondo, e non sarà neanche l’ultima: dovunque la rivoluzione ha cessato di essere permanente, là è tornata la tirannia.³²¹

Il terzo errore è quello forse più importante: l’infantilismo tattico, la scelta avventata degli obiettivi, in cui si riconosce la dura critica al modello contestatario sessantottesco. Bianciardi contrappone la proposta di una maturazione ulteriore della rivoluzione sociale nella direzione del cuore della società neocapitalista e dello spettacolo, e questo non tanto per mezzo di una recrudescenza dei metodi, ma di una fantasia ancor più sospinta e spregiudicata. L’“infantilismo tattico” è quello che “accorre alle bandiere, l’assalto ai

³¹⁸ Luciano Bianciardi, *Aprire il fuoco*, in *L’antimeridiano*, op. cit., vol. I, p. 1088.

³¹⁹ Ivi.

³²⁰ Ivi.

³²¹ Ivi, p. 1090. Prosegue l’autore, rafforzando la sua tesi (è la medesima argomentazione che sfrutterà per la descrizione delle Cinque giornate in *Daghela avanti un passo!*, più o meno con le stesse parole): “E non è neanche vero che la rivoluzione (e quella milanese del cinquantanove più delle altre) voglia dire il caos. Questo lo dicono e lo ripetono gli amanti dell’ordine, vale a dire i tiranni. All’opposto, la rivoluzione milanese seppe darsi, spontanee, le sue norme di vita, seppe trovare dentro di sé i mezzi per trionfare e per resistere: si reperirono le armi, si eressero le barricate, si escogitarono modi nuovi d’assalto, la popolazione si sostenne benissimo. Non uno morì di fame. Non un solo furto si ebbe a lamentare, fino a che rivoluzione vi fu. I ladri ricominciarono a rubare non appena fu ristabilito il rispetto della proprietà. Persino la prostituzione era spontaneamente quasi cessata. Insomma Milano, durante le cinque giornate, fu una città funzionante e in modo egregio”.

simboli dell'oppressione, la loro conquista", a cui l'autore contrappone l'esempio di Giuseppe Garibaldi, "rivoluzionario maturo" (anche i teorizzatori della guerriglia, che per Bianciardi sono Ernesto Guevara e l'"ancor più bravo" di lui Carlo Pisacane sono tacciati di sprovvedutezza). La prima azione si dovrà condurre contro le banche cittadine, che andranno vuotate, senza la necessità di ricorrere ad azioni armate ma giocando sull'astuzia e sulla sorpresa, da parte di "squadre specializzatissime". L'antecedente autoriale è ovviamente quello dei "mille uomini arditi" di garibaldina memoria con cui, sulle righe dell'Unità del 1954, Bianciardi sognava di sovvertire Milano.

Un rivoluzionario adulto occupa innanzi tutto (e qui faccio l'esempio milanese, che meglio mi calza) occupa dunque la Handelsbank, la Kreditbank, persino la Volksbank, quella che oggi sorge al posto dell'antico Palazzo del Genio. [...] Lasciate perdere broletti, palazzi del governo e anche le università, ragazzi, pensate alle banche. Intendiamoci, non sono da sconfessare le occupazioni spontanee di questi edifici, e magari anche delle carceri e dei manicomi. Anzi, esse sono da riguardare con simpatia, ma bisogna in ogni caso riconoscerne l'infantilismo rivoluzionario, l'errata valutazione degli obbiettivi. Bisognerà riconoscere senz'altro che questi moti spontanei, studenteschi, operai, contadini, potranno anche costituire un sostegno alla rivoluzione reale. [...] Le banche dunque non vanno presidiate. Vanno vuotate.³²²

La televisione sarà l'obiettivo subito successivo, in un'epoca in cui entrare a corso Sempione è ancora "facilissimo". Questa volta l'autore impedisce al lettore l'apprendimento del sabotaggio radiotelevisivo perché vuole, addirittura, riservarlo a se stesso:

Il secondo impeto si farà contro la televisione. Per questo basteranno due individui, naturalmente specializzatissimi. Entrare a corso Sempione è facilissimo: non occorre neanche dire il proprio nome, basta farsi notare parlando a voce alta e agitando le mani, sembrare importanti, insomma. E anche in questo caso, niente occupazione permanente. [...] No, la televisione va spenta. E l'unico modo è questo: colpire in quell'unico punto degli impianti che so io, e che qui non dico, nel timore che qualcun altro ci si provi, al posto mio. Voglio essere io a zittire la televisione.³²³

Le indicazioni sul *che fare* sono, a questo punto, spassose e immaginifiche. In una Milano in rivolta che abbia adeguato la propria azione a corrette istanze politiche, filosofiche e tattiche non resta che far perdurare lo stato di fantasioso disordine, diserzione dal lavoro e dalla società mercantile, con l'interruzione perpetua delle trasmissioni radiotelevisive e la distribuzione collettiva del denaro. Il denaro, afferma Bianciardi, andrà fatto circolare in tutta la città, e se ne avanza, si provvederà a bruciarlo. Una parte consistente verrà tenuto ai

³²² Ivi, p. 1091-3.

³²³ Ivi, p. 1093.

fini della lotta, mentre il restante andrà gettato a pioggia sopra la città, in una sorta di dannunziano volo di Vienna al rovescio:

Il resto [del denaro] lo si farà cadere dal cielo sopra la città. Con spesa non grossa, la premiata ditta Ballerio mette a disposizione un biposto, di quelli che volano sopra le spiagge o sopra gli stadi o le fiere tirandosi dietro una tela con scritta pubblicitaria (può essere cioccolata, aperitivi, motociclette e così via). Ballerio è un brav'uomo, amico mio, e si convincerà presto. Senza scritta alcuna, gli aerei sorvoleranno Milano, lasciandovi piovere sopra biglietti rosa da diecimila. L'economia urbana ne sarà letteralmente sganasciata. La gente abbandonerà in massa i luoghi di lavoro per correre in strada e arrampicarsi sui tetti a raccattare la fortuna, unendosi così nel fare confusione agli spontanei contestatori. Nessuno vorrà più lavorare, i negozi chiuderanno.³²⁴

Milano piomberebbe nel caos, tutta la cittadinanza aspetterebbe l'alba portatrice di grandiose novità, i corpi di polizia si sbanderanno e "ciascuno si toglierebbe la divisa, chi per tornare taroccando al suo paese e chi per partecipare alla grande baldoria"³²⁵.

È questa finalmente la carnevalesca Milano della rivoluzione permanente, con cui ci piace chiudere la nostra trattazione: la città della rivolta e dell'utopia, della sospensione del tempo storico e dell'autogestione e agitazione perpetua delle masse, sostenuta da specialisti del soqquadro, del tumulto e della fantasia tattica. Un'apocalisse della società borghese, finalmente avvenuta e strenuamente ricercata, una rivolta riuscita che sa di rivoluzione, un paese di cuccagna a gambe all'aria, che dimostra a un tempo tutta l'originalità, tutta la forza e la debolezza di questa sua proposta.

In questo stato Milano va tenuta permanentemente, e non appena si manifestasse una qualche parvenza di risorto governo provvisorio, gli specialisti della rivoluzione ricomincerebbero la loro opera santa di mettere a tumulto la città, inventando una qualche nuova azione distruttiva, di cui si sono dati qui due esempi, ma altri ne esistono già pronti e sperimentati in laboratorio. Gli uomini ci sono, i mezzi si troveranno e abbiamo già visto dove.³²⁶

³²⁴ Ivi, p. 1094-5.

³²⁵ Ivi.

³²⁶ Ivi, p. 1095-6.

Conclusione

9. *La letteratura, tra impegno, ecologia e sopravvivenza*

Giunti al termine, e data la prospettiva di ricerca che abbiamo tentato di perseguire, rimane infine da capire quale sia una *funzione* della letteratura che non si limiti a essere quella del termometro, della spia, del reagente chimico; e cioè la testimonianza morta di catastrofi già avvenute o di ribellioni in potenza o già dispiagate, incapace di incidere su più livelli e in tempi successivi sulla produzione inesausta di creatività umana, di accordi spontanei, di costellazioni discorsive nuove, di nuove abilità e nuove figure del potere dell'immaginazione.

Francesco Remotti indica chiaramente dove affilare l'arma della critica: là dove lo sguardo di chi cerca "solo cultura" non arriva, e cioè là dove la cultura (sempre in senso antropologico) presenta i suoi vuoti. La sua argomentazione è che esistano quattro tipi di "vuoti culturali", e cioè quelli causati da un'intrinseca limitatezza di sguardo (nessuna cultura riesce a mettere a fuoco ogni ambito dell'esperibile umano); quelli che si configurano come sospensioni intenzionali di intervento (indice di una cultura complessa, metaculturale, consapevole di sé e dell'altro-da-sé); le lesioni e le mutilazioni subite (al cui interno forse – è questa la loro ambiguità – i *Cultural Studies* tentano una etnografia del quotidiano); quelli infine causati da logoramento interno³²⁷. Un perfetto esempio di "vuoto culturale" della società dello spettacolo integrato, così come si usava chiamarla attorno ai Sessanta e Settanta, è quello della non-tematizzazione dei problemi di ordine ecologico, nei cui confronti l'individuo non rintraccia all'interno di quelle "ragnatele di significato" di cui parlava Geertz concettualizzazioni, norme, divieti, giudizi, ideazioni, ritualizzazioni, modelli, connessioni con altri ambiti di significato. È un vuoto, questo dettato dall'antropocentrismo, tragico e determinante, ma che consente perlomeno una grandissima libertà di movimento. La critica letteraria potrebbe quindi agire all'interno di questo e di altri vuoti culturali, intendendo quegli spazi vitali in cui nulla è ancora deciso e tutto ancora da decidersi; quelle giunture, quegli spazi e quelle aperture da cui possono scaturire e scaturiscono le indicazioni per una riconfigurazione del mondo. Ipotizzare quindi la delineazione di un intermittente "campo"

³²⁷ Francesco Remotti, op. cit., p. 250 e segg.

letterario, nel senso in cui intendeva Said ma di segno opposto, che a partire dai “vuoti” di cultura e di significato lavori sull’erosione consapevole di alcuni “pieni” giudicati da abbattere e risemantizzare, appare quindi verosimile.

L’ecologia letteraria – chiamo con questo nome l’indirizzo critico detto *ecocriticism* negli ambienti anglosassoni, che si impegna a studiare le relazioni strutturali tra testo letterario, natura e cultura – è chiara a questo proposito: la letteratura è o potrebbe essere una *strategia di sopravvivenza*, un’etica applicata, una palestra per allenare lo sguardo a riconoscere soggetti morali altri e laterali (l’umano sottoposto a sfruttamento, l’animale non umano, il naturale vivente ed inerte, il territorio, la biosfera). Il primo a inquadrare il problema in questi termini fu Meeker nel 1972, agli albori dell’immissione nell’ambito umanistico del pensiero ecologico:

Gli esseri umani sono le uniche creature letterarie della terra. [...] Se la creazione della letteratura è un’importante caratteristica della specie umana, allora bisognerebbe esaminarla con attenzione e onestà per scoprire la sua influenza sul comportamento umano e sull’ambiente naturale, per determinare quale ruolo, se ne ha uno, essa gioca nel benessere e nella sopravvivenza del genere umano, e quale sguardo porta nelle relazioni degli esseri umani con le altre specie e con il mondo circostante. È un’attività che ci permette un miglior adattamento al mondo o che ci estranea da esso? Vista nell’ottica impietosa dell’evoluzione e della selezione naturale, la letteratura contribuisce di più alla nostra sopravvivenza o alla nostra estinzione?³²⁸

A questa domanda Serenella Iovino, la miglior rappresentante di ecocritica in Italia, risponde con una risposta netta: bisogna scommettere che la letteratura debba essere una “strategia di sopravvivenza” vincente, e quindi fondare una “nuova cultura”³²⁹, di cui l’ecologia è l’espressione, autoconsapevole di se stessa e della co-azione e codeterminazione tra natura, cultura, società e alterità. Bisogna riscoprire la militanza di un impegno etico e politico per salvarci dalla prospettiva, sempre più allarmante e concreta, di estinzione.

Probabilmente a causa di nostre mancanze, la nostra ambizione non è stata così alta nelle pagine che sono seguite. Piuttosto che cimentarci in un personale contributo alla rifondazione di una cultura nuova (di cui pure sentiamo una necessità non ulteriormente prorogabile), vorremmo limitarci a indizi e tracce per una risemantizzazione del mondo, rimanendo pervicacemente all’interno di quel vuoto culturale da cui tutto si può dispiegare e in cui tutto è ancora possibile. Posto che la cultura non dovrebbe essere un “progetto” ma un “territorio” che favorisce o inibisce la capacità creativa dell’individuo, è il nostro una sorta di elogio dell’incompiuto, a cui invita

³²⁸ J. W. Meeker, *The comedy of survival: studies in literary ecology*, New York, Carl Scribner’s Sons 1972, p. 3-4, cit. in Serenella Iovino, op. cit., p. 62.

³²⁹ Serenella Iovino, op. cit., p. 63.

Remotti stesso ma che ha molti cantori autorevoli, da Giulio Ferroni (che parlò di “saggezza dell’incompiuto”) all’*opera aperta* Umberto Eco³³⁰. È una forma di sospensione e di autolimitazione dell’esercizio critico, un tentativo di collocarci in quei vuoti consapevoli e intenzionali di cui quella “cultura complessa” che auspichiamo dovrebbe connotarsi – cioè un vuoto di creatività metaculturale e non di lacerazione –, per lasciare il più possibile libera e aperta non solo l’interpretazione del testo letterario, ma anche l’uso che farà, di quest’ultimo, nel mondo, il lettore.

Al termine della nostra argomentazione non ci resta perciò che il tentativo di ribadire la validità di un’intuizione, e dall’interno di questo spazio constatare l’evanescenza e assieme l’energia del suo potenziale. La nostra ipotesi è che, se lette in contiguità, apocalissi e rivolte consentano opportunità di *apertura* inusitate su tutti i livelli del letterario (linguistico, semantico, discorsivo, antropologico) ai fini della delineazione di mondi nuovi, e poco importa se finzionali o reali. Tre figure in particolare, che brillano di queste qualità, ci sono balzate agli occhi per gli anni Settanta: il *tuareg* di Porta, l’ultimo uomo di Morselli, il rivoltoso di Bianciardi. Il *tuareg*: sopravvissuti che non siano picari reietti della post-apocalisse che si spostano tra i rifiuti e gli scarti di una società perduta, ma uomini e donne per cui il deserto non è affatto deserto, che cercano e trovano, “a forza di straordinario adattamento che li ha fatti azzurri e bellissimi, i punti in cui era possibile continuare la vita: i pozzi d’acqua, le riserve lasciate dalle piogge rare”³³¹. L’ultimo uomo: che contempla silenziosamente, sopra l’asfalto di una città disertata dall’umano, il formarsi lento del terriccio su cui scorrono rivoli di acqua piovana, su cui nascono le piantine selvatiche e la cicoria in fiore. Il rivoltoso: che non aspetta altro che il primo segnale utile per mettere mano a quell’“opera santa” del soqquadro permanente della città, del sabotaggio della società dello spettacolo, di una rivoluzione “che non deve finire mai”, nello spirito e nella pratica quotidiana.

È insomma per riscoprire e valorizzare figure come queste che, controcorrente rispetto alla recente riscoperta del “realismo” e del “reale”, abbiamo scelto nella nostra analisi di rimanere dentro a una seppur vaga definizione di “letteratura fantastica”: andando a scovare quelle che, con maggior spirito di ribellione e più schietto, andassero a scalzare a mo’ di cuneo i discorsi vigenti e imperanti. Ed è, a monte, per amore dell’incompiuto che abbiamo scelto i temi di apocalissi e rivolte, e cioè per la costitutiva incompletezza del discorso apocalittico e della pratica della rivolta.

³³⁰ Giulio Ferroni, prendendo a esempio Montaigne (I, 20-1 dei suoi *Essais*), parla di campo letterario come dialettica tra l’aspirazione alla completezza e la “minaccia dell’incompletezza”. Ma dovendo parlare di opere “postume”, questa incompletezza è un pregio: può configurarsi “non come una limitazione, ma come essenziale modalità del suo essere postuma”, G. Ferroni, *Dopo la fine*, op. cit., p. 20. Umberto Eco coglie l’importanza dell’incompletezza dell’opera d’arte nei molti esempi di *Opera aperta*, Milano, Bompiani 1962, in quanto essa sollecita un intervento più o meno consapevole del fruitore.

³³¹ Antonio Porta, *Il re del magazzino*, op. cit., p. 125.

Incompletezza dell'apocalisse come contronarrazione: perché il suo contestare l'esistente insistendo sulla fine dei tempi lascia però aperto e massimamente indeterminato il "dopo", il post-apocalisse, il mondo – stavolta sì – "vuoto", nella concretezza di una nuova rideterminazione di *cosa sia* umano, *cosa* naturale, cosa etico e cosa giusto. Incompletezza della rivolta: perché, come pratica sociale a volte congruente e a volte discorde dalla rivoluzione, non adduce mai i suoi perché ma si limita a *fare*, ad agire, a indicare i modi di mille possibili risemantizzazioni del quotidiano e del politico, liberando le tensioni sociali e individuali, confondendo le acque e allargando gli spazi di eticità, creatività, decostruzione, rinnovamento, rifondazioni antropologiche.

Bibliografia

ABATI Velio (a cura), *Luciano Bianciardi tra neocapitalismo e contestazione*, Atti del convegno di studi per il ventennale della morte promosso dalla Camera del lavoro di Grosseto, Grosseto, 22-23 marzo 1991, Roma, Editori Riuniti 1991

AGAMBEN Giorgio, *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Torino, Bollati Boringheri 2002

ANGELINI Maria Clotilde, *Bianciardi e Visconti Venosta*, in *Studi per Eliana Cardone*, a cura di Guido Arbizzoni e Marta Bruscia, Urbino, Pubblicazioni dell'Università di Urbino 1988, p. 325-46

BALESTRINI Nanni, *Vogliamo tutto*, in *La grande rivolta*, a cura di Aldo Nove e corredato di antologia critica, Milano, Bompiani 1999 [prima ediz. Milano, Feltrinelli 1971]

–, *La violenza illustrata*, nuova edizione riveduta, con prefazione dell'autore e postfazione di Andrea Cortellessa, Roma, DeriveApprodi 2011 [prima edizione Torino, Einaudi 1976]

BARILLI Renato, *Il farsi animale come chiave d'accesso al mondo di Porta*, «Il Verri» n. 51, anno LIV, ottobre 2009

BIANCIARDI Luciano, *L'antimeridiano. Tutte le opere*, a cura di Luciana Bianciardi, Massimo Coppola e Alberto Piccinini, 2 voll., Milano, Isbn-ExCogita Editore 2005

CAMUS Albert, *La Peste*, tr. it. a cura di Beniamino Dal Fabbro, Milano, Bompiani 1992 [Paris, Gallimard 1947]

–, *L'uomo in rivolta*, Milano, Bompiani 2002 [*L'homme révolté. Essais*, 1951]

CASSOLA Carlo, *Il superstite*, Milano, Rizzoli 1978

CESARANO Giorgio, COLLU Gianni, *Apocalisse e rivoluzione*, Bari, Dedalo 1974

CESARANO Giorgio, *Manuale di sopravvivenza*, Bari, Dedalo 1974 (Torino, Bollati Boringhieri 2000)

COMPAGNON Antoine, *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*, Einaudi, Torino 2000 [*Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Éditions du Seuil 1998]

COPPOLA Massimo e PICCINNI Alberto, *L'io opaco*, prefazione a BIANCIARDI 2005, vol. I

CORRIAS Pino, *Vita agra di un anarchico. Luciano Bianciardi a Milano*, Milano, Baldini & Castoldi, 1993, nuova edizione riveduta Milano, Feltrinelli 2011

CRESCENZI Luca, *Superfici dure e tartarughe profonde*, in FIORENTINO, 2011

D'ARRIGO Stefano, *Horcynus Orca*, Milano, Mondadori 1975

DEBORD Guy, *Società dello spettacolo e commentari alla società dello spettacolo*, Milano, SugarCo 1990 [*La société du spectacle*, Buchet-Castel, Paris 1967]

DE CERTAU Michel, *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma 2010² [*L'invention du quotidien. I. Arts de faire*, Paris, Gallimard 1990]

DE FANIS Maria, *Geografie letterarie. Il senso del luogo nell'Alto Adriatico*, Roma, Meltemi 2001

DE MARTINO Ernesto, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di Clara Gallini, Einaudi, Torino 1977 (2002)

DE MICHELIS Ida, *Apocalissi e letteratura*, a cura, «Studi (e testi) italiani», 15, 2005

FIORENTINO Francesco, a cura, *Al di là del testo. Critica letteraria e studio della cultura*, Quodlibet, Macerata 2011

—, *Infinite reti. La letteratura nell'ipertesto della cultura*, in ID., 2011

GAUDIO Alessandro, *Vado a caso. Turismo e orientamento geografico dell'azione nell'opera di Guido Morselli*, in Gaudio (a cura), «Rivista di studi italiani», XXVII, n. 2, dicembre 2009

GIGLIOLI Daniele, *Tema*, La Nuova Italia, Firenze 2001

GHIDETTI Enrico, introduzione a Paolo Valera, *La folla*, Napoli, Guida Editore 1973.

GLOTFELTY Cheryll, FROMM Harold (a cura di), *The Ecocriticism Reader. Landmarks in literary ecology*, The University of Georgia Press, Athens-London 1996

GRIGNANI Maria Antonietta, *La lingua 'agra' di Luciano Bianciardi*, in ABATI 1999, p. 89-107

—, *Aprire il fuoco. Epilogo di una scrittura in esilio*, «il verri» n. 37 “agro Bianciardi”, giugno 2008, p. 17

HUGO Victor, *I miserabili*, traduzione di Renato Colantuoni, 2 voll., Milano, Garzanti 1975

IOVINO Serenella, *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*. Prefazione di Cheryll Glotfelty, postfazione di Scott Slovic, Edizioni Ambiente, Milano 2006

JESI Furio, *Spartakus. Simbologia della rivolta*, Torino, Bollati Boringheri 2000

—, *Il tempo della festa*, Roma, Nottetempo 2013

- LA CECLA Franco, *Perdersi. L'uomo senza ambiente*, Roma-Bari, Laterza 2000
- LANDO Fabio Lando, a cura, *Fatto e finzione. Geografia e letteratura*, Milano, Etaslibri 1993
- LEOPARDI Giacomo, *Prose*, vol. II, commento e note a cura di Rolando Damiani, Mondadori, Milano 1988
- LORETO Antonio, *Milanesi in rivolta. Luciano Bianciardi e l'asse Valera-Balestrini*, «il verri» 37, 2008, p. 73-90
- MANZONI Alessandro, *I promessi sposi*, con introduzione di Natalino Sapegno e a cura di Alberto Asor Rosa, Milano, Feltrinelli 1960
- MCCARTHY Cormac, *La strada*, tr. it. di Martina Testa, Torino, Einaudi 2007 [*The road*, 2006]
- MORSELLI Guido, *Roma senza papa. Cronache romane di fine secolo ventesimo*, Milano, Adelphi 1974
- , *Contro-passato prossimo. Un'ipotesi retrospettiva*, Milano, Adelphi 1975
- , *Dissipatio H.G.*, Milano, Adelphi 1977 (2012²)
- , *I percorsi sommersi. Inediti, immagini, documenti*, a cura di Elena Borse e Sara D'Arienzo, presentazione di Angelo Stella, Novara, Interlinea 1999
- MUSSGNUG Florian, *Finire il mondo. Per un'analisi del romanzo apocalittico italiano degli anni Settanta*, «Contemporanea», 1, 2003, pp. 19-32
- , *Naturalizing Apocalypse: Last Men and Other Animals*, «Comparative Critical Studies» 9.3, 2012: 333
- MUZZIOLI Francesco, *Scritture della catastrofe*, Roma, Meltemi 2007
- ORLANDO Francesco, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi 1993
- PASOLINI Pier Paolo, *Scritti corsari*, Milano, Garzanti 1975
- PICCHIONE John, PICCHIONE MARCHIONNE Luciana, *Le modalità della disperazione apocalittica. Morselli, Volponi, Porta*, in *Otto/Novecento*, IV, n.3-4, maggio/agosto 1980, p. 63-87
- PICCHIONE John, *Introduzione a Antonio Porta*, Roma-Bari, Laterza 1995
- PIRANDELLO Luigi, *Saggi, poesie, scritti vari*, vol VI, in *Tutte le opere*, a cura di Manlio Lo Vecchio-Musti, 6 voll., Milano, Mondadori 1960
- PISCHEDDA Bruno, *La grande sera del mondo. Romanzi apocalittici nell'Italia del benessere*, Torino, Nino Aragno Editore 2004

PITOZZI Andrea, *Le strategie della contronarrazione: Don DeLillo e l'11 settembre*, Il Verri n.51, febbraio 2013

PORTA Antonio, *Il re del magazzino*, a cura di Giorgio Devoto, con introduzione di Stefano Verdino, Genova, San Marco dei Giustiniani 2003 [1978]

RACCIS Giacomo, *Tadini, Bianciardi, Morselli. Il romanzo italiano alla prova della controstoria*, Il Verri n. 51 – febbraio 2013, p. 108-139

REDALIÉ YANN, *Note introduttive sulla letteratura apocalittica e l'Apocalisse di Giovanni*, in DE MICHELIS, 2005

REMOTTI Francesco, *Cultura. Dalla complessità all'impovertimento*, Roma-Bari, Laterza 2011

SAID Edward, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Bollati Boringhieri, Torino 1991 [1978]

SCAFFAI Niccolò, *Per una critica «ecologica» della letteratura*, «Compar(a)ison» 2, 2007

SCOTT James, *Domination and the art of resistance. Hidden transcripts*, New York-London, Yale U.P. 1990

SHELLEY Mary, *L'ultimo Uomo*, a cura di Ornella De Zordo, traduzione di Maria Felicità Melchiorri, Firenze, Giunti 1997 [*The Last Man*, 1826]

SPILA Cristiano, *Il mostro apocalittico in Horcynus Orca*, in DE MICHELIS 2005

VANEIGEM Raoul, *Trattato di saper vivere a uso delle giovani generazioni*, trad. it. di Paolo Salvadori, Vallecchi, Firenze, 1973 [1967]

VALERA Paolo Valera, *Antologia della rivista «La Folla» (1901-1904 e 1912-1915)*, Napoli, Guida Editore 1973

–, *Le terribili giornate del maggio '98*, a cura di Enrico Ghidetti, Bari, De Donato 1973

VERGA Giovanni, *Libertà*, in *Tutte le novelle*, introduzione testo e note a cura di Carla Riccardi, Milano, Mondadori 1979

VITI Alessandro, *Tema*, Napoli, Alfredo Guida Editore 2011

VOLPONI Paolo, *Romanzi e Prose*, a cura di Emanuele Zinato, 2 voll., Torino, Einaudi 2001

–, *Del naturale e dell'artificiale*, a cura di Emanuele Zinato, Ancona, Il lavoro editoriale 1999

WESTPHAL Bertrand, *Geocritica. Reale finzione spazio*, Roma, Armando Editore 2009 [*La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Les Éditions de Minuit 2007]

ZATTI Sergio, *Sulla critica tematica: appunti, riflessioni, esempi*. Allegoria XVIII, 52-53, 2006

ZOLA Émile, *La disfatta* [*La débâcle*], traduz. di Luisa Collodi, Newton&Compton, Roma 1998

Riviste, fogli, pubblicazioni provvisorie

ARGENTI Filippo [pseud.], *Le notti della collera. Sulle recenti sommosse di Francia*, editore tempo di ora, senza data

CRISSE/ODOTEIO [pseud.], *Barbari. L'insorgenza disordinata*, Pont St.Martin /Catania, NN Editore 2002

«Internazionale Situazionista», n. unico, e «Internationale Situationniste», n.1-12

«Invariance», I serie, n.1-10; II serie, n.1-2

«Nonostante Milano», n. 0-7, senza data

Filmografia

Bianciardi! regia di Massimo Coppola, Italia, Indigo Film, Isbn Milano Films, 2007

H2S, regia di Roberto Faenza, Italia, Documento Film/Mars Film 1969

I cannibali, regia di Liliana Cavani e Gianni Amelio, Italia, Euro International Film 1970

Il seme dell'uomo, regia di Marco Ferreri, Italia/Francia, Polifilm 1969

La classe operaia va in paradiso, regia di Elio Petri, Italia, Euro International Film 1971

Le cinque giornate, regia di Dario Argento, sceneggiatura di Dario Argento e Nanni Balestrini, Italia, SEDA 1973

Sitografia

http://www.autprol.org/public/news/apoeriv.htm#_ftnref11 (URL consultato il 21/10/2014)
Apocalisse e sopravvivenza. Considerazioni sul libro Critica dell'utopia capitale di Giorgio Cesarano e sull'esperienza della corrente comunista radicale in Italia

<http://www.nelvento.net/critica/> (URL consultato il 15/4/2015)
Critica radicale. La critica radicale in Italia negli anni dal 1967 al 1977. Ludd, Organizzazione Consiliare, Comontismo. Raccolta di materiali, documenti e saggi per una pubblicazione edita da Nautilus poi non avvenuta