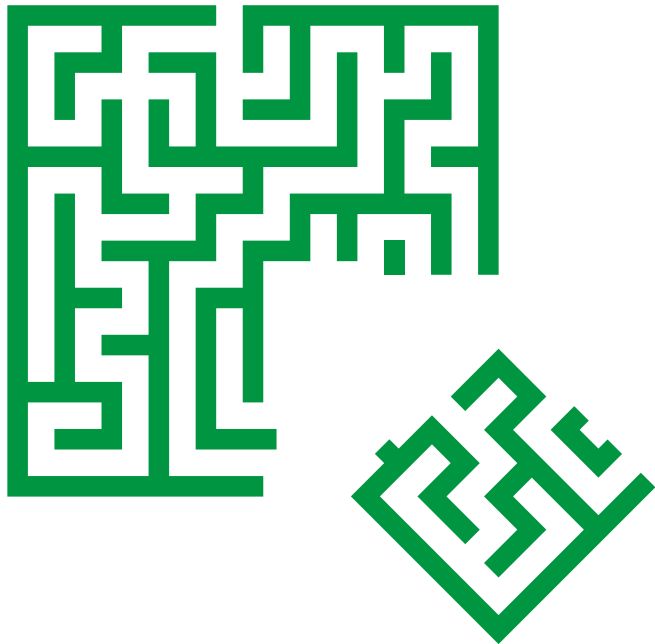


LABIRINTI 202 > Quaderni

# LUOGHI DELL'ALTROVE

Utopie, distopie, eterotopie

A cura di  
Fulvio Ferrari



UNIVERSITÀ  
DI TRENTO

Da molto tempo la dimensione spaziale dei testi narrativi è al centro dell'attenzione dei critici e dei teorici della letteratura, tanto che è ormai quasi un luogo comune il riferimento allo *spatial turn* avvenuto nell'ambito degli studi letterari. Diffusa è la consapevolezza che ogni racconto disegna un proprio mondo e, di conseguenza, un proprio spazio, e che questo mondo narrativo intrattiene un rapporto complesso con il mondo *reale*, un mondo a sua volta ambiguo e sfuggente, immaginato e ricreato da chiunque lo abiti.

Sulla base di queste riflessioni, un gruppo intergenerazionale di studiosi di diversa provenienza e di diverse discipline ha deciso di approfondire le questioni legate alla costruzione narrativa di spazi e mondi fantastici, interrogandosi in particolare sul significato che questa costruzione assume nel rapporto di differenziazione e di opposizione nei confronti del mondo attuale. Centrali, da questo punto di vista, appaiono i concetti di utopia, distopia ed eterotopia che permettono di analizzare e interpretare testi che proiettano in un altrove spesso – ma non sempre – collocato nel futuro le speranze di una società armonica o, al contrario, l'incubo di una società alienante e oppressiva.

# Labirinti

202

COMITATO SCIENTIFICO

Andrea Comboni (coordinatore)

Francesca Di Blasio

Daniele Giglioli

Caterina Mordeglia

Il presente volume è stato sottoposto a procedimento di *peer review*.

# LUOGHI DELL'ALTROVE

UTOPIE, DISTOPIE, ETEROTOPIE

a cura di  
Fulvio Ferrari

Università degli Studi di Trento  
Dipartimento di Lettere e Filosofia



UNIVERSITÀ  
DI TRENTO

Pubblicato da  
Università degli Studi di Trento  
via Calepina, 14 - 38122 Trento  
casaeditrice@unitn.it  
www.unitn.it

Collana Labirinti n. 202  
Direttore: Andrea Comboni  
Segretaria di redazione: Francesca Comboni  
Università di Trento - Dipartimento di Lettere e Filosofia  
via Tommaso Gar, 14 - 38122 Trento  
<https://www.lettere.unitn.it/154/collana-labirinti>  
e-mail: [collane.lett@unitn.it](mailto:collane.lett@unitn.it)

Impaginazione: Matteo Bianco

ISBN 978-88-5541-134-9 (edizione cartacea)  
ISBN 978-88-5541-135-6 (edizione digitale)  
DOI 10.15168/11572\_468677

© 2025 Gli autori / le autrici

L'edizione digitale è rilasciata con licenza Creative Commons  
Attribuzione - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale  
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>



## SOMMARIO

FULVIO FERRARI, <i>Introduzione</i>	VII
EDOARDO CHECCUCCI, <i>Epp di Axel Jensen e la distopia di una società iperindividualistica post-lavoro pienamente automatizzata</i>	3
GIORGIA ESPOSITO, <i>bgmole nel para-ordinario. Intorno a Quando arrivarono gli alieni di Gherardo Bortolotti</i>	21
MICHELANGELO FAGOTTI, <i>Alvaro anti-utopico. Una lettura di I maestri del diluvio e di L'uomo è forte</i>	39
ALESSANDRO FAMBRINI, <i>Utopia o distopia? Berge Meere und Giganten di Alfred Döblin</i>	75
FULVIO FERRARI, <i>Eterotopie dell'orrore. Luoghi altri e terrori quotidiani nel 'mondo dei culti' di Anders Fager</i>	89
RUBEN GAVILLI, <i>'Allt sýndisk þeim þar gulligt'. Interferenze eterotopiche nella letteratura norrena</i>	107
LUCA GENDOLAVIGNA, <i>Muri, campi, stato di eccezione, nemici della Svezia e separazioni. Un viaggio nella Svezia distopica di Anyuru, Lapidus ed Engström &amp; Richert</i>	127
MARIA CRISTINA LOMBARDI, <i>Aniara. Una distopia nello spazio</i>	159
PIA CARMELA LOMBARDI, <i>Berlino tra utopia e Babilonia nei Großstadtromane della Repubblica di Weimar</i>	185
ROMANO MADARO, <i>Il codice-fumetto tra distopie e interculturalità. Riflessioni linguistico-traduttologiche su Berlinoir 03 - Narbenstadt</i>	207

GIULIANO MARMORA, <i>Lo spazio dell'altro in Beowulf: interpretare la funzione sociale dei luoghi e dei mostri</i>	235
ANDREA ROMANZI, <i>Convivere con un pianeta che muore. Cli-fi poesi ed ecodistopia in Digte 2014 di Theis Ørntoft</i>	253
ALESSIA SERLUCA, <i>La Penisola che (non) c'è. Viaggio in Italia dal Regno degli Sperduti</i>	279

FULVIO FERRARI

INTRODUZIONE

Da molto tempo, ormai, la dimensione spaziale dei testi narrativi è al centro dell'attenzione dei critici e dei teorici della letteratura, tanto che è ormai quasi un luogo comune il riferimento allo *spatial turn* avvenuto nell'ambito degli studi letterari, anche se sembra esserci una relativa incertezza riguardo all'individuazione del momento in cui questa svolta ha avuto luogo. C'è comunque una diffusa consapevolezza che ogni racconto disegna un proprio mondo e, di conseguenza, un proprio spazio, e che questo mondo narrativo intrattiene un rapporto complesso con il mondo *reale*, un mondo a sua volta ambiguo e sfuggente, immaginato e ricreato da chiunque lo abiti. La letteratura, d'altro canto, non si limita a ricavare dal mondo reale gli elementi con cui costruisce i propri mondi, ma può, se vuole, immaginare e introdurre elementi radicalmente nuovi, almeno in apparenza totalmente alieni, con cui costruire universi fantastici. È questa la strada che percorrono gli autori dei generi che si usa oggi raccogliere sotto l'etichetta di *speculative fiction*: fantasy, fantascienza, horror, weird, ucronia e, in genere, tutto quanto si discosti dalla nozione tradizionale di 'realismo'.

È sulla base di queste riflessioni che, cogliendo l'occasione di un seminario organizzato presso l'Università di Trento, un gruppo intergenerazionale di studiosi di diversa provenienza e di diverse discipline ha deciso di approfondire le questioni legate

alla costruzione narrativa di spazi e mondi fantastici, interrogandosi in particolare sul significato che questa costruzione assume nel rapporto di differenziazione e di opposizione nei confronti del mondo attuale.

Centrali, da questo punto di vista, appaiono i generi dell'utopia e della distopia, che proiettano in un altrove spesso – ma non sempre – collocato nel futuro le speranze di una società armonica o, al contrario, l'incubo di una società alienante e oppressiva. Come risulta chiaro dagli interventi di Edoardo Checcucci, di Giorgia Esposito e di Alessandro Fambrini, i concetti di utopia e distopia sono di per sé instabili, fondati su cosa un determinato gruppo sociale e culturale in un determinato momento storico giudica auspicabile o temibile. Così, ad esempio, la prospettiva 'utopica' della liberazione dal lavoro si converte, nelle opere dello scrittore Axel Jensen analizzate da Checcucci, nella cupa visione di una società tecnocratica e spersonalizzante.

Evidenti sono gli stretti legami con il presente anche nei casi degli autori presi in esame da Michelangelo Fagotti e da Luca Gendolavigna. Il romanzo di Corrado Alvaro *L'uomo è forte* (1938), a cui il saggio di Fagotti è dedicato, può essere inteso come una distopia in cui viene presentata in modo assai critico la società sovietica di epoca staliniana. I tre romanzi svedesi studiati da Gendolavigna sono stati tutti pubblicati tra il 2017 e il 2021 e in tutti e tre i casi si immagina una Svezia radicalmente modificata dai processi migratori, dai conflitti identitari e religiosi e dalla politica repressiva dello Stato svedese. È interessante notare, inoltre, come in almeno due di questi romanzi – *Paradis City* di Jens Lapidus e *Nattavaara* di Thomas Engström e Margit Richter – la prospettiva distopica comporti una riorganizzazione topografica della città (in Lapidus) e della geografia politica dell'intero paese (in Engström e Richter).

Se nell'*Uomo è forte* di Alvaro la costruzione di un mondo distopico appare finalizzata alla critica di una realtà politica e sociale – quella dell'URSS di epoca staliniana – contemporanea all'autore, un processo inverso caratterizza i romanzi discussi da

Pia Carmela Lombardi: qui è una società individuata e nominata con chiarezza, quella urbana della Berlino di Weimar, ad assumere nella narrazione i tratti tipici della letteratura distopica. La città di Berlino – ma una Berlino in cui storia e narrativa horror interagiscono nella creazione di un universo narrativo fantastico – è anche al centro dell'intervento di Romano Madaro. Il testo analizzato da Madaro è un romanzo grafico scritto da Tobias O. Meißner e disegnato da Reinhard Kleist: *Berlinoir 03 - Narbenstadt*. L'ambientazione in un mondo fantastico, in una città dominata dai vampiri, non maschera in alcun modo la valenza politica della rappresentazione di una società in cui i cittadini sono pronti a offrire il proprio sangue per avere in cambio «lavoro, pensioni assicurate e stabilità sociale».

La preoccupazione per un possibile disastro nucleare che caratterizza tanta parte della fantascienza durante la Guerra fredda si combina, nell'epos distopico *Aniara* dello scrittore svedese Harry Martinson (1956), con la visione di una catastrofe ambientale che costringe il genere umano a cercare rifugio su un nuovo pianeta. A buona ragione, dunque, Maria Cristina Lombardi colloca questo testo tra le *ecodistopie*, un genere che ha acquisito sempre maggiore centralità con la progressiva presa di coscienza dei danni provocati dall'inquinamento da CO<sub>2</sub> e dal riscaldamento globale, come dimostra la poesia ecodistopica del poeta contemporaneo danese Theis Ørntoft analizzata da Andrea Romanzi.

Il contributo di Fulvio Ferrari affronta invece la questione di come il concetto foucaultiano di *eterotopia* possa rappresentare un utile strumento di analisi della letteratura fantastica, e a questo scopo prende in esame i racconti *weird* dello scrittore svedese Anders Fager raccolti sotto il titolo *Svenska kulter* (2009-2011). Il concetto di eterotopia è centrale anche nell'analisi di Ruben Gavilli, che lo applica a un breve, ma particolarmente interessante testo della letteratura islandese medievale: il *Þorsteins þáttur bæjarmagns*. Anche Giuliano Marmora indaga la funzione degli 'spazi altri' nella letteratura medievale, mettendo in particolare in

luce come, nel poema anglosassone *Beowulf*, i luoghi legati alla categoria del mostruoso rappresentino dei rovesciamenti parodici delle istituzioni umane. A una singolare utopia del passato è infine dedicato lo studio di Alessia Serluca: Ortensio Lando, traduttore italiano dell'*Utopia* di Tommaso Moro, nello stesso anno in cui pubblica la sua traduzione, il 1548, dà anche per la prima volta alle stampe il suo *Commentario delle più notabili et mostruose cose d'Italia, et altri luoghi*, un testo in cui un fittizio narratore straniero descrive l'Italia come se si trattasse di un luogo utopico, ma così facendo opera una caustica critica della situazione italiana dell'epoca.

La varietà degli ambiti e dei metodi di analisi si è dunque rivelata strumento prezioso per aprire nuove prospettive di interpretazione di testi sia del passato, sia contemporanei, creando un dialogo e un'interazione tra differenti competenze specifiche che hanno dato vita a un vivace confronto interdisciplinare. Indagare 'i luoghi dell'altrove' si è dimostrato ancora una volta prassi necessaria per comprendere 'i luoghi del qui e ora', una comprensione irrinunciabile, se pensiamo alla letteratura non come spazio isolato dal più ampio contesto socio-culturale, ma come fattore attivo all'interno di quello stesso contesto.

LUOGHI DELL'ALTROVE

UTOPIE, DISTOPIE, ETEROTOPIE



EDOARDO CHECCUCCI

*EPP* DI AXEL JENSEN

E LA DISTOPIA DI UNA SOCIETÀ IPERINDIVIDUALISTICA POST-LAVORO  
PIENAMENTE AUTOMATIZZATA

### 1. *Axel Jensen: vita e opere*

Axel Jensen, nato nel 1932 a Trondheim e morto nel 2003 a Kristiansand, è stato uno scrittore norvegese che ha pubblicato opere sia di fiction che di non-fiction. La produzione romanzesca è quella che lo ha reso maggiormente noto, soprattutto in Norvegia, anche se alcune sue opere sono state tradotte in diverse lingue europee: tedesco, inglese, olandese, francese, italiano, danese e finlandese. Cresciuto nella ricca zona ovest di Oslo in una famiglia benestante, rispetto alla quale si sente un outsider, dopo i tre anni di liceo nel quartiere di Frogner prova a iscriversi all'università, ma la calma e la piatezza estreme dell'ambiente lo fanno desistere subito, così decide piuttosto di lavorare per un periodo come apprendista nel salumificio di famiglia e, in seguito, di svolgere altri lavoretti. Nel tempo libero si dedica però sempre alla scrittura: pubblica un paio di pezzi sul quotidiano «Aftenposten» e manda a varie riviste dei racconti, che spesso però vengono rifiutati.<sup>1</sup> Uno di questi si intitola *Yama*, sottoposto all'allora prestigiosa rivista «Vinduet» e respinto, nel 1955, dal direttore Johan Borgen, che in quello stesso anno pubblica il

---

<sup>1</sup> K. Hesthamar, *So Long, Marianne: A Love Story*, transl. by H.V. Goldman, ECW Press, Toronto 2014 (eBook), cap. 1, par. “Young and Insecure”.

celebre romanzo *Lillelord*. Sempre nel 1955 Axel Jensen debutta con il romanzo *Dyretemmerens kors* (La croce del domatore di animali), pubblicato a proprie spese e ispirato al simbolismo onirico, alla psicologia del profondo e all'inconscio, nonché all'influenza del pensiero orientale sull'individuo occidentale. L'accoglienza sia del pubblico che della critica gli fanno però capire che nessuno ha colto il significato del libro, ragion per cui decide di bruciare le copie restanti.<sup>2</sup>

Axel Jensen considerava l'opera autobiografica *Ikaros - ung mann i Sahara* (Icaro - un giovane uomo nel Sahara), pubblicata nel 1957 per la casa editrice Cappelen, il suo vero debutto. Il libro racconta l'esperienza dell'autore nel Sahara, tra descrizioni del paesaggio desertico, dei suoi abitanti e della vita eremitica che ha condotto prima di essere costretto da una tempesta a tornare alla civiltà. *Ikaros* è stato accolto con entusiasmo ed è uno dei libri più importanti di Jensen, scritto con un linguaggio ricco ed elegante che raffigura un mondo perlopiù ignoto al lettore norvegese medio dell'epoca.<sup>3</sup> Il 1959 è l'anno invece in cui esce *Line* (Line), un altro romanzo di discreto successo incentrato su un giovane uomo, probabilmente lo stesso che figura in *Ikaros*, che torna a Oslo dopo un soggiorno all'estero e sul suo innamoramento. L'opera è stata al centro dell'attenzione per l'impiego di un linguaggio scurrile e la presenza di scene erotiche ritenute oscene.<sup>4</sup> Nel 1961 Axel Jensen pubblica un altro romanzo, *Joacim* (Joacim), in cui appare un giovane uomo in cerca di un senso da dare alla sua vita, e che perciò va in Grecia, dove incontra una studentessa danese di nome Cecilie con cui poi ha una relazione.

Come Axel Jensen stesso afferma in un'intervista condotta da Alf van der Hagen nel 1994, le opere *Ikaros*, *Line* e *Joacim*

---

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> T. Brekke, *Axel Jensen*, in *Store norske leksikon*, pubbl. online 21 maggio 2023, <[https://snl.no/Axel\\_Jensen](https://snl.no/Axel_Jensen)> (consultato il 09/08/2023).

<sup>4</sup> *Ibidem*; K. Hestthamar, *So Long, Marianne*, cap. 4, par. "Axel Joachim".

hanno tutte in comune una scrittura in prima persona e una scarsa distanza dal soggetto autoriale, sebbene ognuna presenti elementi finzionali che impediscono una lettura esclusivamente autobiografica. Inoltre, un tema che occupa una posizione centrale in tutte e tre è il contrasto tra l'individuo e la collettività, insieme al tentativo da parte del protagonista di prendere le distanze dal contesto socioculturale in cui è cresciuto.<sup>5</sup>

Oltre a *Epp* (Epp) e alle altre opere ambientate nella distopica città di Oblidor – di cui si parlerà più approfonditamente in seguito – la produzione di Jensen include alcuni romanzi autobiografici: *Junior eller Drømmen om pølsefabrikken som bibliotek* (Junior ovvero Il sogno della salumeria come biblioteca, 1978), *Senior* (Senior, 1979), *Den femte koffert* (La quinta valigia, 1966) e *Jumbo* (Jumbo, 1998). Ha collaborato poi alla realizzazione del collage fantascientifico *Tago* (Tago, 1979) e del fumetto psichedelico *Doktor Fantastisk* (Dottor Fantastico), stampato sul quotidiano «Dagbladet» nel 1972 e interrotto a causa di una censura da parte del direttore. Ha scritto anche poesia e prosa di ispirazione indiana: *Onalila - en liten østvestpoesi* (Onalila - una piccola poesia orientaloccidentale, 1974) e *Mor India* (Madre India, 1974), oltre a poche altre opere di vario genere anche dopo il 1992, anno in cui viene colpito dalla SLA - sclerosi laterale amiotrofica.

## 2. Epp e gli altri romanzi distopici ambientati a Oblidor

Nonostante le prime opere realistiche abbiano riscosso un certo successo, Axel Jensen raggiunge il picco di notorietà con i romanzi fantascientifici *Epp* (Epp, 1965), *Lul* (Lul, 1992) e *Og resten står skrivd i stjernene* (E il resto sta scritto nelle stelle,

---

<sup>5</sup> A. van der Hagen - A. Jensen, *Livet på dumpen*. Axel Jensen, *Ålefjær 19. april og 5. desember 1994*, «Vinduet», pubbl. online 24 febbraio 2003 <<https://www.vinduet.no/journalistikk/livet-pa-dumpen-intervju-m-axel-jensen/>> (consultato il 23/08/2023).

1995).<sup>6</sup> Tra questi, *Epp* è sicuramente il più conosciuto, nonché quello che ha segnato un punto di rottura con la produzione letteraria precedente di stampo realistico. L'opera – scelta qui come oggetto di analisi – è ambientata in un futuro lontano su un pianeta non specificato e ha come protagonista Epp, un *automasjonspensjonist* (pensionato da automazione) precedentemente impiegato in una fabbrica di carta da parati, il cui lavoro è stato rimpiazzato dall'avvento delle macchine. Vive alla periferia della capitale Oblidor, nel paese Gambolia, nel piccolo monolocale 1411 al quattordicesimo piano del caseggiato numero 982, circondato da una miriade di altri casermoni uguali al suo. La sua zona è il settore 3, cioè quella in cui abitano le persone con il nome di tre lettere, giacché nell'universo ideato da Axel Jensen, come stabilisce la *navnlov* (legge sui nomi), il nome di un individuo è mutevole e diventa più lungo o più corto a seconda del suo posizionamento nella scala sociale: «*Hard jobbing gir langt navn. Hvis du ikke har arva det. Og langt navn øker odsa for et langt og fett liv*».<sup>7</sup>

La narrazione è portata avanti in prima persona da Epp in forma scritta, infatti l'intero libro è una sorta di diario, o meglio rapporto, come a lui piace chiamarlo. Il linguaggio impiegato è peculiare in quanto rispecchia l'universo chiuso del protagonista e il suo carattere introverso e riflessivo, nonché la sua estrazione sociale, e si distingue per l'uso di intercalari immediatamente riconducibili al personaggio. Epp trascorre quasi tutto il suo tempo nel minuscolo monolocale in cui vive e si diletta nutrendo la sua pianta carnivora Ili, bollendo ogni giorno un uovo sodo alla perfezione, preparando il croccante di frutta secca, scrivendo (in modo ormai desueto) il rapporto giornaliero con carta, pennino e calamaio, senza versare

---

<sup>6</sup> A. Jensen, *Epp*, Cappelen Damm, Oslo 2008 (1965<sup>1</sup>). A. Jensen, *Lul*, Cappelen Forlag, Oslo 1992. A. Jensen, *Og resten står skrivd i stjernerne*, Cappelen Damm, Oslo 2008 (1995<sup>1</sup>).

<sup>7</sup> «*Il duro lavoro dà un nome lungo. Se non l'hai ereditato. E un nome lungo aumenta le probabilità di una vita lunga e goduriosa*». A. Jensen, *Lul*, p. 82. In corsivo nell'originale. Le traduzioni sono mie ove non altrimenti specificato.

gocce d'inchiostro, godendosi lo Schermo, con i suoi canali in cui passano programmi di intrattenimento e reportage sulla guerra contro gli abitanti di Õm, una questione estremamente importante ma, allo stesso tempo, distante dagli interessi di Epp, tutto preso com'è dai suoi rituali quotidiani che deve espletare con precisione e concentrazione estreme.

Racconta poi di Lem, il suo ex vicino di casa, con cui aveva un rapporto ambivalente, perlopiù conflittuale quando si trattava di discutere di questioni della quotidianità. Lem è stato trasferito a seguito della sua richiesta di andare ad Ajjik, la Perla Bianca della Costa occidentale, un luogo di villeggiatura balneare, effettivamente incantevole, come mostrano le locandine e dicono tutti, ma stracolmo di gente. Della famiglia di Epp sappiamo invece che la sorella, con la quale ha sporadici contatti epistolari, e suo figlio vivono nella città natale del protagonista, Pølt, e che è stato suo fratello Hep a convincerlo a trasferirsi a Oblidor per fare fortuna.

Le altre due opere che contribuiscono ad ampliare e approfondire l'universo di Oblidor sono *Lul* e *Og resten står skrivd i stjernene*. *Lul* racconta la storia di Lul, appunto, appartenente a un gruppo che proviene da Huristan, un posto di un altro pianeta, e che si schianta su Oblidor, rimanendovi bloccato. Lul è analfabeta e deve adattarsi alle nuove circostanze, si prostituisce, vive la città e si circonda di un mondo più ricco e sfaccettato, assurdo ed estremo. In seguito va in pensione anticipata e si scopre che Epp è il suo vicino di casa, il quale compare solo per poco nel racconto perché appena scorge Lul si ritira spaventato. Un tratto peculiare di questo secondo romanzo, molto più che del primo, è il linguaggio: la lingua di Lul è libera e creativa, influenzata dallo slang e, a livello visivo, cambia la grafia di alcune parole, tutti elementi che contribuiscono a creare nel lettore un fascino peculiare, anche di stampo futuristico. In *Og resten står skrivd i stjernene* compaiono poi sia Epp che Lul, più altri personaggi inediti che aggiungono tasselli all'universo letterario creato da Axel Jensen.

### 3. Epp: *fantascienza a dominante distopica*

Nell'introduzione al volume *New Perspectives on Dystopian Fiction in Literature and Other Media*, Saija Isomaa, Jyrki Korpua e Jouni Teittinen scelgono di parlare di *dystopian fiction* per dare spazio a un più ampio ventaglio di media. Nella loro concezione di fiction distopica rientrano le differenti fasi storiche del genere della distopia, le narrative distopiche apocalittiche e post-apocalittiche, una buona parte della *climate fiction* e le relative sottocategorie di ognuno di questi gruppi.<sup>8</sup> Così facendo, si pongono in contrapposizione con la definizione di M. Keith Booker e Anne-Marie Thomas, che, in *The Science Fiction Handbook*, suggeriscono una differenziazione tra fantascienza distopica e fiction apocalittica/post-apocalittica.<sup>9</sup>

Una questione rilevante quando si parla di distopia riguarda il confine con quella che dovrebbe essere la sua controparte, l'utopia. È bene sottolineare che, al contrario di quanto si potrebbe pensare, la distinzione tra i due generi è spesso nebulosa, non nettamente definita, anche perché si tratta pur sempre di decidere in maniera normativa se l'uno o l'altro sistema sociopolitico abbia carica positiva o negativa: «utopia and dystopia evidently share more in common than is often supposed»<sup>10</sup> e «someone's utopia might well be someone else's dystopia».<sup>11</sup> Il punto di vista di Robert C. Elliott è forse uno di quelli che

---

<sup>8</sup> S. Isomaa - J. Korpua - J. Teittinen, *Introduction: Navigating the Many Forms of Dystopian Fiction*, in S. Isomaa - J. Korpua - J. Teittinen (eds.), *New Perspectives on Dystopian Fiction in Literature and Other Media*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge 2020, p. xi.

<sup>9</sup> M.K. Booker - A. Thomas, *The Science Fiction Handbook*, Wiley-Blackwell, Chichester 2009.

<sup>10</sup> G. Claey's, *Dystopia: A Natural History. A Study of Modern Despotism, Its Antecedents, and Its Literary Diffractions*, Oxford University Press, Oxford 2017, p. 7.

<sup>11</sup> P. Vieira, *Utopia and Dystopia in the Age of Anthropocene*, «Esboços: histórias em contextos globais», 27, n. 46 (2020), p. 352.

più fanno riflettere, poiché contribuisce a sfumare ulteriormente questo confine spesso labile. Infatti, se si considera che molte utopie formulate in passato sono ormai considerate forme distopiche del vivere comune, non si può far altro che concordare con l'affermazione secondo cui «Utopia is a bad word today not because we despair of being able to achieve it but because we fear it. Utopia itself (in a special sense of the term) has become the enemy».<sup>12</sup>

In *Dystopian Literature. A Theory and Research Guide*, M. Keith Booker definisce la *letteratura distopica* come quella letteratura che si contrappone direttamente al pensiero utopico, mettendo in guardia da potenziali derive deleterie che potrebbero prendere le strutture sociali utopistiche più compatte ed estreme, e che, allo stesso tempo, critica le condizioni sociali e i sistemi politici esistenti.<sup>13</sup> Afferma poi che la caratteristica principale della letteratura distopica è la *defamiliarization* (in italiano: straniamento o defamiliarizzazione): ambientando le storie in contesti lontani dal nostro, le prospettive di critica sociale acquisiscono maggiore forza e freschezza e possono portare alla luce problematiche che si mimetizzano nella vita sociale di tutti i giorni o che, comunque, sono di solito considerate naturali e irreversibili.<sup>14</sup> Proprio per questo elemento straniante, Booker sottolinea infine che la letteratura distopica si avvicina molto a quella fantascientifica e, anzi, capita spesso che esse coincidano.<sup>15</sup> Comunque, il tratto che permette di contraddistinguere le opere fantascientifiche a dominanza distopica è una particolare attenzione a questioni di critica sociopolitica,

---

<sup>12</sup> R.C. Elliott, *The Shape of Utopia: Studies in a Literary Genre*, The University of Chicago Press, Chicago 1970, p. 89.

<sup>13</sup> M.K. Booker, *Dystopian Literature. A Theory and Research Guide*, Greenwood Press, Westport - London 1994, p. 3.

<sup>14</sup> Ivi, pp. 3-4; M.K. Booker, *The Dystopian Impulse in Modern Literature. Fiction as Social Criticism*, Greenwood Press, Westport - London 1994, p. 19.

<sup>15</sup> M.K. Booker, *Dystopian Literature*, p. 4.

che nella fantascienza più 'pura' rimangono generalmente più sullo sfondo.<sup>16</sup>

Insieme a Tor Åge Bringsværd e Jon Bing, Axel Jensen è considerato uno dei maggiori scrittori norvegesi di letteratura fantascientifica proprio grazie a *Epp* e alle altre opere ambientate a Oblidor. Ciò nonostante, Jensen ha sempre voluto mantenere le distanze dal genere della *science fiction*, ritenuto di intrattenimento, tanto da battezzare le sue opere *science faction*, come a voler rimarcare l'importanza della componente fattuale nelle sue opere. Tale definizione non trova però un riscontro concreto, giacché i fatti, in Jensen, scarseggiano più che nel resto degli autori di letteratura fantascientifica.<sup>17</sup> Comunque, come osserva Torggrim Eggen, le peculiarità dei romanzi oblidoriani sono l'attribuzione di un maggior spazio all'individuo e la rappresentazione più prismatica dei personaggi.<sup>18</sup>

*Epp* si colloca in un futuro lontano e tecnologicamente avanzato che, dunque, conferma l'impiego da parte dell'autore della strategia straniante a cui si è accennato poc'anzi. Se, da una parte, è vero che l'opera è ambientata in un universo fantascientifico, dall'altra è opportuno osservare che la trama è pressoché priva di azione o avvenimenti salienti, poiché la narrazione è portata avanti dalle riflessioni di Epp sulla sua quotidianità e sul funzionamento della società in cui vive. Come osservano Radka Stahr e Anne Marlene Hastenplug, *Epp* è un romanzo distopico con una forte componente tragicomica, che emerge dal contrasto tra la banalità delle azioni quotidiane del protagonista e la gravità degli avvenimenti globali e dell'organizzazione sociale di Oblidor.<sup>19</sup>

---

<sup>16</sup> *Ibidem*; M.K. Booker, *The Dystopian Impulse in Modern Literature*, p. 19.

<sup>17</sup> T. Eggen, *AXEL. Fra smokken til Ovn - storyen om Axel Jensen*, Cappelen Damm, Oslo 2019, p. 292.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> R. Stahr - A.M. Hastenplug, *Med sort humor om en sort fremtid. Om humorens rolle i nordiske dystopier*, «Folia Scandinavica», 29 (2020), pp. 23-24.

Malgrado non vi sia una descrizione dettagliata del suo funzionamento, si intuisce che Oblidor è retta da un governo di tipo dittatoriale, al cui vertice siede MynkMynk, che in modo subdolo priva gli individui della loro libertà. L'omogeneizzazione e l'omologazione pervadono l'esperienza di vita di ogni abitante, infatti tutto ciò che devia dalla norma è visto con sospetto e si cerca di reprimerlo. Ad ogni modo, come osserva Ole Jacob Madsen:

Det mest skremmende, i likhet med de mest profetiske dystopiske framtidsromanene lest i dag – som Huxleys (1932) *Brave New World* – er ikke først og fremst håndhevelsen av brutal tvang, men regimets effektive og praktiske manifestasjon av sin tilstedeværelse i borgernes liv, og særlig menneskenes forbløffende evne til å tilpasse seg samfunnsordenen, og tilsvarende manglende kapasitet til verken å kritisere eller øve motstand mot samfunnets organisering.<sup>20</sup>

Epp è un esempio lampante di questa condizione, dal momento che appare totalmente incapace di immaginare un'organizzazione della società diversa da quella a cui è abituato. Non solo, quindi, non è in grado di formulare giudizi che criticchino il regime, ma afferma anche, più e più volte, che la sua vita mediocre e triviale gli piace così com'è e vorrebbe che non cambiasse mai. Di tanto in tanto degli agenti passano per i monocali a supervisionare la situazione attraverso lo spioncino della porta, con l'obiettivo di scoprire se vi sia qualche cadavere di pensionato e se gli inquilini si comportino a dovere. In realtà ci sarebbe l'obbligo di preavviso, specie in caso di suicidio, ma non tutti lo rispettano, come osserva

---

<sup>20</sup> «Ciò che spaventa di più, similmente ai più profetici romanzi futuristici distopici letti oggi – come *Brave New World* di Huxley (1932) – non è in primo luogo l'applicazione di una coercizione brutale, ma la manifestazione effettiva e pratica della presenza del regime nella vita degli abitanti, e in particolare la capacità sbalorditiva delle persone di adattarsi all'ordine sociale, e la corrispettiva mancanza di capacità di criticare o opporre resistenza all'organizzazione della società». O.J. Madsen, *Tapetbevissthet. Om 'utopienes død' i Axel Jensens Epp*, «Sosiologisk Årbok», 1 (2012), p. 155.

Epp, infastidito dalla scortesia e dall'egoismo di un morto suicida del suo caseggiato. Quando un appartamento resta vuoto, intervengono gli addetti del *Boligblokk-Depot* (Deposito Condominiale), che si occupano di risistemarlo prima che vi venga 'installato' (in norvegese: *installert*) un nuovo inquilino, che ha la facoltà di scegliere un solo pezzo di arredamento: la carta da parati.

Sicuramente tra i punti di forza di *Epp* sono da annoverare la molteplicità di letture che consente e l'attualità delle tematiche trattate. Madsen<sup>21</sup> sostiene che l'opera può essere interpretata come una satira del *welfare state* norvegese degli anni Cinquanta, molto presente nell'indirizzare le scelte di vita dei cittadini a seguito di una razionalizzazione totale della società civile. Secondo Per Jostein Vang, invece, il romanzo rappresenterebbe una critica alle città satellite alla periferia di Oslo, emerse a partire dagli anni Cinquanta, e in particolare a chi le ha pianificate e costruite.<sup>22</sup> Siccome il protagonista si autodefinisce un 'pensionato da automazione', l'opera di Axel Jensen lascia spazio anche a una riflessione sulla società automatizzata, oggi sempre più al centro dei dibattiti quotidiani.

#### *4. Piena automazione e quotidianità inedite in un mondo distopico del post-lavoro*

Benché nei suoi rapporti Epp non spieghi in maniera approfondita come sia stato possibile raggiungere un'automazione quasi totale a Oblidor, racconta a più riprese come diverse persone hanno riorganizzato la propria vita dopo essere andate in pensione anticipata, dal momento che i robot hanno sostituito gli esseri umani al lavoro. Il protagonista lavorava in un'industria di carta da parati; la signora Mul, che ormai non fa altro che cucire

---

<sup>21</sup> Ivi, p. 154.

<sup>22</sup> P.J. Vang, *Furuset - fra bygd til drabantby. Livsfortellinger fra et lokalsamfunn. Fra 1930 til 2011*, [Masteroppgave], Universitetet i Oslo, Oslo 2011, p. 23.

all'uncinetto giorno e notte, in un'altra industria che «ble helautomatisk, den som all annen industri verd å nevne i vår planetsonne».<sup>23</sup> Il vicino di casa di Epp, Lem, lavorava invece nella fabbrica di dolci di Tolliver, anche quella automatizzata, come emerge da una discussione riguardante la bontà del croccante casalingo di Epp, denominato *hybelknekk*, di gran lunga superiore allo *automatknekk* (croccante di automa) prodotto dai robot di Tolliver.<sup>24</sup> Infine, ci viene raccontato di Omi, che spalava il letame di pollo nel *Kylling-Hus* (Pollaio) di Fu, altra attività passata ormai nelle 'mani' dei robot.

Negli ultimi decenni è emersa una filosofia politica che fa proprio della piena automazione il mezzo attraverso cui raggiungere una forma utopico-futuribile di organizzazione sociale, ragion per cui può essere stimolante presentarla e capire come interagisce con *Epp*. Nata in Inghilterra all'inizio degli anni Novanta, in seno a un collettivo eterogeneo – conosciuto come CCRU (Cybernetic Culture Research Unit) – che si riuniva all'Università di Warwick, la filosofia accelerazionista si dirama principalmente in tre diverse correnti: accelerazionismo di sinistra, accelerazionismo di destra, accelerazionismo incondizionato.<sup>25</sup> Ci concentreremo qui sull'accelerazionismo di sinistra, i cui maggiori esponenti sono Nick Srnicek e Alex Williams, autori del celebre saggio intitolato *Inventare il futuro. Per un mondo senza lavoro*, in cui propongono quattro punti cardine delineanti l'utopia futuribile di un mondo post-lavoro.<sup>26</sup> Tra i loro obiettivi vi è quello di donare alla sinistra una teoria sociale a lungo termine che includa

---

<sup>23</sup> «è diventata pienamente automatizzata, quella come qualsiasi altra industria degna di nota nella nostra parte del globo». A. Jensen, *Epp*, pp. 46-47.

<sup>24</sup> Ivi, p. 63.

<sup>25</sup> T. Cancelli, *How to Accelerate. Introduzione all'accelerazionismo*, Tlon, Roma 2019, pp. 17-21.

<sup>26</sup> N. Srnicek - A. Williams, *Inventare il futuro. Per un mondo senza lavoro* (2015), trad. it. di F. Gironi, NERO, Roma 2018. *Fully Automated Luxury Communism*, di Aaron Bastani (2018), è un altro saggio accelerazionista di sinistra che propone l'automazione quale mezzo per raggiungere un'utopia postcapitalista.

una visione positiva del concetto di modernità, da affiancare alle politiche dal basso (*folk politics*) già in atto, che da sole sono però insufficienti nella lotta anticapitalista, giacché mancano di una prospettiva lungimirante di più ampie vedute.

Le principali proposte di Srnicek e Williams sono: 1) spingere verso un'evoluzione tecnologica che, anziché sottostare alle logiche capitalistiche, miri al bene comune e alla costruzione di una società egualitaria, fino a raggiungere la piena automazione, per «liberare l'umanità dalla schiavitù del lavoro e [...] produrre una quantità di ricchezze sempre maggiore»;<sup>27</sup> 2) ridurre la settimana lavorativa e ridistribuire in maniera più equa il lavoro non automatizzato; 3) l'erogazione di un reddito base universale, «ossia disponibile a tutti e senza discriminazioni; e deve essere *supplementare* al welfare, *non* rimpiazzarlo»;<sup>28</sup> 4) il superamento della «pressione sociale che porta a interiorizzare l'etica del lavoro».<sup>29</sup>

Srnicek e Williams cercano anche di immaginare come potrebbe trasformarsi la vita delle persone in un mondo post-lavoro, in cui si avrebbe a disposizione una grande quantità di tempo libero. La gente potrebbe diventare più partecipativa, inventandosi nuove forme di aggregazione e nuove attività da svolgere, oppure potrebbe chiudersi in un mondo di individualismo estremo, ancor più che adesso. I due studiosi proseguono affermando che il loro progetto implica «una trasformazione delle soggettività, nel senso che offre le risorse necessarie per una trasformazione completa che porti dall'egoismo individuale proprio del sistema capitalista a forme di espressione comuni e creative rese possibili proprio dalla fine del lavoro».<sup>30</sup> Il soggetto postcapitalista in un mondo post-lavoro sarà quindi colui che «non rivelerà soltanto quel sé autentico ora occultato dalle relazioni sociali capitaliste, ma [...] scoprirà [anche] lo spazio

---

<sup>27</sup> N. Srnicek - A. Williams, *Inventare il futuro*, p. 165.

<sup>28</sup> Ivi, p. 181.

<sup>29</sup> Ivi, p. 188.

<sup>30</sup> Ivi, p. 269.

necessario per la creazione di nuovi modi di essere». <sup>31</sup> Ovviamente non ci sono certezze su cosa potrebbe accadere e la costruzione di un tale mondo richiederebbe un grande impegno, con la consapevolezza che anche «nelle migliori utopie ci sono sempre disarmonie sotterranee». <sup>32</sup>

Tornando a *Epp*, siccome non solo le industrie di Oblidor sono state tutte automatizzate, ma anche altri mestieri sembrano essere stati sostituiti dall'operosità delle macchine, come quello dell'insegnante – del nipote (e omonimo) di Epp sappiamo che è pallido per via dell'utilizzo delle *læremaskiner* (macchine dell'insegnamento) –, il numero di 'pensionati da automazione' con l'intera giornata libera a disposizione è enorme. È interessante allora capire come si sia riconfigurata la loro vita, e in special modo quella del protagonista, anche se c'è da tener presente che la società dittatoriale in cui vivono non può in alcun modo essere paragonata a quella utopica immaginata da Srnicek e Williams, che comunque potrà a sua volta apparire distopica a chi non si augura una società egualitaria postcapitalista e post-lavoro pienamente automatizzata.

Il contesto urbano, che coincide con una periferia plasmata da una miriade di casermoni alti come grattacieli, non lascia presagire niente di buono e rimanda subito alla 'Grande Assenza' di cui parla lo scrittore norvegese Dag Solstad nel romanzo *Forsøk på å beskrive det ugjennomtrengelige* (Tentativo di descrivere l'impenetrabile), ambientato nella città satellite Romsås alla periferia di Oslo. <sup>33</sup> I personaggi che compaiono in *Epp*, a partire da Epp stesso, sono come immersi in un mondo claustrofobico, appaiono isolati e soli, orientati a un individualismo, a una chiusura verso il prossimo e a un disinteresse totale per le questioni davvero rilevanti. Come anche altre figure, Epp sembra inoltre

---

<sup>31</sup> Ivi, p. 274.

<sup>32</sup> Ivi, p. 270.

<sup>33</sup> D. Solstad, *Tentativo di descrivere l'impenetrabile* (1984), trad. it. di M. Ciaravolo & M.V. D'Avino, Iperborea, Milano 2007.

non essere riuscito a lasciarsi alle spalle il lavoro che ha svolto per molti anni, come dimostra il suo interesse maniacale per la carta da parati scelta dagli altri condomini e, in particolare, per quella che ha in casa sua, la quale nasconderebbe un segreto che solo lui è capace di conoscere.

Ciò che osserva Ole Jacob Madsen riguardo alla modalità in cui gli individui vivono la propria vita post-lavoro è fondamentale per capire che tipo di società si sia venuta a creare a Oblidor:

Det totale sammenbruddet i den menneskelige samvær som Jensen skildrer i Oblidor henger sammen med utøvelsen av en nærmest nominalistisk, partikulær frihet. Betraktet rent formalistisk har beboerne i boligblokken til Epp frihet til å forfølge egne livsprosjekt innenfor privatsfæren. Men innholdsmessig betraktet forvitrer livsprosjektene deres til små, meningsløse geskjefter som blir så individualiserte, og skrullete, at andre har problemer med å verdsette dem.<sup>34</sup>

L'attività di Epp che forse rappresenta al meglio questa condizione è la bollitura dell'uovo sodo, un rituale quotidiano che, oltre a mostrare tutta la sua ossessività, minuziosità e chiusura mentale, rappresenta anche appieno il programma romanzesco di estrema fascinazione per l'*insignificante*.<sup>35</sup> Come ricorda Torgrim Eggen: «Epp og frokostegget hans [...] er et definerende øyeblikk ikke bare i Axel Jensens forfatterskap, men i det tyvende århundrets norske litteratur».<sup>36</sup> Epp impiega ben quattro pagine del suo

---

<sup>34</sup> «Il crollo totale della convivenza umana che Jensen descrive a Oblidor è collegato all'esercizio di una libertà particolare, quasi nominalistica. Da un punto di vista puramente formale, gli abitanti del condominio di Epp hanno la libertà di perseguire i propri progetti di vita nella sfera privata. Ma in termini di contenuto, i loro progetti di vita si riducono ad attività piccole e insensate che diventano così individualizzate e contorte che gli altri hanno difficoltà ad apprezzarle». O.J. Madsen, *Tapetbevissthet*, pp. 158-159.

<sup>35</sup> T. Eggen, *AXEL. Fra smokken til Ovn*, p. 294.

<sup>36</sup> «Epp e il suo uovo della colazione sono un momento determinante non solo nella produzione di Axel Jensen, ma nella letteratura norvegese del XX secolo». *Ibidem*.

rapporto per descrivere il modo in cui, ogni mattina a colazione, prepara e consuma l'uovo sodo, procurandosi la gioia e la soddisfazione più grandi della giornata:

Og så trakk jeg gardinet for igjen og vendte meg inn mot den halvmørke hybelen min. Jeg gikk rett til egget. Det lå klart til koking. Jeg sier ikke at et egg lå klart til koking, jeg sier at *egget* lå klart til koking, for jeg koker aldri mer enn ett egg til frokost, så for meg er dette ene egget rett og slett egget og intet annet enn egget.<sup>37</sup>

La routine di Epp, come si capisce anche da questo estratto, è plasmata da profonde ruminazioni incentrate su azioni insignificanti e pregne di individualismo. Su di esse si fonda la sua intera esistenza, vissuta all'insegna di una chiusura totale su se stesso che porta all'incomprensione e all'incomunicabilità con il prossimo. Si disinteressa a tutto ciò che non lo riguarda da vicino ed è diffidente delle altre persone, tanto che il suo approccio alla vita lo si potrebbe riassumere con due frasi che lui stesso fissa su carta: «Jeg vasker mine hender, som det heter. La de andre feie for sin dør så skal nok jeg feie for min».<sup>38</sup>

L'incomunicabilità e la lontananza di Epp dai suoi simili diventano lampanti in più passi del romanzo e raggiungono uno dei picchi massimi in una riflessione riguardante il Signor X, un dirimpettaio con cui si scambia giornalmente sguardi prolungati, finché uno dei due non cede e abbassa lo sguardo. Epp si chiede se il Signor X cercherà mai un contatto più umano, per esempio accennando un saluto, e forse anche il Signor X si pone lo stesso interrogativo, ma il flusso di pensieri si conclude constatando che

---

<sup>37</sup> «Poi ho tirato le tende e sono avanzato nella penombra del mio monocale. Sono andato dritto all'uovo. Era pronto alla cottura. Non sto dicendo che un uovo era pronto alla cottura, ma che *l'uovo* era pronto alla cottura, perché non faccio mai bollire più di un uovo a colazione, quindi per me questo uovo è semplicemente l'uovo e nient'altro che l'uovo». A. Jensen, *Epp*, p. 9.

<sup>38</sup> «Me ne lavo le mani, come si dice. Che gli altri spazzino il proprio uscio così io spazzo il mio» (ivi, p. 14).

per lui è un estraneo del caseggiato 980, e che quindi non sarà di certo lui a fare il primo passo.<sup>39</sup>

L'unico che sembra voler rompere questa membrana soffocante e disumanizzante è Lem, l'ex vicino di casa, che espone a Epp un piano rivoluzionario che contrasta con le norme del regime e il cui obiettivo è il raggiungimento di un tipo di società umana orizzontale. Al fine di spezzare l'ordine sociale precostituito, fatto di individualismo e alienazione, Lem propone di creare un collegamento tra tutte le abitazioni del condominio forando i muri, per poi espandersi ai caseggiati limitrofi e, infine, inglobare nel progetto anche gli abitanti di Öm, con cui il regime di MynkMynk è in guerra. Secondo Lem, infatti: «det ville vært bedre for oss hvis det ikke var vegger mellom oss».<sup>40</sup> Questo piano, che spaventa e sconvolge Epp, non potrà mai essere attuato, perché Lem decide di trasferirsi nel luogo di villeggiatura marittima pubblicizzato dai volantini, in cui si propinano pillole anticoncezionali e antidepressivi e dove spesso c'è talmente tanta gente da non riuscire a sentire quel che dice la persona accanto. Così anche la figura più sovversiva del racconto, in fin dei conti, si lascia inglobare definitivamente dal sistema.

## 5. Conclusioni

La *conoscenza anticipatoria* che le opere distopiche sono in grado di fornire permette di metterci in guardia da possibili futuri oscuri e spaventosi, cosicché possiamo adoperarci affinché questi non si ripresentino nel mondo reale.<sup>41</sup> Come si è visto, l'automazione totale a Oblidor libera i suoi abitanti dalla 'schiavitù del lavoro', ma le dinamiche sociali plasmate dal regime di

---

<sup>39</sup> Ivi, p. 118.

<sup>40</sup> «per noi sarebbe meglio se non esistessero muri tra noi» (ivi, p. 37).

<sup>41</sup> F. Claisse - P. Delvenne, *Building on anticipation: Dystopia as empowerment*, «Current Sociology», 63 (2015), fasc. II, pp. 156-157.

MynkMynk non consentono loro di vivere un'esistenza libera e autonoma, orientata alla sperimentazione e alla ridefinizione del significato di 'essere umano'. Al contrario, l'individualismo che già stava prendendo piede nella Norvegia degli anni Sessanta, e che oggi si fa sempre più pervasivo, in *Epp* raggiunge picchi così alti da sfociare nell'assurdo, manifestando tutta la carica distopica del romanzo.

Nell'introduzione al suo libro *Voglia di comunità*, è impressionante come Zygmunt Bauman colga appieno le contraddizioni che governano la nostra epoca, che sono le stesse che Axel Jensen amplifica nel suo romanzo. Bauman osserva che:

*la comunità resta perveracamente assente*, ci sfugge costantemente di mano o continua a disintegrarsi, perché la direzione in cui questo mondo ci spinge nel tentativo di realizzare il nostro sogno di una vita sicura non ci avvicina affatto a tale meta; anziché mitigarsi, la nostra insicurezza aumenta di giorno in giorno, e così continuiamo a sognare, a tentare e a fallire.

L'insicurezza attanaglia *tutti noi* [...], ma ciascuno di noi consuma la propria ansia *da solo*, vivendola come un problema individuale, il risultato di fallimenti personali e una sfida alle doti e capacità individuali. Siamo indotti a cercare [...] soluzioni *personali* a contraddizioni *sistemiche*; cerchiamo la salvezza *individuale* da problemi *comuni*.

[...]

E così cerchiamo di trovare rimedio ai disagi dell'incertezza nella ricerca di sicurezza, vale a dire nell'integrità del nostro corpo e di tutte le sue estensioni e baluardi: la nostra casa, i nostri beni, il quartiere in cui viviamo. E nel fare ciò, cresce in noi la diffidenza nei confronti di quanti ci circondano, e in particolare degli estranei.<sup>42</sup>

In aggiunta alle profonde disuguaglianze di classe, il problema fondamentale della società in cui vive *Epp* è la totale assenza di comunità, che pare ormai essersi disgregata lasciandosi alle spalle una manciata di sognatori, come Lem, incapaci di coltivare

---

<sup>42</sup> Z. Bauman, *Voglia di comunità* (2000), trad. it. di S. Minucci, Laterza, Bari - Roma 2003, pp. V-VI.

le proprie idee, di metterle in pratica e di resistere alle tentazioni del sistema. La piena automazione appare qui più come un elemento distopico che, precludendo anche quelle forme basilari di aggregazione umana sul posto di lavoro, favorisce l'isolamento e l'alienazione degli individui, tutti ligi alle norme imposte dal regime. Un ipotetico futuro post-lavoro è minacciato da un ventaglio di scenari distopici di cui anche quello oblidoriano fa parte. L'automazione oggi sempre più incalzante, che un giorno lontano forse diverrà totale, deve essere quindi accompagnata da politiche volte alla tutela dei cittadini, che li sensibilizzino all'importanza di creare comunità. Come si intuisce bene in *Epp*, non è tanto l'intera giornata libera a creare problemi, bensì l'assenza totale di comunità che rende il mondo disumano e invivibile.

GIORGIA ESPOSITO

BGMOLE NEL PARA-ORDINARIO.  
INTORNO A *QUANDO ARRIVARONO GLI ALIENI*  
DI GHERARDO BORTOLOTTI

1. *Fantascienza, distopia e altri spazi liminali*

Nata intorno alla metà dell'Ottocento in seno e in reazione alle narrazioni utopistiche,<sup>1</sup> la distopia problematizza la dialettica tra presente e futuro ingenerando effetti di *shock* insieme negativi e propulsivi mediante la rappresentazione orrorifica delle strutture sociali e politiche e di un vivo «senso della fine»,<sup>2</sup> della catastrofe, dell'estinzione. Questo doppio movimento insito nel dispositivo trova la sua massima espressione in quella forma mista che si affaccia intorno alla seconda metà del Novecento e che prende il nome di «distopia critica», la cui principale differenza rispetto alla distopia si ravvisa in una precisa postura etica e morale: il male tratteggiato, da monito inesorabile, può così alludere, di converso, a possibili vie di fuga e di resistenza. La categoria è stata circoscritta da Sargent come rappresentazione di «una società inesistente collocata in un tempo e in un luogo che l'autore vuole far percepire al lettore come peggiore della società a lui coeva» e che

---

<sup>1</sup> Per un'accurata disamina delle categorie di utopia, anti-utopia e distopia si rimanda al documentatissimo studio di Manuela Ceretta, *Sulla distopia*, «Storia del pensiero politico», 1.2 (2012), pp. 297-310.

<sup>2</sup> L'espressione è tratta dal titolo del celebre saggio di K. Kermodé, *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, Rizzoli, Milano 1966.

«include, di norma, almeno un'enclave utopica di speranza che la distopia possa essere sconfitta e sostituita da un'utopia».<sup>3</sup> Come sottolineato da Moylon e Baccolini, lo statuto 'aperto' delle nuove pratiche distopiche consentirebbe di trattenere un impulso utopico all'interno del testo:

[Considerato] tradizionalmente un genere cupo e depressivo che lascia poco spazio alla speranza all'interno della storia, le distopie [tradizionali] mantengono la speranza utopica al di fuori delle loro pagine [...] poiché è solo se consideriamo la distopia come un avvertimento che noi, in quanto lettori, possiamo sperare di sfuggire al suo futuro pessimistico. Viceversa, le nuove distopie critiche permettono sia ai lettori sia ai protagonisti di resistere alla chiusura: i finali ambigui e aperti di questi romanzi mantengono l'impulso utopico all'interno dell'opera.<sup>4</sup>

La definizione offerta dai due studiosi si rivela particolarmente preziosa per approssimarsi a un testo pluridimensionale come *Quando arrivarono gli alieni*<sup>5</sup> (2016; 2020) del bresciano Gherardo Bortolotti. Se sul piano testuale il libro – come del resto l'intero *corpus* dell'autore – si inserisce nell'alveo delle scritture di ricerca contemporanee<sup>6</sup>

---

<sup>3</sup> Trad. mia. Cfr. L.T. Sargent, *What is a Utopia?*, «Moros Utopia e Rinascimento», 2 (2005), pp. 153-160, cit. in B. del Villano, *Pragmatica e genere: la ustopia ecocritica di Margaret Atwood*, «Prospero», 22 (2017), pp. 185-210.

<sup>4</sup> Trad. mia. Cfr. R. Baccolini - T. Moylan, *Introduction. Dystopias and History*, in R. Baccolini - T. Moylan (eds.), *Dark horizons: Science Fiction and Dystopian Imagination*, Routledge, London - New York 2003, p. 7.

<sup>5</sup> G. Bortolotti, *Quando arrivarono gli alieni. Parti 234-361*, Tiellesi Editore, Colorno 2016 («Benway series», 9). Il libro è incluso, insieme a *Tecniche di basso livello* (Lavieri, 2009) e *Senza paragone* (Transeuropa, 2014) in *Low. Una trilogia*, Tic Edizioni, Roma 2020 («Ultrapbook», 1). Il presente studio si incentrerà esclusivamente su quest'ultima versione editoriale a cui, d'ora in avanti, si farà riferimento con la sigla QAA.

<sup>6</sup> L'opera bortolottiana si innesta negli spazi liminali della prosa e della poesia di ricerca (o post-poesia), motivo per cui è situata in antologie, studi e mappature rispettivamente dedicati all'uno o all'altro genere, non senza

o scritte non-assertive,<sup>7</sup> sul piano immaginativo può essere ascritto a una forma a sua volta ibrida e sperimentale, tale per cui all'interno di uno scenario distopico *tout court*, del tipo particolare illustrato da Moylon e Baccolini, si può rinvenire un ampio repertorio di temi e *loci* tipici dell'universo fantascientifico.

Distopia e fantascienza sono due generi ipercodificati che la bibliografia critica più recente tende di norma a separare a fronte delle loro irriducibili differenze storiche e modali,<sup>8</sup> benché in passato non siano mancati tentativi volti a individuarne le consonanze tematiche, a partire dallo studio capitale di Darko Suvin.<sup>9</sup> È peraltro interessante che il critico rintracci la cornice formale

---

implicazioni di natura teorica. Si segnalano: A. Cortellessa (a cura di), *Prosa in prosa* (testi di Gherardo Bortolotti, Alessandro Broggi, Marco Giovenale, Andrea Inglese, Andrea Raos, Michele Zaffarano; introduzione di P. Giovannetti e note di lettura di A. Loreto), Le Lettere, Firenze 2009. Successivamente, con una nuova introduzione di P. Giovannetti e l'aggiunta di una postfazione di G.L. Picconi: E. Kraushaar - M. Zaffarano (a cura di), Tic Edizioni, Roma 2020; V. Ostuni (a cura di), *Poeti degli anni Zero*, Ponte Sisto, Roma 2012; A. Cortellessa (a cura di), *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero*, L'Orma, Roma 2014; G. Simonetti, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, il Mulino, Roma 2018; G.L. Picconi, *La cornice e il testo. Pragmatica della non-assertività*, Tic Edizioni, Roma 2020; G. Policastro, *L'ultima poesia. Scritture anomale e mutazioni di genere dal secondo Novecento a oggi*, Mimesis, Milano 2021; C. Crocco, *La poesia in prosa in Italia. Dal Novecento a oggi*, Carocci, Roma 2021.

<sup>7</sup> Questa denominazione è stata impiegata da Gustav Sjöberg, che nel 2015 si è impegnato, per la rivista svedese «OEI», nella raccolta di testi di autori italiani appartenenti alla neoavanguardia 'minore' (in corso di storicizzazione) fino a *Prosa in prosa* e dintorni. Per la ricostruzione storica di questa definizione e per la possibilità di un suo uso operativo e categoriale si rimanda a G.L. Picconi, *La cornice e il testo*, pp. 16-86.

<sup>8</sup> Si veda l'ampio studio di Tom Moylon, *Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*, Westview Press, Boulder 2000. Sulla questione si rimanda ancora a M. Ceretta, *Sulla distopia*, pp. 304-305.

<sup>9</sup> D. Suvin, *Le metamorfosi della fantascienza. Poetica e storia di un genere letterario* (1979), trad. it. di L. Guerra, il Mulino, Bologna 1985.

della *science fiction* esteticamente ‘significativa’<sup>10</sup> nei due concetti di *novum* e «straniamento cognitivo». Lo straniamento, introdotto da Šklovskij come procedura di de-automatizzazione percettiva consustanziale all’opera d’arte e poi ripreso da Brecht in chiave storico-antropologica, è interpretato da Suvin come la risultante del confronto tra un sistema normativo dato e una prospettiva che implica un nuovo sistema normativo, in quanto la fantascienza introduce sempre un’ipotesi finzionale sviluppata con rigore scientifico. L’aspetto cognitivo, secondo l’accezione impiegata, riguarda quelle procedure testuali volte «piuttosto a trasformare dinamicamente il mondo dell’autore che a rifletterlo in modo statico» e basate su una metodologia critica<sup>11</sup> la cui «funzione [è] essenzialmente epistemologica» (per dirla con il Jameson lettore di Suvin).<sup>12</sup> Quest’idea di un approccio critico, quasi progettuale, all’esistente, sommata ai temi comuni cui si accennava – si pensi soltanto al progresso scientifico e tecnologico o al terrore della guerra nucleare –, fa della fantascienza e della distopia, soprattutto a partire dalle sperimentazioni verificatesi nel secondo Novecento con l’emersione della corrente *New Wave* e con le conflagrazioni del postmodernismo, due modi letterari interagenti e potenzialmente permeabili.

I fattori fin qui osservati, come ad esempio 1) lo sviluppo di una metodologia critica, 2) l’alternanza di visioni future e affondi iperrealistici, 3) la centralità delle nuove tecnologie, 4) il largo

---

<sup>10</sup> Il genere fantascientifico si sviluppa negli anni Venti del Novecento su impulso della rivista «Amazing stories» fondata da Hugo Gernsback. Le sue origini paraletterarie hanno ritardato l’interesse della critica e, di conseguenza, l’emersione di studi rigorosi e sistematici. All’altezza del 1979 lo stesso Suvin, il più importante studioso del genere, sostiene ancora come «il novanta o anche il novantacinque per cento della letteratura fantascientifica [sia] materiale puramente deperibile» (D. Suvin, *Le metamorfosi della fantascienza*, p. 3).

<sup>11</sup> D. Suvin, *Le metamorfosi della fantascienza*, pp. 21-26.

<sup>12</sup> F. Jameson, *Il desiderio chiamato Utopia* (2005), trad. it. di G. Carlotti, Feltrinelli, Milano 2007, p. 12.

impiego di «effetti perturbatori»<sup>13</sup> e di straniamento concorrono a *sintonizzare*, nella scrittura di Bortolotti, il campo della *science fiction*, distopia e affini (soprattutto se di matrice filosofico-antropologica) con alcune procedure e posizioni teoriche dell'area di ricerca italiana gravitante intorno al gruppo *Prosa in prosa* (dal titolo dell'antologia fondativa del 2009, bissata poi nel 2020).

Ai suoi principali animatori – Bortolotti stesso, Alessandro Broggi, Marco Giovenale, Mariangela Guatteri, Andrea Inglese, Giulio Marzaioli, Andrea Raos e Michele Zaffarano – si deve, a partire dai primi anni Duemila, una messe considerevole di traduzioni letterarie e contributi critici (spesso corredati dall'immissione-importazione di nuove procedure e categorie estetiche sconosciute in Italia) comparsi in sedi diverse, online e cartacee («Nazione Indiana», «GAMMM», «Il Verri»), a cui si unisce, parallelamente, l'organizzazione di convegni (come il microfestival di Albeia «Ex.it-materiali fuori contesto») e l'orizzontalità degli incontri di «Esiste la ricerca») e l'impegno in operazioni editoriali indipendenti, dalla collana *Chapbook* di Arcipelago Edizioni fino a *Benway Series* (Tielleci) e Tic Edizioni. L'organizzazione che ne deriva non è dissimile dalle strategie culturali delle avanguardie, in grado di legare – seguendo Elio Pagliarani – la *pars destruens*, come la critica dei dispositivi letterari assunti come oggetti inerti e la negazione di luoghi poetici privilegiati, alla *pars costruens* connessa alla ricerca scientifica, all'intersezionalità, alla progettazione di nuovi significati e all'esercizio di «critica della funzione dell'operatore e del rapporto operatore-consumatore a tutti i livelli possibili», la quale «implica sempre un rimando effettivamente extraletterario, extrartistico alla società contemporanea».<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Riprendo una formula di Jean Marie Gleize, *Qualche uscita. Postpoesia e dintorni*, trad. it. di M. Zaffarano, Tic Edizioni, Roma 2021, p. 132.

<sup>14</sup> Si fa riferimento all'intervento *Per una definizione dell'avanguardia*, elaborato e letto da Pagliarani al convegno della COMES (Comunità europea degli scrittori) dedicato, appunto, alle avanguardie (Roma, 1965). Ora in E.

Scaturito da riflessioni sulla riconfigurazione/superamento del poetico, il neo-genere, o meglio, l'insieme di pratiche, tutt'altro che omogenee, che orienta «*prosa in prosa*», – sintagma prelevato dal critico-poeta francese Jean-Marie Gleize – si presenta generalmente come un tipo di scrittura non versificata, non narrativa e antifigurativa; una testualità rasoterra che abdica sia alla funzione sonora sia alla connotazione simbolica della parola:<sup>15</sup> questa più o meno la definizione, centrale per il gruppo, di «*litteralité*», sempre mutuata dal pensiero di Gleize. Sono tuttavia numerosi e di varia provenienza gli stimoli che nutrono questo progetto collettivo, il cui arcipelago raggruma e rielabora l'esperienza della poesia neoavanguardista italiana; le teorie estetiche sviluppate in area francese (la linea Ponge-Gleize, l'infraordinario perechiano, la più recente prospettiva 'virale' di Christophe Hanna) e i metodi proposti in area statunitense (dalla poetica testualista del *New Sentence* di Ron Silliman alla pratica del *googlism* derivata dalle tecniche di montaggio di K. Silem Mohammad).<sup>16</sup>

## 2. bgmole *incontra* gli alieni

È da un simile orizzonte combinatorio che emergono le prose aliene di Gherardo Bortolotti, la cui genesi attraversa vari stadi. L'esperimento è datato al 31 marzo 2013, quando sul suo blog, «bgmole's», si annuncia la fine della collaborazione con «Nazione indiana» e «*GAMMM*» e l'apertura di un nuovo canale

---

Pagliarani, *Tutte le poesie* (1946-2011), a cura di A. Cortellessa, Il Saggiatore, Milano 2019, *Appendice II*, pp. 470-474.

<sup>15</sup> Cfr. P. Giovannetti, *Dopo il sogno del ritmo: installazioni prosastiche della poesia*, prima prefazione a *Prosa in prosa* (2009; 2020), p. 14.

<sup>16</sup> Per un quadro sintetico ma esaustivo si rimanda al *Glossario ragionato delle procedure sperimentali* (1960-2000) allestito da Gilda Policastro in *L'ultima poesia. Scritture anomale e mutazioni di genere dal Secondo Novecento a oggi*, *Appendice*, pp. 175-182.

sulla piattaforma *Tumblr*, intitolato, appunto, *Quando arrivarono gli alieni*.<sup>17</sup>

Anche su sollecitazione dell'amico-scrittore Andrea Raos, Bortolotti inaugura il nuovo blog con un'attività di *posting* nella quale i nuovi «microtesti di fantascienza» (la definizione è sua) si alternano a canzoni e immagini eterogenee: fotografie di architetture postmoderne, scontri di piazza, navicelle spaziali. L'impressione, scorrendo la pagina, è quella di accedere a un laboratorio, a un archivio in fieri allestito a colpi di *tag*, algoritmi, *reblogging*. Questa prima installazione<sup>18</sup> digitale permette di cogliere, *visualizzare* e, in qualche modo, esperire gli stimoli *inter-* e *iper-*mediali del libro futuro, gli elementi di circostanza con cui si mescola e si oggettivizza, la scelta metodologica di raggelare le prose nella *brevitas* della forma post.<sup>19</sup> Poco più tardi, nel 2014, una piccola selezione di testi compare sulla rivista «Nuovi Argomenti», che dedica il nuovo numero, «Urania 451», con curatela di Carlo Mazza Galanti, alla raccolta di «prove narrative diversamente ascrivibili al genere fantascientifico, inteso nell'accezione ormai inevitabilmente allargata e multiforme che il titolo-collage vorrebbe suggerire». <sup>20</sup> Bisogna aspettare il 2016 per la definitiva sistemazione in un oggetto-libro che, con il titolo già adoperato per il blog, viene stampato da Tiellecti in edizione bilingue italiano-inglese (traduzione di Johanna Bishop) per i tipi di *Benway Series*. Successivamente, l'autore sceglie di radunare i suoi ultimi

---

<sup>17</sup> <<https://bgmole.wordpress.com/2013/03/31/i-blog-e-gli-alieni/>>.

<sup>18</sup> Per l'approfondimento della categoria estetica di 'scrittura installativa' si rimanda a M. Ciaco, *Scritture installative in Italia fra Oggettivismo e New Materialism*, in M. Ceravolo - A. Finozzi (a cura di), *Italian studies across disciplines. Interdisciplinarity, new approaches and future directions*, Aracne, Roma 2022, pp. 55-91.

<sup>19</sup> Sulla centralità dell'informatica e della rete nella costruzione dei testi bortolottiani si rimanda ad Annalisa Pagliuco, *Dall'ipertesto come disseminazione della soggettività autoriale alla rete come trappola dell'identità digitale: la scrittura di Gherardo Bortolotti*, «Testo e senso», 24 (2022).

<sup>20</sup> C. Mazza Galanti, *Urania 451*, «Nuovi Argomenti», 68 (2014).

tre libri, *Tecniche di basso livello* (Lavieri 2009), *Senza paragone* (Transeuropa 2013) e *Quando arrivarono gli alieni in Low. Una trilogia* (Tic 2020). La scelta del sistema trilogia, che accorpa sette anni di scrittura, permette di osservare alcuni punti fermi del metodo bortolottiano: la centralità della rete, una narrazione volutamente fredda e deficitaria, la metatestualità, la forma del catalogo e dell'inventario, la postura speculativa. Inoltre, sin dalle prime prove, ma in particolare in *Tecniche di basso livello*, le allusioni a civiltà aliene e un diffuso effetto, si potrebbe dire, di 'paranormalità dell'ordinario', confermano un'ossessione tutto sommato costante, che troverà una vera estensione narrativa soltanto nel libro che chiude la serie e che ci interessa.

**486.** Quando arrivarono gli alieni, ci trovarono privi di un progetto, pronti ad accedere a un ulteriore salto di coscienza, verso lo stadio più avanzato della nostra ignavia. Mentre le rivolte attraversavano l'Europa, uscivamo in massa il sabato sera. Il nostro abbigliamento era ciò che restava di un'epoca più grande, in quieta sintonia con l'arredamento dei locali, con i sottintesi commerciali di chi ci rivolgeva la parola.

**787.** Di tutto quello che potevamo fare, il futuro non era nemmeno una smentita, ma qualcosa di cui ci accorgevamo all'angolo di una strada, sotto l'insegna di un franchising fallito, che avevamo per un attimo scordato, persi nelle storie confuse delle nuove tecnologie, della palinogenesi, dell'estinzione. Di tutti i sogni che avremmo potuto sognare, a noi era toccato un sogno meschino, da campagna promozionale, da televisore acceso. L'educazione di massa, l'accesso al benessere, la diffusione dei contenuti ci avevano spinto in un angolo, in fantasmagorie di concerti estivi, quartieri suburbani notturni, ricordi diafani di ricordi altrui, di sommosse, autonomia, liberazione sessuale.<sup>21</sup>

La frase incipitaria che dà il titolo al libro (QAA 486) introduce un evento straordinario collocato, inaspettatamente e non senza una certa ambiguità, nel passato. Alla comparsa delle creature extraterrestri tuttavia non segue, come ci si potrebbe aspettare,

---

<sup>21</sup> QAA, p. 135.

una descrizione dettagliata dell'accadimento paranormale, bensì una serie di notazioni disparate e ironiche sullo stato delle cose e dei soggetti umani coinvolti: gli alieni infatti «ci trovarono privi di un progetto», in rotta «verso lo stadio più avanzato della nostra ignavia», portatori di elementi residuali ed esteriori (l'abbigliamento *in pendant* con il mobilio dei locali); coinvolti in rituali collettivi frusti, indifferenti ai disastri (le rivolte che attraversano l'Europa) e, più che parlanti, parlati da formule equivalenti a prodotti di mercato. Una prima osservazione da fare riguarda l'impiego della prima persona plurale, strategia retorica necessaria per un'opera che si incarica, sin dalle prime battute, di accedere virtualmente alle reliquie delle «nuove tecnologie, palingenesi, estinzione» della società di massa (o quello che ne resta) alla fine del tardocapitalismo avanzato. Se è vero infatti che l'individuo, per dirla con il Lukács di *Storia e coscienza di classe*, è quell'essere che «non potrà mai diventare misura di tutte le cose», non è un caso che per un autore di formazione marxista come Bortolotti sia necessario il ricorso a quella che si potrebbe definire una vera e propria «quarta persona»,<sup>22</sup> coincidente con un collettivo e generico 'noi'. A fare eccezione è la comparsa alternata di una terza persona, onnipresente in tutta la trilogia, tale *bgmole*:

**616.** Solo alla fine, *bgmole* si rese conto di quanto fosse lontano, di quanto solo fosse rimasto sul pianeta, dopo centinaia di anni di migrazioni quasi inavvertibili, attraverso periferie abbandonate, quartieri residenziali deserti, centri commerciali diroccati. Lasciava tracce discontinue, scritte anodine, oggetti di uso comune. In alcuni rifugi, installava dispositivi di memoria olografica quasi vuoti, in cui riversava immagini, video di passeggiate pomeridiane, registrazioni della propria voce che recitava elenchi.<sup>23</sup>

\*

---

<sup>22</sup> A. Loreto, *Note livide, tracce tecniche, nearly bgmole*, «Il Verri», 46 (2011), p. 74.

<sup>23</sup> QAA, p. 136.

**288.** Deciso a entrare in contatto con i movimenti clandestini di resistenza, *bgmole* iniziò il suo fiancheggiamento aprendo un'utenza su Flickr e postando scontri di piazza e immagini d'epoca di periferie residenziali – taggate «euforia», «orizzonte del progresso», «la merce». Nelle settimane successive, si accorse che il traffico in entrata arrivava sempre più spesso da un blog malese di scripting. Nei post, datati quindici anni nel futuro, apparivano codici in PHP le cui funzioni, riunite secondo un ordine complesso, producevano le istruzioni per un primo contatto, e l'indirizzo di un server FTP anonimo.

L'esplorazione minuziosa delle sue directory richiese alcuni mesi, durante i quali le infrastrutture di rete subivano continui collassi dovuti alle incursioni della guerriglia, e solo per caso *bgmole* riuscì a ottenere le informazioni di cui aveva bisogno. In un file di testo, denominato «alien.txt», con linee da canzoni dei Solid Space, nomi di navi spaziali di Iain M. Banks e appunti incongruenti come «malls in the decades to come» o «dead people in large numbers», trovò le chiavi di ricerca necessarie.<sup>24</sup>

Vero e proprio alterego dell'autore, il nome *bgmole* deriva dall'unione delle sue iniziali con mimesi burocratese (Bortolotti Gherardo), e da 'mole', dall'inglese 'talpa',<sup>25</sup> animale sotterraneo: termine polisemico che sta a indicare sia l'infiltrato, cioè

---

<sup>24</sup> Ivi, pp. 138-139.

<sup>25</sup> L'interpretazione è di Paolo Zublena, *Politiche del sentirsi in vita*, «Il Verri», 46 (2011), p. 77. A questa si aggiunga quella avanzata da Antonio Loreto in *Una totalità in miniatura* (A. Loreto, *Una totalità in miniatura. La micro-epica di Gherardo Bortolotti*, in F. De Cristofaro [a cura di], *L'epica dopo il moderno [945-2015]*, Pacini, Pisa 2017, p. 127, n. 45): «sul nickname *bgmole* vale l'ipotesi di Zublena [...] che incrocerei con l'originario disegno di Calvino di sdoppiare il signor Palomar in un personaggio orientato verso le profondità della terra – Mohole, dal nome di un progetto, intrapreso negli anni sessanta e non ancora abbandonato nonostante i fallimenti, di trivellazione a oltre 6.000 metri – e in uno orientato verso le stelle – Palomar stesso, dal nome dell'osservatorio astronomico californiano (che d'altronde a Calvino fa venire in mente «un palombaro che si immerge nella superficie» –, con la sanzione prosodica dei due trisillabi accentabili ugualmente in 1^ tanto quanto in 3^ sede: *bì-gi-mòle / Pà-lo-màr*».

un soggetto che, approfittando del ruolo svolto in un ambiente di lavoro, si occupa di attività investigative legate a organizzazioni criminali o di spionaggio; sia una persona dalla vista corta, con allusione alle scarse capacità visive dell'animale. È inoltre possibile che vi sia adombrato un riferimento alla celebre vecchia talpa marxista.<sup>26</sup> Come si è visto, *bgmole* è anche il *nickname* del blog sul quale Bortolotti raccoglie materiali compositi a partire dal 2008: *e-book*, video, fotografie, interventi di piglio saggistico. Nella scheda informativa della *webpage* si legge che «gherardo bortolotti *nearly* is *bgmole*»: la prospettiva dell'autore empirico viene così ridotta ad *avatar*, mero visitatore testuale e digitale, il cui ruolo serve, come ha osservato Antonio Loreto, «a mettere in mostra una individualità che esiste solo in quanto integrata nella massa o in quanto elettronicamente trasfigurata con un'alternativa sostanzialmente fittizia».<sup>27</sup>

Del resto, come si può notare dagli estratti sopra riportati, l'immaginario internetiano, tecnologico e informatico, insieme a quello astronomico (di cui si tratterà a breve), appare pervasivo e capillare. Il numero di tecnicismi impiegati (acronimi, sigle) e le indicazioni sulle operazioni informatiche e socialmediatiche fittivamente compiute da *bgmole* e altri utenti (dall'uso dei *social network* ai sistemi di *scripting*) assumono proporzioni considerevoli: dalla semplice ma compulsiva attività di *posting* alle decifrazioni di complessi codici PHP, i preprocessori di ipertesti concepiti per la programmazione di pagine *web* dinamiche come, ad esempio, i progetti wiki. Bortolotti carica il suo *avatar* di funzioni ambivalenti, e per questo più suggestive. Mentre nella prosa 616 *bgmole* assume quasi i caratteri del sopravvissuto solitario, di un esploratore vagante<sup>28</sup> in una *westland* caricata di *topoi* squi-

---

<sup>26</sup> Si fa riferimento al discorso tenuto da Marx per l'anniversario di «The People's Paper» (1856). Ringrazio Fulvio Ferrari per il suggerimento.

<sup>27</sup> A. Loreto, *Note livide, tracce tecniche*, p. 74.

<sup>28</sup> Molto interessante, a questo proposito, un video del 2008 apparso sul canale *Youtube* dell'autore, significativamente denominato *bgmole nell'infraordinario*,

sitamente postapocalittici (periferie abbandonate, quartieri residenziali deserti, centri commerciali diroccati, rifugi), nella prosa 288 è presentato come una sorta di *nerd* o militante informatico, impegnato in mansioni di decodifica, divulgazione di stampo giornalistico, aggiramento di attacchi *hacker*. In quest'ultima sequenza si ritrova, inoltre, una menzione a Iain M. Banks (noto autore di fantascienza britannico, tra i più stimati all'altezza degli anni Ottanta e Novanta), che assume probabilmente il valore di omaggio, o comunque di riferimento esplicito all'universo letterario con cui il libro dialoga. Al nome di Banks ne andrebbero aggiunti certamente altri, come quelli di autori sofisticati come John Robinson Pierce, James G. Ballard, e naturalmente William Gibson.<sup>29</sup> Del carattere polimorfico e intermediale del macrotesto bortolottiano è interessante mettere in luce anche alcuni espliciti riferimenti musicali, la cui frequenza è tale e tanta da permettere la configurazione mentale di un'autentica *playlist* di accompagnamento: si va dalle canzoni dei *Solid Space* (band *New Wave* britannica, i cui testi, tra l'altro, sono fortemente legati all'immaginario fantascientifico e alieno, in particolare della serie tv *Doctor Who*), fino ai *Field Mice*, i *Joy Division*, e «decine di archivi musicali, con le registrazioni di gruppi minori della *Factory* e della *Sarah Records*» (QAA 465:149). Bisogna segnalare, infine, un ultimo e decisivo omaggio. Come si è detto, *Quando arrivano gli alieni* è il libro di chiusura di un progetto più ampio, il cui

---

il cui titolo rimanda alle prose *le avventure di bgmole* comparse sul suo blog nello stesso periodo. Il video, accompagnato da una traccia musicale rumorosa, dai rintocchi lenti e conturbanti, si compone dell'alternanza di prose su sfondo nero e sequenze fotografiche di ambientazione domestica in cui compare un piccolo astronauta giocattolo della nota azienda Lego, immerso tra oggetti di uso comune e quotidiano (tazze, scaffali, *cd*, libri, tappi di bottiglia, barattoli).

<sup>29</sup> L'informazione è desunta da un'intervista all'autore a cura di Alexandrina Scoferta (24/11/20) apparsa su *Youtube* tramite il canale "differx" di Marco Giovenale: <[https://www.youtube.com/watch?v=00Za1gETMfg&ab\\_channel=differx](https://www.youtube.com/watch?v=00Za1gETMfg&ab_channel=differx)>.

titolo, *Low. Una trilogia*, oltre a indicare un esplicito programma di scrittura, rimanda all'omonima trilogia di David Bowie, conosciuta anche come *Trilogia berlinese*, composta, per l'appunto da *Low*, *Heroes* e *Lodger*, tre album capitali della musica degli anni Ottanta.

L'orizzontalità dei riferimenti impiegati convoglia tensioni conoscitive differenti: dal desiderio di esplorazione totale e di 'fuoriuscita', che spinge a perimetrare lo spazio dei possibili e dell'infinitamente altro; alla volontà critica di azione sul mondo realizzata mediante l'immissione di elementi di disturbo che richiedono la costante cooperazione del lettore, chiamato a prestare attenzione ai fenomeni materiali, storici e culturali, inclusi i meccanismi di produzione del testo.

173. Aprimmo un portale verso Formalhaut IX, nella speranza di superare il lento decadere dei corpi. Un'ondata migratoria iniziale portò sul pianeta il culto degli specchi e le prime forme di comunità monastiche dedicate alla trascrizione di testi di consumo. Il gruppo interno di ogni comunità fondava un blog centrale di riferimento, i cui dati di accesso venivano criptati in litanie asemantiche, costituite da lemmi polisillabici, a lunghezza variabile. Nel corso delle funzioni mattutine, le litanie venivano ripetute in coro, mentre sulle pareti olografiche della sala del culto scorrevano rendering 3D di frasi come «locali arredati per farti sentire più ricco» o «nel cono d'ombra dell'aggressività intraspecifica». Il gruppo degli eletti, conosciuto anche come «partito interno», si incaricava di postare sul blog frasi estrapolate casualmente da vecchie riviste di costume. Un server semisenziante era dedicato a processare in anticipo il materiale. Alcuni specialisti in ricorsività e teoria delle catastrofi erano arrivati dai centri di calcolo di Sirio per farne la prima parametrizzazione [...].<sup>30</sup>

Questa sequenza appare significativa sia dal punto di vista dello stile sia dal punto di vista del contenuto. Si noti, anzitutto, il largo impiego del lessico specialistico (astronomico e informatico), cui si aggiunge la descrizione grammaticale di una

---

<sup>30</sup> QAA, p. 139.

xenolingua (*litanie asemantiche costituite da lemmi polisillabici a lunghezza variabile*), i riferimenti alla pratica letteraria del *cut-up* («frasi estrapolate casualmente da vecchie riviste di costume»), l'autocitazione («locali arredati per farti sentire più ricco»<sup>31</sup>). Nel testo si legge che degli individui (al solito, attanti non specificati), in un tempo lontano, si sono accinti ad aprire un portale verso *Formalhaut* (una stella situata nella costellazione del Pesce Australe) nella speranza di arrestare l'inevitabile processo di degenerazione biologica dei corpi. Tuttavia, lo scenario 'fanta-distopico', in apparenza serissimo (per il tema dell'invecchiamento e del tentativo di fuoriuscita dalla morte) viene presto scalzato da una serie di proposizioni ironiche e paradossali, dal sapore compiutamente umoristico: si apprende così che da quel portale non soltanto non si è ricavato alcun beneficio, bensì, se possibile, si è persino accelerato il processo di decadimento attribuito a un'ondata migratoria che ben presto esporta quello che viene definito il «culto degli specchi», incoraggiando la formazione di future «comunità monastiche dedicate alla trascrizione di testi di consumo», ovvero, per estensione metonimica, alla cultura del narcisismo e alla foga devozionale al *mainstream* più demente e spietato. Un'ultima considerazione di ordine tematico va riservata al trattamento ancipite a cui è sottoposta la figura degli alieni:

**460.** Degli alieni il silenzio era profondissimo e lo sguardo non ci abbandonava per lunghissimi minuti, come se fossimo noi l'evento inaspettato, il dato incongruente in un quadro, fino a quel momento, sinistramente normale.<sup>32</sup>

**421.** Ci accampavamo per lo più nei quartieri periferici, dove le tracce degli alieni erano ancora forti e sui muri esterni delle banche e delle concessionarie di automobili, apparivano le scritte che avevano lasciato. Passavamo spesso davanti ai loro manufatti asimmetrici, abbandonati

---

<sup>31</sup> Cfr. G. Bortolotti, *Tecniche di basso livello*, prosa n. 77, in *Low*, p. 17.

<sup>32</sup> QAA, p. 141.

nei parcheggi dei centri sportivi, e sentivamo quella sensazione di sconforto e dolore che ci avevano donato.<sup>33</sup>

**410.** Provammo a stabilire, con gli alieni, un codice di interfaccia basato sulla moda e l'informazione corrente, alternando capi d'abbigliamento, accessori, notizie di cronaca e tinte per capelli [...].<sup>34</sup>

**436.** Ci concedevamo comunque un futuro, una quantità indefinita di tempo da attraversare nei nostri distretti, disfacendoci tra gli avvenimenti, tra le conseguenze. Gli alieni ce l'avevano promesso [...].<sup>35</sup>

**877.** I sogni attraversavano l'Europa ed erano composti da scene di massa, cariche della polizia, picchi nei tassi di disoccupazione. Celavano le parole segrete di un complotto tecnocratico perfetto, che risuonava nelle nostre stanze con un ronzio che credevamo fosse il suono del sangue, il brusio continuo del suo moto nei meandri del timpano. Rivolti al futuro, sprofondati nelle terse cavità dei mattini, lo ascoltavamo riprodursi minuzioso, minerale, duraturo, in attesa che arrivasse il momento di rivolgerci agli alieni.<sup>36</sup>

Saltano subito all'occhio le tonalità meste e malinconiche, associate talvolta a sentimenti di abbandono e desolazione, con i quali il narratore parla degli alieni, figure essenzialmente vuote, amorfe e sfuggenti, prive di qualsiasi connotazione fisica. A essere descritta con maggiore intensità e spessore è, quindi, la relazione di totale sudditanza psicologica degli umani nei loro riguardi: gli alieni sembrano creature putative, giudicanti e autoritarie. Non mancano tuttavia inserti ironici e simpatetici, come nella prosa 410, dove ci viene segnalata l'esistenza di un codice interfaccia utilizzato per lo scambio di informazioni che, molto similmente al funzionamento dei blog e dei *social network*, veicolano in maniera indifferenziata notizie di cronaca e tendenze

---

<sup>33</sup> Ivi, p. 145.

<sup>34</sup> Ivi, p. 150.

<sup>35</sup> Ivi, p. 155.

<sup>36</sup> Ivi, p. 179.

all'ultimo grido. Un altro aspetto di capitale importanza riguarda l'illusione di futuribilità a loro attribuita: mentre nel continente imperversano calamità, tumulti, collassi economici, violenze, devastazioni causate dall'uso di armi chimiche e nucleari (come si scopre, sempre a singhiozzi, nel corso del racconto), gli alieni si configurano come unica *speranza* (parola la cui occorrenza è considerevole e non scontata, su cui si tornerà) di salvezza e fuoriuscita. Tuttavia bisogna attendere le ultime pagine affinché si riveli la vera natura di queste xenopresenze, coincidenti infine, con mossa allegorica, con l'altra faccia dell'*establishment* governativo e finanziario il quale, con le sue false promesse di liberazione, benessere e progresso illimitati, porterà infine alla distruzione e all'inverno nucleare:

**553.** L'inverno nucleare ci trovò disperati, consapevoli di dover cedere tutto, di non avere niente che potesse durare. Perdemmo i nostri figli, la vita, i brani di pelle che si staccavano come cortecce, come stracci del corpo scomposto, bruciato dal bombardamento degli isotopi pesanti, dai raggi gamma. Sacrificammo ogni cosa all'onda d'urto dei megatoni, alle tempeste del fallout radioattivo che, sugli orizzonti delle nostre pianure, là dove si infittivano i nostri traffici e le nostre città, gonfiavano nubi chilometriche di detriti, sangue, ossa e carne vaporizzati [...].<sup>37</sup>

**210.** Del sentimento quasi sordido di vergogna e disillusione che ci rimaneva in gola dopo le visite degli alieni, facevamo tesoro e ne ricordavamo, negli anni, le sfumature più diafane, i minimi riverberi celati nelle sere di settembre, negli errori che ancora commettevano, nelle forme delle ombre [...].<sup>38</sup>

Come si è potuto osservare nel corso della nostra lettura, la narrazione di *Quando arrivarono gli alieni* appare come priva di consequenzialità e di progressione graduale. Il precipitato stilistico di tutto ciò è il ricorso a una sintassi ellittica e allusiva. Tuttavia, la lettura attenta delle sequenze, disomogenee dal punto

---

<sup>37</sup> Ivi, p. 200.

<sup>38</sup> Ivi, p. 201.

di vista ordinativo, diegetico e finanche numerologico,<sup>39</sup> ha permesso di mettere a fuoco non una trama unitaria bensì un quadro d'insieme, da non considerarsi, dunque, assente, ma volutamente, 'disseminato', sfrangiato, soprattutto per quanto riguarda il piano cronotopico e i normali rapporti di causa ed effetto. Ciò si evidenzia dalla presentazione difforme e opaca di informazioni, eventi e azioni minime, il cui affastellamento rende problematica l'individuazione di un 'prima' e un 'dopo': ogni singola sequenza presenta, di volta in volta, un rinnovato sviluppo *in medias res* che spezza qualsiasi effetto di continuità di trama. Al livello dei tempi verbali, di cui si registra l'alternanza passato remoto-imperfetto, risulta interessante una dichiarazione dello stesso autore il quale, in un'intervista online a cura di Alexandrina Scoferta (2020), afferma che gli sarebbe piaciuto riscrivere l'intero testo all'indicativo futuro, offrendoci così delle precise coordinate ermeneutiche. I microtesti pessimistici e catastrofici tratteggiati da Bortolotti, oscillanti tra spazi di protezione, territori marginali, approdi ipotetici, fuoriuscite interstellari, lasciano sempre piccoli ma significativi margini di speranza e di apertura possibilistica a mondi alternativi. A conferma di quanto appena detto è necessario guardare ancora due luoghi testuali, rispettivamente del paratesto e del testo, dell'inizio e della fine, con un movimento circolare che va, per l'appunto, dall'epigrafe all'*explicit*. Nell'epigrafe troviamo infatti una scarna ma significativa dedica ad Andrea Raos, primo sostenitore del progetto alieno. In una piccola parentetica apposta accanto al nome dell'amico scrittore, si

---

<sup>39</sup> Come nota ancora Antonio Loreto, ottimo interprete dell'opera bortolottiana, sin dall'esordiale *Tracce* (la cui particolarità consiste nella trascrizione di frammenti inizialmente destinati al blog dell'autore) si assiste alla scelta sistematica di presentare le sequenze secondo il principio del disordine, che è anzitutto un disordine numerale: «la numerazione», dunque, assume «una funzione assai più simbolica che effettivamente identificativa o perlomeno indicativa di una cronologia o di un qualunque tipo di stabile ordinamento»: A. Loreto, *Note livide, tracce tecniche*, pp. 67-69.

può leggere il termine finlandese *toivo*, nome comune ma anche nome proprio maschile, che equivale all'italiano 'speranza': che questa sia incarnata dal sodale o da un generico sentimento, ciò che conta è che il libro si apra proprio sotto questo segno. Toivo, inoltre, è anche il nome del personaggio Toivo Glumov, l'agente investigativo più brillante dell'universo distopico-fantascientifico della trilogia dei fratelli Strugackij dedicata al comandante Maxim Kammerer (*L'isola abitata*, *Lo scarabeo nel formicaio*, *Le onde placano il vento*) e appartenente al più ampio ciclo di romanzi l'*Universo del mezzogiorno*.

Guardiamo l'explicit. Nell'ultimo capoverso dell'ultima prosa del libro è possibile scorgere quella «resistenza alla chiusura» rappresentata dai finali aperti e ambigui di cui discutono Moylan e Baccolini a proposito delle distopie critiche. Con un'ingegnosa mossa ironica e straniante, la descrizione della guerra e della devastazione è infine scalzata dall'uso imprevisto del discorso diretto – corrispondente per giunta a un'autocitazione<sup>40</sup> – che assume il valore di battuta finale e di arguta sintesi procedurale:

**501.** [...] Scoppiavano le prime bombe al fosforo, tirate dalle milizie asserragliate nel complesso. L'artiglieria leggera raddoppiava le salve e nel cielo del tardo pomeriggio iniziavano a scorrere le code di razzi traccianti, lanciati in direzioni opposte, in geometrie ipnotiche, in pattern caleidoscopici. *E bgmole si ripeteva, ossessivamente: «Stabiliamo, dove possibile, una gerarchia delle fonti»* (corsivo mio).<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> G. Bortolotti, *Tracce* (2008), prosa n. 10076, p. 5. Si cita dall'*e-book* disponibile sul blog dell'autore: <<https://bgmole.wordpress.com/2008/09/21/canopo/>>.

<sup>41</sup> QAA, p. 202.

MICHELANGELO FAGOTTI

ALVARO ANTI-UTOPICO.

UNA LETTURA DI *I MAESTRI DEL DILUVIO* E DI *L'UOMO È FORTE*

### 1. *Premessa su L'uomo è forte*

Al termine del suo viaggio in Unione Sovietica per conto della «Stampa», nell'estate del 1934, Alvaro raccoglie gran parte degli articoli apparsi sul quotidiano nel volume *I maestri del diluvio* (Mondadori, 1935).<sup>1</sup> Nel marzo-aprile del 1937 lo scrittore, inviato a Riga, torna a scrivere di Unione Sovietica per l'«Omnibus» di Longanesi, alla luce della degenerazione del regime staliniano nel periodo delle grandi purghe.<sup>2</sup> L'anno seguente, nel 1938, pubblica con Bompiani *L'uomo è forte (UF d'ora in poi)*,<sup>3</sup> un romanzo

---

<sup>1</sup> C. Alvaro, *I maestri del diluvio. Viaggio nella Russia sovietica*, Mondadori, Milano 1935. Nel contributo farò riferimento a questa edizione.

<sup>2</sup> Sugli articoli russi per «Omnibus» cfr. A.M. Morace, *Un occidentale nella Russia sovietica*, in Id., *Orbite novecentesche*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2001, pp. 56-83, il quale mette in evidenza l'importanza di questo secondo soggiorno per l'ideazione del romanzo.

<sup>3</sup> C. Alvaro, *L'uomo è forte*, Bompiani, Milano 1938. D'ora in poi, se non specificato altrimenti, con *UF* indicherò l'edizione dei Classici Bompiani a cura di Geno Pampaloni e Pietro De Marchi (1990), nella ristampa del 2018: C. Alvaro, *Opere. Romanzi e racconti*, vol. I, Bompiani, Milano 2018. Per il giudizio critico su *L'uomo è forte* come per l'interpretazione politica cfr. le pagine dedicategli da G. Rando, *La narrativa di Corrado Alvaro. Tra sperimentalismo, denuncia e profezia*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2018, pp. 68-88.

ispirato ai reportage e alla sua esperienza in Russia. Benché la vicenda narrata abbia luogo in un paese di cui non si fa il nome, non c'è dubbio che il regime totalitario descritto nel racconto sia in larga parte ispirato alla Russia di Stalin. Basterebbero a provarlo i riferimenti al regime sovietico contenuti nel romanzo,<sup>4</sup> le innumerevoli sovrapposizioni tra quest'ultimo e gli scritti russi di Alvaro,<sup>5</sup> quando non fossero sufficienti le testimonianze dello stesso scrittore riportate da F. Contorbia.<sup>6</sup> Sulla base dei riferimenti antisovietici alcuni critici hanno accusato il romanzo di «propaganda fascista»<sup>7</sup> o lo hanno a vario titolo ridotto a sintomo del «ventennio nero»,<sup>8</sup>

---

<sup>4</sup> Tra i riferimenti più scoperti al regime sovietico, ricordiamo alcuni dei passi sul carattere collettivista del regime di *UF*: «Proprio quelle cose che altrove non avrebbero senso divengono da noi un vizio segreto e vergognoso. [...] questo ci serve a dimostrare che attaccarsi a una cosa qualunque è senza importanza, e che è piuttosto un vizio della educazione umana, una stortura dei sentimenti. [...] L'uomo è abituato a vivere per sé. Lo abitueremo a vivere per la collettività» (*UF*, p. 509). Altrove Dale apostrofa l'Inquisitore: «È questo il frutto del famoso collettivismo?» (ivi, p. 604). Scoperto mi sembra anche il riferimento alle purghe staliniane del 1936 (denunciate da Alvaro in *La nuova società*, «Omnibus», a. I, n. 3, 17 aprile 1937) nella vicenda che nel romanzo travolge i tre intellettuali del circolo della cultura, i quali vengono processati e giustiziati non appena sospettati di intelligenza con lo straniero Dale.

<sup>5</sup> Tema esplorato già da diversi contributi, fra i quali citiamo almeno F. Contorbia, *Alvaro in URSS*, in *Corrado Alvaro, l'Aspromonte, l'Europa* (atti del convegno di Reggio Calabria, 4 e 10-12 novembre 1978), Casa del Libro, Reggio Calabria 1981, pp. 110-125; A.M. Morace, *Un occidentale nella Russia sovietica*; G. Rando, *L'uomo è forte: dal reportage antisovietico al romanzo realistico-simbolico*, in *Paura sul mondo. Per «L'uomo è forte» di Corrado Alvaro* (Seminario di studi. Reggio Calabria, 13-14 febbraio 2009), a cura di A.M. Morace - A.R. Pupino, Edizioni ETS, Pisa 2013, pp. 78-93.

<sup>6</sup> F. Contorbia, *Intorno a L'uomo è forte*, in *Paura sul mondo*, pp. 33-42.

<sup>7</sup> E. Misefari, *Alvaro politico. Analisi di un comportamento*, Rubbettino, Soveria Mannelli 1981.

<sup>8</sup> G. Debenedetti, *Alvaro a due voci*, «L'Unità», 5 gennaio 1947; ma cfr. anche il giudizio di W. Pedullà, *Alvaro, Voltaire, S. Girolamo*, in Aa.Vv., *La 'politica' di Alvaro*, Lerici, Roma 1977, p. 81.

in una serie di stroncature animate dagli strascichi ideologici del Dopoguerra e oggi rimaste quasi senza eco. Il tentativo di smarcare l'opera da quelle accuse ha dato però luogo all'equivoco opposto, alimentando la leggenda (poggiata su dati intratestuali malcerti come, appunto, l'indeterminatezza dell'ambientazione, o su deboli indizi extratestuali) di un'operazione letteraria e editoriale pienamente e consapevolmente antifascista.<sup>9</sup> Queste letture hanno 1) messo in ombra, e a volte rimosso, l'ispirazione russo-sovietica del romanzo, e 2) hanno finito per attribuire a Alvaro un'intenzione antifascista che non sembra in linea con l'immagine di sé che lo scrittore ha affidato a *Quasi una vita*. L'immagine cioè di un antifascista che si sentiva poco proclive ai gesti esemplari, e che aveva accettato la fama di oppositore del regime con l'estremo pudore di chi accetta una 'parte' troppo importante per lui: «Il solo atteggiamento possibile è di assumere la parte che vi danno, anche se è troppo importante per voi».<sup>10</sup>

A metà strada tra i due schieramenti di interpreti si collocano coloro che hanno rintracciato nel romanzo un'«allusione forte ad una situazione universale»<sup>11</sup> e, per questa via, una critica a tutti i regimi statolatrici. È vero infatti che lo scrittore, per non ricadere nell'«esotismo» e fuggare i «sospetti di propaganda», rifuggì sin da subito dalla tentazione di un romanzo di ambientazione russa e d'ispirazione apertamente antisovietica, muovendosi nella direzione di una progressiva sublimazione dei dati storici concreti e, da lì, verso la rappresentazione di una *condition*, universalmente, *humaine*: «il tema doveva essere questo: la condizione degli uomini cacciati in una vita di continuo panico, in cui gli atti più insospettabili possono acquistare colore di delitto e le

---

<sup>9</sup> Sulle diverse interpretazioni rimando ancora a G. Rando, *La narrativa di Corrado Alvaro*, pp. 66-70.

<sup>10</sup> C. Alvaro, *Quasi una vita. Giornale di uno scrittore*, Bompiani, Milano 1950, p. 24.

<sup>11</sup> D. Calcaterra, *L'uomo è forte di Corrado Alvaro: «un libro sbagliato bene» che resiste al tempo*, in *Paura sul mondo*, p. 24.

azioni più innocenti apparire delittuose. Dostoevskij aveva divinato questa condizione umana». <sup>12</sup> Questa interpretazione ‘larga’ è autorizzata dallo stesso Alvaro, pertanto mi sembra la più convincente: «Allargando il significato di questo lavoro, esso dovrebbe rispecchiare quanto nel mondo attuale è tortura morale sotto il dominio di elementi inumani, nel disordine e nello scatenamento dell’odio». <sup>13</sup> Accettare quest’ultima tesi non deve tuttavia condurci a negare l’importanza che l’esperienza russa dello scrittore ha avuto per la genesi del romanzo. Qualsiasi giudizio si voglia dare sulle intenzioni ultime che hanno guidato Alvaro alla scrittura di *UF* – per lo studio che qui si presenta – importa ribadire che le osservazioni sulla Russia raccolte nei *Maestri* costituiscono la via d’accesso privilegiata e un punto di passaggio inevitabile per l’interpretazione del romanzo, <sup>14</sup> così come quest’ultimo continua a far luce sull’interpretazione alvariana del fatto sovietico, secondo un movimento ermeneutico circolare che ha ispirato tanti lettori e che continuerà a farlo.

## 2. I maestri del diluvio e il risveglio dell’homo oeconomicus

L’antagonismo ideologico tra fascismo e bolscevismo ebbe un peso determinante sui reportage che gli intellettuali italiani scrissero sulla Russia sovietica durante il Ventennio. In alcuni casi tuttavia i reporter seppero ritagliarsi margini di autonomia in virtù della loro credibilità di tecnici, a volte (eccezioni, certo) valse

---

<sup>12</sup> Ivi, p. 38.

<sup>13</sup> Dall’intervista di Alvaro alla «Tribuna» del 29 ottobre 1938 riportata da F. Contorbia, *Intorno a L’uomo è forte*, p. 38.

<sup>14</sup> Questa opinione mi sembra condivisa anche da: G. Manacorda, *Le esperienze di Alvaro*, «Società», 6 (1954); A.M. Morace, *Un occidentale nella Russia sovietica*; N. Borsellino, *Prefazione*, in C. Alvaro, *L’uomo è forte*, Illisso - Rubbettino, Nuoro - Soveria Mannelli 2006; G. Rando, *La narrativa di Corrado Alvaro*, pp. 68-89; F. Contorbia, *Intorno a L’uomo è forte*, pp. 33-42.

loro qualcosa il loro carisma di scrittori;<sup>15</sup> altre volte a mitigare le richieste della propaganda sopraggiunsero interessi commerciali o esigenze diplomatiche dei due paesi.<sup>16</sup> I reporter inviati dalla «Stampa» di Agnelli tra il 1929 e il 1934 (tra i quali Alvaro), protetti dai buoni rapporti commerciali tra Fiat e Unione Sovietica, godettero di un certo margine di autonomia.<sup>17</sup> Approfittando di questo spiraglio di libertà, alcuni inviati della «Stampa» poterono riportare testimonianze più equanime, o, semplicemente, personali, dei loro colleghi inchiodati agli oneri della propaganda.<sup>18</sup>

---

<sup>15</sup> È nota la lettera con cui l'incaricato alla censura dell'*Uomo è forte* comunica ad Alvaro che «se il libro non avesse offerto pregi di opera d'arte, la censura sarebbe stata ben altrimenti rigorosa».

<sup>16</sup> Rimando alla ricostruzione di P.L. Bassignana, *Fascisti nel paese dei soviet*, Bollati Boringhieri, Torino 2000.

<sup>17</sup> Cfr. P.L. Bassignana, *Fascisti*, pp. 49-78. Nel caso «La Stampa» gli interessi economici dell'azienda di Agnelli ebbero la meglio sulle rigide contrapposizioni ideologiche, determinando, grazie anche alla regia di Malaparte – lo scrittore era in quegli anni vicino alla famiglia Agnelli e direttore del quotidiano – un racconto simpatetico dell'URSS, caratterizzato da una certa apertura e indulgenza. Diverso sembra invece il caso del reportage del viaggio a Odessa di Italo Balbo, approdato in URSS al termine della sua seconda trasvolata mediterranea in veste di ministro dell'aeronautica (I. Balbo, *Da Roma a Odessa*, Treves, Milano 1929). In quel caso i rapporti commerciali tra l'industria aeronautica italiana e l'URSS contribuirono alla buona riuscita dell'operazione diplomatica, ma nel reportage «nonostante ciò, Balbo non minimizzò l'enorme abisso culturale e politico che divideva sovietici e fascisti», cfr. C.G. Segrè, *Italo Balbo. Una vita fascista*, il Mulino, Bologna 1988, p. 257.

<sup>18</sup> Il giudizio di Bassignana sullo sforzo di obiettività di alcuni reporter va accostato a quello (e i due giudizi non si contraddicono) di G. Petracchi sulla generale inattendibilità delle testimonianze: «la brevità del soggiorno trascorso in Russia dalla maggior parte dei viaggiatori [...] la cura posta dalle autorità russe e sovietiche nel consentire ai viaggiatori stessi di vedere solo ciò che corrispondeva all'interesse politico del momento [...] la combinazione di questi due elementi, unita alla scarsa preparazione specifica della maggior parte dei giornalisti che visitarono la Russia sovietica negli anni Venti e Trenta, ha dato a questa letteratura di viaggio un carattere sostanzialmente impressionistico, che, salvo rare eccezioni, si rivela una fonte storica poco attendibile per la

Se è vero che i reporter non vennero scelti tra i socialisti, «La Stampa» non li prese neanche tra i giornalisti più proni al fascismo. Alcuni di loro erano figure anomale (come Malaparte, fascista, sì, ma antiborghese e simpatizzante dei rivoluzionari bolscevichi), alcuni provenivano dalle fila dei liberali come Alvaro e Carlo Scarfoglio, altri, ancora, erano semplicemente persone ritenute competenti, come Ettore Lo Gatto (slavista), Gaetano Ciocca (ingegnere), Giulio Cesare Ferrari (psicologo), animate da un reale interesse per l'esperienza sovietica e poco inclini a intonarsi al coro dei giornali.<sup>19</sup>

In un modo o nell'altro, tutti i reporter che cercarono di gettare uno sguardo più obiettivo sul fenomeno sovietico, misero in discussione il proprio punto di vista. Nei suoi scritti russi Malaparte poneva l'accento sui limiti di giudizio della borghesia europea: «Sarebbe eccessivo [...] pretendere da parte degli scrittori borghesi una serena, spregiudicata, disinteressata comprensione di una rivoluzione proletaria, che si propone [...] la distruzione della borghesia»;<sup>20</sup> forte del suo curriculum di rivoluzionario, Malaparte sosteneva a più riprese la non intelligibilità del fenomeno sovietico al di fuori delle categorie del marxismo: «Voler giudicare il bolscevismo non già contro, ma all'infuori di alcuni suoi principii

---

conoscenza del paese osservato»: G. Petracchi, *Viaggiatori fascisti e/o fascisti a modo loro nella Russia e sulla Russia degli anni Venti e Trenta*, «Rivista di Studi Politici Internazionali», 81.1 (2014), p. 57.

<sup>19</sup> Specialmente nel reportage di Scarfoglio, Alvaro e Lo Gatto è evidente il tentativo di infrangere il diaframma della propaganda. Si veda il giudizio di G. Petracchi: «I fascisti che io chiamo 'a modo loro' non ebbero bisogno di ricorrere a simili contorsioni [della propaganda]. Erano andati in Russia con le inquietudini dell'uomo europeo, con gli interrogativi dei filosofi sulla crisi dell'Europa e sul futuro della civiltà e dell'umanesimo. Non avevano nessuno a cui rendere conto delle loro impressioni se non alla loro professionalità. Alcuni di essi non erano neppure fascisti. Tra questi [...] Carlo Scarfoglio [...] Corrado Alvaro»: G. Petracchi, *Viaggiatori fascisti*, pp. 52-53.

<sup>20</sup> C. Malaparte, *L'Europa davanti allo specchio*, prefazione a R. Fülöp-Miller, *Il volto del Bolscevismo*, Bompiani, Milano 1930.

fondamentali, è come pretendere di giudicare l'architettura senza tener conto delle quattro regole del Vignola [...] Tutto apparirà chiaro, nella Russia di Lenin, a chi sappia guardare in fondo alle cose e giudicare senza pregiudizio».<sup>21</sup> In modo differente ma comparabile Giulio Cesare Ferrari metteva in evidenza nel suo reportage il «disorientamento dei nostri giudizi di valore [...] orientati automaticamente a cercare nella rivoluzione del '17 la causa di ogni fenomeno che ci colpisca».<sup>22</sup> E così Lo Gatto: «equivoco di giudicare i fenomeni sovietici con l'occhio occidentale, dimenticando le differenze psicologiche che [...] non possono essere scomparse e non potranno scomparire nel breve periodo di tempo previsto dai piani».<sup>23</sup> Esempi di come molti intellettuali inviati in Russia non rifiutarono di interrogarsi sui limiti delle loro testimonianze. Nei *Maestri del diluvio* Alvaro si dimostrava altrettanto avvertito del problema prospettico, ma lo risolveva ricusandolo energicamente, negando cioè la novità del fenomeno sovietico e l'incapacità della borghesia europea di comprenderlo attraverso le proprie categorie: «Tutto quello che oggi parla nella civiltà sovietica noi possiamo penetrarlo con le esperienze e gl'ideali che già conosciamo, che riecheggiano le voci di molti legislatori nostri e perfino di molti santi della vita attiva e solidale».<sup>24</sup> Secondo Alvaro la Russia sovietica non è un paese misterioso e ingiudicabile

---

<sup>21</sup> Id., *Premessa necessaria*, «La Stampa», 8 giugno 1929. Per l'interpretazione del sovietismo di Malaparte cfr. Id., *Intelligenza di Lenin*, Treves, Milano 1930.

<sup>22</sup> G.C. Ferrari, *La URSS vista da uno psicologo*, Zanichelli, Bologna 1932, p. 20. Il reportage di Ferrari, giunto in URSS con il figlio nel 1931 per la Conferenza internazionale degli psicologi di Mosca, uscì in quattro puntate sulla sua «Rivista di psicologia». Fatte salve alcune banalità sulle «caratteristiche etniche» dei russi (ivi, p. 146), il reportage dello psicologo è informato da un vero sforzo scientifico di comprensione della realtà sovietica, specie nel campo della psicologia del lavoro.

<sup>23</sup> E. Lo Gatto, *Urss 1931*, Anonima Romana Editoriale, Roma 1932, p. 116.

<sup>24</sup> C. Alvaro, *I maestri*, p. 81.

perché il regime instauratosi nel '17 non era stato in grado di realizzare una forma di civiltà del tutto nuova.<sup>25</sup> La Russia gli sembra semplicemente indietro su quella strada maestra della modernità che l'Europa aveva già percorso nei due secoli precedenti. Le idee di Marx e Lenin per Alvaro sono le idee di un «tedesco nato dalle esperienze dell'Occidente» e di «un russo europeizzato che partiva proprio dalla esperienza europea, e di questa teneva conto in tutte le sue teorie».<sup>26</sup> È questa certezza del primato storico e ideale europeo di fronte a una Russia passata direttamente «dal feudalesimo [...] a questa forma nuova di vita, ancora indistinta, piena di contraddizioni d'ideali [...] che racchiude le suggestioni della vita europea e le sue esperienze secolari»,<sup>27</sup> a conferire allo scrittore la fiducia di questi giudizi:

Siccome la rivoluzione è partita da una condizione del tutto primitiva, ma col più completo corredo di teorie occidentali, essa rappresenta nel medesimo tempo l'applicazione di forme nostre di vita e la polemica contro tali forme, come un vaccino che è il 'virus' e nel medesimo tempo la guarigione. Dove crede di uscire dalla vita europea vi si smarrisce, dove crede di averla superata torna indietro<sup>28</sup>

---

<sup>25</sup> Va notato che nel corso del suo viaggio Alvaro ha dei ripensamenti. Sono tuttavia momentanei e rimangono privi di riflessi sul piano del giudizio: «tutto sembra in principio chiaro e semplice, il visitatore ha l'impressione di capire ogni cosa, e che sia risolto il problema della convivenza umana, anche se su un piano tanto modesto e dimesso. Ma dopo una settimana è mutato tutto il panorama, e questo che pareva un luogo dove tutto è risolto [...] diviene un inferno di complicazioni, dove il vecchio uomo risorge e il nuovo non è ancora nato. Gli stessi stranieri [...] che vivono qui da anni, soffrono di questi continui dubbi; le stesse persone che ho veduto talvolta indignate e piene d'odio funesto, le ho ritrovate poi improvvisamente indulgenti e a tratti colpite da cordiale stupore, o da quel fatalismo in fondo al quale non v'è più nulla che conti. La sola cosa che si può affermare con certezza è che l'uomo russo è d'una pianta ben forte, d'una radice gigantesca»; C. Alvaro, *I maestri*, p. 140.

<sup>26</sup> Ivi, p. 26.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> Ivi, p. 27.

Partendo da questa convinzione Alvaro ha gioco facile a scoprire dietro la crosta dei proclami sovietici il rifarsi della storia europea: la scoperta del valore dell'individuo, la conquista dell'uguaglianza, la formazione della borghesia, «l'infatuazione della macchina»,<sup>29</sup> l'affermarsi del nazionalismo nella forma di un rinascente panslavismo,<sup>30</sup> e così via: «Chi vuole può seguire all'infinito a trovare rapporti puntualissimi e sbalorditivi tra il bolscevismo quale è oggi e il travaglio dell'occidente industriale alle sue origini». <sup>31</sup> Lo sbocco di questo processo sarà inevitabilmente lo stesso cui sono andate incontro le nazioni occidentali: la saturazione dei mercati interni, la guerra, il colonialismo.<sup>32</sup>

Il tanto sbandierato 'uomo nuovo' gli sembra una contraddizione in termini: «sarebbe un essere spoglio d'ogni interesse personale e privato, d'ogni influenza di vita occidentale dopo averla assorbita tutta». <sup>33</sup> Per Alvaro, l'unica novità per l'uomo sovietico è la scoperta del diritto naturale: «L'uomo sovietico è nuovo in quanto ha ottenuto uguali diritti di fronte allo Stato senza pregiudizi di razza; sono eccettuati dall'uguaglianza i figli e i nipoti dei vecchi borghesi». <sup>34</sup> Al di là dei programmi, anche l'arte proletaria sovietica gli sembra in realtà impegnata a rifare le esperienze dell'arte borghese europea: «visitando alcuni studi di pittori sovietici, mi accorsi che i migliori fra loro rispettano Renoir e Marquet e Cézanne, eccetera, e sono più colti di quanto la loro propaganda ci

---

<sup>29</sup> Ivi, p. 71.

<sup>30</sup> «Ed ecco che rispunta fuori il mito panslavista di Herzen, quando si sente parlare di "socialismo nazionale" in vista dell'internazionale» (ivi, p. 166).

<sup>31</sup> *Ibidem.*

<sup>32</sup> «Quando tutte le risorse tecniche e umane saranno arrivate alla più grande conquista dell'industrialismo e del benessere sociale, allora comincerà il problema, e il più accanito pacifismo come la più accanita dottrina anticoloniale comunista si troveranno di fronte ai problemi che conobbe l'Europa: la guerra e la necessità di colonizzare altre terre»; ivi, p. 165.

<sup>33</sup> Ivi, p. 80.

<sup>34</sup> Ivi, p. 81.

vuol far credere».<sup>35</sup> Dalla prospettiva di Alvaro tutte queste osservazioni mettono però capo a un giudizio globale positivo, perché la Russia, pur sotto un regime dittatoriale, si sta riallineando alle nazioni moderne: «Nessuno potrà negare le conquiste per l'elevazione morale del proletariato russo; tenendo conto del suo stato primitivo e appena oggi sulla soglia della vita civile».<sup>36</sup> Secondo lo scrittore è il valore conferito dagli stessi sovietici alla *tecnica* a guidare il processo di scoperta del valore dell'individuo, perché l'organizzazione tecnica del lavoro ha diviso la Russia «di nuovo in classi, ha ristabilito le differenze»,<sup>37</sup> risvegliando nel proletariato russo gli istinti dell'*homo oeconomicus*, la ricerca del benessere, «della responsabilità [...] e della personalità»:<sup>38</sup> «Il senso dell'individuo e del suo valore si va scoprendo oggi, di pari passo col valore della tecnica».<sup>39</sup> A questo punto allo scrittore non resta che sperare che il processo sia rapido: «Uno dei risultati intorno a cui discute ormai tutta la pedagogia e la scienza del lavoro in Russia è proprio il valore dell'individuo; è molto probabile che la nuova vita di questo paese incontri sulla sua strada questo risultato della civiltà, forse il più grande di tutta la civiltà umana».<sup>40</sup>

Mentre sul piano economico il regime non può che sostenere il processo di formazione di una borghesia di tecnici, differenziando salari, mansioni, responsabilità, sul piano ideologico persevera nella propaganda antiborghese. Al Museo dell'Arte Occidentale di Mosca, le didascalie antiborghesi che illustrano i quadri di Tiziano, di Rembrandt, dei fastosi cimeli della Russia di Pietro e Nicola, non impediscono all'istinto economico dei proletari di manifestarsi:<sup>41</sup>

---

<sup>35</sup> Ivi, p. 77.

<sup>36</sup> Ivi, p. 82.

<sup>37</sup> Ivi, p. 20.

<sup>38</sup> Ivi, p. 28.

<sup>39</sup> Ivi, p. 43.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> Sulla questione anche G. Rando, *La narrativa di Corrado Alvaro*, p. 76.

un mormorio corre la folla. Ripensa a quello che ha veduto. Ed ecco che già chiede agli architetti le belle case, i bei palazzi; non quelli che si fanno per gli operai, lisci, senza ornamenti, di vetro e di cemento, ma palazzi di pietra e di marmo, con le colonne, come l'arte antica ne faceva per i signori dallo sguardo assorto.<sup>42</sup>

Similmente, durante la messa in scena di un dramma proletario, una signora europea che sfoggia un portacipria di tartaruga suscita la gelosia dei presenti: «Oh, perché non possiamo avere anche noi un oggetto così? [...] Non ci sono che due o tre lavoratori in tutta Italia che possano combinare con tanta precisione le casse interne e le delicate cerniere [...] è esatto come un orologio!».<sup>43</sup> In *UF* sarà proprio l'orologio regalato segretamente da Dale a Barbara, caduto nelle mani dell'Inquisitore, a inchiodare la ragazza alla colpa di intelligenza con il nemico. La morbosa cupidigia di Barbara e della cameriera Olga scaturisce dal feticismo della merce che il regime collettivista finisce paradossalmente per generare con le privazioni e con l'imposizione di prodotti industriali standardizzati (e qui Alvaro mira, senza proclamarlo, a inchiodare il marxismo allo scacco del socialismo realizzato). L'amore tra Barbara e Dale si consolida proprio attraverso lo scambio di oggetti preziosi che Dale ha portato con sé dall'estero, e avviene al riparo dagli occhi degli Inquisitori nel segreto della loro stanza d'albergo (un po' come succederà tra Winston e Julia in *1984*).<sup>44</sup> *L'uomo*, suggerisce Alvaro, è forte anche in questo, nell'insopprimibile istinto a differenziarsi dai suoi simili attraverso il possesso di oggetti personali. «Una delle note più forti del mio viaggio» dice Alvaro al termine dei *Maestri*

---

<sup>42</sup> C. Alvaro, *I maestri*, p. 89.

<sup>43</sup> Ivi, p. 62.

<sup>44</sup> Sui parallelismi tra *L'uomo è forte* e *1984* cfr. almeno N. Borsellino, *Alvaro e il grande fratello*, in *Paura sul mondo*, e A. Gnisci, *L'uomo è forte nel 1984?*, in *Corrado Alvaro. Cultura mito realtà*, a cura di G. Gigliozzi - S. Amelio, Lucarini Editore, Roma 1981, pp. 157-178.

«è questa rinascita dell'istinto». <sup>45</sup> Se il reportage è il luogo in cui Alvaro registra il risveglio degli istinti del popolo russo repressi dal regime: il possesso, lo spirito religioso, l'individualismo, la famiglia e, non ultimo, l'amore per il bello (Alvaro, critico e traduttore di Dostoevskij, avrebbe sottoscritto a metà la frase che Ippolit attribuisce al Principe Myškin; la bellezza non può certo salvare il mondo, può però salvare l'individuo), il romanzo, sfumati gli elementi referenziali e di contesto, sarà la *mise en abîme* di questa esperienza. Se un significato più vasto (trascendente l'antitotalitarismo) può essere attribuito al romanzo, è proprio questo: *L'uomo è forte* è un romanzo sulla lotta degli istinti dell'uomo contro le forze che lo opprimono: un ulteriore capitolo dell'ininterrotta riflessione di Alvaro sul disagio della civiltà. <sup>46</sup>

---

<sup>45</sup> C. Alvaro, *I maestri*, p. 156.

<sup>46</sup> Nella ricerca di trascendenze nel romanzo non andrei nella direzione della poetica della colpa-espiazione in cui è andato R. Paternostro, *Corrado Alvaro, 'L'uomo è forte'. Ovvero la poetica della colpa-espiazione*, in *Corrado Alvaro. Cultura mito realtà*. Dell'interpretazione di Paternostro non condivido i presupposti e quindi gli esiti, tra i primi: il giudizio sulla lettura positiva di Campanella da parte di Alvaro, per me negativa, come si vedrà più avanti. La lettura di Paternostro mi sembra troppo determinata dalla preoccupazione di «riscattare come opera d'arte» il romanzo, proteggerlo dalla critica di 'intellettualismo' e di 'romanzo a tesi', postulando nello scrittore un irrisolto conflitto di coscienza che lo renderebbe partecipe della materia di *UF*. Non potendo andare oltre nella discussione della 'poetica di colpa-espiazione' mi limiterei a condividere il giudizio di D. Calcaterra, *L'uomo è forte di Corrado Alvaro*, in *Paura sul mondo*, p. 28, secondo cui «la materia speculativa di cui è innegabilmente intriso il romanzo non riceve (come sarebbe legittimo attendersi) un adeguato approfondimento: le fondamentali questioni sollevate, ciò si vuole significare, languono allo stadio di timidi accenni; peccano di un'eccessiva astratta stilizzazione». La «materia speculativa» del romanzo, come propongo più avanti, rimanda infatti all'interpretazione alvariana del sovietismo come fenomeno religioso, e quindi in un modo molto indiretto al 'tradimento dei chierici' e al complesso di colpa dell'intellettuale. Questa materia speculativa è quasi tutta esterna al romanzo, ricostruibile organicamente tramite il riferimento a ciò che Alvaro ha scritto del sovietismo nei suoi scritti russi.

Tornando ai *Maestri*, dunque, Alvaro convinto apologeta della borghesia Europea, del benessere, del nascente consumismo? No. Non in senso assoluto, se non si vuole obliterare l'opera di uno scrittore che alla decadenza della borghesia ha dedicato tante pagine. Non si può neanche sostenere che Alvaro, nel riconoscere lo scacco dell'esperimento sovietico e la sua riduzione a forme di vita occidentali, si sia lasciato plagiare dalla propaganda. Per lo scrittore la modernizzazione era essenzialmente un processo unidirezionale, certo pieno di contraddizioni,<sup>47</sup> ma in definitiva coincidente con il progresso dei consumi e delle libertà. Fatta la tara delle passeggere etichette ideologiche e politiche, comuniste o fasciste, borghesi o proletarie, la modernizzazione trascinava tutti verso la stessa forma di civiltà. Ed era una forma di civiltà borghese: lo avrebbe ribadito in uno degli articoli sull'URSS per «Omnibus»: «l'industrialismo porta con sé un solo tipo di civiltà».<sup>48</sup> Ma già nel 1928, a Berlino, di fronte alle trasformazioni della Repubblica di Weimar, mentre da un lato registrava l'effettiva modernizzazione dei costumi: «revisione totale del vecchio mondo, trasformazione della famiglia e dei rapporti fra i sessi»;<sup>49</sup> «la folla ha assediato i negozi dal gioielliere al calzolaio. Il prodotto industriale ha qui un prestigio di feticcio [...] se si cerca alle sette di sera un posto al teatro, al cinema, in

---

<sup>47</sup> Tra le contraddizioni, la più flagrante è forse quella del rapporto individuo-massa nel giudizio sulla modernità di Alvaro, registrata da Giuseppe Gubitosi, *Alvaro, il fascismo e i mass media*, in *Utopia e realtà*, p. 86: «è interessante notare come le qualità individuali, ovvero quella che oggi si chiama 'professionalità', che è un cardine della cultura moderna e delle società più avanzate dal punto di vista industriale, siano proposte in termini di contrapposizione alla società di massa [...] uno dei nodi non sciolti da Alvaro nel suo viaggio dalla originaria Calabria verso il mondo moderno». I giudizi di Alvaro sulla modernità sembrano oscillare a seconda che il moderno venga concepito come processo di massificazione (negativo) o di affrancamento individuale (tendenzialmente positivo), e questa oscillazione si ripete anche nel giudizio di Alvaro verso la Russia.

<sup>48</sup> C. Alvaro, *Il cittadino dello stato sovietico*, «Omnibus», a. I, n. 5, 1 maggio 1937.

<sup>49</sup> C. Alvaro, *Quasi una vita*, p. 44.

uno di questi balli per centinaia di persone, non si sa dove cacciarsi»;<sup>50</sup> dall'altro constatava l'incapacità delle categorie politiche di cogliere l'essenza dei mutamenti in atto: «In politica: democrazia e pacifismo. Ma niente di più provvisorio di questi diffusi concetti politici. Le grandi masse d'oggi ragionano per categorie ed è sempre da diffidare di questi atteggiamenti generici». Pertanto, anche se il partito comunista tedesco era «vivo e operante», il comunismo gli appariva tra gli stessi rivoluzionari nient'altro che «un'evasione sentimentale [...] appena un colore della vita politica».<sup>51</sup> Alvaro finiva così per registrare la fatale convergenza di orientamento tra nazioni borghesi e proletarie, sotto il segno della modernità: «Questi caratteri sono comuni alla Germania come alla Russia e all'America. Due nazioni borghesi che si trovano sullo stesso piano d'una nazione proletaria nei loro orientamenti».<sup>52</sup> Era il 1928, Alvaro si era recato a Berlino per allontanarsi dall'Italia, non aveva nessuna intenzione di fare propaganda per il regime.

### 3. *Il volto del bolscevismo*

Dato che la sua posta era controllata, le lettere che Alvaro invia alla moglie dalla Russia durante il suo viaggio sono reticenti. L'unica annotazione personale risale al soggiorno a Varsavia, al confine orientale con l'URSS:

Varsavia è una città molto a buon mercato, ma fino a qui, dalla frontiera, non vedo che gente triste, città smorte, come sotto un pericolo. E avevo lasciato l'Italia tutta nuova, con belle strade, gente abbastanza serena, e poi bella, come sembra sempre a ripensarla e a confrontarla<sup>53</sup>

---

<sup>50</sup> Ivi, p. 47.

<sup>51</sup> Ivi, pp. 44-45.

<sup>52</sup> Ivi, p. 43.

<sup>53</sup> Lettera alla moglie Laura Balbi del 12 giugno 1934, in Archivio Corrado Alvaro. Le lettere sono consultabili sul sito della fondazione. <<https://fondazionecorradoalvaro.it>>.

Una volta passata la frontiera Alvaro si limiterà a dare alla moglie notizie sulla sua salute. A primo impatto Mosca gli sembra scampata a un cataclisma, strade, case, persone: «serbano la memoria d'un tempo pieno di avvenimenti terribili, guerra, lotte, sparizioni di classi intere e apparizioni di nuove, di uno spavento che si sente passato con la stessa impressione d'un panorama veduto dopo un cataclisma, e così remoto, ormai, che la folla, accomunata nella medesima povertà, gioisce dei più piccoli beni, come quello di andare al lavoro quotidiano». <sup>54</sup> In mezzo alla miseria i russi gli sembrano tuttavia tenaci, «la loro vita è forte», <sup>55</sup> ma allo scrittore viene da subito il sospetto che a motivare i russi sia non solo il sentimento di chi ha passato il peggio e si guarda indietro con sollievo («noi gli orrori li abbiamo passati») <sup>56</sup> gli dicono i moscoviti); quanto un diffuso senso di paura. I volti dei russi gli sembrano gravati da un «pericolo imminente, d'una minaccia oscura [...] movente immediato della vita russa», <sup>57</sup> e da quel senso di opprimente uniformità che lo scrittore trasfonderà nelle atmosfere del romanzo. Nel reportage le espressioni di stupore per un paese che gli sembra accampato sulle rive della civiltà come un immenso laboratorio mobile, lasciano pian piano il posto alla paranoia. Circondato da stranieri che capisce a stento, avvertito dell'onnipresenza della polizia, ecco che lo scrittore – con un primo kafkiano scatto dell'immaginazione – finisce per avere l'impressione di muoversi in mezzo a uomini legati insieme da un «patto segreto». <sup>58</sup> Alvaro si sente costantemente frugato da sguardi diffidenti. È proprio questo sguardo, misto di curiosità, di diffidenza per lo straniero e di gelosia per gli abiti buoni, a imprimersi nella memoria dello scrittore e a dare

---

<sup>54</sup> C. Alvaro, *I maestri*, p. 1.

<sup>55</sup> Ivi, p. 2.

<sup>56</sup> Ivi, p. 1.

<sup>57</sup> Ivi, p. 5.

<sup>58</sup> Ivi, p. 7.

vita ai dialoghi fatti di soli sguardi del romanzo.<sup>59</sup> Lo sguardo investigatore da cui si sente frugato a Mosca è lo stesso che nel romanzo porteranno gli Inquisitori, lo sguardo carico di sospetto che porrà fine alla *liaison* di Barbara e Dale e che condurrà la donna a denunciare l'amante alla polizia:

Lo sguardo che si fece strada sul viso di Dale le parve lo stesso di tutti gli altri: ed ecco com'era: dapprima pareva che egli pensasse a se stesso, si frugasse nella memoria; poi era la preoccupazione di non udire oltre, e nello stesso tempo di tender l'orecchio e di ascoltare come se il corpo si mettesse in istato di difesa; infine lo sguardo diveniva pavido, vetrino, mentitore, e una specie di disgusto prendeva l'interlocutore, quasi che egli si trovasse davanti a qualcuno decaduto, coi sintomi della fine e della rovina. Erano separati da un abisso. Si vedevano lontani, col viso di ieri, gli occhi di ieri, e il pensiero che quel viso e quella presenza li aveva fatti delirare per giorni e giorni.<sup>60</sup>

Anche la stanza d'albergo messagli a disposizione dall'Inturist (l'agenzia sovietica incaricata dell'accoglienza dei viaggiatori), gli sembra «un'istituzione e una speculazione della Ghepeù».<sup>61</sup> Incalzato da ogni parte dai funzionari dell'Inturist che lo sorvegliano e lo interrogano, lo scrittore, con un secondo kafkiano scatto dell'immaginazione, finisce per sentirsi «bugiardo, simulatore»: «mi sembra di aver da rispondere di colpe commesse

---

<sup>59</sup> «Ma ella riconosceva quell'atteggiamento, quel modo, quegli sguardi. Leggeva nel passato di colui come egli doveva leggere in quello di lei; fino a che, con uno sguardo, ella esprime che non sorvegliava quell'uomo, che era innocente e che si trovava accanto a lui perché l'amava. Il cameriere torse gli occhi come se non volesse vedere. Era un uomo alto, asciutto, calvo; la sua calvizie ricordava forse l'esercito, forse la guerra, ed egli lesse negli occhi della donna che ella lo scrutava con questo pensiero. Riprese un'aria stordita, la stessa con cui era entrato, un'aria d'uomo che capisce con difficoltà, e non la guardò più»; *UF*, p. 557.

<sup>60</sup> *UF*, p. 561.

<sup>61</sup> C. Alvaro, *I maestri*, p. 12.

inavvertitamente».<sup>62</sup> Ad Alvaro basterà espandere di poco il volume di queste impressioni per descrivere il senso di colpa che attanaglia Roberto Dale dalla prima all'ultima pagina del romanzo e che lo condurrà fatalmente al delitto: «Gli pareva di essere divenuto un altro, di aver mutato sostanza, e di essere colpevole non da ieri, non da questo momento, ma da sempre. Colpevole e infetto. Tutto quello che egli faceva era colpevole, tutti i suoi atti pericolosi».<sup>63</sup> L'albergo dell'Inturist è quindi il teatro di un inquietante gioco delle parti. Alvaro si sente gettato in una recita allestita *ad hoc* per il visitatore occidentale, «una mascherata borghese [...] vedo intorno a me tutta questa gente travestita da portiere, da valletto, da portinaio [...] sembrano in costume, attori che escano col vestito della loro rappresentazione».<sup>64</sup> Quella che nel 1934 gli appare soltanto come una buffa recita, nel 1937, alla luce dei processi-farsa allestiti contro gli oppositori di Stalin, gli apparirà come la capacità del regime di ridurre il destino dei suoi sudditi a meri copioni: «Il processo politico è nella Russia sovietica uno spettacolo a edificazione del proletariato, e non si arriva alla rappresentazione se tutte le parti non sono concertate alla perfezione».<sup>65</sup> Allo stesso modo in *UF* il regime degli Inquisitori distribuirà sapientemente i ruoli di carnefici e di capri espiatori secondo i propri piani. Queste le parole con cui l'Inquisitore induce Barbara a denunciare Dale:

«Si ricordi che noi ci interessiamo dei colpevoli. In alcuni casi, il delinquente opera ai fini più alti della giustizia, e la sua opera è necessaria alla società quanto l'esempio dei più fedeli e virtuosi cittadini».

«È giusto», disse Barbara frettolosamente.

---

<sup>62</sup> Ivi, pp. 12-13.

<sup>63</sup> *UF*, p. 511. Sulle presenze kafkiane nell'opera di Alvaro, specie in *UF*, rimando a L. Reina, «Di una letteratura all'apice della cultura». *Alvaro e un suo modello europeo*, in *Utopia e realtà*, pp. 19-39; ma sull'ispirazione e sulle 'presenze' kafkiane nel romanzo la critica è concorde.

<sup>64</sup> C. Alvaro, *I maestri*, p. 13.

<sup>65</sup> C. Alvaro, *Le russe*, «Omnibus», a. I, n. 6, 8 maggio 1937.

«Sono lieto di trovarla d'accordo con me. E sono convinto che quel che si deve compiere si compirà. Nulla può fermare il colpevole sulla sua strada. Se mi fosse concesso dirlo, affermerei che noi amiamo il colpevole; noi lo seguiamo trepidamente; egli è l'amico e il compagno della nostra opera. Noi abbiamo bisogno di lui come egli ha bisogno di noi.»<sup>66</sup>

Ed ecco le parole con cui il Direttore della fabbrica, più addentro alle segrete cose del regime degli Inquisitori, illustra all'ingenuo e asinino Roberto (un attimo prima di consegnare nelle sue mani una copia dell'*Asino d'oro* di Apuleio) che il mistero della sua vicenda è tale solo per lui, dal momento che la sua 'parte' è già stata scritta:

Noi non siamo ancora abbastanza obbiettivi per renderci conto che ognuno di noi rappresenta una parte, e non può rappresentare che quella. Lei ha mai pensato all'influsso che ha sul destino di un uomo un paio di baffi come i miei [...] Ed è inutile ribellarsi. Noi abbiamo ora degli impresari straordinari che ci inducono a fare quello che noi rappresentiamo fisicamente. Il personaggio è sparito, e noi siamo delle maschere. Ma rappresentiamo una parte come se fossimo dei personaggi. Io e lei in questo momento rappresentiamo la nostra parte, senza volerlo.<sup>67</sup>

Potremmo continuare a illustrare il continuo movimento che porta dai *Maestri* a *UF*, e viceversa, ma dobbiamo ora fare un balzo in avanti per avvicinarci all'interpretazione di Alvaro del *Significato del fatto sovietico*.<sup>68</sup> Mentre si trova in visita presso la cittadella operaia dello stabilimento Ford di Nizhny, lo scrittore ha un'ultima intuizione poetica: la visione, ispiratrice della metropoli che farà da ambientazione al romanzo, di una città-alveare, tutta uniforme, abitata dall'illusione utopistica della felicità eterna:

---

<sup>66</sup> *UF*, p. 586.

<sup>67</sup> *Ivi*, p. 610.

<sup>68</sup> Questo il titolo del capitolo finale dei *Maestri*, mai apparso sulla «Stampa» in quanto scritto appositamente per il volume.

Mi si presenta agli occhi, in un lontano o vicino avvenire, lo spettacolo di queste città abitate da un solo tipo umano, d'una sola condizione, con una cucina comune per trentamila persone, una lavanderia cinese per tutti, una sola strada per tutti, le ore deserte della lunga strada inanimata, quando tutti sono al lavoro, e non si sente che il cicaleccio dei bambini nell'asilo d'infanzia, e le ore della sera in cui la strada è piena di gente che torna; e la radio che dice cose di lontano, e il club che accoglie tutti la sera a imbeccarsi di discorsi. E poi il sonno, e poi di nuovo l'alba col fiume umano che riparte per il lavoro. Qualche volta vi capita una compagnia teatrale di Mosca, qualche volta uno straniero come me cui il giornale locale chiede una prosetta di viaggio, e che il redattore considera un pellegrino in cerca della ricetta della felicità umana.<sup>69</sup>

Passando per il problema della felicità umana, lo scrittore si approssima così alla propria interpretazione del significato del fatto sovietico. Anticipando le conclusioni e banalizzando un po', potremmo dire che l'ideologia del regime sovietico appare ad Alvaro come una religione surrogata: una risposta politico-ideologica a problemi e esigenze di ordine spirituale, elaborata da intellettuali-chierici nostalgici dell'universalismo del mondo premoderno, nel tentativo di recuperare 1) un orizzonte di senso entro cui collocare i sempre ritornanti problemi della felicità e della morte; 2) una legittimazione della loro funzione sociale e del potere che essi rappresentano.

Nel corso del reportage Alvaro nota che il regime sovietico, nonostante le sue tare, sta conquistando enormi traguardi: l'industrializzazione, la modernizzazione dei costumi, l'elevazione culturale delle masse, l'emancipazione delle donne tramite il lavoro:<sup>70</sup> «Sembra di vedere una grande scuola popolare dove una

---

<sup>69</sup> C. Alvaro, *I maestri*, pp. 124-125.

<sup>70</sup> «Ne ho vedute più d'una nelle fabbriche, e molte alle macchine di precisione. Me ne ricordo una che collaudava i cerchi dei cuscinetti a sfere lanciandoli uno per uno su un disco di acciaio in modo da sentire sempre la stessa nota temperata. E un'altra su un treno, vestita dell'uniforme bigia degl'impiegati, con la berretta a visiera, i fianchi pieni che facevano morbida

folla curiosa, mobile, desiderosa d'imparare, soprattutto desiderosa di civiltà, è addestrata a quella che noi chiamiamo convivenza umana». <sup>71</sup> A ogni piè sospinto, tra le fabbriche di Mosca e gli impianti estrattivi di Baku, da Leningrado a Kiev, Alvaro non riesce a trattenere un senso di ammirazione per i risultati conseguiti dai sovietici nell'educazione tecnica del popolo:

una donna grigia con la sua borsa aspetta leggendo un libro; è un trattato di elettrotecnica o di automobilismo, e la donna grigia è una povera inserviente che impiega le sue ore libere a studiare perché vuol dare anche lei l'esame d'ingegnere o di meccanico. <sup>72</sup>

[...] ad arrivare con un'automobile nuova in una strada di città, fra la gente pensierosa e indaffarata, che ha il pensiero della vita quotidiana [...] deve intervenire il metropolitano a sciogliere i capannelli di curiosi che vi si formano intorno, e che fanno tutti, anche i monelli, domande precise sul meccanismo, sul motore. <sup>73</sup>

Persino in Ucraina, in mezzo alla miseria più nera, gli operai reclamano «il pane della parola». <sup>74</sup> Il bolscevismo è anche riuscito, secondo Alvaro, a compiere alcune delle promesse della rivoluzione del 1917. Lo scrittore nota che lo Stato sovietico ha davvero concesso una fetta del potere al proletariato, il quale lo esercita, benché nelle forme eterodirette dal regime. <sup>75</sup> Gli operai

---

la curva dei pantaloni; era una meraviglia vederla in viso tutte le volte, e scoprirla donna in quell'abito virile» (ivi, p. 152).

<sup>71</sup> Ivi, p. 27.

<sup>72</sup> Ivi, p. 139.

<sup>73</sup> Ivi, p. 139.

<sup>74</sup> «di questo viaggio [in Ucraina], non dimenticherò l'operaio che, mentre il treno rallentava, si mise a correre e a gridare: "Buttatemi un giornale!"» (ivi, p. 208).

<sup>75</sup> Se lo scrittore si sofferma sulla partecipazione politica del proletariato, nota anche che il regime autoritario ostacolava quel percorso di emancipazione: «uno dei punti più deboli dell'uomo sovietico», gli appare nella forma di «un senso di dipendenza», di passività, di attesa miracolistica, simile a quello che un suddito della vecchia Russia provava verso il suo autocrate» (ivi, p. 86).

gestiscono le fabbriche, il proletariato in quanto classe sovrana esercita il potere giudiziario (Alvaro non condivide, ma non commenta più di tanto). Eppure lo slancio utopistico di questa nuova civiltà proiettata verso l'evo moderno gli sembra ripiegarsi su sé stesso. Al movimento di modernizzazione se ne oppone uno inverso, nella forma di un rinascente fanatismo religioso:

La Russia ha oggi le sue lotte religiose; e se ha distrutto una religione [...] non è sicuro che non vi sia un ritorno, come affermano alcuni, a delle sette religiose; io non ne ho scienza certa; ma anche a non tener conto di questo, la stessa lotta antireligiosa è un pregiudizio e una superstizione che sceglie le medesime forme delle propagande iniziatriche, e che è un modo come un altro di non guardar in faccia la realtà umana. Non direi che l'Associazione degli Atei, o quella dei Materialisti Militanti, di cui una ha sede in una stanzetta come un rito primitivo, servite dalla loro rivista «Senza Dio», non contribuiscano a formare un dogmatismo di nuovo genere [...] come un tempo i patriarchi e i metropolitani facevano con le Sacre Scritture; e con lo stesso spreco di carta e di sottigliezze, e con le stesse scomuniche. È un tomismo di nuovo genere. I russi parlano di materialismo, ma molte manifestazioni loro sono sotto il segno della mentalità ortodossa.<sup>76</sup>

L'interpretazione del bolscevismo di Alvaro si incontra per questa via con quella di René Fülöp-Miller,<sup>77</sup> l'intellettuale austriaco che in *Geist und Gesicht des Bolschewismus* (1926) aveva individuato nelle dottrine delle sette religiose ortodosse la matrice del bolscevismo, secondo una lettura del fenomeno sovietico come «surrogato» religioso che ebbe una certa risonanza in

---

<sup>76</sup> Ivi, p. 29.

<sup>77</sup> René Fülöp-Miller, scrittore e giornalista, nato in Austria-Ungheria da genitori emigrati, studioso di gesuitismo, inquisizione, sette religiose, e critico di Dostoevskij. Nel 1930 Bompiani affidò la traduzione dell'opera di Miller a Giacomo Prampolini e la curatela del volume all'allora direttore della «Stampa» Curzio Malaparte, appena ritornato dal suo viaggio in URSS. Il volume ebbe diverse ristampe, e due diverse edizioni, la seconda distinta dalla prima solo dalla scomparsa di alcune fotografie e del saggio introduttivo di Malaparte, il quale nel frattempo era stato espulso dal PNF.

Italia. Per Miller «Chi è addestrato nei metodi di pensiero esatti dell'Europa occidentale [...] non potrà scorgere nel materialismo bolscevico altro che un surrogato di religione, mirante ad offrire all'umanità, al posto della fede perduta, una nuova confessione e a soddisfare la sua eterna aspirazione alla liberazione da ogni male con una forma nuova corrispondente allo spirito utilitario dell'età nostra». <sup>78</sup> Come Fülöp-Miller riconosce «nella stessa lotta accanita contro la religione» e «nel fanatismo [...] del tutto estraneo alla serenità scientifica» con cui i sovietici la conducono, il «carattere religioso» del bolscevismo (e in special modo dell'utopismo della setta dei *raskolniki* che aveva ispirato *Delitto e castigo*), <sup>79</sup> Alvaro si dice pronto a concludere, «con Dostoevskij», che «i russi, se stabilissero che Dio non c'è, sarebbero capaci di fare di questo una nuova religione», <sup>80</sup> proprio come avevano fatto i 'nuovi tomisti' del *Bezbožnik*. Per Alvaro il regime sovietico:

sostituisce questo divino con mille astrazioni diverse; e poi, questo nominar Dio di continuo per rinnegarlo, ed erigergli contro gli stessi suoi templi per scacciarlo, e fargli dei giornali per dichiararlo assente, somiglia un poco a quel punto che, dicono, raggiungono i grandi mistici, il penultimo gradino della beatitudine, che è, prima del riposo perfetto in lui, nello stesso dubbio della sua presenza<sup>81</sup>

Secondo Fülöp-Miller il bolscevismo aveva ereditato dalla setta ortodossa dei *raskolniki* il sogno millenaristico di «un regno dei cieli in terra». <sup>82</sup> Per l'austriaco, chi aveva svelato per primo il riversarsi delle istanze millenaristiche cristiane (l'attesa del «futuro paradiso terreno dell'umanità») nell'humus culturale dei rivoluzionari russi era stato Dostoevskij. In Raskol'Nikov,

---

<sup>78</sup> R. Fülöp-Miller, *Il volto del bolscevismo*, p. 54.

<sup>79</sup> Ivi, pp. 55-57.

<sup>80</sup> C. Alvaro, *I maestri*, p. 185.

<sup>81</sup> Ivi, p. 71.

<sup>82</sup> R. Fülöp-Miller, *Il volto del bolscevismo*, p. 56.

Kirillov, Šigalëv e Stavrogin lo scrittore aveva prefigurato «con profetica forza l'idea bolscevica della sostituzione di Dio per parte dell'uomo». Il bolscevismo aveva infine ripreso la predicazione delle sette ortodosse in favore della «secolare speranza russa nell'avvento del regno millenario».<sup>83</sup> Similmente Alvaro nei *Maestri* insiste sulla deriva millenaristica del regime sovietico:

L'arcangelo che liberi l'uomo dal lavoro duro non è venuto e non verrà mai, e le rivoluzioni che promettono il paradiso sono inebrianti per pochi giorni, il tempo in cui l'umanità si prende una vacanza, prima di tornare alle sue leggi.<sup>84</sup>

Per Alvaro l'illusione suprema della civiltà sovietica è l'abolizione della morte. Nelle pagine dei *Maestri* dedicate agli studi di Smirnov sul cuore dei cani (ma forse lo scrittore aveva in mente il più noto Vladimir Demichov?),<sup>85</sup> vivo è lo stupore dello scrittore per una civiltà che ha fatto della morte «un fatto inesplicabile»:

Vidi anche gli esperimenti del professor Smirnov sul cuore dei cani, in attesa di quelli sul cuore degli uomini. Egli è riuscito a risuscitare i battiti del cuore dopo averli troncati per venti minuti, e sta lavorando a prolungare questo termine a un'ora dalla morte: egli a risultati raggiunti potrà intervenire nei casi di angina e folgorazione.<sup>86</sup>

---

<sup>83</sup> Ivi, pp. 60-61.

<sup>84</sup> C. Alvaro, *I maestri*, p. 135.

<sup>85</sup> Gli esperimenti dei sovietici sui cani avrebbero colpito la fantasia di altri grandi scrittori, il Bulgakov di *Cuore di cane* e di *Adamo ed Eva*, come il Malaparte di *Kaputt* e della *Pelle*. Di recente, sul tema, C.M. Giacobbe, *Curzio Malaparte e Michail Bulgakov. Incontri reali e letterari nella Mosca del 1929*, Algra Editore, Catania 2023. In Malaparte, l'osservazione degli esperimenti russi sugli animali, sulla salma di Lenin, e sui funerali sovietici, avrebbe ispirato riflessioni analoghe a quelle di Alvaro sulla morte nella cultura sovietica; cfr. almeno i frammenti intitolati *Vergogna della morte*; in C. Malaparte, *Il ballo al Kremlin*, Adelphi, Milano 2012.

<sup>86</sup> C. Alvaro, *I maestri*, p. 225.

Il passo viene esteso nelle successive edizioni dei *Maestri*:

Il professor Smirnov col suo cane legato e sotto l'azione del cloroformio, le costole aperte sul cuore, e il tubo che immetteva nei vasi cardiaci il vivificatore clorato di potassa per cui il cuore riprendeva lentamente a battere, mi parve tipico per tutta la vita russa d'oggi: prolungare la vita; poiché, in questo mondo di cose che si reputano sicure, la morte è un fatto inesplicabile, che non dovrebbe colpire una società la quale ha rotto i ponti con le cose supreme.<sup>87</sup>

Qui, nell'interpretazione in chiave millenaristica del bolscevismo che, nel suo slancio utopistico, si spinge fino all'illusione suprema della vittoria sulla morte, va ricercato il senso del finale di *UF*; a partire dalla scena in cui il Direttore, in funzione tragico-coreutica, poco prima di essere fatalmente ucciso da Roberto Dale, rivela a quest'ultimo il significato della sua vicenda illustrandogli l'ultimo libro delle *Metamorfosi* di Apuleio: il libro dell'espiazione in cui Lucio pronuncia la preghiera a Iside:

Il Direttore proseguiva a memoria: «“Soccorrimi nella mia estrema miseria; sostienimi nel mio lubrico destino; poni un termine alle angosciose vicende che ho sopportate finora: bastino ormai tanti miei rischi, tante tribolazioni mie. Strappami questa orrenda faccia di quadrupede, rendimi alla vista dei lari miei...”».

«Che significa?» ripeté Dale. «Che cosa vuol dire?».

«È accaduto qualche cosa, certo che è accaduto qualche cosa; si sente», disse assorto il Direttore.

Levò il viso, e davanti agli occhi interrogativi di Dale, aggiunse: «Si sente che qualche cosa è cambiato nel mondo romano. È sbarcato un pugno di straccioni che cambierà la faccia del globo. Che momento! E qui si sente, si sente. Questo è il libro di quel presentimento». Trasalisce quasi sentisse posare il piede dei nuovi arrivati sulla vecchia sponda del mare.<sup>88</sup>

---

<sup>87</sup> Cito dall'edizione Memoranda (Massa 1985), p. 182.

<sup>88</sup> *UF*, pp. 606-607.

L'allusione agli «straccioni», cioè al cristianesimo, va intesa come un riferimento al socialismo. Come nel mondo pagano un manipolo di cristiani aveva portato la nuova religione con le sue superstizioni e la promessa del trionfo dell'uomo sulla morte, così il socialismo aveva innestato il suo orizzonte millenario entro quello secolarizzato della modernità. Dato che la meta finale della civiltà del Dottor Smirnov è il trionfo sulla morte, ecco che nel finale del romanzo essa viene interdetta anche a Dale. Durante la sua fuga disperata verso l'estero, Dale viene catturato e giustiziato con un colpo di pistola alla tempia e dodici colpi di baionetta nel ventre. Inspiegabilmente, Dale sopravvive. Qui il racconto infrange il diaframma del realismo. Perché Dale resuscita? Chi lo fa resuscitare? Non certo un dio, dacché di divinità in *UF* non c'è traccia; piuttosto un Dottor Smirnov. Il chierico di una società che crede di aver «rotto i ponti con le cose supreme» e che recupera la dimensione metafisica nel momento in cui ingaggia una battaglia contro la morte. Non mi sembra un caso che Dale si risvegli proprio in un ospedale del regime, sotto i ferri di un qualsiasi Dottor Smirnov. La tragedia di Dale si muta ben presto in farsa quando, nel suo letto d'ospedale, si accorge di essere di nuovo circondato dai suoi aguzzini. Questi, per equivoco, credendolo vittima di un attentato dei nemici del regime, lo acclamano come eroe e martire della patria: in un ironico eterno ritorno che deve al pirandellismo di Alvaro almeno quanto deve all'esperienza di uno scrittore che si barcamenava da quindici anni in un paese in cui, parafrasando, «chiunque è arbitro della vita altrui».<sup>89</sup>

#### 4. *Utopismo malattia del secolo: Campanella, Dostoevskij, Fülöp-Miller e Berdjaev*

Il termine chiave per comprendere l'interpretazione alvariana del fenomeno sovietico è quello di «utopia antiumana» contenuto nell'ultimo capitolo dei *Maestri*:

---

<sup>89</sup> C. Alvaro, *Quasi una vita*, p. 25.

Non sono andato in Russia come uno dei transfughi intellettuali di cui abbonda l'Occidente, i quali, disperando della civiltà, pensano al bolscevismo come a una soluzione bella e fatta. Di soluzioni questo assetto non ne dà nessuna. [...] Ho la debolezza di credere ai valori della civiltà in cui sono nato e di cui mi sono nutrito; so che l'Occidente di tutte le forme inquiete e balenanti dell'Oriente ha saputo trarre una norma... e di utopie anti-umane ha fatto strumenti di civiltà umana.<sup>90</sup>

Il 18 aprile del 1938 le bozze del romanzo vengono consegnate all'ufficio censura del Minculpop per l'approvazione. Lo scrittore, il 21 aprile, rilascia a «Quadrivio», il settimanale letterario di Interlandi, un'intervista (pubblicata sul numero del 26 aprile), in cui illustra titolo e contenuto del romanzo tornando sull'utopismo come *malattia del secolo*:

credo di essere riuscito a mettere in chiaro, e rappresentarla visibilmente agli occhi del lettore, quella che potremmo chiamare la malattia del nostro secolo: quel patetico e insieme sfrenato desiderio di felicità, di benessere materiale e di godimento, che porta l'uomo di oggi a farsi credulo verso ogni allettamento e utopia che attraverso le riforme sociali gli spalanca innanzi il chiaro orizzonte dei più voluttuosi Eldoradi. Orizzonte che poi gli si chiude e abbatte sopra non appena egli crede di averlo raggiunto. Ed ecco il mio protagonista che si trova all'estero, dov'è ormai da moltissimi anni, e del suo paese non conserva che un ricordo informe e tetro: il ricordo della fanciullezza che non ebbe felice. Ma egli sa, lo ha letto sui giornali e lo sente ogni giorno ripetere negli ambienti che frequenta, che in quegli anni della sua assenza il suo paese si è completamente trasformato [...] era questa la terra promessa?

Un approdo intermedio nello sviluppo dell'istanza anti-utopica di Alvaro è la riflessione intorno alla figura di Tommaso Campanella che l'autore ebbe modo di svolgere allestendo l'antologia *Le più belle pagine di Tommaso Campanella* per Treves (1935).<sup>91</sup>

---

<sup>90</sup> C. Alvaro, *I maestri*, p. 234.

<sup>91</sup> *Le più belle pagine di Tommaso Campanella*, a cura di C. Alvaro, Treves, Milano 1935; ora disponibile in ristampa anastatica con nota postfatoria di

Il ritratto che Alvaro fa dell'autore della *Città del sole* nei suoi «progetti di un nuovo ordine e di un mondo più che giusto, sano e felice»<sup>92</sup> è – fatta la tara agli ossequi rituali per il classico – il ritratto di un fosco utopista, affetto anche lui dal *male del secolo*:

Campanella era [...] troppo acutamente malato del male del suo secolo, come accade agli uomini novi che, introdotti in una civiltà, ne prendono i sintomi più accesi e finiscono ad esserne i campioni più eloquenti. Era figlio della Calabria monastica e figlio del popolo; uomini siffatti a contatto con la cultura diventano smisurati in tutto, e credono alle idee assolute<sup>93</sup>

Le statue di Bruno, Campanella e Galileo, «nuovi santi del luogo», osservate nella Cattedrale di Sant'Isacco a Leningrado, erano rimaste ben impresse nella memoria dello scrittore.<sup>94</sup> Ecco che nel giudizio di Alvaro l'utopismo di Campanella diviene un delirio faustiano, «uno dei più alti drammi della volontà di potenza»:

Credeva davvero, quando proponeva al Papa e ai Cardinali, e chiunque potesse liberarlo dal carcere, e peggio dall'oblio, di cogliere come ladri notturni le sette degli eretici, di dar prove dell'avvento del secol d'oro, di dar consigli per affrettarlo, di aumentare le rendite del regno di Napoli [...] di convertire le Indie occidentali e orientali, di far vascelli che viaggino senza remi e senza vento, e carri che camminano col vento, e un nuovo modo di andare a cavallo, e trovare il moto perpetuo [...] vi credeva davvero? Nessuno si fidò di lui. Rappresenta uno dei più alti drammi della volontà di potenza. È il genio popolare preso dalla febbre dell'assoluto<sup>95</sup>

---

A.M. Morace, Fondazione Corrado Alvaro, S. Luca 2005. Nel fondo Morselli della biblioteca di Varese è contenuta un'edizione del Campanella di Alvaro fittamente postillata dallo stesso Morselli. È interessante che Alvaro, probabilmente da considerare come il primo scrittore antiutopico del romanzo italiano, e l'autore distopico di *Dissipatio H.G.*, si siano incontrati sulle pagine dell'utopia di Campanella.

<sup>92</sup> C. Alvaro, *Introduzione*, in *Le più belle pagine*, p. VI.

<sup>93</sup> Ivi, p. II.

<sup>94</sup> C. Alvaro, *I maestri*, p. 234.

<sup>95</sup> *Le più belle pagine*, p. VII.

Nonostante il tono ossequioso, la presa di distanza dal domenicano è netta. Nel suo tentativo di opporsi alla disgregazione degli orizzonti universalistici del mondo cristiano, il frate si faceva architetto di uno stato simil-totalitario:

questa fu la sua eroica illusione [...] una società fissa in una gerarchia, una vita tra di tipo monastico e pagano, un ritrovamento dei punti di contatto fra natura e religione, la scienza al primo posto, la società ordinata come una grande assemblea di api, la natura utilizzata come una grande forza allo scopo di rendere l'umanità migliore, più forte, più sana, più bella... E non per questo la guerra era abolita, guerra al disordine, alla confusione, agli irregolari e appunto tali perché fuori dall'ordine della religione cattolica<sup>96</sup>

Dai deliri d'onnipotenza del domenicano però Alvaro non doveva sentirsi del tutto estraneo se, in coda al ritratto, poteva accomunarsi a lui sotto il segno dello sradicamento: quello di Campanella gli appariva infatti come «il dramma degli sradicati, vecchio dramma della civiltà italiana». E non a torto nel ritratto di Campanella si è vista un'eclissi «egolalica»<sup>97</sup> dello scrittore, il quale vedeva rispecchiate nel conterraneo le tare degli intellettuali piccolo-borghesi italiani. Proprio per questa via Alvaro, senza rivelarlo, denunciava in sé stesso e in Campanella il pericoloso 'spostato', l'intellettuale *deraciné* che aveva nutrito il fascismo, quella «rivoluzione dei piccoli borghesi, degli spostati accorsi in città a vivere a spese dello Stato», giunti a «opprimere tutto con i loro appetiti covati da generazioni».<sup>98</sup> Per Alvaro infatti la vera attualità di Campanella risiede nella reazione del frate di fronte alla disgregazione degli orizzonti universalistici del mondo cristiano, in tutto simile a quella dell'intellettuale moderno di fronte alla fase avanzata di quel medesimo processo. Campanella «si

---

<sup>96</sup> Ivi, p. IX.

<sup>97</sup> Cfr. l'introduzione di A.M. Morace alla ristampa di *Le più belle pagine di Tomaso Campanella*, p. 12.

<sup>98</sup> C. Alvaro, *Quasi una vita*, pp. 379 e 417.

sente figlio di una grande casa in rovina di cui tenta di risuscitare la potenza e lo splendore». <sup>99</sup> Egli continua «a credere nell'avvento del Regno di Dio fino alla fine della sua vita», e così «pur di operare in qualche modo», non rassegnandosi alla fine della sua missione, «non ha altra preoccupazione se non di adattare i suoi sogni alla realtà politica del tempo suo». <sup>100</sup> Similmente, secondo Alvaro, gli intellettuali suoi contemporanei rimpiangono il perduto ruolo di ministri di una *Kultur* universale:

si sentono fuori della loro missione, sono ridotti [...] a una delle tante classi in cui è diviso il mondo moderno, meglio ancora, uno dei tanti compartimenti stagni comunicabili fra di loro che è il carattere di questa declinante civiltà [...] In altri tempi si sarebbe veduto, in circostanze come le attuali, un ritorno religioso più generale delle ultime conversioni; oggi è più diffusa una forma di conversione a idee ed assetti politici che prendono quasi naturalmente un linguaggio religioso e un potere di rivelazione. Sono questi ormai i fatti universali, o almeno i tentativi per un nuovo universalismo. <sup>101</sup>

L'utopismo dell'uno come quello degli altri è il sintomo di una medesima sete di assoluto: «La sete di assoluto che fa del nostro un secolo dalla faccia profetica si riconosce nel corrucchio di quell'uomo apparso al principio del mondo moderno». <sup>102</sup> Come in *UF* affermerà l'Inquisitore, funzionario del regime: «si possono *volere le cose perfette* appunto perché s'è conosciuto Dio, e lo si è perso». L'inquisitore-utopista è un ex-gesuita, prototipo dell'intellettuale organico del regime totalitario:

Sono stato educato in seminario. Questa è bella, che siamo molti, usciti dal seminario. Poi ho perduto Dio. Ma si possono volere le cose perfette appunto perché s'è conosciuto Dio, e lo si è perduto. Dunque, io sarò troppo vecchio per l'umanità nuova e felice. E non mi rimarrà che

---

<sup>99</sup> *Le più belle pagine*, p. X.

<sup>100</sup> *Ibidem*.

<sup>101</sup> C. Alvaro, *Gli intellettuali d'oggi*, «La Stampa», 11 maggio 1933.

<sup>102</sup> *Le più belle pagine*, p. X.

scompare. Noi siamo uno strumento. Niente altro che uno strumento di un'umanità migliore. Noi siamo le vittime. Cadremo l'uno dopo l'altro. Ed è giusto. Mi macchierò anch'io un giorno di un delitto. Sarà tempo di scomparire. Ma intanto, avrò giovato anche coi miei delitti.<sup>103</sup>

Che Alvaro, nel rivelare su «Quadrivio» il presupposto anti-utopico del suo romanzo, avesse in mente il perduto orizzonte universalista del cristianesimo e la reazione utopistico-totalitaria di Campanella, lo rivela il seguito della stessa intervista, dove Alvaro riporta il problema del romanzo all'«assunzione di poteri sacerdotali da parte dello Stato», al conflitto cioè tra uno Stato che aspira a farsi curatore d'anime – che si occupa dei destini ultimi dell'uomo, della felicità eterna, della morte, che fruga nella coscienza degli individui – e il clero diseredato della funzione spirituale:

Un prelado, a cui ne avevo parlato, volle leggerlo nel manoscritto. Egli se ne occuperà in Francia, sulla rivista dei Gesuiti. Lei sa quale drammatico interesse portino gli uomini di chiesa, a qualunque confessione appartengano, ai problemi che affronta lo stato moderno. Non tanto li preoccupa l'ateismo quanto l'assunzione di poteri sacerdotali da parte dello stato. Forse fiutano oggi la più formidabile delle eresie. Ma contro il nemico più gigantesco che abbiano avuto contro da duemila anni a questa parte, quali sono le armi che posseggono? Nel mio libro [...] il conflitto è appunto presentato come una delle forze latenti che hanno tumefatto e finiranno per lacerare l'involucro sempre più sottile, ormai quasi opalescente, che avvolge il nuovo giorno...

Per concludere, ritorniamo alla diagnosi di Fülöp-Miller, passando però per la lettura che il Miller dà, tramite l'interpretazione di Nikolaj Berdjaev, della *Leggenda del Grande Inquisitore* di Dostoevskij.<sup>104</sup> La malattia del bolscevismo per Miller risiedeva

---

<sup>103</sup> *UF*, p. 509.

<sup>104</sup> La critica alvariana dà per assodato il riferimento al Grande Inquisitore nella figura dell'Inquisitore di *UF*. Alvaro era stato lettore e traduttore di Dostoevskij sin dagli esordi della sua carriera e probabilmente non aveva bisogno

nell'aver rovesciato il rapporto tra mezzi e fini in nome delle sue aspirazioni utopistiche, ovvero nel «propugnare la felicità mondiale per mezzo della tirannide organizzata».<sup>105</sup> Secondo Miller, Berdjaev, nei suoi scritti su Dostoevskij, aveva ben illustrato le somiglianze che lo scrittore dei *Demoni* aveva colto tra socialismo e gesuitismo. Entrambi, bracci secolari di una religione mondannizzata che aveva per scopo la felicità eterna, intendevano realizzare il paradiso in terra deprivando l'uomo di qualsiasi forma di libertà, secondo la regola gesuitica del *todo modo*. Per Berdjaev:

Dostoevskij vide nello stato comunista instaurato con la violenza non altro che la logica conseguenza e l'ultima emanazione del cattolicesimo medioevale, la stessa negazione di ogni libertà spirituale, la stessa intolleranza, la stessa tendenza a rendere l'umanità felice per forza e contro il suo volere<sup>106</sup>

E così, con le stesse parole di Dostoevskij-Berdjaev, l'Inquisitore di *UF* svela nel suo monologo che scopo ultimo del regime è ottenere la felicità dell'uomo «per forza»:

«Noi», prosegue l'Inquisitore, «vogliamo che i nostri cittadini siano felici. Devono essere felici per forza.» (Strinse il pugno e digrignò i denti.) «Per forza. Tutto quello che li turba è delittuoso. Essi hanno la verità, la giustizia, la felicità. Essi non hanno misteri. Possono vivere pubblicamente uno di fronte all'altro, senza nascondersi nulla. Non si devono nascondere nulla. Il mondo intero deve essere pulito, senza ombre, senza dubbi, senza segreti, senza veleni di desideri e di nostalgie. Ora esiste una pianta umana che non siamo riusciti a estirpare del tutto. È una intera razza di uomini. Essa deve scomparire. Dopo, il mondo sarà felice, soltanto dopo. Deve essere felice.»<sup>107</sup>

---

della mediazione di Fülöp-Miller per conoscere i *Karamazov*. Si ha però notizia certa della lettura di Alvaro dei *Karamazov* soltanto nel 1940, quando lo scrittore riduce per le scene il romanzo per il Teatro delle Arti di Roma.

<sup>105</sup> R. Fülöp-Miller, *Il volto del bolscevismo*, p. 321.

<sup>106</sup> Ivi, p. 317.

<sup>107</sup> *UF*, pp. 506-507.

### 5. *Alcune conclusioni e qualche spunto per le ricerche a venire*

Considerata l'esiguità se non proprio la totale assenza di una precedente tradizione italiana del genere distopico, la quale potrebbe contare, se non erro, su una rosa limitatissima di autori e opere, nella gran parte dei casi non riconducibili neanche propriamente al genere distopico (la *Storia filosofica dei secoli futuri* di Nievo e le *Meraviglie del Duemila* di Salgari sarebbero meglio da considerare racconti utopico-futuristici, mentre *La fine del mondo* di Volt e *Il codice di Perelà* di Palazzeschi, scritti in seno all'avanguardia, andrebbero considerati romanzi futuristi *tout court*), nel corso del tempo sono stati fatti molti tentativi di ricondurre il romanzo di Alvaro all'alveo della tradizione maggiore, tutta anglosassone, del genere. Quella tradizione che ha il suo fondatore in H.G. Wells, secondo alcuni studiosi punto di riferimento obbligato per tutti i successivi scrittori di distopie,<sup>108</sup> prosegue con la distopia politica di Jack London *The Iron Heel* (1908), la cui invenzione è tuttavia strettamente legata alle vicende interne del marxismo internazionale,<sup>109</sup> passa per le distopie anticollectiviste di Ayn Rand *Anthem* (1938) e *We the living* (1936) – il secondo dei quali, ridotto per il cinema da Corrado Alvaro nel 1942, col titolo *Noi vivi* –, e approda alle opere più rappresentative del genere: *Noi* di Zamyatin, *Brave New World* di A. Huxley e, da ultimo, a *1984*.

L'impressione è che Alvaro, periferico rispetto alle traiettorie maggiori del romanzo distopico, si sia fabbricato da sé una

---

<sup>108</sup> M.R. Hillegas, *The Future as Nightmare. H.G. Wells and the Anti-Utopians*, Oxford University Press, New York 1967.

<sup>109</sup> G. Claeys, *Dystopia: a Natural History*, Oxford University Press, Oxford 2017. Nella sua monografia Claeys mette in evidenza il fitto dialogo che il genere distopico intesse con la storia delle idee. In questo senso, il romanzo di Jack London *The Iron Heel* va molto in profondità, recependo in sé molte istanze della revisione sindacalistico-rivoluzionaria del marxismo. Sul tema rimando all'articolo M. Damiani - M. Fagotti, *Il tallone di ferro. Utopie e distopie a confronto*, Pellegrini Editore, Cosenza 2021.

propria tradizione con l'impiego di materiali a lui congeniali. Anche ammettendo la conoscenza diretta da parte dello scrittore dei capisaldi del genere, d'altronde probabile, le presenze di Kafka, Shakespeare,<sup>110</sup> Pirandello e Dostoevskij (sempre rilevate dalla critica) appaiono comunque più determinanti rispetto ai Wells, London, Zamyatin e Huxley. Sembra quasi che Alvaro abbia interpretato liberamente il genere e i suoi *cliché* alla luce di una tradizione, tutta sua, di classici moderni e contemporanei: Kafka (per la paranoia), Pirandello (sul rapporto tra individuo e società), Dostoevskij (sul rapporto tra libertà e utopia); integrando questi materiali con l'osservazione sul campo dello stalinismo e con le sue riflessioni intorno al totalitarismo.

Mi sembra legittimo chiedersi se, vista l'istanza anti-utopica che presiede alla scrittura del romanzo, e vista la perifericità dell'opera rispetto alle traiettorie e ai luoghi comuni del genere distopico, non sia possibile attribuire a *UF* (sulla base della tipologia di Lyman Tower Sargent) il titolo di romanzo anti-utopico, definito come genere determinato alla base dalla critica a una precisa utopia: «a non-existent society described in considerable detail and normally located in time and space that the author intended a contemporaneous reader to view as a criticism of utopianism or of some particular eutopia».<sup>111</sup> Non è forse Roberto Dale a apostrofare polemicamente l'Inquisitore con la frase: «È questo il frutto del famoso collettivismo?»; e Alvaro non dedica pagine e pagine del romanzo a mostrare lo scacco paradossale del regime collettivista scandagliando a fondo l'angoscia legata al possesso di oggetti di Barbara, Olga e degli altri personaggi?

---

<sup>110</sup> Nel citato contributo D. Calcaterra si sofferma sull'archetipo shakespeariano, specie su Dale-Barbara come Romeo-Giulietta, richiamato esplicitamente da Alvaro. *Romeo and Juliet* è anche al centro di *Brave New World*, come pietra di paragone del rapporto amoroso tra Lenina Crowne e John il selvaggio.

<sup>111</sup> L.T. Sargent, *The Three Faces of Utopianism Revisited*, «Utopian Studies», 5.1 (1994), p. 9.

Sulla base di una testimonianza di Gustav Herling, secondo cui Alvaro avrebbe di certo letto *Noi* di Zamyatin, M. Onofri ha gettato un primo ponte tra *UF* e la tradizione maggiore del romanzo distopico.<sup>112</sup> Un secondo ponte potrebbe essere proprio l'opera di Fülöp-Miller intorno cui si è strutturato questo contributo. Gregory Claeys, nella sua monografia sul genere distopico, ha infatti riportato l'attenzione sulla lettura di Aldous Huxley del *Volto del Bolscevismo* (più di una lettura, a quanto pare, una prima attestata in una lettera del 1927,<sup>113</sup> una successiva in occasione della stesura dei saggi di *Music at night*).<sup>114</sup> Claeys suggerisce che Huxley abbia usato il saggio del Miller come fonte per le sue riflessioni intorno al 'macchinismo', ma si potrebbe forse spostare il focus e – a parte registrare l'interesse comune di Miller e Huxley per Berdjaev<sup>115</sup> – rintracciare nell'interpretazione in chiave religiosa del bolscevismo di Miller una possibile fonte d'ispirazione per altri aspetti di *Brave New World*. Non mi sembra pertanto inutile proporre, a chi vorrà scavare più a fondo, ulteriori sondaggi intorno all'ipotesi che la riflessione sulla civiltà moderna di Huxley, incardinata sul rapporto libertà-felicità, possa essersi incontrata, attraverso le pagine del *Grande Inquisitore* riportate da Miller, con quella di Alvaro. Nelle parole con cui il Governatore Mondiale Mustafà Mond rivela agli intellettuali del romanzo, Helmholtz e Bernard Marx, la radicale e inevitabile alternativa tra felicità e libertà, non risuonano forse le parole del Grande Inquisitore, e dello stesso Inquisitore di Alvaro?

---

<sup>112</sup> M. Onofri, *Introduzione*, in C. Alvaro, *L'uomo è forte*, Bompiani, Milano 2018.

<sup>113</sup> G. Claeys, *Dystopia*, p. 371.

<sup>114</sup> A. Huxley, *The new Romanticism*, in Id., *Music at Night*, Chatto & Windus, London 1957, pp. 211-216.

<sup>115</sup> Nota la frase di Berdjaev che Huxley pone in epigrafe a *Brave New World*: «Les utopies apparaissent comme bien plus réalisables qu'on ne le croyait autrefois ... Comme éviter leur réalisation définitive?». Anche Alvaro cita Berdjaev in un articolo che riecheggia il titolo di Fülöp-Miller: C. Alvaro, *L'animo collettivo del bolscevismo*, «La Stampa», 2 dicembre 1934.

Noi daremo loro una felicità quieta e modesta, la felicità delle creature deboli, quali essi sono. Oh, ben li convinceremo alla fine, che non hanno alcun diritto di essere orgogliosi... Sì, li costringeremo a lavorare, ma nelle ore libere dal lavoro renderemo la loro vita un gioco, con canti, cori e danze innocenti. Oh, persino perdoneremo loro i peccati – sono così deboli e privi di forze – ed essi ci ameranno come fanno i bimbi, per tale permesso di peccare. Permetteremo o proibiremo loro di vivere con le mogli e le amanti, di avere figli o no, secondo che saranno stati ubbidienti o meno – ed essi si sottometteranno a noi con gioia, con letizia... E tutti saranno felici<sup>116</sup>

«You can't make flivvers without steel and you can't make tragedies without social instability. The world's stable now. People are happy; they get what they want, and they never want what they can't get. They're well off; they're safe; they're never ill; they're not afraid of death; they're blissfully ignorant of passion and old age; they're plagued with no mothers or fathers; they've got no wives, or children, or lovers to feel strongly about; they're so conditioned that they practically can't help behaving as they ought to behave. And if anything should go wrong, there's soma. Which you go and chuck out of the window in the name of liberty, Mr. Savage. Liberty!». He laughed. «Expecting Deltas to know what liberty is! And now expecting them to understand Othello! My good boy!».<sup>117</sup>

---

<sup>116</sup> R. Fülöp-Miller, *Il volto del bolscevismo*, p. 328.

<sup>117</sup> A. Huxley, *Brave New World*, Harper & Row, New York 1946, p. 241.



ALESSANDRO FAMBRINI

UTOPIA O DISTOPIA?  
*BERGE MEERE UND GIGANTEN* DI ALFRED DÖBLIN

Oggi l'utopia che cerco non è più solida di quanto non sia gassosa: è un'utopia polverizzata, corpuscolare, sospesa.

ITALO CALVINO

La labilità dei confini tra utopia e distopia è disegnata dalla storia.<sup>1</sup> Opere che nascono architettando sfolgoranti paradisi possono apparire ai nostri occhi come quadri di incubi in cui non soltanto non vorremmo mai vivere, ma che ci sembrano inconcepibili nei loro presupposti ideologici, dei quali si è smarrita la dimensione progettuale e il senso progressivo. Tra queste, vi sono anche capisaldi all'origine stessa del genere, come *The New Atlantis* (1627) di Francis Bacon, al quale Darko Suvin in *Le*

---

<sup>1</sup> Uso questi termini, come in seguito quello di 'antiutopia', in senso generale, consapevole ma senza tener conto delle sottili e profonde distinzioni concettuali formalizzate da Darko Suvin in *A Tractate on Dystopia 2001*; secondo Suvin, «Utopia può essere divisa negli opposti polari di EUTOPIA [...] e DISTOPIA» (D. Suvin, *A Tractate on Dystopia 2001*, in *Defined by a Hollow. Essays on Utopia, Science Fiction and Political Epistemology*, Peter Lang, Oxford - Bern - Berlin - Bruxelles - Frankfurt am Main - New York - Wien 2010, p. 384), di cui l'antiutopia, «un luogo significativamente differente, designato in modo esplicito per confutare un'eutopia designata» (ivi, p. 385), è una variante.

Le traduzioni qui e in seguito, quando non diversamente indicato, sono a carico di chi scrive.

*metamorfosi della fantascienza* guarda come a una «*instauratio magna* [...] basata sulla forza nascente dell'industria manifatturiera capitalistica e sui suoi orizzonti tecnologici»,<sup>2</sup> tesa a creare una struttura sociale «eticamente indifferente» per la quale «le bombe atomiche e le camere a gas dei campi di concentramento saranno alcune delle cose possibili che potranno essere portate a compimento».<sup>3</sup>

Ma se le ambiguità dell'opera di Bacon possono essere attribuite a una distanza nel tempo non facilmente colmabile, vi sono anche opere più prossime a noi, le cui sfumature di ambiguità sono tali da rendere incerti i contorni del bene e del male: è questo il caso di *Brave New World* (1932) di Aldous Huxley, in cui ciò che viene istituito intenzionalmente come antiutopico corrisponde a una formalizzazione di processi delineati da Platone nella sua *Repubblica* come idonei per la fondazione di una società ideale. Essa, come scrive William W. Matter, «richiede che l'individuo debba offrire molta della sua libertà in cambio del privilegio di vivere nella città celeste e di perseguire il bene»:<sup>4</sup> sue caratteristiche sono la condivisione, il controllo, la stabilità, a scapito dell'imprevedibilità, della creatività, dell'individualità avvertita come devianza. *Brave New World* mette in atto l'inverarsi del modello platonico, al quale Huxley sottrae l'elemento sostanziale di desiderabilità facendo perno non sulle condizioni generali del mondo rappresentato e delle sue componenti, ma sulle eccezioni a quelle condizioni: eccezioni fondate principalmente sui valori dell'individualità. Qualora si elimini il valore dell'individualità, la maggior parte delle antiutopie diverrebbero utopie (perfino *1984* di George Orwell). Ma non solo. Come possano cambiare i punti di vista e come la sostanza di un'antiutopia possa ribaltarsi nel suo

---

<sup>2</sup> D. Suvin, *Le metamorfosi della fantascienza. Poetica e storia di un genere letterario* (1979), trad. it. di L. Guerra, il Mulino, Bologna 1985, p. 126.

<sup>3</sup> Ivi, p. 127.

<sup>4</sup> W.W. Matter, *The Utopian Tradition and Aldous Huxley*, «Science Fiction Studies», 2 (1975), p. 146.

opposto lo dimostra lo stesso Huxley nel percorso da *Brave New World* al suo ultimo romanzo, *Island* (1962). Qui molti dei bersagli satirici di *Brave New World* ritornano, ma mutati di segno, a partire dalla promiscuità sessuale, oggetto di deformazione grottesca nel primo romanzo e che ora invece, grazie alle pratiche dello «yoga dell'amore», diviene esperienza di crescita e di approfondimento di sé e degli altri; oppure l'uso di scienza e tecnologia, criticate in *Brave New World* e che in *Island* sono poste al servizio dell'uomo; o ancora la droga, che a differenza del *soma* utilizzato nel Mondo Nuovo per indurre una felicità artificiale è ora strumento di condivisione e arricchimento spirituale.<sup>5</sup>

Certo, in mezzo c'è stata l'esperienza psichedelica che Huxley racconta in *The Doors of Perception* (1954), ma resta il fattore individuale come elemento atto a misurare la possibilità e la portata dell'utopia. Come sostiene ancora Matter, «la società insulare di Pala insiste sui diritti dell'individuo alla scoperta di sé, all'autocoscienza e all'autorealizzazione».<sup>6</sup> Ma è lecito chiederci se il gradiente utopico di *Island* sia davvero superiore a quello di *Brave New World*: dopotutto, come scrive Rudolf B. Schmerl, nel Mondo Nuovo «non c'è guerra, né povertà, né malattie, né vecchiaia. Tutte le attività umane, dirette e coordinate dallo stato, sono in armonia».<sup>7</sup> Una delle condizioni essenziali dell'utopia è la felicità dei suoi abitanti (anche al prezzo di escluderne altre quali

---

<sup>5</sup> Scrive Brian W. Aldiss: «In effetti *Island* è pieno di quei temi scottanti che stavano a cuore a Huxley e affollavano *Brave New World* [...]. Ora, trenta anni dopo e passa, essi vengono rovesciati. Ad esempio le droghe ora sono considerate portali per nuove percezioni e il libero amore è invocato come strumento per aprire la personalità; perfino le sciocche filastrocche per bambini del libro precedente ora sono una delizia, un modo semplice per apprendere. E così il minuscolo stato di Pala, un'isola da qualche parte nei pressi dell'Indonesia, è un'utopia piena di felicità» (B.W. Aldiss - D. Wingrove, *Trillion Year Spree*, Paladin Grafton Books, London - Glasgow - Toronto - Sydney - Auckland 1988, p. 233).

<sup>6</sup> W.W. Matter, *The Utopian Tradition*, p. 151.

<sup>7</sup> R.B. Schmerl, *The Two Future Worlds of Aldous Huxley*, «PMLA», 77.3 (1962), p. 331.

giustizia, libertà, solidarietà e così via), e non c'è dubbio che la formula sulla quale si regge il Mondo Nuovo è capace di fornire la massima felicità al massimo numero possibile di individui, raggiungendo al contempo lo stato necessario al perpetuarsi di tale condizione, ciò che ne garantisce non solo l'esistenza, ma anche la durata, ovvero la stabilità: è proprio quest'ultima l'attributo essenziale e l'obbiettivo più o meno dichiarato di ogni utopia. Anche di quelle utopie, per tornare alle nostre premesse, che ai nostri occhi non appaiono – o non appaiono più – tali: è questo il caso di prodotti di ideologie dimenticate o sconfitte dalla storia, le più eclatanti delle quali si legano al nazionalsocialismo e al Terzo Reich, la cui affermazione fu percepita dai suoi attori come «l'inizio di una nuova era e una rottura totale con il passato», che diede appunto «al pensiero nazionalsocialista la qualità di un'utopia».<sup>8</sup> Poche proiezioni rivolte al futuro (con l'eccezione forse di quella marxista)<sup>9</sup> hanno prodotto così tante visioni di società ideali, e in così pochi anni, accompagnate oltretutto da altrettante utopie negative in cui società fondate su principî diversi da quelli del nazionalsocialismo venivano presentate con tratti distorti e grotteschi, come in *Deutschland ohne Deutschen* (Germania senza tedeschi, 1929) di Hans Heyck, in cui la dissoluzione della Germania di Weimar porta a un imbarbarimento razziale, morale ed economico.<sup>10</sup>

Si tratta di opere per lo più poco complesse, che oscillano tra l'enfasi dogmatica e l'esemplarità programmatica: così è per *Druso: Oder die gestohlene Menschheit* (Druso: ovvero l'umanità

---

<sup>8</sup> S. Berger, rec. a F.-L. Kroll, *Utopie als Ideologie. Geschichtsdenken und politisches Handeln im Dritten Reich*, «The Journal of Modern History», 72.3 (2000), p. 838.

<sup>9</sup> Unire l'utopia all'esistente e quindi dissolverla come concetto è un orizzonte inscritto nel pensiero marxista fin dal programmatico *Die Entwicklung des Sozialismus von der Utopie zur Wissenschaft* (1883) di Friedrich Engels.

<sup>10</sup> Si veda il capitolo *Völkische Dystopien einer allgemeinen 'Amerikanisierung, Verniggerung und Verjudung' Deutschlands*, in J. Hermand, *Der alte Traum vom neuen Reich. Völkische Utopien und Nationalsozialismus*, CEP Europäischer Verlagsanstalt GmbH, Hamburg 2021 [1988], pp. 133-139.

rubata, 1930) di Friedrich Freksa, in cui la gente che popola una terra del lontano futuro incarna il sogno di un superuomo travisato nelle semplificazioni della destra più reazionaria che si è impadronita del pensiero nietzscheano; o per *Deutschland, das Bildungsland der neuen Menschen* (Germania, la terra di formazione dei nuovi uomini, 1933) di Ernst Bergmann, un testo teorico sul nazionalsocialismo che contiene alla fine una descrizione visionaria della Germania nel 1960, unificata sotto il Terzo Reich nei confini estremi del suo popolo, unita sotto il suo Führer e popolata di ariani biondi e dagli occhi azzurri. Non diversi per tenore e pathos sono *Reichstag 1975. Eine Vision* (Reichstag 1975: una visione, 1933), di Georg Richter, e un altro romanzo del 1933 di Edmund Schmid, *Im Jahre 2000 im Dritten Reich. Eine Schau in die Zukunft* (Nell'anno 2000 nel Terzo Reich. Uno sguardo nel futuro). Sulla stessa linea, anche se di un paio d'anni precedente, è *Es liegt eine Krone im tiefen Rhein* (C'è una corona in fondo al Reno) di Karl Schworm, pubblicato prima a puntate sul «Völkischer Beobachter» e poi in volume nel 1928, in cui una società rigidamente strutturata e controllata in ogni sua articolazione – una sorta di modello orwelliano *ante litteram* – viene diagnosticata come modello ideale, come orizzonte di un'utopia agghiacciante.<sup>11</sup> In parallelo, si impone una linea in cui l'oscurantismo e l'irrazionale divengono il fulcro della prospettiva utopica. Di questa tendenza sono esempio i romanzi di Edmund Kiss – *Das gläserne Meer* (Il mare di vetro, 1930), *Die letzte Königin von Atlantis* (L'ultima regina di Atlantide, 1931), *Frühling in Atlantis* (Primavera in Atlantide, 1933), *Die Singschwäne von Thule* (I cigni di Thule, 1939) – nei quali viene trasferita in forma narrativa la teoria

---

<sup>11</sup> Sul tema, oltre al classico e già rammentato *Der alte Traum vom neuen Reich* di Jost Hermand, si veda: J. Hohensee, *Geschichtsbilder in der utopischen Literatur des ‚Dritten Reiches‘ - Versuch einer Annäherung*, in Th. Stamm-Kuhlmann - J. Elvert - B. Aschmann - J. Hohensee (Hrsg.), *Geschichtsbilder. Festschrift für Michael Salewski zum 65. Geburtstag*, Steiner, Stuttgart 2003, pp. 243-258.

cosmologica dell'ingegnere austriaco Hanns Hörbiger, costruendo un'alternativa 'ariana' alla visione 'ebraica' dell'universo e in cui la stessa scienza veniva ridefinita sulla base di sapienze esoteriche.

Opere come queste, in cui, come in *Brave New World*, «la morte è dappertutto» e nelle quali «l'armonia dello stato mondiale è l'armonia della morte»,<sup>12</sup> sembrano lontane da ogni prospettiva di utopia. Eppure in esse il principio utopico è evidente: il nazismo è innervato dalla visione di una società in cui la storia raggiunge il suo culmine e si assolutizza, arrestandosi e facendosi immobile. È in fondo questa la chiave che salda utopia e antiutopia in un unico fronte e impedisce all'una e all'altra di sciogliersi in condizione reale: perché l'elemento fondante della realtà è il *divenire*. Laddove il divenire si insinua nel corpo delle società utopiche, le trasforma e abbatte il loro requisito di assoluto. Ciò vale tanto per le utopie conclamate (in *Island*, ad esempio, per restare a Huxley, il cui idillio viene sconvolto nel finale da un'invasione militare) quanto per le altrettanto conclamate antiutopie nelle quali la ribellione si risolve per lo più in atto individuale e gratuito, incapace di produrre conseguenze profonde sul mondo rappresentato: è il sistema a prevalere e i soggetti difformi sono destinati a soccombere (così è per il 'Selvaggio' di *Brave New World*, o per Winston, il protagonista di *1984* di Orwell, per citare ancora le due più celebri antiutopie moderne). Qualora la ribellione riesca ad apportare cambiamento, decade lo stato (anti)utopico, come ad esempio in *Metropolis* di Fritz Lang o in innumerevoli esempi che spostano il modello classico verso generi contemporanei come la *science fiction* (un esempio su tutti: *This Perfect Day* [1970] di Ira Levin: ma il riferimento di fondo per la cultura occidentale e non solo, come sostiene Sven-Aage Jørgensen, è quello del *Genesi* biblico e della cacciata dal Paradiso Terrestre).<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> R.B. Schmerl, *The Two Future Worlds*, p. 331.

<sup>13</sup> Cfr. S.-A. Jørgensen, *Utopisches Potential in der Bibel. Mythos, Eschatologie und Säkularisation*, in W. Voßkamp, *Utopieforschung*, Erster Band, Suhrkamp, Stuttgart 1982, pp. 375-377.

Se la stabilità è dunque condizione sostanziale dell'utopia, un romanzo come *Berge Meere und Giganten* (Montagne mari e giganti, 1924) di Alfred Döblin si situa all'estremo opposto della scala. Parallelo alle opere utopiche nazi- e antinaziste – dopo il relativo insuccesso della prima edizione il romanzo fu rivisto da Döblin e ripubblicato una decina di anni più tardi, nel 1932, con il titolo *Giganten* (Giganti) – *Berge Meere und Giganten* offre altre soluzioni narrative e concettuali alla speculazione sul cammino futuro della civiltà e al contempo una diversa declinazione dell'idea stessa di utopia, un'idea che risponde a quanto afferma H.G. Wells nelle pagine introduttive al suo *A Modern Utopia* (1905):

L'utopia di un sognatore moderno deve necessariamente differire in un aspetto fondamentale dai Nessunluogo e dalle Utopie precedenti. Darwin ha accelerato il pensiero del mondo. Quegli stati erano tutti perfetti e statici, un equilibrio di felicità conquistata una volta per sempre contro le forze del caos e del disordine che stanno alla base di tutte le cose. Una generazione di gente sana e semplice che si gode i frutti della terra in un'atmosfera di virtù e felicità, seguita da altre generazioni virtuose, felici e perfettamente identiche, fin quando gli dèi non siano stanchi. Il cambiamento e lo sviluppo erano banditi per sempre da barriere invincibili. Ma l'Utopia Moderna non deve essere statica, bensì cinetica, non deve assumere la forma di uno stato permanente, ma di una condizione proiettata verso una lunga sequenza di condizioni migliori.<sup>14</sup>

È questo lo statuto di *Berge Meere und Giganten*? Nel romanzo di Döblin tutto è fluido, metamorfico, in continua trasformazione, ma vi è più di un dubbio che la 'lunga sequenza' di eventi che accompagnano l'evoluzione della civiltà umana rappresenti una progressiva scalata verso 'condizioni migliori'. E tuttavia, il romanzo traduce in termini di epopea un'evoluzione che traspone l'idea di progresso secondo uno schema neodarwiniano, o quantomeno che esplora le forme di un progresso possibile,

---

<sup>14</sup> H.G. Wells, *A Modern Utopia*, Thomas Nelson and Sons, London - Edinburgh - New York 1909, p. 16.

non inteso come crescita graduale, ma piuttosto come un sistema di carattere tellurico, caratterizzato da scosse di diversa intensità e portata, che producono cambiamenti nel cui spettro si misura comunque una crescita che è progressiva, anche se non segnata da principî finalistici né teleologici: al termine di quei rivolgimenti, almeno nell'arco di tempo dei circa ottocento anni che il romanzo prende in considerazione, la storia approda a un punto fermo di staticità e quiete apparenti, ed è così che in essa torna a delinearsi un'utopia di vecchio stampo, che alla luce di quanto narrato può solo definirsi come orizzonte provvisorio. In questa dimensione di provvisorietà che assegna a tale stato, nella sua contraddittorietà, il romanzo di Döblin si offre come modello di una dimensione utopica nuova.

Epopèa di ciò che l'autore definisce «l'umanità della macchina», cronaca della storia mondiale dal Ventesimo al Ventottesimo secolo, il moto interno del romanzo è quello opposto alle classiche utopie (e antiutopie): la storia si concentra sul sorgere e crollare di civiltà instabili, profondamente diverse le une dalle altre nelle loro parabole (risposta polemica ai cicli spengleriani di moti sempre uguali), e si chiude al momento in cui per un'umanità esausta si profila una condizione di problematica stabilità dai contorni incerti, che solo nella versione rivista del romanzo, *Giganten*, ha carattere più definito.

Sembra che l'orizzonte entro il quale Döblin intende inscrivere la sua visione sia quello di un ritorno all'umano dopo un progressivo allontanamento dall'umano, agente straniante atto a provocare un senso di crescente disagio e oppressione, amplificato dalla voce narrativa che è al tempo stesso impersonale – secondo i dettami della *Neue Sachlichkeit* che si andava affermando allora nella letteratura tedesca (Döblin ne scrisse il capolavoro con *Berlin Alexanderplatz*, 1929) – ed enfatica, quasi un'eco della modalità espressionista alla quale lo stesso autore di Stettino aveva dato voce con i suoi esordi letterari. Al centro dell'evoluzione della civiltà Döblin individua un progresso meccanico che, in

quella che viene battezzata l'«Età della Macchina», allarga la forbice tra i ritrovati messi a disposizione al genere umano da ingegneria e scienza e la crescita dell'umanità nelle sue componenti individuali e nell'insieme di specie: un'evoluzione asimmetrica, che provoca enormi scompensi ai quali si tenta di rispondere con l'ibridazione di meccanico e organico, liberando tuttavia forze che, dirette a controllare la natura, finiscono per violentarla e indurla alla ribellione. Le entità primordiali e sconosciute che si scatenano sulla Terra come in risposta agli eccessi tecnocratici fanno ripiombare la civiltà in un'età oscura, durante la quale bestie colossali riaffiorano come dimensioni ataviche dell'essere, simili a quei «mostri dell'id» che in un leggendario film degli anni Cinquanta, *Forbidden Planet* di Fred M. Wilcox, uniranno in un'efficace sintesi popolare il portato dell'inconscio freudiano e il nuovo mito avveniristico-spaziale.

Nei confronti della tecnica, il cui immenso potenziale distruttivo si era rivelato con la Prima guerra mondiale, Döblin nutre uno scetticismo che si allinea con quello dell'immaginario weimariano, percorso da fermenti mistici, di rappresentazioni inquietanti di connubi tra l'uomo e la macchina che fluttuano tra il futuribile, l'alchemico e l'esoterico. Il cinema, con opere come *Metropolis* di Fritz Lang o *Il gabinetto del dottor Caligari* di Robert Wiene, la letteratura, con le opere di Gustav Meyrink o H.H. Ewers, con le spie di allarme sull'irrazionale che si aprono nelle pagine degli autori maggiori (pensiamo a Thomas Mann e al suo *Okkulte Erlebnisse*, 1924), segnalano in quegli anni il pericolo di una scienza che, abdicando alle ragioni dell'etica, non sembra più in grado di dischiudere un percorso piano di progresso e appare piuttosto atta ad aprire porte oscure affacciate sul baratro della distruzione. Döblin, che parallelamente percorre una via di ricerca interiore di crescita spirituale – negli stessi anni lavora allo studio saggistico *Unser Dasein* (Il nostro essere, 1933), la cui metafisica dell'immanenza celebra l'uomo come massima espressione dell'esistente, punto d'incrocio di fenomeni organici e anorganici, di cultura e di biologia – tenta con *Berge Meere und*

*Giganten* di offrire un correttivo a tali scompensi con un progetto di ricomposizione di natura e tecnica, in cui quest'ultima si fonde alla prima attraverso la sintetizzazione di ibridi che afferiscono all'uno e all'altro stato.

Il processo è segnato da discontinuità e fallimenti: in una prima fase, ad esempio, gli esperimenti condotti nei laboratori dello scienziato Meki per produrre cibo artificiale corrispondono a un immaginario dell'orrore, in cui agisce l'effetto perturbante dell'interazione e della conseguente confusione tra ciò che è vivo e ciò che non lo è:

Intorno a loro, in affusti di vetro, in casse bacini, a diverse temperature dal gelo della terra fino al calore estremo giacevano sull'ovatta, nuotavano in contenitori fasciati e nudi, organi bianchi e rossi e parti di organi. Da recipienti fissi scorreva in loro attraverso tubi sottili la soluzione sanguigna che li nutriva. Gocciolava anche nella carne nei muscoli degli esseri umani incoscienti addormentati aperti, degli uomini e delle donne dell'Uganda di Città del Capo di Londra [...]. Fili e tubicini entravano dentro di loro. Fili e tubicini entravano anche negli intestini, nel sangue, nei fegati. Tutto era collegato ad apparecchi scintillanti di metallo, che regolavano registravano tutto. Su suole di gomma andavano avanti e indietro con maschere protettive uomini e donne attraverso le stanze in cui non si udiva alcun suono se non di quando in quando i gemiti simili a canto che venivano dalle bare di cristallo.<sup>15</sup>

In seguito, tuttavia, il mondo immaginato da Döblin va oltre tali stereotipi, e lo fa attraverso la creazione di incroci che portano all'estremo i confini di naturale e artificiale, fino a dissolverne le stesse categorie e a statuire un nuovo grado dell'essere:

Erano esseri che mai prima si erano aggirati sulla terra. Sulle membra che giacevano al suolo, teste ossa denti code vertebre, sulle foglie di felce i pistilli le radici frantumate si raccolsero le acque i sali della terra: spesso si svilupparono in creature che assomigliavano a quelle dell'era

---

<sup>15</sup> A. Döblin, *Berge Meere und Giganten*, von G. Sander (Hrsg.), Walter, Düsseldorf 2006, pp. 87-88.

antica, spesso crebbero esseri straordinari, succhiavano la terra, danzavano. Erano teste crani le cui mandibole erano divenute gambe, le gole intestini, le orbite bocche. Le costole si attorcigliavano come vermi.<sup>16</sup>

Nelle creature di questo lontano futuro cade la distinzione tra biologia e tecnologia e l'organico assume uno statuto che comprende entrambe, che riunisce in sé le caratteristiche di animale, vegetale e minerale. Ciò che scaturisce dal loro avvento è una dimensione nuova e diversa dell'umano: una volta che avranno esaurito il loro compito – un compito di difesa della civiltà, minacciate da forze primordiali evocate dall'uso scriteriato della tecnica, con lo scioglimento dei ghiacci groenlandesi e il risveglio di mostri preistorici che giacevano sepolti sotto le loro coltri – tali creature, gli uomini-torre, si spegneranno e si estingueranno, accendendo al contempo una nuova fase nella storia dell'umanità, contrassegnata da un superamento dell'antropocentrismo, premessa indispensabile per l'affermazione di una diversa condizione dell'essere, in cui vengono meno i confini tra individui, generi, specie.

Questa nuova forma dell'umano si configura in una società che sembra possedere elementi in cui si riflette la condizione degli ebrei orientali, così come Döblin li descrive nel suo resoconto dell'esperienza di viaggio in Polonia (*Reise in Polen*, 1925), compiuta appena dopo la pubblicazione di *Berge Meere und Giganten*, nell'autunno del 1924,<sup>17</sup> e nei caratteri atavici degli ibridi biotecnologici, regressione e ritorno al passato ancestrale risuonano anche echi del primitivismo che segna il percorso delle avanguardie negli anni Dieci:<sup>18</sup> ma questi elementi regressivi sono

---

<sup>16</sup> Ivi, pp. 487-488.

<sup>17</sup> Cfr. S.J. Spinner, *Plausible Primitives: Kafka and Jewish Primitivism*, «The German Quarterly», 89.1 (2016), pp. 17-35.

<sup>18</sup> Sul primitivismo in *Berge Meere und Giganten* si veda: A. Honold, *Exotisch entgrenzte Kriegslandschaften. Alfred Döblins Weg zum „Geonarrativ“ Berge Meere und Giganten*, in N. Gess (Hrsg.), *Literarischer Primitivismus*, De Gruyter, Berlin - Boston 2013, pp. 211-234.

ribaltati e rivolti al futuro con un superamento biologico delle logiche evolutive. È questa la premessa all'affermazione di uno stato utopico, abbozzato come una comunità solidale dai tratti collettivi, più marcati e anzi espliciti nella seconda versione del romanzo, con il suo richiamo a un'enigmatica 'Legge' di sapore messianico che sembra riportare indietro le lancette della storia:

«Che cos'è la Legge?».

«L'abbiamo veduta in Islanda e ci ha parlato nel tuono, mentre i vulcani crollavano. Il tuono ha detto: "Non è giusto quello che fate. Siete forti, ma non abbastanza forti". Abbiamo conosciuto la Legge quando i draghi passarono il mare. L'abbiamo veduta e abbiamo compreso che facevamo il giusto. Non ci potemmo difendere da quella parola. La Legge non è una dottrina. Nessuno di noi la potrà esprimere, ma non per ciò essa è meno vera.

«Incominciamo un nuovo viaggio: il vasto mondo è dinanzi a noi, con le sue stelle e il cielo; e c'è l'uomo e c'è la sua Legge».<sup>19</sup>

Certo, quella della legge è l'ambiguità suprema di ogni società ideale. La passione per le regole, normate in codici, è indubbiamente, come scrive Huxley, «l'impulso motore che ha portato alla creazione di quasi tutte le utopie»,<sup>20</sup> ma anche ciò che condanna le stesse a stato imperfetto, poiché, come scrive ancora l'autore britannico, «la regola è, con l'appetito per il potere, la principale causa di tutte le tirannie, di tutte le irreggimentazioni, di tutte le esemplificazioni della legge di Parkinson».<sup>21</sup> Quello di Döblin, alla fine, è un tentativo di sintesi dinamica tra ciò che Italo Calvino individua come le due spinte opposte e complementari sulle quali

---

<sup>19</sup> A. Döblin, *Giganti*, trad. di Cesira e Aldo Oberdorfer, Mondadori, Milano 1934, pp. 379-380.

<sup>20</sup> A. Huxley, *Negativo e positivo*, in *Utopia rivisitata. Almanacco Bompiani 1974*, a cura di R. Cirio e P. Favari, Bompiani, Milano 1973, p. 10.

<sup>21</sup> *Ibidem*. La «legge di Parkinson», formulata da C.N. Parkinson in *Parkinson's Law* (1958), postula che la procrastinazione sia un principio congenito inerente a ogni attività umana.

si reggono le utopie, quella verso il «ritorno dell'età dell'oro, del passato mitico» e quella dell'«omologo e simmetrico mito della città futura, giusta e felice secondo ragione»:<sup>22</sup> solo che la ragione dell'umanità futura, sfaldata sotto la pressione delle forze che la presiedono e che il primo scorcio del Novecento ha rivelato in tutta la loro incontrollabilità, costruisce mostri e non mondi ideali. Sarà solo approdando a una ragione di altro tipo, incerta, esitante eppure improntata a un'autorità stentorea che ha contorni misticheggianti, seppure nell'alveo di una dimensione del tutto terrena, che il moto di sistole e diastole sembrerà arrestarsi:

«Siate forti e attivi e non vi dimenticate di muovervi, non dimenticate che siamo tutti in viaggio. Non dimenticate che siamo poveri uomini deboli, ma che c'è anche la Legge.

«Il vento soffia, la nostra vela sbatte; dèsti, cari uomini! Siamo in viaggio. Un nuovo giorno è spuntato, non dimenticate dove eravate ieri. Non dimenticate quale è la riva che vi ricrea, nelle città, sui monti, nei campi...: la grande Legge».<sup>23</sup>

Ciò che garantisce al finale di *Berge Meere und Giganten* lo statuto di utopia, tuttavia, nonostante tali limiti, è proprio il suo punto di stasi. La 'Legge' di Döblin è un abbrivio mitico, solo enunciato, che non scivola nel divenire e non precipita nella storia. Il non-essere-ancora, la vaghezza di sintesi tra stabilità e instabilità, tra staticità e movimento: l'utopia di cui parla H.G. Wells (senza realizzarla davvero: i suoi abbozzi – da *A Modern Utopia*, 1905, a *Men Like Gods*, 1923, fino a *The Shape of Things to Come*, 1933 – finiscono per ricadere sempre nella regola, fosse anche la regola della sregolatezza) e che Döblin affida alla sua società nomade di uomini in viaggio, un'utopia adattata, adattabile ai tempi, è quella sfocata e vibratile della soglia.

---

<sup>22</sup> I. Calvino, *Quale utopia?*, in *Utopia rivisitata. Almanacco Bompiani 1974*, p. 5.

<sup>23</sup> A. Döblin, *Giganti*, p. 380.



FULVIO FERRARI

ETEROTOPIE DELL'ORRORE.  
LUOGHI ALTRI E TERRORI QUOTIDIANI  
NEL 'MONDO DEI CULTI' DI ANDERS FAGER

1. *Michel Foucault e l'eterotopia inafferrabile*

Pochi, nella storia degli studi umanistici, sono stati i concetti così vaghi e al tempo stesso così produttivi come quello di *eterotopia*. Termine nato nell'ambito del discorso medico, *eterotopia* è stato usato per la prima volta in un contesto radicalmente diverso da Michel Foucault, nel 1966, nell'introduzione a *Le parole e le cose* (*Les mots et les choses*).<sup>1</sup> Nello stesso anno, Foucault è tornato su questo concetto in una conferenza radiofonica, rielaborata quindi l'anno successivo in una conferenza tenuta al Cercle d'études architecturales, ma pubblicata postuma solo nel 1984, con il titolo *Des espaces autres*.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> M. Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane* (1966), trad. it. di E. Painatescu, Rizzoli, Milano 1967. Prima edizione BUR saggi, Rizzoli, Milano 1998.

<sup>2</sup> La conferenza radiofonica è stata tradotta in italiano da Antonella Moscati sulla base della trascrizione di François Rey, contenuta in M. Foucault, *Die Heterotopien / Der utopische Körper*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2005; M. Foucault, *Utopie. Eterotopia*, a cura di A. Moscati, Cronopio, Napoli 2006, pp. 9-28. *Des espaces autres* è pubblicata in M. Foucault, *Dits et écrits*, IV, Gallimard, Paris 1994, pp. 752-762. La traduzione italiana è contenuta in M. Foucault, *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, a cura di S. Vaccaro, Mimesis, Milano - Udine 2001 (2011<sup>4</sup>).

Pur essendo state scritte a breve distanza l'una dall'altra, introduzione e conferenza sembrano dare al termine *eterotopia* significati piuttosto diversi, difficili da ricondurre a un denominatore comune. Nell'introduzione a *Le parole e le cose*, Foucault prende le mosse dalla celebre classificazione degli animali che, in *Altre inquisizioni*, Borges afferma di aver trovato in un'enciclopedia cinese citata dal sinologo tedesco Franz Kuhn.<sup>3</sup> Secondo Foucault, questa classificazione è per noi impensabile in quanto cancella lo spazio in cui le diverse categorie di animali potrebbero incontrarsi. Prive di un terreno comune – di un *suolo muto* – possono giustapporsi solo «nel non-luogo del linguaggio».<sup>4</sup> Le eterotopie sono dunque fatti linguistici e/o testuali che scardinano la capacità di rappresentazione e, dunque,

inquietano, senz'altro perché minano segretamente il linguaggio, perché vietano di nominare questo e quello, perché spezzano e aggrovigliano i nomi comuni, perché devastano anzi tempo la 'sintassi' e non soltanto quella che costruisce le frasi, ma anche quella meno manifesta che fa 'tenere insieme' (a fianco e di fronte le une alle altre) le parole e le cose.<sup>5</sup>

Per illustrare poi il processo di formazione delle eterotopie, Foucault ricorre all'esempio (che è qui anche metafora) degli afasici che non riescono a classificare matasse di lane multicolori: «Costoro compongono, nello spazio levigato in cui le cose normalmente si distribuiscono e vengono nominate, una molteplicità di piccoli campi grumosi e frammentari in cui somiglianze senza nome agglutinano le cose in isolotti discontinui».<sup>6</sup>

---

<sup>3</sup> J.L. Borges, *Altre inquisizioni* (1952), trad. it. di F. Tentori Montalto in J.L. Borges, *Tutte le opere*, I, Mondadori, Milano 1997<sup>11</sup>, pp. 905-1093). La citazione tratta da Kuhn si trova qui alle pp. 1004-1005.

<sup>4</sup> M. Foucault, *Le parole e le cose*, p. 6.

<sup>5</sup> Ivi, pp. 7-8.

<sup>6</sup> Ivi, p. 8.

In *Spazi altri* il termine *eterotopia* viene invece utilizzato per designare luoghi evidentemente extra-testuali (o *anche* extra-testuali). Dopo avere brevemente definito l'utopia, Foucault scrive:

Ci sono anche, e ciò probabilmente in ogni cultura come in ogni civiltà, dei luoghi reali, dei luoghi effettivi, dei luoghi che appaiono delineati nell'istituzione stessa della società, e che costituiscono una sorta di contro-luoghi, specie di utopie effettivamente realizzate nelle quali i luoghi reali, tutti gli altri luoghi reali che si trovano all'interno della cultura vengono al contempo rappresentati, contestati e sovvertiti: una sorta di luoghi che si trovano al di fuori di ogni luogo, per quanto possano essere effettivamente realizzabili. Questi luoghi, che sono assolutamente altro da tutti i luoghi che li riflettono e di cui parlano, li denominerò, in opposizione alle utopie, eterotopie [...].<sup>7</sup>

Foucault quindi procede a una esposizione di diversi tipi di eterotopia, producendo una serie di esempi che, in tutta evidenza, destabilizzano il significato del termine, rendendolo via via più sfuggente. Eterotopie, nel saggio, sono luoghi (case di riposo, cliniche psichiatriche, prigioni, cimiteri, giardini, musei, biblioteche, bordelli, colonie gesuitiche) o condizioni (adolescenza, periodo mestruale, vecchiaia). L'elenco sembra richiamare (autoironicamente?) l'enciclopedia cinese citata da Borges, e la sua asistematicità è riconosciuta dall'insieme degli studiosi che hanno applicato il concetto di eterotopia alle loro ricerche. Mariangela Palladino e John Miller, riprendendo un giudizio di Peter Johnson, definiscono l'elenco di siti eterotopici «almost mischievous in its variety».<sup>8</sup> Con ancor maggiore nettezza, Edward W. Soja afferma: «Foucault's heterotologies are incomplete, inconsistent, incoherent».<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> M. Foucault, *Spazi altri*, pp. 24-25.

<sup>8</sup> M. Palladino - J. Miller, *Introduction*, in M. Palladino - J. Miller (eds), *The Globalization of Space: Foucault and Heterotopia*, Routledge, London - New York 2016, pp. 1-12 [qui p. 2].

<sup>9</sup> E.W. Soja, *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Blackwell Publishers, Cambridge - Oxford 1996, p. 162.

Per la docente di architettura Hilde Heynen *eterotopia* «is too slippery a term»,<sup>10</sup> e anche Robert J. Topinka, che pure si sforza di dare un'interpretazione coerente al concetto, ammette: «Clearly, a tension exists between *The Order of Things*, which seems to describe heterotopias as primarily textual, and *Of Other Spaces*, where heterotopias are physical spaces».<sup>11</sup>

Nonostante la sua instabilità semantica, l'eterotopia ha affascinato molti ricercatori in diversi ambiti di studio, modificando e adattando il proprio significato alle esigenze di analisi di differenti progetti e discorsi.<sup>12</sup> In un movimento oscillante tra l'eterotopia *testuale* e quella *spaziale*, si è svolta l'indagine dei luoghi *altri* rispetto all'organizzazione generale dello spazio. L'attenzione si è così rivolta sia ai *contro-luoghi* interni allo spazio sociale complessivo, sia – soprattutto negli studi letterari – alla conformazione stessa del mondo narrativo come spazio disomogeneo, dove diversi e incompatibili ordini di cose coesistono e interagiscono.

Così, sia Brian McHale, sia Bertrand Westphal riconducono il concetto di spazio eterotopico alla costruzione dei mondi narrativi. Applicando la riflessione di Foucault sull'enciclopedia cinese citata da Borges alla natura dei mondi narrativi, McHale scrive: «[...] the issue of what kind of space is capable of accomodating so many incommensurable and mutually exclusive worlds. What kind of space? A *heterotopia*».<sup>13</sup> Poco più avanti, McHale pro-

---

<sup>10</sup> H. Heynen, *Heterotopia Unfolded?*, in M. Dehaene - L. De Cauter (eds), *Heterotopia and the City. Public Space in a Postcivil Society*, Routledge, London - New York 2008, pp. 311-323 [qui p. 311].

<sup>11</sup> R.J. Topinka, *Foucault, Borges, Heterotopia: Producing Knowledge in Other Spaces*, «Foucault Studies», 9 (2010), pp. 54-70 [qui p. 58]. *The Order of Things* è il titolo inglese di *Le parole e le cose* (originale francese: *Les mots et les choses*).

<sup>12</sup> «Yet, and this is another almost obligatory observation on the foucauldian heterotopia, the idea has proved endlessly appealing, even seductive»: M. Palladino - J. Miller, *Introduction*, p. 1.

<sup>13</sup> B. McHale, *Postmodernist Fiction*, Routledge, London - New York 1987, p. 45.

pone come esempio di eterotopia lo spazio descritto da Italo Calvino in *Le città invisibili*: «The empire of Calvino's Great Khan is just such a heterotopia. Radically discontinuous and inconsistent, it juxtaposes worlds of incompatible structure».<sup>14</sup> Westphal riprende e combina il concetto di contro-luogo con la metafora dello spazio costruito dagli afasici, stabilendo comunque una connessione tra eterotopia e letteratura:

È eterotopico ogni 'contro-sito'<sup>15</sup> in cui i siti 'reali' sono rappresentati, contestati, rovesciati. L'eterotopia foucauldiana è quello spazio che la letteratura investe in qualità di 'laboratorio del possibile', di sperimentatrice dello spazio integrale che si svolge sia nel campo del reale che ai suoi margini. L'eterotopia permette all'individuo di giustapporre in un unico luogo spazi diversi, anche quando a priori questi siano incompatibili.<sup>16</sup>

Al di là della questione dell'univocità o della indeterminazione del termine *eterotopia*, è comunque evidente che l'idea di un mondo disomogeneo, composto di spazi tra loro contraddittori e costellato di luoghi che si distaccano da tutto ciò che li circonda, pur intrattenendo con esso diversi tipi di relazione, doveva esercitare un grande fascino sia sugli studiosi di scienze sociali che su chi si occupa di letteratura. Quanto mi propongo di fare in questo contributo è dunque di utilizzare alcuni dei concetti proposti da Foucault – sotto la pur vaga etichetta di *eterotopia* – per mettere in luce aspetti di particolare interesse di un particolare universo narrativo, quello dei racconti *weird* dello scrittore svedese Anders Fager.

---

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> *Contro-luogo e contro-sito* sono entrambi tradurenti del francese *contre-emplacement* (M. Foucault, *Dits et écrits*, p. 755). Nel corso del contributo ho mantenuto le scelte dei diversi traduttori.

<sup>16</sup> B. Westphal, *Geocritica. Reale finzione spazio* (2007), trad. it. di L. Flabbi, Armando Editore, Roma 2009, pp. 91-92.

## 2. *L'universo weird di Anders Fager*

Nato nel 1964, Anders Fager, dopo aver esercitato per alcuni anni l'attività di scrittore di giochi di ruolo e da tavolo, ha ottenuto un notevole successo come autore *weird*, sia in Svezia che all'estero, con la pubblicazione, tra il 2009 e il 2011, di tre volumi di racconti ambientati in uno stesso universo narrativo, il cosiddetto *mondo dei culti*.<sup>17</sup> In seguito ha pubblicato una trilogia di romanzi la cui azione si svolge in questo stesso universo.<sup>18</sup> Anders Fager è dunque una delle voci che hanno contribuito a dare origine, nei primi decenni del XXI secolo, a una fioritura senza precedenti della letteratura fantastica in lingua svedese, e in particolare della letteratura *weird*.<sup>19</sup> Il nome di Anders Fager si affianca così a quelli di John Ajvide Lindqvist, di Karin Tidbeck e di Mats Strandberg, autori che hanno dato inizio e conferito prestigio a un genere considerato marginale e di consumo fino alle soglie del nuovo secolo.

La *trilogia dei culti* è composta da quindici racconti, inframezzati da 12 frammenti. Tutti i testi sono ambientati nello stesso

---

<sup>17</sup> I tre volumi sono stati raccolti nel 2011 nel volume unico *Samlade svenska kulter* (Fria Ligan, Stockholm). Racconti del mondo dei culti sono stati tradotti e pubblicati in francese, in inglese e in italiano. L'edizione italiana mantiene la suddivisione originale in tre volumi, tradotti dall'autore di questo contributo e pubblicati con i titoli: *Culti Svedesi* (trad. it. di F. Ferrari, Hypnos, Milano 2019), *Relazioni interspecie* (trad. it. di F. Ferrari, Hypnos, Milano 2020) e *Tu non puoi vivere* (trad. it. di F. Ferrari, Hypnos, Milano 2023).

<sup>18</sup> *Jag såg henne idag i receptionen*, Elosa förlag, Anneberg 2012; *En man av stil och smak*, Elosa förlag, Anneberg 2014; *Krig! Barn!*, Elosa förlag, Anneberg 2019.

<sup>19</sup> Per una sintetica panoramica del *weird* svedese di inizio millennio si veda l'articolo di Rasmus Landström: *Svensk skräcklitteratur har blivit rysligt bra*, «Aftonbladet», 01/08/2021, disponibile in rete alla pagina <<https://www.aftonbladet.se/kultur/a/Qx41BA/svensk-skracklitteratur-har-blivit-rysligt-bra>>. Un'ampia e approfondita trattazione della letteratura del terrore in Svezia, dal XVII secolo fino ai nostri giorni, è condotta in M. Fyhr, *Svensk skräcklitteratur*, I-II, Ellerströms förlag, Malmö 2017-2022.

universo narrativo ma, mentre nella maggioranza dei casi gli stessi personaggi compaiono in più racconti o frammenti, alcuni di questi testi non sembrano avere connessioni esplicite con gli altri testi del corpus.<sup>20</sup> Il mondo di questi racconti appare essere un mondo didattico,<sup>21</sup> in cui spazi costruiti secondo le convenzioni del fantastico *weird* si giustappungono agli spazi narrativi costruiti in meticolosa corrispondenza con il mondo reale, si insinuano al loro interno o vi si nascondono. Gli spazi *weird*, d'altro canto, non possono essere definiti originali, frutto esclusivo della creazione artistica di Fager, in quanto vengono in tutta evidenza 'importati' nel mondo dei culti dall'universo narrativo creato da H.P. Lovecraft. Questo atto di importazione espone l'atto creativo di Fager a un rischio di banalizzazione: il fatto che, già mentre Lovecraft era in vita, numerosi altri scrittori abbiano scelto di ambientare i loro racconti nel suo universo, rendendolo così un mondo narrativo condiviso, minaccia di banalizzare ogni narrazione che si aggiunga alla già rigogliosa 'mitologia di Cthulhu' o 'dei grandi antichi':

proprio i personaggi divini di Lovecraft, i 'Grandi Antichi' di cui sono popolati i suoi racconti e quelli dei suoi colleghi, hanno finito nel tempo col costruire degli archetipi narrativi saldi e riproducibili. Perciò il *weird* va contestualizzato storicamente: oggi un'entità come il grande Cthulhu inventato da Lovecraft ha già un suo posto nell'immaginario e nel nostro 'paradigma di irrealtà', e limitarsi a riproporlo nel *weird* contemporaneo, senza gli accorgimenti stilistici propri di questo modo narrativo, può portare a una banalizzazione del discorso.<sup>22</sup>

Due, essenzialmente, sono le strategie grazie alle quali Anders Fager si sottrae a questo rischio di banalizzazione: in primo luogo,

---

<sup>20</sup> È quanto si verifica nei casi del frammento n. 2 e nei racconti *Il desiderio di un uomo finito* (vol. I), *Un punto sul Västerbron* (vol. II) e *La scala di servizio* (vol. III).

<sup>21</sup> Cfr. L. Doležel, *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili* (1998), trad. it. di M. Botto, Bompiani, Milano 1999, pp. 133-136.

<sup>22</sup> F. Corigliano, *La letteratura weird. Narrare l'impensabile*, Mimesis, Milano 2020, p. 88.

le minacciose entità cosmiche dell'universo lovecraftiano rimangono quasi sempre sullo sfondo, e quando prendono effettivamente parte all'azione, lo fanno in modo assai diverso da quello tipico del 'Maestro di Providence'. Si prenda ad esempio il primo racconto del primo volume, *Le furie di Borås*: tutto il racconto è focalizzato sul gruppo di ragazze cultiste che cercano un giovane uomo da sacrificare – in una sfrenata orgia nei pressi di una sala da ballo – al Capro Nero Shub-Niggurath. In un 'classico' racconto di stile lovecraftiano avremmo uno dei personaggi (lo stesso giovane uomo?) che descrive con disgusto e orrore il comportamento delle ragazze e l'apparizione del mostro cosmico, mentre il finale vedrebbe il testimone (lo stesso giovane uomo?) mettersi fortunatamente in salvo così da poter raccontare gli eventi terrificanti a cui ha assistito. Nelle *Furie di Borås*, invece, assistiamo agli eventi con gli occhi delle cultiste stesse, e un errore fatale da loro commesso – sacrificano un ragazzo che si era contaminato assumendo del Viagra – provoca lo scontro tra adepte e mostro venerato, e sono le stesse adepte a doversi liberare del Capro che, reso folle dal medicinale, rischia di distruggerle. Nel terzo racconto dello stesso volume, *Il desiderio di un uomo distrutto*, tutta la narrazione è volta a mostrare la sofferenza di un innocente contadino, angariato e torturato dalla soldataglia e abbandonato anche dalla propria figlia. Il devastante intervento dell'entità soprannaturale Ittakkva, che uccide con la neve e il gelo i soldati torturatori, è dunque presentato non come una minaccia all'ordine morale del cosmo, ma come una vendetta che non ristabilisce alcun ordine, ma che si abbatte sui malvagi e li punisce.<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> Il racconto si basa su un fatto storico: negli ultimi giorni del 1718 e nei primi del 1719, il freddo e la tempesta decimarono sui monti di Tydal, in Norvegia, l'esercito svedese che cercava di rientrare in patria dopo la morte di re Carlo XII. Fager non ricava il mostro Ittakkva dai racconti di Lovecraft, ma dalla leggenda algonchina sul mostro antropofago detto *wendigo*. Il primo autore a sfruttare la leggenda per la creazione di un racconto horror è stato Algernon Blackwood, ma è stato August Derleth a dare al *wendigo* il nome

L'altra tecnica narrativa che caratterizza i racconti *weird* di Fager e li differenzia da quelli di Lovecraft e dei suoi imitatori consiste nella varietà dei punti di vista. Un primo accenno di questa possibilità lo troviamo, in verità, già in uno dei migliori e più noti racconti di Lovecraft: *La maschera di Innsmouth*, scritto nel 1931. Qui il protagonista, dopo aver guardato con orrore i mostruosi abitanti anfibi della città di Innsmouth, scopre di essere uno di loro e, mentre il suo corpo si trasforma poco a poco con l'andare del tempo, il suo disgusto si trasforma in nostalgia delle profondità marine e, in chiusura del racconto, pensa con desiderio al momento in cui potrà immergersi nel mondo abissale dove vive la sua specie.<sup>24</sup>

Fager mette ripetutamente in atto questa strategia, assumendo nel racconto il punto di vista dei mostri o dei cultisti. Il cambiamento del punto di vista tradizionale non dà però origine a una vittimizzazione del diverso: il testo non mette in atto un semplice rovesciamento del giudizio etico, crea invece un mondo in cui il giudizio etico diventa impossibile. I protagonisti del secondo racconto del primo volume, *Il viaggio della nonna*, sono inequivocabilmente dei mostri: numerose allusioni – le mani chiamate zampe, la pelliccia che ricopre il loro corpo, l'abbaiare e anche l'odio che nutrono per i normali cani – inducono a credere che si tratti di una sorta di licanthropi, ipotesi confermata dal frammento 3, in cui si fa riferimento al loro aspetto canino e ai loro usi antropofagi. La propensione a nutrirsi di carne umana impedisce al lettore di identificarsi con loro ma, d'altro canto, l'assunzione del loro punto di vista delinea un quadro di persecuzione e di terrore: i mostri sono spaventati e ansiosi quanto gli esseri umani, e tutto il racconto tratta della fuga di un loro branco verso l'estremo

---

Ithaqua nel racconto *The Thing that Walked on the Wind*, pubblicato nel 1933 sulla rivista «Strange Tales». Sul *wendigo* in letteratura e la sua manifestazione come Ithaqua si veda R.M. Price (ed.), *The Ithaqua Cycle. The Wind-Walker of the Icy Wastes*, Chaosium, Hayward 2006.

<sup>24</sup> Il racconto può essere letto, nella traduzione italiana di C. De Nardi, nel volume H.P. Lovecraft, *Tutti i racconti*, Mondadori, Milano 2018, pp. 764-816.

Nord della Svezia, dove contano di costruirsi una vita al sicuro, lontani dagli esseri umani, liberi di ritornare al loro stile di vita di cacciatori e di praticare il culto del Grande Antico Yog-Sothoth.

L'alternarsi dei punti di vista e la reticenza delle voci narranti a dare descrizioni e spiegazioni contribuiscono a costruire un'immagine complessa e sfuggente anche degli abitanti del profondo, i *deep ones* che, nell'universo di Lovecraft, abitano gli abissi marini e venerano il dio-mostro Dagon.<sup>25</sup> Nel racconto *Quando la morte arrivò a Bodskär*, che apre il secondo volume della trilogia, gli abitanti del profondo sono vittime inermi e – a quanto sembra – incolpevoli della violenza che si scatena su di loro. Il racconto è narrato dal punto di vista dei militari che arrivano sull'isola, convinti di dover eliminare una base segreta russa e che si ritrovano invece di fronte a una popolazione dall'aspetto mostruoso, incapace di difendersi, che viene sterminata senza pietà:

Alcuni di loro sembrano addirittura avere le branchie. I cinque o sei più vicini si sono fermati in acqua. A dieci metri dalla riva. Si accovacciano, traballano, non sanno cosa fare. Occhi neri fissano Larsson e Karlén. Alcuni imploranti. Altri interrogativi. Altri ancora del tutto estranei. [...] Carter continua a sparare. Uno dopo l'altro. È così vicino che non può mancarli. L'uomo con la camicia di flanella. Le scintille della canna illuminano i volti di quelli che ammazza. Il bambino sulla superficie dell'acqua. Un uomo a cui ha già sparato e che cerca di rialzarsi. Carter lo colpisce tre volte.<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> Cfr. S.T. Joshi - D.E. Schultz, *An H.P. Lovecraft Encyclopedia*, Greenwood Press, Westport - London 2001, pp. 57-58 e 237-240.

<sup>26</sup> A. Fager, *Relazioni interspecie*, pp. 41-42 («Några av dem ser till och med ut som om de har gälar. De fem-sex närmaste har stannat i vattnet. Tio meter ut. Hukande, vinglande, och tvekande. Svarta ögon stirrar på Larsson och Karlén. Några bedjande. Några frågande. Några fullständigt främmande. [...] Carter slänger iväg skotten. Ett i taget. Han är så nära att det är svårt att missa. Mot mannen med flannelskjortan. Mynningsflammorna lyser upp ansiktena på dem han dödar. På barnet i vattenytan. Mot en man som han redan skjuter som försöker resa sig. Carter skjuter tre skott i honom»): A. Fager, *Samlade svenska kulter*, pp. 228-229).

In un altro racconto dello stesso volume, *Il manufatto del signor Göring*, il losco Holger Bertholtz vende al gerarca nazista – in visita segreta a Stoccolma – una statuetta del dio Dagon, e durante la transazione narra quel che sa a proposito di una comunità di abitatori del profondo che vive ai margini dell'arcipelago di Stoccolma, intrattenendo il meno possibile rapporti con gli esseri umani delle isole vicine. Il racconto è ambientato prima della Seconda guerra mondiale, e dunque prima del massacro narrato in *Quando la morte arrivò a Bodskär*. Al punto di vista dei militari, caratterizzato dal disgusto e dall'odio per la diversità, fa dunque seguito – ma con un procedimento di arretramento cronologico – il punto di vista distaccato dei personaggi del secondo racconto, un punto di vista determinato da una curiosità antropologica segnata dal razzismo e dalla convinzione della propria superiorità fisica e morale. Il punto di vista dei mostri degli abissi viene adottato solo in un altro racconto della raccolta: *Tre settimane di felicità*. La protagonista, Malin Månsson, appartiene alla specie dei *deep ones*, ma non è pienamente consapevole delle sue origini. Sa di essere stata partorita in circostanze oscure da una donna arrivata dall'arcipelago e morta di parto, sa di avere un fratello e una sorella da cui però è stata separata al momento della nascita, ed è consapevole di essere attratta da pesci e anfibi. La sua estraneità si manifesta soprattutto in un insopportabile prurito che la perseguita costantemente e, soprattutto, nel bisogno insopprimibile di accoppiarsi periodicamente con un maschio umano per poi deporre subito delle uova da cui nascono dei girini o degli avannotti che hanno però inevitabilmente vita breve. Come i mostri canini del *Viaggio della nonna*, anche Malin non è mossa dall'avversione per gli esseri umani, ma è pronta a ucciderli se sono di ostacolo ai suoi tentativi di riprodursi.

L'universo narrativo dei 'culti svedesi' è dunque formato dalla giustapposizione e dall'intersezione di frammenti di mondi tra loro incompatibili, in cui vigono diverse leggi fisiche ed etiche: è quella che Brian McHale definisce una «zona» (*zone*), usando

questo termine come sinonimo di «spazio eterotopico», evidentemente facendo riferimento al concetto di eterotopia accennato nella prefazione a *Le parole e le cose*, benché in quella sede, parlando di «una molteplicità di piccoli campi grumosi e frammentari in cui somiglianze senza nome agglutinano le cose in isolotti discontinui»,<sup>27</sup> Foucault non facesse riferimento a uno spazio ‘geografico’, sia pur appartenente alla geografia fantastica di un’opera di finzione, ma a un processo classificatorio. Al di là della questione del campo di applicazione del termine *eterotopia* secondo Foucault, comunque, McHale indica una serie di procedimenti con cui l’autore può costruire un mondo narrativo eterotopico: giustapposizione, interpolazione, sovrimpressione e attribuzione erronea (*juxtaposition, interpolation, superimposition, misattribution*).<sup>28</sup> Il procedimento con cui viene costruito il ‘mondo dei culti’ è dunque l’interpolazione: «The strategy of interpolation involves introducing an alien space *within* a familiar space, or *between* two adjacent areas of space where no such ‘between’ exists». <sup>29</sup> Nel mondo costruito da Anders Fager, alla geografia referenziale (anche estremamente precisa, come nel racconto *Un punto sul Västerbron*, che chiude il secondo volume della trilogia) si affianca una geografia nascosta, fantastica, popolata di esseri mostruosi, o comunque alieni. E, naturalmente, è la somma di questi spazi che produce il mondo narrativo entro cui si collocano i racconti. La compenetrazione tra mondi incompatibili rende la minuziosa topografia di *Un punto sul Västerbron* – così come quella degli altri testi della raccolta – fantastica quanto l’isola popolata da ibridi umanoidi nell’Arcipelago di Stoccolma.

La letteratura *weird* si distingue principalmente dal gotico e dall’horror tradizionale in quanto l’elemento soprannaturale che

---

<sup>27</sup> M. Foucault, *Le parole e le cose*, p. 8.

<sup>28</sup> B. McHale, *Postmodernist Fiction*, p. 45. Questo elenco di strategie per costruire uno spazio letterario eterotopico viene quindi ripreso da B. Westphal, *Geocritica*, pp. 147-153.

<sup>29</sup> B. McHale, *Postmodernist Fiction*, p. 46.

fa irruzione nel mondo della quotidianità non è in essa riconducibile a un antecedente quadro di riferimento, sia esso religioso (apparizioni demoniache, visioni infernali, anime dannate) o folklorico (vampiri, licantropi, spiriti). Il fantastico *weird* vede in azione forze sconosciute e inconoscibili, innominabili, minacciose ma, al contempo indifferenti.<sup>30</sup> Proprio questo elemento potrebbe essere messo a rischio dall'utilizzo del quadro di riferimento lovecraftiano: una volta entrata nel sistema letterario internazionale, la *mitologia* di Lovecraft diviene a sua volta un quadro di riferimento antecedente rispetto alle nuove narrazioni che si collocano all'interno del suo universo. Nella trilogia dei culti, però, questo rischio viene scongiurato proprio rendendo conoscibile l'alieno: nel momento in cui il lettore ha accesso al mondo interiore dei mostri, anche le distinzioni lovecraftiane tra umano e disumano e tra ordine e caos vengono meno destabilizzando tutto il quadro assiologico dei racconti.

### 3. *Eterotopie come portali*

Lo spazio 'realistico' della quotidianità e quello 'fantastico' della mostruosità si affiancano dunque e si intersecano nel mondo narrativo 'dei culti'. Questo processo di interpolazione costruisce uno spazio orizzontale disomogeneo (una *zona*, secondo la terminologia di McHale), un'eterotopica geografia della narrazione. All'interno di questa geografia ci sono però luoghi che danno accesso ad altre dimensioni, in una sorta di intersezione tra piano orizzontale e piano verticale, e questi luoghi coincidono, in genere, con quei luoghi che Foucault identifica come luoghi eterotopici nella conferenza del 1967 sugli *spazi altri*. Nella conferenza, Foucault definisce questi luoghi attribuendo loro «la curiosa proprietà di essere in relazione con tutti gli altri luoghi, ma con una modalità che consente loro di sospendere, neutralizzare e invertire

---

<sup>30</sup> F. Corigliano, *La letteratura weird*, pp. 62-65.

l'insieme dei rapporti che sono da essi stessi delineati, riflessi e rispecchiati». <sup>31</sup> Questa proprietà è condivisa, secondo Foucault, da utopie ed eterotopie, ma queste ultime rappresentano

una sorta di contro-luoghi, specie di utopie effettivamente realizzate, nelle quali i luoghi reali, tutti gli altri luoghi reali che si trovano all'interno della cultura vengono al contempo rappresentati, contestati e sovvertiti, una sorta di luoghi che si trovano al di fuori di ogni luogo, per quanto possano essere effettivamente localizzabili. <sup>32</sup>

Successivamente Foucault suddivide l'insieme delle eterotopie in eterotopie «di crisi» (luoghi riservati a individui in stato di crisi, ad esempio il collegio, il servizio militare, il viaggio di nozze) ed eterotopie «di deviazione» (luoghi dove vengono relegati individui dal comportamento deviante rispetto alla norma sociale, ad esempio case di riposo, cliniche psichiatriche, prigioni). Ho già avuto modo di sottolineare la contraddittorietà di questa esposizione, che introduce in una stessa classificazione luoghi concretamente individuabili (case di riposo, collegi, prigioni) e condizioni dell'essere umano (servizio militare, viaggio di nozze). Difficile, del resto, è anche riconoscere il carattere di «utopia realizzata» a luoghi come le prigioni o le cliniche psichiatriche. Nonostante queste evidenti difficoltà nella definizione delle eterotopie foucaultiane, tuttavia, quel che mi sembra utile è l'individuazione di una serie di spazi interni al complessivo spazio sociale in cui vigono regole diverse rispetto a quelle della quotidianità, seguite al loro esterno. In questo senso, luoghi come la caserma, il collegio, la clinica, l'ospizio costituiscono effettivamente delle isole nell'oceano sociale. Questa caratteristica di essere al tempo stesso separati e collegati è condivisa anche da luoghi deputati alla conservazione e alla comunicazione del patrimonio culturale: biblioteche, cinema, teatri, musei, gallerie d'arte. <sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> M. Foucault, *Spazi altri*, p. 23.

<sup>32</sup> Ivi, pp. 23-24.

<sup>33</sup> Ivi, p. 29.

Se prendiamo ora in esame i testi che compongono la 'trilogia dei culti', possiamo osservare che i luoghi dove si svolge l'azione dei racconti appartengono a diversi tipi di spazio narrativo: in alcuni casi l'incontro con l'*altro*, con il *mostro*, avviene negli spazi interstiziali del mondo 'reale': lo spazio claustrofobico di un appartamento di Stoccolma in *Per sempre felici a Östermalm*; la buca profonda e misteriosa nel parco di *Giocare con Liam*; una cantina nel centro città in *La scala di servizio*. Spazi nascosti possono essere considerati anche il convento isolato nei Balcani dove è rinchiusa la nonna e gli appartamenti chiusi e oscurati di Malmö dove vivono i licanthropi in *Il viaggio della nonna*, benché quasi tutta l'azione del racconto si svolga nel corso del viaggio per andare a prendere la nonna e portarla in un luogo sicuro nel Nord della Svezia.

In *Quando la morte arrivò a Bodskär* il massacro degli ibridi ha invece luogo ai margini del mondo umano, in uno spazio che è contemporaneamente esterno e interno, mentre *Il desiderio di un uomo distrutto* e *Un punto sul Västerbron* sono ambientati in luoghi aperti, facilmente identificabili con il mondo reale, se non fosse per il verificarsi di eventi inesplicabili sulla base del nostro concetto di realtà.

In *Tre settimane di felicità*, lo scantinato dove Malin Månsson abita e ha il suo negozio è contemporaneamente un luogo nascosto (in quanto abitazione) e un'eterotopia (in quanto negozio aperto ai clienti, ma anche luogo di conservazione dei pesci, mondo acquatico diverso e opposto rispetto allo spazio urbano all'esterno), mentre *Più forte. Ancora di più* è l'unico dei racconti in cui l'incontro con l'alterità non avviene in un luogo specifico, ma grazie a una condizione di passaggio: è portandosi in uno stato di premorte, infatti, che i due protagonisti accedono a una dimensione diversa, che – almeno all'inizio – credono paradisiaca.

Gli altri sei racconti si svolgono tutti in spazi che corrispondono alla descrizione delle eterotopie tracciata da Foucault in *Spazi altri*: una discoteca in piena campagna svedese (*Le furie di Borås*), una galleria d'arte (*Il capolavoro della signorina Witt*),

un centro spiritista (*Il manufatto del signor Göring*),<sup>34</sup> una casa di riposo (*Festività* e *Boia bionda*), un carcere e un ospedale psichiatrico giudiziario (*La regina in giallo*). Proprio in quanto al tempo stesso isolati e connessi, questi luoghi possono essere spazi di transizione, punti di sovrapposizione e collegamento tra i mondi eterogenei che compongono l'universo narrativo *weird*. Così è nello spazio liminale tra discoteca e bosco che si manifesta il Capro Nero, ed è nelle eterotopie 'carcere' e 'ospedale psichiatrico' che My Witt si trasforma in «sposa e messaggera dell'Innominabile».<sup>35</sup> I portali si aprono peraltro nelle due direzioni: se indubbiamente costituiscono una minaccia per il mondo umano, attraverso di essi anche gli esseri umani possono raggiungere il mondo alieno e ignoto degli *altri*: è attraverso la casa di riposo che la giovane cultista Sofie Granlund accede a una diversa dimensione, nella quale uccide Agnetha Silverberg, potente sacerdotessa di una congrega rivale. E l'incontro tra le giovani cultiste di Borås e il Capro Nero si trasforma in minaccia per entrambe le parti, quando l'entità non-umana rischia di consumare la carne della vittima sacrificale, adulterata dal Viagra.

Il passaggio da una dimensione all'altra può richiedere l'esecuzione di un rito, come avviene nel primo racconto del terzo volume della trilogia, *Festività*: le celebrazioni accompagnate da una messa in scena mitologica hanno l'effetto di ritagliare un tempo *sacro* – nell'accezione che il termine *sacro* può avere in

---

<sup>34</sup> L'*Edelweissförbundet* ('Associazione Edelweiss'), dove hanno luogo le trattative per la vendita a Göring della statuetta raffigurante il dio acquatico Dagon, è stato effettivamente uno dei centri di diffusione dello spiritismo in Svezia tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo: P. Faxneld, *Kvinnligt ledarskap inom svensk spiritism runt år 1900*, in S. Sorgenfrei - D. Thurfjell (eds.), *Kvinnligt religiöst ledarskap. En vänbok till Gunilla Gunner, Södertörns högskola*, Huddinge 2020, pp. 123-135; J. Falk, *En andlig terra incognita. Spiritismen i det sena 1800-talets Stockholm*, Institutionen för idé- och samhällsstudier, Umeå 2024, pp. 55-57.

<sup>35</sup> A. Fager, *Tu non puoi morire*, p. 162 («Den Onämnbare brud och sändebud»: A. Fager, *Samlade svenska kulter*, p. 488).

un contesto *weird* – separato dalla quotidianità. Allo spazio eterotopico si associa quindi, in un caso di questo tipo, un tempo che diremo eterocronico seguendo, ancora una volta, il suggerimento di Foucault:

Le eterotopie sono connesse molto spesso alla suddivisione del tempo, ciò significa che aprono a quelle che si potrebbero definire, per pura simmetria, delle eterocronie: l'eterotopia si mette a funzionare a pieno quando gli uomini si trovano in una sorta di rottura assoluta con il loro tempo tradizionale [...]<sup>36</sup>

All'interno dello spazio eterotopico, dunque, l'esecuzione di un rito, che è anche la celebrazione di una festa 'religiosa', ritaglia un segmento consacrato nello scorrere del tempo, e in quello spazio e in quel tempo isolati dalla quotidianità si realizza il passaggio a una diversa dimensione, una dimensione che nulla ha a che fare con la mistica, ma che rappresenta una minaccia all'ordine e – come scriverebbe Lovecraft – alla stessa ragione.

#### 4. Conclusioni

L'inafferrabilità concettuale del concetto di *eterotopia* ha fatto sì che venisse usato, in diversi ambiti di studio, in accezioni anche molto diverse tra di loro. Al di là della questione della rigorosa applicabilità metodologica di un concetto così sfuggente, è però vero che la riflessione sull'eterotopia come 'luogo altro' ha dato origine a rappresentazioni dello spazio che forniscono utili strumenti di descrizione di alcuni tipi di mondi narrativi, tra cui gli universi *weird*. L'analisi dei racconti contenuti nei tre volumi dei *Culti svedesi* mostra l'intersezione di due tipi di spazio eterotopico: in primo luogo, la rappresentazione dello spazio nella sua totalità rivela la compresenza e l'intersezione di due mondi diversi, quello 'attuale', dell'esperienza quotidiana, e quello

---

<sup>36</sup> M. Foucault, *Spazi altri*, p. 28.

‘fantastico’, alieno e mostruoso. Questi due spazi convivono in un equilibrio che viene però ripetutamente spezzato: i due mondi si insidiano a vicenda, fanno irruzione l’uno nell’altro, creando un’incessante situazione di spiazzamento e di terrore.

In secondo luogo, l’estensione di questo spazio – disomogeneo e quindi eterotopico – è costellata di contro-luoghi: luoghi separati dallo spazio sociale circostante (per quanto ad esso collegati) che, nel mondo narrativo *weird* dei *Culti svedesi*, si aprono però su dimensioni diverse, fungendo così da portali, corridoi percorribili in entrambe le direzioni e che permettono di passare da una dimensione all’altra. L’originalità del mondo narrativo costruito da Anders Fager consiste soprattutto nel fatto che questi portali rappresentano una minaccia per entrambi i mondi che si intersecano nel comune universo narrativo: l’irruzione dell’umano nel mostruoso è devastante quanto l’irruzione del mostruoso nell’umano. L’alternarsi di sguardi, dell’umano sul mostruoso e del mostruoso sull’umano, rende impossibile una scelta di campo da parte del lettore, il quadro assiologico è instabile, aperto: il narratore non si fa carico di una classificazione dei personaggi e degli eventi secondo una polarità bene / male, il lettore è indotto a identificarsi ora con gli umani, ora con i mostri, comunque tutti minacciati dalla violenza latente nei rapporti sociali.

RUBEN GAVILLI

‘*ALLT SÝNDISK ÞEIM ÞAR GULLIGT*’.

INTERFERENZE ETEROTOPICHE NELLA LETTERATURA NORRENA

### 1. *Introduzione*

Lo scopo di questo contributo è indagare il concetto di eterotopia e una sua possibile funzione nell’ambito della narratologia applicata allo studio dei testi medievali. Per fare questo, si prenderà in analisi il *Þorsteins þáttur bæjarmagns*, testo fantastico del medioevo islandese. Alla difficoltà di individuare una definizione convincente di eterotopia e un suo uso proficuo in ambito umanistico, si somma il problema di applicare concetti e teorie nati in epoca contemporanea a un testo medievale, il che impone per necessità un adattamento di questi concetti e di queste teorie.

Il contributo inquadra l’opera, mettendone in rilievo alcune questioni filologiche e alcune questioni legate al genere letterario a cui il testo appartiene; si mostrerà poi come l’autore abbia rielaborato un patrimonio di fonti complesso, avanzando alcune ipotesi sullo scopo del testo.

Successivamente, si illustrerà brevemente la genesi del concetto di eterotopia, la sua storia negli studi critici e la sua applicazione da parte di critici del postmodernismo come Brian McHale; si indagheranno quindi le possibili funzioni dei luoghi eterotopici all’interno di un testo letterario, grazie agli strumenti della semantica dei mondi possibili applicata agli studi narratologici.

Infine, verranno forniti alcuni esempi tratti dal *Þorsteins þátr bæjarmagns*.

## 2. Þorsteins þátr bæjarmagns. *Generi e temi*

Conservato in cinquantatré manoscritti, il *Þorsteins þátr bæjarmagns* è un testo in volgare norreno incluso nel quarto volume delle *Fornaldarsögur Norðurlanda*, edito da Guðni Jónsson.<sup>1</sup> Il manoscritto più antico che conserva il *Þorsteins þátr bæjarmagns*, AM 343 a 4to, è datato alla seconda metà del XV secolo e include otto *fornaldarsögur* e cinque *riddarasögur*. Questo testo ha ricevuto finora un'attenzione limitata negli studi sulla letteratura norrena e poco è stato fatto per ricostruire la storia della sua genesi: le informazioni sul contesto e sul periodo in cui questa sarebbe avvenuta sono scarse. Nella loro traduzione inglese del testo del 1968, Hermann Pálsson e Paul Edwards hanno proposto il XII secolo come periodo di composizione del testo;<sup>2</sup> Hermann Pálsson e Rudolph Simek, nel loro *Lexikon der Altnordischen Literatur* del 1987, lo collocano nel XIV secolo.<sup>3</sup> Rosemary Power pone il *Þorsteins þátr* alla fine del XIII secolo;<sup>4</sup> Matthias Egeler afferma che il testo è generalmente datato al XIV secolo.<sup>5</sup> Tuttavia, nessuno di questi studi fornisce ulteriori prove a sostegno

---

<sup>1</sup> H.F. Leslie, *Border crossings: Landscape and the Other World in the Fornaldarsögur*, «Scripta islandica», 60 (2009), p. 121. G. Jónsson (útg.), *Fornaldar sögur Norðurlanda*, IV, Íslendingasagnaútgáfan, Reykjavík 1954, pp. 319-344.

<sup>2</sup> H. Pálsson - P. Edwards, *Gautreks saga and Other Medieval Tales*, University of London, London 1968, p. 13.

<sup>3</sup> H. Pálsson - R. Simek, *Lexikon der altnordischen Literatur*, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1987, p. 363.

<sup>4</sup> R. Power, *Þorsteins þátr bæjarmagns*, in P. Pulsiano - K. Wolf (eds.), *Medieval Scandinavia, An Encyclopedia*, Routledge, London - New York 2016, p. 675.

<sup>5</sup> M. Egeler, *Avalon, 66° Nord*, De Gruyter, Berlin 2015, p. 73.

della loro collocazione cronologica e la questione sembra essere ancora oggetto di dibattito.

Il *Þorsteins þáttur*<sup>6</sup> appartiene a un genere particolare di prosa in norreno, i *þættir* (sing. *þáttur*): la parola indica propriamente ‘ciocco, trefolo’, ma ha assunto poi il significato di ‘una parte [di un insieme più grande]’, ovvero un segmento narrativo breve, che può essere inserito in storie o cicli più ampi oppure essere indipendente.<sup>7</sup> I *þættir*, come le saghe, hanno caratteristiche molto differenti tra di loro: questa varietà ha portato gli studiosi a un lungo dibattito sulla presenza di sottogeneri di *þættir*; nella sua prima tassonomia, Harris individua sette tipi di *þættir* a partire dalle diverse strutture narrative.<sup>8</sup> Ashman Rowe ha dimostrato che, nonostante la classificazione di Harris sia fondamentale per rilevare temi e strutture comuni nei *þættir*, è limitante quando si analizzano i testi in rapporto ai manoscritti in cui si trovano.<sup>9</sup> Ad esempio, il *Þorsteins þáttur* e un altro testo, lo *Helga þáttur Þórissonar*, costituiscono la categoria dei *þættir* sui ‘viaggi ultraterreni’, perché i due racconti condividono temi e struttura narrativi; l’analisi del rapporto dei testi coi manoscritti in cui sono contenuti rivela però la diversità delle funzioni dei due *þættir*. Lo *Helga þáttur Þórissonar* fa parte della *Óláfs saga Tryggvasonar en mesta* della *Flateyjarbók*, dove il tema principale è la celebrazione di Óláfr Tryggvason e dei suoi successi contro i pagani. Al contrario, il *Þorsteins þáttur* è un testo indipendente, nonostante sia ambientato al tempo di Óláfr Tryggvason e il re

---

<sup>6</sup> Con *Þorsteins þáttur* si intende il *Þorsteins þáttur bæjarmagns*; altri testi con nomi simili verranno indicati con il titolo completo.

<sup>7</sup> E. Ashman Rowe, *The Long and the Short of It*, in Á. Jakobsson - S. Jakobsson (eds.), *The Routledge Research Companion to the Medieval Icelandic Sagas*, Routledge, London - New York 2017, p. 151.

<sup>8</sup> E. Ashman Rowe - J. Harris, *Short Prose Narrative (þáttur)*, in R. McTurk (ed.), *A Companion to Old Norse - Icelandic Literature*, Blackwell Publishing, Oxford 2005, p. 463.

<sup>9</sup> E. Ashman Rowe, *Fornaldarsögur and Flateyjarbók*, «Gripla», 14 (2003), p. 99.

stesso compaia come personaggio. Il *Þorsteins þáttr* racconta delle avventure fantastiche di un guerriero al servizio di re Óláfr: questo è il tema principale e non la superiorità morale e religiosa di Óláfr.

Il protagonista è Þorsteinn bæjarmagn<sup>10</sup> Brynjólfsson, che intraprende quattro viaggi in luoghi fantastici: il primo che visita è il regno sotterraneo di Undirheimar, dove l'eroe ruba alcuni oggetti preziosi; il secondo viaggio lo porta in una radura magica, dove Þorsteinn salva la vita al figlio di un nano, che lo ricompensa donandogli alcuni oggetti magici. Le ultime due avventure di Þorsteinn si svolgono nel Rísaland, la terra dei giganti della mitologia nordica: qui l'eroe affronta e sconfigge il gigante Geirröðr e il suo *jarl* Agði. Alla fine del *þáttr*, Þorsteinn sposa la figlia di Agði e ottiene una proprietà nel Rísaland.

Gli studi sul *þáttr* hanno evidenziato la natura composita del testo e le influenze della letteratura irlandese, del folklore popolare e della mitologia precristiana. Secondo Ashman Rowe la struttura del *Þorsteins þáttr* si ispira al modello dell'*Yvain* di Chrétien de Troyes: anche nel testo arturiano il cavaliere vive una serie di avventure fantastiche per conquistare una donna e una terra; dopo aver vissuto queste avventure, Yvain lascia la corte di Artù per sempre. L'interesse per la figura dell'eroe e le sue avventure colloca il *Þorsteins þáttr* vicino alle *fornaldarsögur*,<sup>11</sup> ma l'ambientazione temporale durante il regno di Óláfr Tryggvason, tra la fine del X e l'inizio dell'XI secolo e non nella *fornöld*, il 'tempo antico' pagano, rende problematica l'attribuzione a questo genere. Inoltre, il *þáttr* condivide molti temi coi *þættir* 'didattici' della *Flateyjarbók*: secondo Ashman Rowe, l'autore del testo ha usato questo intreccio di temi, tradizioni, influenze e aspetti

---

<sup>10</sup> *Bæjarmagn*: letteralmente il significato è quello di 'forza come una casa'; in questo caso si è scelto di tradurre con 'grande come una casa', in quanto la forza di Þorsteinn è data proprio dalle sue dimensioni.

<sup>11</sup> Cfr. T.H. Tulinius, *Matter of the North: The Rise of Literary Fiction in Thirteenth Century Iceland*, Odense University Press, Odense 2002, pp. 18-19.

formali per creare un testo di intrattenimento.<sup>12</sup> Il *Þorsteins þáttr* sarebbe quindi una *fornaldarsaga* ‘secondaria’, che ha preso la forma dei *þættir* su re Óláfr, introducendo una struttura basata sulla materia arturiana e alcuni temi narrativi della mitologia e del folklore. Successivamente, Ashman Rowe definisce il *Þorsteins þáttr* in maniera più sintetica: «arguably an offshoot of a saga genre, namely the *fornaldarsögur*». <sup>13</sup> In ogni caso, il fattore temporale come marcatore di genere perde la propria importanza, a vantaggio della dimensione spaziale all’interno del testo.

### 3. La geografia del *Þorsteins þáttr*

La rielaborazione della complessa rete di fonti è una delle caratteristiche più evidenti e uno degli aspetti più studiati del *Þorsteins þáttr bæjarmagns*. La struttura narrativa è incentrata sulle avventure vissute in luoghi lontani dalla Norvegia: ciò permette all’autore di inserire in ognuno dei quattro viaggi di Þorsteinn temi e motivi di tradizioni differenti, la cui origine sarà illustrata per evidenziare il carattere eterogeneo del testo e per evidenziarne il particolare interesse geografico.

Þorsteinn è uno degli *hirðmenn*<sup>14</sup> di Óláfr Tryggvason, dal carattere ruvido e intransigente. Re Óláfr gli affida missioni che gli altri *hirðmenn* si rifiutano di eseguire e viaggi di natura commerciale:

Il re aveva stima di lui perché era coraggioso e molto forte, ma non era molto benvenuto dagli altri *hirðmenn*: a loro sembrava piuttosto gretto e testardo. Tuttavia, il re gli affidava alcune missioni che gli

<sup>12</sup> E. Ashman Rowe, *Fornaldarsögur and Flateyjarbók*, p. 101.

<sup>13</sup> E. Ashman Rowe, *The Long and the Short of It*, p. 153.

<sup>14</sup> Gli *hirðmenn* (sing. *hirðmaðr*) erano i componenti della *hirð*, ovvero il gruppo dell’aristocrazia guerriera più vicino al re. Tra l’XI e il XII secolo la *hirð* divenne un’istituzione sempre più strutturata. Cfr. C. Krag, *The early unification of Norway*, in K. Helle (ed.), *The Cambridge History of Scandinavia*, Cambridge University Press, Cambridge 2003, pp. 199-200.

altri si rifiutavano di fare e compiva anche viaggi commerciali, da cui tornava con oggetti di valore per il re.<sup>15</sup>

Un giorno d'estate, raggiunte le coste finlandesi, Þorsteinn si addentra nella foresta: arrivato in una radura, trova un piccolo *álfr*<sup>16</sup> che siede su un tumulo. Lo *álfr* si addentra nel tumulo e Þorsteinn lo segue: dopo aver attraversato una fitta nebbia e un fiume, i due giungono nello Undirheimar, regno sotterraneo che ospita una grande città. Qui i due scoprono di essere invisibili per gli abitanti del luogo; arrivano così indisturbati alla sala del re dello Undirheimar, il quale sta ricevendo una visita di Lúkanus, lo *jarl* dell'Índíalandi. Lo *jarl* consegna al re un anello dai poteri magici che scompone in quattro pezzi. Nello sfarzo della reggia, Þorsteinn nota la sontuosa tovaglia d'oro adornata con dodici pietre preziose: sfruttando la momentanea invisibilità, ruba l'anello e la tovaglia e fugge.

Secondo Jacqueline Simpson questa prima avventura ha come fonte un motivo folklorico della Scandinavia e delle Isole Britanniche.<sup>17</sup> Nella versione del folklore, un bambino ottiene dai troll un cappello dell'invisibilità; successivamente, il bambino e i troll

---

<sup>15</sup> «Þótti konungi hann rǫskr maðr ok helt mikit til hans. En ekki var hann mjök kenndr af hirðmönnum. Þótti þeim hann stríðlyndr ok óvæginn. Ok hafði konungr hann mjök til þess at fara sendiferðir þær sem aðrir tǫldust undan at fara. En stundum fór hann kaupferðir at afla konungnum gersema.» L'edizione usata è A. Tietz (Hrsg.), *Die Saga von Þorsteinn bæjarmagn*, Herbert Utz Verlag, Monaco 2012, p. 34.

<sup>16</sup> Gli *álfar* sono gli 'elfi' della mitologia e del folklore nordici: a questi esseri si attribuiva una natura divina e ad essi venivano tributati offerte e sacrifici. Le fonti e il folklore vogliono che gli *álfar* vivano nei tumuli dei morti; un gruppo di *álfar*, i *dökkálfar* o *svartálfar* ('elfi oscuri' o 'elfi neri'), abitano in un mondo sotterraneo, Svartálfaheimr. Cfr. J. Lindow, *Old Norse Mythology*, Oxford University Press, Oxford 2021, p. 30; G.C. Isnardi, *I miti nordici*, Longanesi, Milano 1991, pp. 309-311.

<sup>17</sup> J. Simpson, *Otherworld Adventures in an Icelandic Saga*, «Folklore», 77 (1966), p. 3.

se ne vanno a una festa degli uomini, dove rubano alcuni oggetti. Matthias Teichert ha aggiunto che lo Undirheimar è costruito sul *topos* del *mundus inversus*: l’ipertrofia di cibo e bevande e l’abbondanza di materiali preziosi richiamano il *topos* dell’Oriente, a cui accenna anche il toponimo Indíalandi.<sup>18</sup> Séamus Mac Mathúna ha invece evidenziato nella prima avventura dei possibili contatti con il mondo celtico; lo stesso tipo di contatto è presente anche nel racconto di Hadingus nei *Gesta Danorum* di Saxo Grammaticus, possibile reminiscenza della *Echtra Nera* irlandese.<sup>19</sup>

Il secondo viaggio di Þorsteinn è una spedizione nello Jamtaland, regione interna tra Svezia e Norvegia: mentre sta esplorando una foresta, l’eroe si trova in una radura. Qui c’è un grosso masso e sotto il masso Þorsteinn trova un nano che cerca aiuto, perché un’aquila gigantesca ha rapito suo figlio. Þorsteinn uccide l’aquila e restituisce il figlio al nano, che lo ringrazia donandogli quattro oggetti: una tunica dell’invulnerabilità, un anello d’argento che produce ricchezze illimitate, una pietra nera che rende invisibili e una sorta di prisma triangolare con una punta d’acciaio, in grado di alterare le condizioni metereologiche. Secondo Simpson, anche questo motivo appartiene al folklore islandese e scandinavo; tuttavia, nella versione tradizionale, il nano dona all’eroe tre oggetti. Il prisma non è presente nella tradizione folklorica, e potrebbe essere un’invenzione dell’autore, dato che è difficile trovarne un equivalente nella letteratura medievale: solo Mjöllnir, il martello di Þórr, è in grado di alterare il tempo; Simpson ricorda che però nell’*Yvain* è presente una fontana con il potere di far grandinare, individuando un ulteriore punto di

---

<sup>18</sup> M. Teichert, *Quest in die Unterwelt. Narrative Metamorphosen von Jenseitsreisen und anderen phantastischen Fahrten in Sagaliteratur und Eddischer Dichtung*, in M. Egeler et al. (eds.), *Between the Worlds*, De Gruyter, Berlin 2020, p. 36.

<sup>19</sup> S. Mac Mathúna, *The Question of Irish Analogues in Old Norse-Icelandic Voyage Tales in the fornaldarsögur and the Gesta Danorum of Saxo Grammaticus*, in M. Egeler et al. (eds.), *Between the Worlds*, p. 294.

contatto tra le due opere.<sup>20</sup> Niente lascia supporre che la radura sia un luogo soprannaturale, ma Leslie nota che la presenza del masso nella radura «is a typical abode or entry to the Other World for a dwarf».<sup>21</sup> Inoltre, nella *Egils saga einhenda* si ritrova un episodio simile: Egill aiuta il figlio di un nano che vive sotto un masso nella radura e che lo ringrazia forgiandogli una spada e donandogli altri oggetti magici.<sup>22</sup>

La terza avventura costituisce la sezione più lunga e articolata: gli studiosi concordano nell'individuare come fonte d'ispirazione la *Þórsdrápa*, poema scaldico del X secolo composto da Eilífr Goðrunarson. Il racconto ebbe un notevole successo nell'immaginario medievale nordico: Snorri Sturluson ne dà una versione in prosa negli *Skáldskaparmál* e riprende il tema nell'episodio di Þórr in visita a Útgarða-Loki, nella *Gylfaginning*. Si fa riferimento a questa narrazione nella *Hymiskviða* dell'Edda poetica e nell'VIII libro dei *Gesta Danorum* di Saxo Grammaticus.<sup>23</sup> La struttura della trama rimane quella della *Þórsdrápa*: Þórr, o un suo equivalente umano, arriva in un regno dei giganti, freddo e oscuro. L'eroe partecipa a una serie di competizioni e la sua vittoria porta alla caduta o alla morte dei sovrani dei giganti. Il *Þorsteins þáttr* non fa eccezione: durante una spedizione, Þorsteinn si perde nei boschi e si ferma a dormire sui rami di una gigantesca quercia. Il mattino seguente Þorsteinn incontra Guðmundr, sovrano di Glæsisvellir, regno del Rísaland, la terra dei giganti. Guðmundr descrive a Þorsteinn questo regno fantastico: Rísaland confina con Jötunheimar, con Grundir e Gnípalund, dove risiede lo *jarl* Agði.<sup>24</sup> Guðmundr chiede l'aiuto di Þorsteinn per scon-

<sup>20</sup> J. Simpson, *Otherworld Adventures in an Icelandic Saga*, p. 6.

<sup>21</sup> H.F. Leslie, *Landscape and Other Worlds in Fornaldarsögur*, p. 124.

<sup>22</sup> Å. Lagerholm (Hrsg.), *Egils saga einhenda ok Ásmundar berserkjabana*, in *Drei Lygisögur*, Max Niemeyer Verlag, Halle 1927, p. 52.

<sup>23</sup> S. Mac Mathúna, *The Question of Irish Analogues*, p. 300.

<sup>24</sup> I termini Rísaland e Jötunheimar indicano le terre dei giganti della mitologia nordica. Gnípalund potrebbe essere un composto delle parole *gnípa*,

figgere il rivale Geirrøðr, re di Jötunheimar: dopo una serie di competizioni nella reggia di Geirrøðr, l’eroe riesce a uccidere il gigante. Infine, Þorsteinn torna in Norvegia e consegna gli oggetti magici a Óláfr Tryggvason. Nella sua ultima avventura, Þorsteinn tornerà nel Rísaland per sposare Guðrún, figlia dello *jarl* Agði, per poi stabilirsi alla corte norvegese.

Secondo Mac Mathúna, i contatti con la materia celtica, già individuati da Simpson e Power,<sup>25</sup> sono stati facilitati dalle traduzioni norrene del *Lai de Lanval* di Maria di Francia, del già citato *Yvain* e del *Perceval* di Chretien de Troyes.<sup>26</sup> Inoltre, anche Glæsisvellir sembra avere origine celtica: questo luogo paradisiaco è presente in un gruppo di *fornaldarsögur* (*Hervarar saga*, *Bósa saga*, *Hálfðanar saga Eysteinsonar*, *Eiríks saga víðforla*), *þættir* (*Norna-Gests þáttir*, *Helga þáttir Þórissonar*, *Þorsteins þáttir bæjarmagns*), e in una *riddarasaga*, la *Samsons saga fagra*, nella parte detta *Sigurðar þáttir*.<sup>27</sup> Mac Mathúna evidenzia la somiglianza tra Glæsisvellir e motivi ricorrenti nelle letterature europee, come l’isola di *Glasiæ* di Plinio il Vecchio, l’*Insula Vitrea*, la *Ynis Gutrin*, l’isola di Avalon.<sup>28</sup>

L’interesse dell’autore del *Þorsteins þáttir* per la costruzione di una geografia fantastica è quindi evidente, così come la consapevolezza nella rielaborazione degli elementi provenienti dalle

---

‘picco, sommità’ e *lund*, ‘boschetto’: il toponimo è presente anche nella *Helgakviða Hundingsbana*, dove viene citato proprio da Guðmundr á Glæsisvöllum. Su Grundir le informazioni sono ancora più scarse: il toponimo potrebbe derivare da *grund*, ‘distesa d’erba’. Cfr. R. Simek, *Dictionary of Northern Mythology* (2006), trad. ingl. di A. Hall, Boydell & Brewer, Woodbridge 2007, p. 114.

<sup>25</sup> Cfr. R. Power, *Journeys to the Otherworld in the Icelandic ‘Fornaldarsögur’*, «Folklore», 96.2 (1985), pp. 156-175.

<sup>26</sup> S. Mac Mathúna, *The Question of Irish Analogues*, p. 302.

<sup>27</sup> Sulla tradizione di Glæsisvellir, cfr. M. Egeler, *Iceland and the Land of Women: The Norse Glæsisvellir and the Otherworld Islands of Early Irish Literature*, in A. Byrne et al. (eds.), *Crossing Borders in the Insular Middle Ages*, Brepols, Turnhout 2019, pp. 227-248.

<sup>28</sup> S. Mac Mathúna, *The Question of Irish Analogues*, p. 315.

fonti. Nel *pátttr* i luoghi sono svuotati da ogni connotato presente nella mitologia e nel folklore: sono luoghi fantastici, in cui possono svilupparsi avventure sovranaturali, coerenti con lo scopo d'intrattenimento del testo. Alla luce di questo carattere fantastico dei luoghi, il concetto di 'eterotopia' può trovare una definizione e un'applicazione concrete.

#### 4. *Interferenze eterotopiche del mondo norreno*

Michel Foucault è stato il primo a proporre il concetto di eterotopia negli studi umanistici in due conferenze tenute tra il 1966 e il 1967, i cui testi furono pubblicati in Francia nel 1984. In queste conferenze, Foucault propose la nascita di una nuova scienza incaricata di studiare le eterotopie, la 'eterotopologia', ed elencava cinque tipi differenti di luoghi eterotopici. Tuttavia, l'eterotopia di Foucault risulta contraddittoria e sfuggente: non è chiaro a quale ambito si debba far riferimento, se alla letteratura, alla filosofia o alla sociologia.<sup>29</sup> Nonostante questo, il concetto ha avuto ampio uso negli studi letterari, soprattutto dopo l'avvento degli studi di genere e postcoloniali, che hanno indagato il rapporto con l' 'alterità'.<sup>30</sup>

Negli studi sulle letterature e le culture nordiche, medievali e contemporanee, il concetto di eterotopia è stato usato più volte: Sverrir Jakobsson lo applica agli oggetti culturali dell'Islanda medievale, come la *Hauksbók* di Haukr Erlendsson oppure a luoghi come chiese, santuari e monasteri.<sup>31</sup> Nel 2018, Jonathan York Heng Hui ha realizzato una tesi di dottorato sulla 'materia del Gautland', in cui la regione medievale del Gautland è analizzata

---

<sup>29</sup> M. Foucault, *Eterotopia* (1966), trad. it. di A. Moscati, Cronopio, Napoli 2014, p. 7.

<sup>30</sup> S. Brugnolo *et al.*, *La scrittura e il mondo: teorie letterarie del Novecento*, Carocci, Roma 2023, pp. 337-343.

<sup>31</sup> S. Jakobsson, *Space*, in Á. Jakobsson - S. Jakobsson (eds.), *The Routledge Research Companion to the Medieval Icelandic Sagas*, p. 184.

come ‘eterotopia letteraria’.<sup>32</sup> Luca Gendolavigna ha proposto l’applicazione di questo concetto nell’analisi della letteratura svedese contemporanea post-migratoria.<sup>33</sup>

Per quanto vicine agli studi di genere e postcoloniali, le teorie dei critici del postmodernismo letterario hanno offerto una lettura differente dell’eterotopia. In *Postmodernist Fiction* del 1987, Brian McHale usa il concetto di eterotopia per descrivere una delle possibili relazioni tra luoghi letterari e luoghi del mondo attuale. Secondo McHale, l’eterotopia si realizza attraverso quattro strategie particolari: giustapposizione, interpolazione, sovrapposizione e attribuzione errata:<sup>34</sup>

- 1) *giustapposizione*: due luoghi geograficamente distanti nel mondo attuale si trovano confinanti nel mondo finzionale;
- 2) *attribuzione errata*: l’assegnazione di attributi ‘falsi’, ovvero non corrispondenti alla natura dei luoghi nel mondo attuale;
- 3) *sovrapposizione*: quando due spazi si pongono uno sopra l’altro, creando un terzo spazio paradossale, non corrispondente né al primo né al secondo;
- 4) *interpolazione*: l’introduzione di uno spazio ‘alieno’ all’interno di uno spazio ‘familiare’, ovvero un luogo finzionale all’interno di un mondo letterario realistico.

Quest’ultima relazione descrive il rapporto tra luoghi finzionali e mondo attuale nel *Þorsteins þáttur*: il mondo in cui si svolge la vicenda è la Norvegia dell’XI secolo, sotto il regno di

---

<sup>32</sup> J. York Heng Hui, *The Matter of Gautland*, University of Cambridge Press, Cambridge 2018.

<sup>33</sup> L. Gendolavigna, *Swedish Suburbs as Heterotopias: Towards a Multicultural Literature of Places*, «PEOPLE: International Journal of Social Sciences», 6 (2021), pp. 183-205.

<sup>34</sup> B. McHale, *Postmodernist Fiction*, Routledge, London - New York 2004, p. 44.

Óláfr Tryggvason; tuttavia, si è visto che questo mondo include anche altri luoghi fantastici, che possiamo definire come interpolazioni eterotopiche, in quanto privi di un referente nel mondo attuale.

McHale fornisce quindi un'interpretazione convincente dell'eterotopia in ambito letterario. Individuata questa relazione tra mondo di finzione e mondo reale è necessario però chiedersi se questi luoghi abbiano una funzione all'interno della narrazione o meno. Seguendo l'interpretazione di McHale, si potrebbe sostenere infatti che ogni volta che ci troviamo di fronte a un luogo senza referente nel mondo reale è lecito parlare di eterotopia. Questo significherebbe quindi consegnare il concetto di eterotopia a un'ulteriore ambiguità.

Ad esempio, nello *Helga þátr Þórissonar*, Helgi Þórisson giace con la figlia di Guðmundr á Glæsisvöllum e poi viene rapito da due servi del re pagano, entrambi di nome Grímr, e portato a Glæsisvellir. L'intera narrazione si svolge alla corte di Óláfr, che viene insidiata a più riprese dai due servi di Guðmundr; la saggezza e la bontà del re Óláfr hanno la meglio sui due Grímr e infine Helgi viene liberato e rimandato in Norvegia. Nonostante siano riferiti alcuni particolari e alcune descrizioni su Glæsisvellir, la narrazione non vi si svolge mai. Eppure, come nel *Þorsteins þátr*, ritroviamo un universo simile al mondo attuale in cui è stato 'interpolato' un luogo fantastico.

### 5. *Il mondo diadico del Þorsteins þátr*

Il concetto di 'mondo possibile', usato in ambito filosofico, semiotico e narratologico, può aiutare a creare una definizione di eterotopia che evidenzi il ruolo di certi luoghi all'interno di un testo.<sup>35</sup> Il fruitore di un'opera finzionale attiva una serie di pro-

---

<sup>35</sup> Sulla storia del concetto di 'mondo possibile', cfr. L. Graziani, *Che cos'è la fiction*, Carocci editore, Roma 2021, pp. 47-59.

cedimenti mentali di visualizzazione, immaginazione e simulazione che sono stati associati alla creazione di un ‘mondo’:<sup>36</sup> ogni testo può essere quindi visto come «un piccolo mondo possibile modellato da specifiche restrizioni globali e contenente un numero finito di individui composibili».<sup>37</sup> La narratologia contemporanea distingue tra ‘mondi finzionali’ (*fictional worlds*) e ‘mondi narrativi’ (*storyworlds*): i primi sono semplicemente mondi finzionali descrittivi, ovvero privi della dimensione narrativa, come ad esempio il Glæsisvellir dello *Helga þáttur Þórissonar*, mentre i secondi sono «insiemi massimali di individui *immaginari*, uniti da relazioni di natura spazio-temporale, che subiscono trasformazioni in conseguenza di eventi».<sup>38</sup> In questo modo, gli studi narratologici più recenti hanno evidenziato il ruolo della dimensione spaziale, inizialmente posta in secondo piano rispetto a quella temporale: anche lo spostamento dei personaggi nello spazio partecipa alla trasformazione degli eventi.<sup>39</sup> Le eterotopie del *Þorsteins þáttur*, ovvero quei luoghi senza referente nel mondo reale, hanno questa funzione e per evidenziarle sarà necessario riprendere l’opera di Lubomír Doležel, uno dei massimi teorici dei mondi possibili nell’ambito della narratologia.

In *Heterocosmica* del 1998, Doležel ha postulato lo statuto finzionale dei mondi della letteratura, analizzandone per primo le modalità e le strutture che li distinguono tra di loro e dal mondo reale. Questo è stato possibile soprattutto rielaborando gli strumenti della logica modale degli anni Sessanta e Settanta e ha permesso a Doležel di evidenziare in che modo lo spazio

---

<sup>36</sup> L. Doležel, *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili* (1998), trad. it. di M. Botto, Bompiani, Milano 1999, p. 21.

<sup>37</sup> Per una definizione di ‘finzione’, cfr. L. Graziani, *Che cos’è la fiction*, pp. 31-41.

<sup>38</sup> L. Graziani, *Che cos’è la fiction*, p. 91.

<sup>39</sup> Per una definizione di ‘azione’ della narrazione, cfr. T.A. Van Dijk, *Action, Action Description and Narrative*, «New Literary History», vol. 6 (1975), pp. 273-294.

e i luoghi partecipino alla trasformazione dello stato delle cose della narrazione: i mondi finzionali sono caratterizzati da particolari «restrizioni globali specifiche», ovvero leggi specifiche di ogni mondo, determinate dall'intersezione degli operatori logici.<sup>40</sup> Ogni categoria del testo (persone, forze naturali, stati, eventi, azioni, interazioni, attività mentali) obbedisce alle restrizioni globali specifiche.<sup>41</sup> Doležel riprende dalla logica i sistemi modali in cui agiscono i vari operatori:

- *operatore aletico* che regola ciò che è possibile (M), impossibile (M) e necessario (M);
- *operatore deontico* che regola ciò che è permesso (P), proibito (P) e obbligatorio (P);
- *operatore assiologico* che regola ciò che è buono (G), cattivo (G), e indifferente (G);
- *operatore epistemico* che regola ciò che è noto (K), ignoto (K) e creduto (K).

Il mondo finzionale del *Borsteins þáttur* si presenta come la maggioranza dei mondi delle *fornaldarsögur*:<sup>42</sup> in questi mondi la presenza di esseri ed elementi sovranaturali è perlopiù relegata a luoghi remoti; al contrario, le corti dei sovrani scandinavi sono rappresentazioni del mondo reale. Infine, esiste un terzo tipo di luoghi: zone ‘intermedie’ come laghi, montagne, boschi e isole che collegano il mondo reale e quello sovranaturale. È evidente quindi che le restrizioni globali non sono omogenee in questo mondo, dato che i tre tipi di luoghi hanno caratteristiche molto diverse. Doležel definisce ‘diadico’ questo particolare tipo di mondo, in cui le restrizioni sono eterogenee. Il mondo diadico è quindi una combinazione del mondo naturale e di quello sovranaturale, in cui l'ingresso dei personaggi in alcuni luoghi

---

<sup>40</sup> L. Graziani, *Che cos'è la fiction*, p. 91.

<sup>41</sup> L. Doležel, *Heterocosmica*, p. 119.

<sup>42</sup> F. Ferrari, *Le saghe nordiche*, Meltemi, Milano 2022, pp. 103.

determina un cambiamento nelle restrizioni globali e quindi una trasformazione nella narrazione.

D'altronde, lo studio delle fonti del testo e gli studi critici sul *Þorsteins þáttr* evidenziano questa eterogeneità: secondo Leslie, l'autore del *þáttr* ha creato coscientemente un mondo in cui la narrazione si genera incessantemente, grazie proprio alla «sovrapposizione di mondi». <sup>43</sup> Ashman Rowe sostiene che la narrazione è piegata verso la dimensione spaziale, in un moto centrifugo che genera e determina l'azione, come avviene nei romanzi arturiani: <sup>44</sup> l'applicazione della semantica dei mondi possibili evidenzia in che modo questo avviene e quale ruolo possono assumere le eterotopie all'interno di questa teoria.

## 6. Le prove atletiche di Þorsteinn bæjarmagn

Durante il primo viaggio di Þorsteinn nello Undirheimar, l'eroe e lo *álfr* arrivano in un regno dominato dallo sfarzo, dove si beve solo vino e tutto è dorato:

Si diressero verso la città: là molta gente sedeva ai tavoli. Andarono nella sala, dove c'erano molte persone che bevevano da coppe d'argento e sul pavimento c'era un tavolo per i corni potori; tutto sembrava dorato e si beveva solo vino. <sup>45</sup>

Teichert definisce Undirheimar un *mundus inversus*: questo *topos* è la rappresentazione di un mondo in cui l'ordine delle cose è stato capovolto, sia da un punto di vista sociale che fisico. Tuttavia,

---

<sup>43</sup> H.F. Leslie, *Border crossings: Landscape and the Other World in the Fornaldarsögur*, p. 129.

<sup>44</sup> E. Ashman Rowe, *Fornaldarsögur and Flateyjarbók*, p. 100.

<sup>45</sup> «Þeir stefna til borgarinnar ok sitr þar fólk yfir borðum. Þeir gengu í hǫllina. Ok var hǫll skiput af fólki. Ok var þar af engu drukkit útan af silfirkerum. Trapiza stóð á gólfi. Allt sýndist þeim þar gulligt ok ekki drukkit nema vín.»: *Die Saga von Þorsteinn bæjarmagn*, p. 36.

oltre alla descrizione di una grande città in festa, sono pochi gli elementi che ci permettono di individuare in Undirheimar queste caratteristiche; si può ipotizzare un cambiamento negli operatori deontici e assiologici, ma è un'ipotesi del tutto congetturale e non basata sul testo.<sup>46</sup> Lo Undirheimar è invece più vicino al *topos* dell'Oriente esotico: un luogo in cui abbondano ricchezze e pietanze, senza sconvolgere l'ordine sociale e naturale.

In ogni caso, l'operatore aletico passa da un sistema modale all'altro, appena Þorsteinn e lo álfr fanno il proprio ingresso in questo luogo: i due aumentano la propria 'dotazione aletica', ovvero l'insieme delle loro capacità fisiche, strumentali e mentali.<sup>47</sup> Passando dal mondo attuale al mondo fantastico i due diventano invisibili: «Þat þóttist Þorsteinn skilja at engi maðr sá þá. Félagi hans fór með borðum ok henti allt þat sem niðr fell».<sup>48</sup> Questa facoltà permette loro di compiere il furto e ottenere gli oggetti magici: «Þorsteinn vide che il re stava per infilarsi l'anello al dito: allora gli strappò l'anello di mano e con l'altra mano afferrò la tovaglia: il cibo cadde per terra, ma Þorsteinn corse verso la porta [...]»<sup>49</sup>

Nella terza avventura sono i personaggi intorno a Þorsteinn a presentare una dotazione aletica 'ipernormale': gli abitanti del Rísaland sono infatti giganti, ed è Þorsteinn a trovarsi nella condizione di 'iponormalità' e ad essere considerato un bambino;<sup>50</sup>

---

<sup>46</sup> Per il *topos* di *mundus inversus* cfr. E.R. Curtius, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter* (1948), A.Francke AG Verlag, Berna, pp. 102-106.

<sup>47</sup> L. Dolezel, *Heterocosmica*, p. 123.

<sup>48</sup> «Þorsteinn realizzò che era invisibile per quella gente; il suo compagno andava tra i tavoli e raccoglieva gli avanzi che cadevano a terra.» (*Die Saga von Þorsteinn bæjarmagn*, p. 38).

<sup>49</sup> «Nú sér Þorsteinn at konungrinn ætlar at draga hringinn á hönd sér. Þá greip Þorsteinn hringinn af honum. En annarri hendi tók hann dúkinn ok fór allr matr í saur. En Þorsteinn hljóp á dyrr [...]»: *Die Saga von Þorsteinn bæjarmagn*, p. 38.

<sup>50</sup> Nelle saghe è comune che i giganti vedano gli uomini come bambini: la parola usata per descriverli è solitamente *skeggbarn*, 'bambino con la barba'.

tuttavia, le dimensioni ridotte di Þorsteinn saranno essenziali per sconfiggere Geirrøðr nei giochi. Già al suo arrivo nel Rísaland, Þorsteinn è oggetto dello scherno di Guðmundr e dei suoi uomini per la sua statura:

Þorsteinn vide cavalcare tre uomini, ben armati e grandi come non ne aveva mai visti. Quello nel mezzo, su un cavallo biancastro era il più alto ed era vestito d’oro; gli altri due andavano su cavalli grigi ed erano vestiti di scarlatto. Appena furono di fronte all’albero su cui si trovava Þorsteinn, il loro capo disse: “Cosa si muove tra i rami?”. Allora Þorsteinn scese e li salutò. I tre scoppiarono a ridere e il più grande disse: “Una cosa simile si vede di rado: chi sei e da dove vieni?”. Þorsteinn si presentò e disse di essere soprannominato ‘grande come una casa’: “vengo dalla Norvegia e sono un *hirðmaðr* di re Óláfr”. Il gigante disse: “La sua corte non deve essere tanto prestigiosa, se non c’è nessuno più valoroso di te. Più che ‘grande come una casa’, ti dovresti chiamare ‘grande come un bambino’”.<sup>51</sup>

Nella parte conclusiva dell’episodio dei giochi nella sala di Geirrøðr, Þorsteinn appare di nuovo come un bambino agli occhi dei giganti; Geirrøðr, divertito dalle dimensioni dell’eroe, gli chiede di esibirsi in alcuni trucchi di magia. Þorsteinn usa il

---

Nel Rísaland, l’epiteto di Þorsteinn passa da *bæjarmagn*, ‘grande come una casa’, a *bæjarbarn*, ‘bambino della casa’. Cfr. J. Halldórsson (útg.), *Kjalnesinga saga*, Hið Íslenska Fornritafélag, Reykjavík 1959, p. 32.

<sup>51</sup> «Nú sér Þorsteinn þrjá menn ríða vel vopnaða ok svá stóra, at enga menn sá hann fyrr jafnstóra. Sá var mestr er í miðit reiðu í gullskotnum klæðum á bleikum hesti. En hinir tveir riðu á grám hestum í rauðum skarlatksklæðum. En er þeir kómu þar gegnt sem Þorsteinn var, mælti sá, sem fyrir þeim var, ok nam staðar: “Hvat er kvikt í eikinni?” Þorsteinn gekk þá á veginn fyrir þá ok heilsaði þeim. En þeir ráku upp hlátr mikinn, ok mælti inn mikli maðr: “Sjaldsénir eru oss þvilikir menn. Eðr hvert er nafn þitt eða hvaðan ertu?” Þorsteinn nefndi sik ok kveðst vera kallaðr bæjarmagn. “En kyn mitt er í Noregi. Er ek hirðmaðr Óláfs konungs”. Hin mikli maðr brosti ok mælti: “Mest er logit frá hirðprýði hans ef hann hefir engan vaskligri. Þiki mér þú heldr mega heita bæjarbarn enn bæjarmagn”»: *Die Saga von Þorsteinn bæjarmagn*, p. 48.

prisma che gli ha donato il nano per compiere alcune magie e poi per uccidere Geirrøðr e scappare insieme a Guðmundr e al suo seguito:

Poco dopo apparve un piccolo uomo nella sala e tutti si stupirono delle sue dimensioni: era Þorsteinn, ‘bambino della casa’, che si voltò a dire a Guðmundr di preparare i cavalli fuori dalla sala. Geirrøðr chiese chi fosse quel bambino. Guðmundr rispose: “Questo è il mio servo: me l’ha mandato direttamente re Óðinn. Per un re è un aiutante prezioso, perché conosce molti trucchi: se pensi che possa esserti utile, te lo cedo”. “Sembra portentoso, il ragazzino”, disse il re, “mi piacerebbe vedere le sue magie”, e chiese a Þorsteinn di fare qualche trucco. Þorsteinn tirò fuori il suo prisma e premette la parte bianca: si scatenò una tempesta di grandine, tanto che nessuno riusciva a tenere gli occhi aperti; la sala si riempì di neve, che arrivava fino alla vita. Allora Þorsteinn premette la parte gialla del prisma ed entrarono nella sala raggi di sole così caldi che la neve si sciolse in un attimo. Nell’aria si diffuse un buon profumo e Geirrøðr affermò che Þorsteinn era davvero un tipo intelligente; Þorsteinn chiese se potesse mostrare ancora un trucco, detto ‘gioco di fiamme’. Il re acconsentì. Questa volta premette la parte rossa e dal prisma uscirono subito fiamme; Þorsteinn cominciò a correre da una parte all’altra della sala, mentre il prisma sputava fuoco e tutti si coprivano gli occhi. Rideva solo Geirrøðr. Mentre il fuoco cresceva, gli altri cominciarono a pensare che quello non fosse solo un trucco. Nel frattempo, Þorsteinn aveva detto a Guðmundr di andare a prendere i cavalli. Þorsteinn corse da Geirrøðr e gli chiese: “Vuoi che continui?”, “Fammi vedere, ragazzo”, disse Geirrøðr. Þorsteinn premette il prisma ancora più forte e le fiamme andarono negli occhi di Geirrøðr. Þorsteinn corse alla porta e Geirrøðr morì con le fiamme negli occhi. Quando Þorsteinn uscì, Guðmundr lo aspettava già a cavallo.<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup> «Litlu síðar kom maðr gangandi í hǫllina. Allir undruðust hversu lítil hann var. Þat var Þorsteinn bæjarbarn. Hann veik at Goðmundi ok sagði, at hestur væru til reiðu. Geirrøðr spurði hvat barn at þat væri. Goðmundr sagði: “Þat er smásveinn minn er Óðinn konungr sendi mér ok er konungs gersemi. Ok kann marga smáleika ok ef yðr þætti nokkuru neytr þá vil ek gefa yðr hann”. “Þat er svipmikill drengr”, segir konungr. “Ok vil ek sjá fimleika hans”. Ok bað Þorstein leika nokkurn smáleik. Þorsteinn tók hall sinn ok brodd ok þjakkar

Il cambiamento della dotazione atletica di Þorsteinn sia nell’avventura nello Undirheimr che nel Rísaland permette in entrambi i casi la distorsione necessaria alla narrazione: nel primo episodio è l’invisibilità che suggerisce a Þorsteinn di rubare gli oggetti, mentre nel secondo episodio è la sua dimensione ridotta a offrirgli l’occasione per poter usare il prisma magico e quindi uccidere Geirrøðr. Þorsteinn non possiede di per sé nessuno dei due attributi. Nel secondo caso, la prospettiva sull’eroe è ribaltata: non è più l’eroe più grande e coraggioso di Óláfr Tryggvason, ma una specie di nano che esegue trucchi di fronte a re Geirrøðr per intrattenerlo. Questi due cambiamenti nell’insieme delle abilità e facoltà fisiche di Þorsteinn sembrano innescarsi non appena il personaggio arriva nei luoghi eterotopici.

## 7. Conclusioni

L’uso degli strumenti della semantica dei mondi possibili permette di sottolineare la funzione narrativa dei luoghi: il *Þorsteins þátr* presenta molti luoghi che hanno questa funzione.

---

þar í sem hvítt er. Kemr haghlríð svá mikil, at engi þorir í móti at sjá, ok varð svá mikil fön n í hollinni, at tók í okla. Nú stangaði Þorsteinn hallinn, þar sem hann var gulr. Kom þá sólskin svá heitt at snjórin bráðnaði allr á lítilli stundu. Þar fylgði sætr ilmr. En Geirrøðr kvað hann var listamann. En Þorsteinn segir eptir einn leikinn, er heitir sviðuleikr. Konungr segist hann sjá vilja. Þorsteinn stóð á miðju hallargólfi ok þakkar þar í sem rautt er. Stökkva þar úr gneistar. Síðan hleypr hann um höllina fyrir hvert sæti. Tókust þá at vaxa gneistaflaugin svá at hverr maðr varð at geyma sín augu. En Geirrøðr konungr hló at. Tók þá at vaxa eldrinn, svá at øllum þótti við of um. Þorsteinn hafði sagt Goðmundi fyrir at hann skyldi út ganga ok fara á hest. Þorsteinn hleypr fyrir Geirrøð ok mælti: “Vili þér láta auka leikinn?”. “Lát sjá, sveinn!” sagði hann. Þakkar Þorsteinn þá í fastara lagi. Kemr þá í auga Geirrøði konungi. Þorsteinn hljóp til dyranna ok snaraði hallinum ok broddinum, ok kom í sitt auga hvort á Geirrøði konungi ok steptist hann dauðr á gólfitt. En Þorsteinn gekk út. Var Goðmundr þá kominn á hest.»: *Die Saga von Þorsteinn bæjarmagn*, p. 70.

Si è cercato di definire questi luoghi come eterotopie, secondo la definizione offerta da Brian McHale. Unitamente alla teoria dei mondi possibili applicata alla letteratura medievale, il concetto di eterotopia evidenzia l'alto grado di consapevolezza e raffinatezza della produzione letteraria norrena, e pone l'accento sulla natura composita di ogni mondo finzionale, sull'irregolarità dei vincoli logici di ogni singolo mondo e sulla sua eterogeneità.

LUCA GENDOLAVIGNA

MURI, CAMPI, STATO DI ECCEZIONE,  
NEMICI DELLA SVEZIA E SEPARAZIONI.  
UN VIAGGIO NELLA SVEZIA DISTOPICA DI ANYURU,  
LAPIDUS ED ENGSTRÖM & RICHERT

### 1. *Introduzione*

Nella Svezia odierna, il concetto di identità nazionale è in profondo cambiamento, rimodellandosi in modo ambivalente dal punto di vista retorico, politico e culturale. Come sostiene Tommaso Milani, «it is only possible to speculate about what is going to happen in the near future. What is certain, however, is that the issue of citizenship is becoming increasingly politicised in Sweden and linked ever more closely to issues of values and norms».<sup>1</sup> In Svezia, la letteratura contemporanea coglie il lato critico di tale politicizzazione, estremizzando tendenze di inclusione ed esclusione.

Non è un caso se, negli ultimi anni, il genere distopico ha assunto un ruolo centrale nel campo letterario svedese, fungendo da modalità narrativa privilegiata dei disagi rappresentati da scenari futuri, in cui gli odierni dibattiti su migrazione, clima, tolleranza religiosa, criminalità e segregazione sono portati

---

<sup>1</sup> T.M. Milani *et al.*, *Civic orientation for adult migrants in Sweden - A multimodal critical discourse analysis of Swedish values and norms in the textbook About Sweden*, in P.N. Larsson - C.O. Jers - M. Persson, *Didaktiska perspektiv på språk och litteratur i en globaliserad värld*, Nationella nätverket för svenska med didaktisk inriktning och författarna, Lund 2022, p. 74.

all'estremo.<sup>2</sup> Si pensi a romanzi come *Avblatteferingsprocessen* (Il processo di demigrantizzazione, 2014) di Zulmir Bečević, *En annan gryning* (Un'altra alba, 2016) di Camilla Sten, *De kommer att drunkna i sina mödrars tårar* (Annegheranno nelle lacrime delle loro madri, 2017) di Johannes Anyuru, la trilogia *Nordmark*, il cui primo romanzo è *Nattavaara* (2020), di Thomas Engström e Margit Richter, e *Paradis City* (2021) di Jens Lapidus.<sup>3</sup>

Un giusto approccio alla comprensione di ciò che, alla luce di tale produzione letteraria, può essere definito una 'svolta distopica' non si determina semplicemente dall'analisi delle opere, ma dal confronto critico tra i testi e la realtà svedese contemporanea. Attingendo alla definizione di Frédéric Claisse e Pierre Delvenne, per 'distopia' si intende «the depiction of a dark future based on the systematic amplification of current trends and features. It relates to a complex narrative posture that relies on the critical observation of a threatening present that would lead to an apocalyptic future 'if nothing were done'». <sup>4</sup> In relazione a ciò, la distopia può essere inquadrata non soltanto come genere, bensì anche come prospettiva utile a inquadrare criticamente i turbamenti del presente e in grado di identificare «something already taking place in society and then employing the resources of imaginative literature to extrapolate to some conceivable, though not inevitable, future state of affairs». <sup>5</sup> Come sostiene

---

<sup>2</sup> J. Trotta - H. Sadri, *Introduction - Welcome to the beginning of the end of everything*, in J. Trotta - Z. Filipovic - H. Sadri (eds.), *Broken Mirrors - Representations of Apocalypses and Dystopias in Popular Culture*, Routledge, London - New York 2020, p. 2.

<sup>3</sup> È importante notare che, in tempi meno recenti, la letteratura svedese ha prodotto uno dei principali capolavori del genere distopico: *Kallocain* (1940) di Karin Boye. Assume forti toni distopici anche il noto poema fantascientifico *Aniara* (1956) del premio Nobel Henry Martinson.

<sup>4</sup> F. Claisse - P. Delvenne, *Building on anticipation: Dystopia as empowerment*, «Current Sociology», 63.2 (2014), pp. 155-156.

<sup>5</sup> S. Seeger - D. Davison-Vecchione, *Dystopian literature and the sociological imagination*, «Thesis Eleven», 155.1 (2019), pp. 45-63.

Dietmar Kammerer, «[b]y presenting alternative worlds, novels and films aid us in the reflection of our own situation: (How) does our society differ from what is represented? Can we discern elements of the dystopian world in our world? How are we better (or worse) off than the society portrayed?».<sup>6</sup>

In altre parole, la distopia funge da chiave di lettura della realtà extra-testuale, la quale è ormai caratterizzata dalla diffusione di un clima socio-politico restrittivo e conservativo su questioni quali migrazione, multiculturalismo e criminalità. Nel 2015, l'allora primo ministro socialdemocratico Stefan Löfven dichiarò: «Mitt Europa bygger inte murar, vi hjälps åt när nöden är stor»,<sup>7</sup> salvo poi fare marcia indietro nel 2020, quando ribadì la necessità di difendere i confini dopo la decisione del presidente turco Erdoğan di aprire il confine tra Turchia e Grecia. I forti flussi migratori del periodo 2013-2015 hanno accelerato la costruzione discorsiva della convivenza multiculturale in quanto problema nell'intero spettro politico svedese, con il tropo del confine che rafforza l'idea di un paese piccolo e fragile da proteggere. Come afferma Ruth Wodak, «similar meanings are attributed to walls, [whereas] [b]order controls and their fortification are discursively linked to national security and the control of movement».<sup>8</sup>

La Svezia si caratterizza per un proverbiale spirito umanitario, che ne fa una superpotenza morale, anche grazie a un sistema

---

<sup>6</sup> D. Kammerer, *Surveillance in literature, film, and television*, in D. Lyon - K.D. Haggerty - K. Ball (eds.), *Routledge Handbook of Surveillance Studies*, Routledge, London - New York 2012, p. 105.

<sup>7</sup> «La mia Europa non costruisce muri, ci aiutiamo l'un l'altro in caso di necessità»: S. Löfven, *Tal av statsminister Stefan Löfven vid manifestationen för flyktingar*, 6 settembre 2015, <<https://www.regeringen.se/tal/2015/09/tal-av-stefan-lofven-vid-manifestationen-for-flyktingar-den-5-september/>>.

<sup>8</sup> R. Wodak, *The language of walls - Inclusion, exclusion, and the racialization of space*, in J. Solomos (ed.), *Routledge International Handbook of Contemporary Racisms*, Routledge, London - New York 2020, p. 160.

di giustizia penale moderato e relativamente umano.<sup>9</sup> Queste caratteristiche costituiscono la nozione di eccezionalismo nordico, ossia la rappresentazione dei Paesi nordici come un punto di riferimento globale nella diffusione di valori umanitari,<sup>10</sup> i cui principi chiave sono, per citarne alcuni, accoglienza, neutralità e una forte spinta a favore dell'umanitarismo, radicato nella definizione di standard morali nelle relazioni internazionali.<sup>11</sup>

Tale peculiarità, che si riscontra soprattutto nella politica migratoria e nella giustizia penale svedese, è centrale in questo articolo, poiché nelle distopie prese in esame si assiste a una drammatica disgregazione di tale eccezionalismo, evidenziando quindi un'inversione di tendenza rispetto all'aperta accoglienza e una legislazione penale mite. Citando Milani, la giustizia penale moderata e umana svedese si basa sull'idea che «generous and inclusionary welfare states are less likely to rely on coercive means to respond to social problems and are more likely to maintain mild and humane prison conditions out of respect for persons inside».<sup>12</sup> Pertanto, tale moderazione funzionerebbe solo nella misura in cui la Svezia fosse dotata di un welfare generoso, il quale a sua volta funziona in modo efficiente solo se esteso a una popolazione gestibile e limitata.

---

<sup>9</sup> K. Franko - M. Van der Woude - V. Barker, *Beacons of tolerance dimmed? Migration, criminalization and inhospitality in welfare states*, in S.K.N. Ben-sixsen - T. Wyller (eds.), *Contested Hospitalities in a Time of Migration - Religious and Secular Counterspaces in the Nordic Region*, Routledge, London - New York 2019, p. 57.

<sup>10</sup> L. Jensen - K. Loftsdóttir, *Welfare state colonialism in the Nordic countries and Britain*, in L. Jensen - K. Loftsdóttir (eds.), *Exceptionalism*, Routledge, London - New York 2022; T.M. Milani et al., *Civic orientation*.

<sup>11</sup> A.S. Dahl, Sweden: *Once a moral superpower, always a moral superpower?*, «International Journal: Canada's Journal of Global Policy Analysis», 61 (2006), pp. 895-908; S. Engh, *The Conscience of the World? Swedish and Norwegian Provision of Development Aid*, «Itinerario», 33.2 (2009), pp. 65-82.

<sup>12</sup> T.M. Milani et al., *Civic orientation*, p. 58.

Nonostante un tale sistema, negli ultimi anni la criminalità organizzata sta seminando ingenti dosi di panico morale e sociale, con un aumento del numero di sparatorie (388 di cui 61 mortali nel 2022), soprattutto nella regione di Stoccolma (126 di cui 28 mortali nel 2022).<sup>13</sup> A tal riguardo, nell'agosto 2022, il leader del partito di estrema destra *Sverigedemokraterna* (Democratici di Svezia) Jimmie Åkesson ha dichiarato di voler porre fine a una lunga tradizione di «saft-och-bulle-politik» (politica del succo e della brioche), proponendo un inasprimento della giustizia penale, secondo cui i criminali dovrebbero essere *puniti* (*straffa*, punire) piuttosto che *aiutati* (*vårda*, curare), con un passaggio a misure più incisive racchiuse nella proposta di rinominare l'organo governativo *Kriminalvården* (Servizio Penitenziario e di Custodia) in *Straffverket* (Autorità Penale, lett. Autorità Punitiva).<sup>14</sup>

A fronte di ciò, il Primo Ministro Ulf Kristersson dei *Moderaterna* (Partito Moderato), sostenuto nella coalizione di maggioranza proprio dagli estremisti *Sverigedemokraterna*, è alla guida di un accordo di governo noto come *Tidöavtalet - Överenskommelse för Sverige* (Contratto di Tidö - Accordo per la Svezia). Tale accordo ha segnato una svolta autoritaria e conservatrice in termini di politica interna, soprattutto in materia di contrasto alla criminalità, alla violenza e all'immigrazione. Siglato il 14 ottobre 2022 da *Moderaterna*, *Sverigedemokraterna*, *Kristdemokraterna* (Democratici Cristiani) e *Liberalerna* (Liberali) esso prevede, tra le altre cose: l'abolizione di permessi permanenti, restrizioni sui ricongiungimenti familiari, un rallentamento dei tempi (da cinque a otto anni) e l'introduzione di un esame di cultura svedese per ottenere la cittadinanza, la possibilità di

---

<sup>13</sup> Nel 2023, in Svezia le esplosioni furono 368, di cui 64 mortali, mentre nel 2024, le esplosioni furono 296, di cui 44 mortali. Attualmente, al 31 luglio 2025, si contano invece 100 esplosioni, di cui 30 mortali <<https://polisen.se/om-polisen/polisens-arbete/sprangningar-och-skjutningar/>>.

<sup>14</sup> Åkesson: 'Bort från saft och bullar', «Expressen», 16 agosto 2022, <<https://www.expressen.se/nyheter/akesson-bort-fran-saft-och-bullar/>>.

trasferire criminali in carceri all'estero, l'introduzione della figura dei testimoni anonimi, pene più dure per i recidivi e per chi fa parte di gruppi criminali e pene più dure se i crimini sono commessi in aree particolarmente vulnerabili. Inoltre, l'accordo incoraggia la collaborazione con la NATO, di cui il paese scandinavo è diventato membro il 7 marzo 2024, e l'introduzione di un sistema di cosiddette *Visitationszoner* (Zone di perquisizione),<sup>15</sup> ovvero aree urbane dove la polizia potrebbe perquisire persone senza mandato.<sup>16</sup>

Sebbene l'obiettivo dichiarato dell'accordo di Tidö sia, in parte, di contrastare l'ascesa della criminalità organizzata,<sup>17</sup> dall'altro lato esso sembra preannunciare una pericolosa involuzione verso una società ostile al multiculturalismo, il quale è valore integrante e strutturale della società svedese. Lo stesso multiculturalismo, negli ultimi anni, è stato oggetto di accesi dibattiti, specialmente in merito ai rapporti tra Cristianesimo e Islam, toccando anche il delicato tema della libertà d'espressione. In seguito ai disordini provocati dalle proteste per il rogo del Corano di aprile 2022 da parte di Rasmus Paludan (leader del partito danese di estrema destra *Stram Kurs*), il leader dei *Liberalerna* Johan Pehrson si è scagliato, in difesa della libertà d'espressione, contro presunte forze musulmane definendole

---

<sup>15</sup> Tali zone sono solitamente identificabili con le aree suburbane particolarmente vulnerabili delle maggiori città svedesi. Il progetto legislativo seguirebbe il modello già applicato in Danimarca del cosiddetto *gettoplan*, ovvero una proposta del governo danese finalizzata all'eliminazione di società parallele e presunti ghetti entro il 2030. Cfr. *Nedrivning, dobbeltraf og udvisning af forældre: Her er regeringens 22 markante ghetto-tiltag*, «Berlingske», 1 marzo 2018, <<https://www.berlingske.dk/politik/nedrivning-dobbeltraf-og-udvisning-af-foraeldre-her-er-regeringens-22-markante>>.

<sup>16</sup> *Allt du behöver veta om "Tidöavtalet"*, «SVT Nyheter», 14 ottobre 2022, <<https://www.svt.se/nyheter/inrikes/allt-du-behoover-veta-om-tidoavtalet>>.

<sup>17</sup> Regeringen, *System med visitationszoner utreds*, 20 dicembre 2022, <<https://www.regeringen.se/pressmeddelanden/2022/12/system-med-visitationszoner-utreds/>>.

separatiste: «Ci sono forze che vogliono controllare parti della popolazione che vive in Svezia e separare le persone dal nostro stile di vita e dalla società in generale».<sup>18</sup>

Osservando come il discorso pubblico e la sensibilità nei confronti di alcuni temi, gruppi e sfere della vita quotidiana si stiano polarizzando, la sicurezza nazionale e il diritto sovrano di escludere usanze culturali, religiose e persino corpi stranieri sono visti come quasi giustificati e necessari in Svezia, che attualmente è classificata come il Paese OCSE con la crescita più rapida di disuguaglianze sociali e il più segregato d'Europa.<sup>19</sup>

Diversi studi mostrano come le persone non bianche in Svezia sperimentino esclusione e discriminazione, avvertendo la costante necessità di dimostrare di appartenere alla nazione.<sup>20</sup> Questa maggiore difficoltà è legata a una crisi del welfare svedese incarnato nel *folkhem* (lett. Casa del popolo),<sup>21</sup> definito come metafora di una Svezia etno-culturalmente omogenea, un tempo

---

<sup>18</sup> «Det är krafter som vill kontrollera delar av befolkningen som bor i Sverige och separera människor från vår livsstil och samhället i övrigt». *Johan Pehrson fortsätter varna för 'separatister'*, «Svenska Dagbladet», 1 giugno 2022, <<https://www.svd.se/a/BjawaG/johan-pehrson-fortsatter-varna-for-separatister>>.

<sup>19</sup> A. Ålund - C.U. Schierup - A. Nergaard, *Reimagineering the Nation: Crisis and Social Transformation in 21st Century Sweden: An Introduction*, in A. Ålund - C.U. Schierup - A. Nergaard (eds.), *Reimagineering the Nation: Essays on Twenty-First-Century Sweden*, Peter Lang, Frankfurt am Main 2017, p. 12; M. Tunström - S. Wang, *The segregated city - A Nordic overview*, Copenhagen: Nordic Council of Ministers, 2019, <<https://nordicwelfare.org/wp-content/uploads/2019/03/The-segregated-city-A-nordic-overview-1.pdf>>.

<sup>20</sup> T. Hübinette - C. Lundström, *Sweden after the Recent Election: The Double-Binding Power of Swedish Whiteness Through the Mourning of the Loss of 'Old Sweden' and the Passing of 'Good Sweden'*, «NORA - Nordic Journal of Feminist and Gender Research», 19.1 (2011), pp. 42-52; S. Osanami Törngren, *If I Can't Say I Am Swedish, What Am I? Freedom within Limits of Choosing Identity*, «Journal of Critical Mixed Race Studies», 1.2 (2022), pp. 129-144.

<sup>21</sup> Per ragioni di trasparenza, in questo studio sarà utilizzato il termine in lingua originale piuttosto che la sua traduzione.

caratterizzata da uno Stato sociale efficiente.<sup>22</sup> Consolidatosi in tale accezione tra gli anni Trenta e Settanta del Novecento, e passato in secondo piano dopo la morte di Olof Palme nel 1986 e la crisi finanziaria dei primi anni Novanta, in tempi recenti si assiste a un recupero del *folkhem* da parte degli *Sverigedemokraterna* di Åkesson, che se ne riappropriano per costruire l'immagine di una Svezia perduta, imputando al crescente numero di immigrati la contrazione del welfare, concettualizzando il *folkhem* come patrimonio culturale posto in crisi dal multiculturalismo.<sup>23</sup>

Come notano gli storici Olle Larsson e Andreas Marklund, il concetto di *folkhem* è oggi adoperato «come una forma di paradiso perduto. [...] I Democratici di Svezia parlano ad esempio di un 'recupero' del *folkhem* in stile Per Albin Hansson, che gli altri partiti avrebbero distrutto attraverso una 'politica di frammentazione'». <sup>24</sup> Ne consegue il pericolo, proseguono Larsson e Marklund, che «oggi le narrazioni sul *folkhem* sono nostalgiche piuttosto che orientate al futuro, come quelle che hanno caratterizzato la fase di costruzione socialdemocratica della società», <sup>25</sup> esaltando l'idea tipicamente retrotopica che il futuro sia da ricercare nella

---

<sup>22</sup> A. Önerfors, *Folkhemmet: 'The Peoples Home' as an Expression of Retrotopian Longing for Sweden before the Arrival of Mass Migration*, in E. Einhorn - S. Harbison - M. Huss (eds.), *Migration and Multiculturalism in Scandinavia*, University of Wisconsin Press, Madison 2022, pp. 60-79.

<sup>23</sup> J. Andersson, *Nordic Nostalgia and Nordic Light: The Swedish Model as Utopia 1930-2007*, «Scandinavian Journal of History», 34.3 (2009), p. 240.

<sup>24</sup> «som en form av förlorat paradys. [...] Sverigedemokraterna talar exempelvis om ett 'återupprättande' av det Per Albin Hanssonska folkhem som övriga partier har förstört genom sin 'splittringspolitik': O. Larsson - A. Marklund, *Svensk Historia*, Historiska Media, Lund 2012, p. 359. Per Albin Hansson fu primo ministro dal 1932 al 1946. Guidò il governo socialdemocratico negli anni dello sviluppo industriale e socio-economico del paese. Si deve a lui la strutturazione dello stato sociale svedese, passato idealmente sotto il nome di *folkhem*, termine che lo stesso Hansson adoperò in un celebre discorso parlamentare nel 1928.

<sup>25</sup> «idag är berättelserna om folkhemmet nostalgiska snarar än framåtblickande på det sätt som präglade den socialdemokratiska samhällsbyggarfasen»: *Ibidem*.

restaurazione del passato. Per retrotopia si intende una dimensione spazio-temporale basata sul recupero nostalgico del passato, presentato come un rifugio rassicurante da un presente potenzialmente meno desiderabile. Nelle parole di Zygmunt Bauman, la retrotopia si fonda su visioni situate nel passato perduto, rubato, abbandonato, ma non morto,<sup>26</sup> in cui la cifra politica svedese non è più sintonizzata su umanitarismo, accoglienza e neutralità, bensì su «personal security, something that can be linked indirectly to [...] law and order, and any punitive regime of securitization».<sup>27</sup>

Guardando alla recente svolta distopica nella narrativa svedese, il presente contributo pone le sue basi nella compresenza paradossale di un sistema di welfare universale e progressista, una rinomata reputazione mondiale per le politiche antirazziste, umanistiche, di uguaglianza di genere, classe e di apertura all'accoglienza di rifugiati da una parte, e una spiccata egemonia bianca dall'altra che, nonostante l'aperto multiculturalismo, viene ancora fortemente preservata. Secondo i sociologi Catrin Lundström e Tobias Hübnette, tale compresenza non è un tratto del tutto incomprendibile in Svezia, bensì diventa propriamente costitutiva della nozione stessa di svedesità. La diagnosi emergente dal loro studio mostra una società affetta da una certa «malinconia bianca», un sentimento che dipinge la Svezia come una società a rischio, minacciata dalla presenza di persone che si ritiene stiano distruggendo l'omogeneità della nazione e che, indirettamente, hanno legittimato il successo degli estremismi di destra.<sup>28</sup> Tale malinconia bianca, spiegano Lundström e Hübnette, ha la peculiarità di

---

<sup>26</sup> Z. Bauman, *Retrotopia*, Laterza, Bari 2017, p. XV.

<sup>27</sup> A. Önnersfors, *Folkhemmet: 'The Peoples Home'*, p. 70.

<sup>28</sup> Sotto tale aspetto, Hettne, Sörlin e Østergård sottolineano il recupero dell'idea di *folkhem* in quanto società etnicamente omogenea, affermando che «[t]he Swedish People's Home [...] was without doubt meant for ethnic Swedes, although this was never acknowledged or thought to be necessary to acknowledge». B. Hettne - S. Sörlin - U. Østergård, *Den globala nationalismen: Nationalstatens historia och framtid*, SNS Förlag, Stockholm 2006, p. 400.

essere «obsessively and anxiously invested in both maintaining a self-image of Sweden as an anti-racist country and preserving Sweden as a white nation».<sup>29</sup>

## 2. *Obiettivi dello studio e background teorico: il collasso nelle distopie svedesi*

In questo articolo verranno analizzati tre dei romanzi precedentemente citati: *De kommer att drunkna i sina mödrars tårar* di Anyuru, *Paradis City* di Lapidus e *Nattavaara* del duo Engström e Richert. Dei tre romanzi saranno considerati criticamente i seguenti elementi: la disciplina dei corpi in base a un regime tecnologico di sicurezza, in cui muri e campi sono architetture dominanti; la presenza di quadri giuridici e statuti di cittadinanza che presentano un'idea di svedesità legata a bianchezza e islamofobia. L'argomento principale è che i tre testi incarnano una svolta collassistica nella narrativa svedese, definibile come la rappresentazione del crollo sia della stabilità sociale che della sicurezza.

Sullo sfondo del concetto di *Swedish Dystopia*, coniato da Cathrine Thorleifsson come strumento d'analisi sociologico per costruire un'immagine della Svezia come realtà che persegue politiche conservatrici,<sup>30</sup> questo articolo inquadra tre principali pericoli a cui il paese è ritenuto esposto: (1) l'islamizzazione, dovuta a un presunto sbilanciamento demografico, etnico, religioso e culturale;<sup>31</sup> (2) la conseguente criminalizzazione dei

---

<sup>29</sup> T. Hübinette - C. Lundström, *White Melancholia - A historicised analysis of hegemonic whiteness in Sweden*, in R. Andreassen - C. Lundström - S. Keskinen - S.A. Tate (eds.), *The Routledge International Handbook of New Critical Race and Whiteness Studies*, Routledge, New York 2023.

<sup>30</sup> C. Thorleifsson, *Nationalist Responses to the Crises in Europe: Old and New Hatreds*, Routledge, London 2019.

<sup>31</sup> A. Juhász - P. Szicherle, *The Political Effects of Migration-Related Fake News, Disinformation and Conspiracy Theories in Europe*, Friedrich Ebert Stiftung, Political Capital, Budapest 2017.

rifugiati da paesi medio-orientali e nord-africani;<sup>32</sup> (3) il crollo della garanzia di alcuni diritti umani e della neutralità, minacciati dal crescente sostegno alle politiche populiste, dall'adesione alla NATO, dalla recente pandemia, dalle crisi ambientali e, non da ultima, da una oscura complicità (consolidata da dinamiche commerciali, finanziarie e di aperto sostegno politico) con lo Stato di Israele nel compimento di quest'ultimo del genocidio del popolo palestinese.

Attraverso la scelta di alcuni passi significativi dei tre testi, si condurrà una lettura ravvicinata con l'obiettivo di descrivere il passaggio a un pragmatismo brutale, in cui i problemi sociali legati alla criminalità e alla diversità culturale vengono affrontati drasticamente per salvaguardare un *folkhem* perduto, un pragmatismo che, nelle parole di Achille Mbembe, può essere definito «the nomos of the political space in which we [already] live».<sup>33</sup> Per fare ciò, sarà necessario inquadrare criticamente anche le architetture e gli spazi descritti, rappresentanti una Svezia che assume sempre più i contorni di una *securocrazia* disumanizzata e frammentata.

Da un punto di vista teorico-metodologico, i tre romanzi sono inquadrati come esempi di ciò che Frédéric Claisse e Pierre Delvenne definiscono «catastrofismo illuminato», ovvero «a realistic depiction of the future as if it had already happened and nothing could be done to stop it».<sup>34</sup> A tale concetto si collegano le teorie dello studioso francese Jean-Pierre Dupuy secondo cui, per prendere coscienza della catastrofe, dobbiamo credere nella certezza che questa avverrà, regolando di conseguenza il nostro comportamento.<sup>35</sup> Di fatto, spiega Dupuy, la catastrofe ci appare sempre

---

<sup>32</sup> L. Jensen - K. Loftsdóttir, *Welfare state colonialism in the Nordic countries and Britain*.

<sup>33</sup> A. Mbembe, *Necropolitics*, «Public Culture», 15.1 (2003), p. 14.

<sup>34</sup> F. Claisse - P. Delvenne, *Building on anticipation*, p. 166.

<sup>35</sup> J-P. Dupuy, *The precautionary principle and enlightened doomsaying*, «Revue de Métaphysique et de Morale», 4 (2012), pp. 577-592.

improbabile, relegata al reame dell'incertezza e, quando avviene, siamo sempre impreparati. Lo studioso francese ritiene che essa, tuttavia, sia necessaria, perché pensarla come inevitabile ci permette di acquisire coscienza critica del presente e, quindi, di impegnarci a sventarla.

Per indagare meglio le conseguenze dell'irrigidimento conservatore nei tre romanzi, il presente studio attinge anche alle teorie di Michel Foucault sulla sorveglianza, la punizione e la biopolitica,<sup>36</sup> per mostrare come questi testi si inseriscano in una crescente critica culturale della Svezia come «nazione bianca in crisi»,<sup>37</sup> afflitta da una malinconia nostalgica per un *folkhem* irrecuperabile a seguito di uno o più stravolgimenti che portano a un irrigidimento sociale, penale e culturale.<sup>38</sup>

### 3. *Tre casi paradigmatici*: De kommer att drunkna i sina mödrars tårar, Paradis City e Nattavaara

Nei tre romanzi, il futuro è letto come una proiezione distorta del presente,<sup>39</sup> mostrando le possibili conseguenze di una progressiva sospensione dei diritti da parte delle autorità istituzionali democraticamente riconosciute.

Johannes Anyuru (1979) è poeta, romanziere e saggista. Ha esordito nel 2003 con la raccolta di poesie *Det är bara gudarna som är nya* (Solo gli dei sono nuovi). Il suo ultimo romanzo, *Ixel-les*, è uscito nel settembre 2022. *De kommer att drunkna i sina*

---

<sup>36</sup> M. Foucault, *Discipline and Punishment. The birth of prison*, Vintage, London 1995; Id., *Society Must Be Defended: Lectures at the Collège de France, 1975-6*, Allen Lane, London 2003.

<sup>37</sup> C. Lundström - T. Hübinette, *Vit Melankoli - En analys av en nation i kris*, Makadam, Göteborg 2020.

<sup>38</sup> K. Barrling - C. Garme, *Saknad - På spaning efter landet inom oss*, Mondial, Stockholm 2022.

<sup>39</sup> F. Claisse - P. Delvenne, *Building on anticipation*, p. 158.

*mödrars tårar* è la sua opera più letta, insignita del prestigioso Augustpriset nel 2018.

*De kommer att drunkna i sina mödrars tårar* è influenzato da diversi eventi traumatici avvenuti nel XXI secolo: l'attacco alle Torri Gemelle, lo scandalo di Abu Ghraib, le caricature anti-islamiche dello *Jyllands-Posten* e *Charlie Hebdo*, gli attentati di Stoccolma del 2010 e del 2017. Sulla scia di tali eventi, Anyuru osserva criticamente la crescente preoccupazione per la sicurezza antiterroristica e il sospetto nei confronti dei cittadini provenienti da Paesi islamici, affermando il paradosso che, se da un lato viviamo nella «favola dell'inviolabilità umana»,<sup>40</sup> dall'altro, al contempo «Viviamo e scriviamo di nuovo nell'epoca dell'aperta tortura».<sup>41</sup>

Jens Lapidus (1974) è un avvocato svedese che lavora come scrittore professionista. Tradizionalmente considerato un esponente del noir nordico,<sup>42</sup> Lapidus ha debuttato nel 2006 con il romanzo *Snabba Cash (Easy Money)*, mentre *Paradis City* è la sua prima, e finora unica, opera accostabile al genere distopico. Come si vedrà, questo romanzo si sofferma sui problemi legati alla segregazione a Stoccolma, prendendo la famigerata area di Järva come punto focale di una critica ai muri concettuali e immaginari che già oggi sembrano separare la società svedese in due realtà parallele. Come Lapidus afferma, *Paradis City* consiste in «un'ironia e un commento su ciò che di solito chiamiamo *folkhem*. E forse oggi ho visto tendenze alla segregazione e alla polarizzazione e quindi le ho tirate fuori di brutto in questo libro».<sup>43</sup>

---

<sup>40</sup> «saga om människans okränkbarhet»: J. Anyuru, *Strömavbrottets barn - Texter om konst, våld och fred 2010-2018*, Norstedts, Stockholm 2018, p. 194.

<sup>41</sup> «vi lever och skriver återigen i den öppna tortyrens tidsålder»: *ivi*, p. 195.

<sup>42</sup> P. Hellgren, *Swedish Marxist Noir: The Dark Wave of Crime Writers and the Influence of Raymond Chandler*, McFarland, Jefferson 2019.

<sup>43</sup> «en ironisering och en kommentar till det vi brukar kalla folkhemmet. Och jag kanske har sett trender i dag med segregering och polarisering och så drar jag

Thomas Engström (1975) è scrittore, giurista e giornalista che ha esordito nel 2003 con *Mörker som gör gott* (Il buio che fa bene). Margit Richert (1981) è una giornalista svedese, il cui esordio letterario coincide con *Nattavaara*. Primo volume della trilogia *Nordmark*,<sup>44</sup> *Nattavaara* presenta una Svezia profondamente trasformata a causa di pandemie, cambiamenti climatici, conflitti interculturali e geopolitici, con la regione del Norrland, che a seguito di una secessione, diviene un regime paramilitare autonomo, con milizie capeggiate da uno *jarl*.<sup>45</sup>

Nella prossima sezione saranno analizzati e confrontati i seguenti elementi spaziali dei rispettivi romanzi: il campo di internamento di Kaningården, dove i cosiddetti *Sverigefiende* (Nemici della Svezia) sono confinati (*De kommer att drunkna i sina mödrars tårar*); l'area speciale di Järva, separata da un imponente muro da Stoccolma (*Paradis City*); la città di Kiruna, capitale del regno del Nordmark, dove muri e militarizzazione diffusa sono elementi dominanti (*Nattavaara*).

Un elemento condiviso dai tre romanzi è la moralizzazione del confine, che ha luogo quando si considera moralmente legittimo escludere fisicamente alcune persone dalla vita sociale e politica del paese. Tale pratica ha senso solo all'interno di una narrativa che distingue tra cittadini meritevoli e immeritevoli, seguendo il principio che «some people do not deserve to be treated equally or in the way we (the 'host' society) treat human beings».<sup>46</sup>

---

ut de trenderna riktigt åt helvete i den här boken»:«Babel», *Jens Lapidus, Stina Wirsén, Ellen Sundberg, Fernanda Melchor*, 14 marzo 2021, <<https://www.svtplay.se/video/30478544/babel/babel-jens-lapidus-stina-wirsén-ellen-sundberg-fernanda-melchor>>.

<sup>44</sup> Di tale trilogia, nel 2021 è uscito il secondo episodio *Armasjärvi*, mentre nel 2022 è uscito il terzo e ultimo libro, intitolato *Talvatis*.

<sup>45</sup> *Jarl* è un titolo nobiliare equiparabile al conte. Ciò che suscita interesse circa l'uso di tale termine in *Nattavaara* è che – mediante il recupero di tale figura di potere – il testo stabilisce un legame tra le forme di governo pre-medievali in Scandinavia e la dimensione politica che si configura nel romanzo.

<sup>46</sup> R. Wodak, *The language of walls*, p. 162.

#### 4. *Analisi e discussione*

##### 4.1. *DE KOMMER ATT DRUNKNA I SINA MÖDRARS TÅRAR*

Il romanzo di Anyuru è ambientato in un futuro imprecisato in cui la Svezia si trasforma in un Paese fascista e xenofobo. La storia si sviluppa lungo due linee temporali, una nel presente e una nel futuro. Il presente è ambientato a Göteborg, dove tre terroristi compiono un attentato in una fumetteria chiamata *Hondo* per giustiziare un certo Göran Loberg, vignettista satirico accusato di aver profanato l'Islam. Tuttavia, una di loro, Nour-Annika,<sup>47</sup> lo impedisce prima che sia troppo tardi. Dopo il processo, la ragazza viene ricoverata in una clinica psichiatrica con una diagnosi di schizofrenia, poiché sostiene di essere giunta dal futuro per fermare l'attentato, che nel suo tempo sarebbe non solo avvenuto, ma avrebbe addirittura spianato la strada a una svolta semi-totalitaria.

Il futuro, narrato in prima persona da Nour-Annika, costituisce di fatto la seconda linea temporale del romanzo. Qui l'attacco terroristico concluso con l'omicidio del satirista Loberg infiamma ulteriormente le ansie sull'Islam, che viene sempre più raffigurato come una minaccia dal regime (pseudo)fascista instauratosi.

In questo futuro, ad esempio, il Corano originale è vietato e consentito solo in una versione svedese.<sup>48</sup> Nuove leggi, note come *Februarilagarna* (Leggi di febbraio), obbligano le persone a firmare un *Medborgarkontrakt* (Contratto di cittadinanza), impegnandosi a rispettare valori svedesi che sono solo vagamente

---

<sup>47</sup> Nota anche come *Tundraflickan* (La ragazza di *Tundra*, dal nome della clinica in cui è ricoverata), questo doppio nome collega il futuro, in cui la ragazza è chiamata Nour, e il presente, in cui il suo nome originario è Annika.

<sup>48</sup> Questo elemento narrativo è paragonabile alle manifestazioni dell'estremista Rasmus Paludan, che in più occasioni ha bruciato il Corano in Svezia, legittimato dalle autorità svedesi sulla base del principio della libertà di espressione.

definiti. Chi non lo fa è marchiato come *Sverigefiende* (Nemico della Svezia), rischiando la deportazione a Kaningården, un campo di internamento dove i Nemici della Svezia vengono rieducati secondo i tipici ‘valori svedesi’ come la democrazia e la libertà di espressione. Nel futuro di Nour, inoltre, il rispetto della legge è garantito da un ethos vigilantista,<sup>49</sup> attraverso app biometriche che permettono di controllare e segnalare potenziali Nemici della Svezia. Come racconta lei stessa, «Ai miei tempi si poteva scaricare un’app che verificava il numero del passaporto attraverso un registro di Nemici della Svezia, e in base alle Leggi di febbraio tutti i cittadini erano autorizzati a controllarsi a vicenda».<sup>50</sup>

Questa svolta semi-totalitaria sfrutta l’attentato come strumento di legittimazione morale del potere, attraverso una reiterazione mediatica di alcuni frammenti di un video girato da Nour-Annika durante l’attacco alla fumetteria, propagando l’idea che – a causa di quanto accaduto – sia *necessario* attuare con forza nuove disposizioni. Schermi opportunamente piazzati in luoghi pubblici riproducono continuamente la violenta scena della lama che taglia la gola del caricaturista Loberg, rendendo così virale la circolazione di tale frammento e trasmettendo l’idea che la minaccia terroristica sia onnipresente in una Svezia cristiana, fragile e abituata alla proverbiale ‘libertà d’espressione’, la quale, messa in discussione dalla brutale violenza di matrice islamica, vive il declino e la nostalgia di un passato nazionale più sicuro e socialmente coeso.

---

<sup>49</sup> Secondo la politologa Regina Bateson, il vigilantismo si definisce come la prevenzione, l’investigazione e la punizione di reati in modo extralegale. Nel caso del romanzo si parla anche di vigilantismo collettivo, ovvero violenze di gruppo perpetrate al fine di punire presunte minacce in una comunità. R. Bateson, *The Politics of Vigilantism*, «Comparative Political Studies», 54.6 (2021), pp. 923-955.

<sup>50</sup> «I min tid kunde en ladda ner en app som kontrollerade ditt passnummer mot ett register över sverigefiender, och enligt februarilagarna fick alla medborgare göra kontroller på varandra»: J. Anyuru, *De kommer att drunkna i sina mödrars tårar*, Norstedts, Stockholm 2018, p. 45.

Concentrandoci sulle architetture e gli spazi di esercizio del potere di cui si serve il nuovo regime, come spiega Nour-Annika, il governo ha istituito un campo di internamento chiamato Kanin-gården (lett. Il parco dei conigli), situato sull'isola di Hisingen a Göteborg, e suddiviso in diverse zone:

Papà e io vivevamo in una zona a strisce in uno degli edifici [...]. Se il nostro livello di allerta fosse aumentato – cosa che sarebbe accaduta se indossavi abiti religiosi, [...] non collaboravi in classe all'Edificio K, o avevi un certo tipo di barba, [...] – avremmo dovuto trasferirci in una zona a scacchi, il che poteva significare che non avremmo avuto un appartamento nostro, ma avremmo dovuto vivere in un garage [...]. Se il nostro livello di allerta fosse aumentato ancora di più, saremmo finiti in una zona nera e avremmo avuto solo il permesso di stare nei campi aperti dove i droni potevano riprenderci.<sup>51</sup>

Attraverso la creazione di architetture speciali si nota una disciplina precisa dello spazio, come ad esempio l'Edificio K, su cui Nour-Annika si sofferma:

Ogni giorno avevamo lezione nell'edificio K [...]: una volta c'era un mio coetaneo svedese che parlava degli uomini che devono cambiare i pannolini e passare l'aspirapolvere; la volta successiva una delle guardie mise un cartone animato su come nascono i bambini [...]. Gli insegnanti si definivano 'imprenditori della democrazia', 'coach della libertà espressiva' e 'attivisti del dialogo' e scrivevano i loro nomi sulla lavagna.<sup>52</sup>

---

<sup>51</sup> «Jag och pappa bodde i en linjerad zon [...] i ett av höghusen [...]. Om vår säkerhetsklass höjdes — det hände till exempel om du bar religiösa kläder [...] inte samarbetade på lektionerna i Hus K eller hade vissa sorters skägg — [...] skulle vi vara tvungna att flytta till en rutad zon, vilket antagligen skulle betyda att vi inte längre fick ha en egen lägenhet, utan måste bo i ett parkeringsgarage [...]. Om vår säkerhetsklass höjdes ännu mer skulle vi hamna i en svart zon, och bara få vistas på de öppna fält som drönarna kunde filma»: J. Anyuru, *De kommer att drunkna i sina mödrars tårar*, p. 154.

<sup>52</sup> «Varje dag hade vi lektioner i Hus K [...], typ en gång var det en svensk kille i min egen ålder som pratade om att män måste byta blöjor och dammsuga,

È interessante soffermarsi sull'uso del termine *demokratientreprenörer* (imprenditori della democrazia), che non solo rientra tra i concetti chiave dell'eccezionalismo nordico, ma rivela anche una tendenza a esportare virtù e norme morali. Pertanto, come afferma Orvar Löfgren, è lecito aspettarsi che esistano dei *Norm entrepreneurs*: «Critics point out that the Nordic nations like to see themselves as moral superpowers, ready to export Scandinavian virtues to the rest of the world. 'Norm entrepreneurs' is a term coined for these Scandinavian ambitions».<sup>53</sup>

Nell'Edificio K, che rispecchia un'architettura oppressiva sull'individuo, vi sono quindi coach, imprenditori e attivisti che dettano norme disponendo liberamente del corpo altrui secondo procedure di potere disciplinare.<sup>54</sup> In tale discorso rientra anche l'educazione alimentare, in quanto agli internati è imposta una dieta in cui la carne di maiale – considerata *haram* (impura, proibita) dall'Islam – è la portata principale:

Non ricordo l'aspetto dei cancelli o il colore dell'uniforme delle guardie. In compenso so descrivere la carne di maiale che ci veniva servita ogni giorno. [...] Non mangiavamo nulla che si avvicinasse alla carne di maiale. A volte, se possibile, prendevamo un po' di verdura dai bordi del piatto, oppure mangiavamo il pane e le conserve che papà, in un modo o nell'altro, si procurava. Non era per la religione in sé, ma più per avere controllo su qualcosa.<sup>55</sup>

---

och nästa gång satte en av väktarna på en tecknad film om hur barn blir till [...]. Lärarna kallade sig för demokratientreprenörer och yttrandefrihets coacher och samtalsaktivister»): J. Anyuru, *De kommer att drunkna i sina mödrars tårar*, p. 152.

<sup>53</sup> O. Löfgren, *The Scandinavian Cluster: Small Countries with Big Egos*, in U. Hannerz - A. Gingrich (eds.), *Small Countries. Structures and Sensibilities*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2017, p. 93.

<sup>54</sup> M. Foucault, *Security, Territory, Population. Lectures at the Collège de France 1977-78*, Palgrave MacMillan, London 2007, p. 242.

<sup>55</sup> «Jag minns inte hur grindarna såg ut eller vilken färg väktarna hade på sina uniformer. Däremot kan jag beskriva grisköttet vi serverades varje dag. [...] Vi åt ingenting som ens varit nära griskött. Ibland plockade vi lite

In ogni aspetto della quotidianità, i corpi sono disciplinati e segmentati da una sorveglianza biopolitica graduale e infallibile, all'interno di uno spazio ben delimitato e dotato di regole che, deprivando gli individui degli elementi fondamentali per la sopravvivenza attraverso l'esposizione alle intemperie, la sottrazione di servizi basilari e la coercizione alimentare, può portarli anche alla morte.

Nell'Edificio K, i Nemici non solo vivono sotto stretta sorveglianza alimentare, ma sono anche tenuti a frequentare corsi che facilitino la loro integrazione sociale, confinati in un'eterotopia di deviazione,<sup>56</sup> sottoponendosi a lezioni degradanti di civiltà e democrazia. Nel grossolano racconto sopra citato della lezione sull'uso del pannolino, dell'aspirapolvere e di come nascano i bambini, si riproduce sottilmente la cosiddetta *missione civilizzatrice* di matrice coloniale, in cui vi è una cultura svedese e una cultura degli Altri, ritenuti privi di qualsiasi nozione di igiene, civiltà e libertà fondamentali. Inquadrato come «paradigma politico della modernità»,<sup>57</sup> Kaningården rappresenta il tragico emblema di una svolta che è tanto più civilizzatrice quanto illiberale, in difesa dei valori secolaristi contro le minacce dell'Islam.<sup>58</sup>

La categoria dei Nemici della Svezia non è solo politico-giuridica, ma anche etno-culturale, identificata con l'Islam e la non-bianchezza, tratti inconciliabili con la svedesità. Come si legge, un Nemico della Svezia è infatti disciplinato all'accettazione passiva della propria non svedesità:

---

grönsaker från tallrikarnas kanter, om det var möjligt, eller åt bröd och konserver som pappa fick tag i på nåt annat sätt. Det var inte exakt för religionens skull, utan mer för att ha kontroll över något»: J. Anyuru, *De kommer att drunkna i sina mödrars tårar*, p 151.

<sup>56</sup> Il concetto deriva dal greco ἕτερος (diverso/altro) e τόπος (luogo). Cfr. M. Foucault, *Of Other Spaces*, «Diacritics», 16.1 (1986), pp. 22-27.

<sup>57</sup> G. Agamben, *Stato d'eccezione*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.

<sup>58</sup> R. Brubaker, *Between nationalism and civilizationism: The European populist moment in comparative perspective*, «Ethnic and Racial Studies», 40.8 (2017), pp. 1191-1226.

Eri svedese se gli svedesi pensavano che fossi svedese, questo è ciò che abbiamo imparato durante il corso sui valori fondamentali. Io non ero svedese perché ero musulmana o altro. Ma chi fu in realtà il primo svedese, quello che aveva deciso che gli altri fossero svedesi? Non esisteva e, dove avrebbe dovuto esserci, c'era un buco, un buco dentro la parola 'svedese' [...]. Un vuoto.<sup>59</sup>

Attraverso questa distinzione categorica tra svedesi e non-svedesi, Anyuru si interroga sulla figura del 'primo svedese' della Storia: in base a cosa egli poté discernere tra chi era svedese e chi non lo era? E in base a cosa, oggi, si discerne tra chi è un *Nemico* non svedese e un *Amico* svedese? Probabilmente, Anyuru sottende al regime instauratosi la necessità di una divisione sostanziale, equiparabile a quella tipica di ogni totalitarismo, tra amici e nemici, il cui confine cade nella distinzione tra esseri umani degni e non degni, come espresso dalla madre di Nour-Annika in un dialogo: «“Dividono le persone in amici e nemici”. “È peggio di così [...] Ci dividono in uomini e animali”».<sup>60</sup>

Attraverso l'exasperazione distopica di tendenze attualmente esistenti, Anyuru enfatizza anche la questione della diversità e della mostruosità dell'Altro, il quale è considerato alla stregua di corpo da eliminare in quanto Nemico, laddove per *eliminare* non si intende la messa a morte del corpo – se non come rimedio estremo – bensì la messa a morte sociale dell'individuo, l'annientamento delle proprie specificità caratteriali, culturali, religiose e ideologiche, sacrificate a una conversione coercitiva ai

---

<sup>59</sup> «Du var svensk om svenskarna tyckte att du var svensk, det var det vi lärde oss på värdegrundslektionerna. Jag var inte svensk eftersom jag var muslim och så. Men vem var egentligen den första svensken, som hade bestämt att de andra var svenskar? Han fanns inte, och där han borde stå fanns ett hålrum, ett hål inne i ordet svensk [...]. En tomhet»: J. Anyuru, *De kommer att drunkna i sina mödrars tårar*, Norstedts Förlag, Stockholm 2017, p. 75.

<sup>60</sup> «“De delar in människor i vänner och fiender”. “Det är värre än så [...] De delar in oss i människor och djur”» (ivi, pp. 84-85).

valori della svedesità, della libertà e della democrazia. Di fatto, è interessante notare come Anyuru evidenzi uno dei principali paradossi dell'Occidente, ovvero il ricorso alla violenza come mezzo per fermare la violenza stessa e il ricorso alla coercizione come mezzo per diffondere libertà. Così come le milizie terroristiche seminano il panico con attentati letali, allo stesso modo il regime instauratosi nel romanzo deporta e tortura membri di gruppi etnici e religiosi in nome della democrazia e della libertà.

Nour-Annika ne è consapevole, ma attraverso il suo racconto ne diventa consapevole anche il narratore del piano presente, ovvero lo scrittore incaricato di diffondere la sua storia, il quale sebbene viva un presente in cui l'attacco non si è risolto in catastrofe totalitaria, comprende meglio la propria condizione: «Portavo con me frammenti di un altro mondo, un'altra grammatica dell'organizzazione del tempo e dello spazio. Ero musulmano e in quegli anni ho cominciato a credere che questo mi rendesse un mostro in Svezia». <sup>61</sup> Con queste parole, lo scrittore fa propria l'esperienza di Nour, immergendosi nel suo vissuto e captando i segnali che sembrano preannunciare la catastrofe di cui, al momento, legge solo nei racconti della ragazza.

#### 4.2. *PARADIS CITY*

Il secondo romanzo preso in esame, *Paradis City* di Lapidus, rappresenta – in linea con le caratteristiche del noir scandinavo – una «Brave New Sweden, which has gone through a profound, paradigmatic economic transformation since the early 1990s, [with] no classes, no collectives, not even institutions, just individuals, according to the dominating paradigm». <sup>62</sup>

---

<sup>61</sup> «Jag bar på skärivor av en annan värld, en annan grammatik för att ordna tid och rum. Jag var muslim, och de där åren började jag tro att det gjorde mig till ett monster i Sverige» (ivi, p. 157).

<sup>62</sup> P. Hellgren, *Swedish Marxist Noir*, p. 157.

Il romanzo è una distorsione critica del *folkhem*, dove è in vigore la famigerata *Särområdeslag* (Legge sulle Aree Speciali) e un muro, denominato *Trevnadsdelare* (lett. Separatore di sicurezza), separa Stoccolma dalla periferia settentrionale di Järva. Sofisticati sistemi di sorveglianza regolano la circolazione dei corpi nel tessuto urbano, evidenziando divisioni che compromettono l'uguaglianza tra le persone, poiché chi vive a Järva solo difficilmente può circolare nel centro di Stoccolma, risultando in sostanza segregato in un sistema che, per certi versi, è equiparabile a quello di *apartheid*.

I fatti orbitano intorno al rapimento del Ministro dell'Interno Eva Basarto Henriksson a Järva, con una trama a struttura triangolare che segue le azioni di tre protagonisti i cui destini sono intrecciati: Emir Lund, criminale marchiato come *Särskilt Gångrelaterad Individ* (Individuo Particolarmente Legato a Gang) di origine curda ma cresciuto a Järva; le sorelle Fredrika e Nova Falck, rispettivamente poliziotta e influencer, legate a Emir dal compito di ritrovare e salvare il Ministro.

La Svezia è descritta come una società in cui la maggior parte dei servizi pubblici è privatizzata e le quattro persone più ricche del Paese possiedono molto più del resto della popolazione. Lo scenario politico è profondamente polarizzato, con organizzazioni neonaziste opposte a movimenti di protesta ambientalisti di matrice anarchica, accanto a reti religiose a forte rappresentanza islamica.

La presenza di elementi investigativi e la distorsione della realtà sociale come la conosciamo rendono la storia un 'noir distopico'.<sup>63</sup> Il romanzo si apre con il testo della Legge sulle Aree Speciali, che sarà entrata in vigore dal 2025 e che definisce: a) un'Area Speciale, ai cui ingressi vengono effettuati controlli sulle persone; b) un Individuo particolarmente legato a una gang, a cui può essere revocata la previdenza sanitaria; c) un Separatore di

---

<sup>63</sup> M. Ciaravolo (a cura di), *Storia delle letterature scandinave. Dalle origini a oggi*, Iperborea, Milano 2019, p. 625.

sicurezza, che circonda le Aree Speciali con una logica segregativa. In quanto espressione di una grammatica politica della crisi, questa legge patologizza l'urgenza securitarista,<sup>64</sup> capitalizzando – come in Anyuru – conflitti e paure collettive.

Parlando del suo romanzo, Lapidus ha dichiarato apertamente di essersi ispirato al *Gettoplan* danese del 2018,<sup>65</sup> prendendo in prestito il termine danese *Særlige områder* (Aree speciali) per forgiare il proprio *Särområde*, includendovi l'idea che i crimini commessi in tali aree subiscano una penalità aggravata. L'Area speciale diventa, quindi, ciò che Foucault definiva una *eterotopia*,<sup>66</sup> ovvero un luogo al di fuori e diverso da qualsiasi altro luogo, ben localizzabile in quanto situato all'interno di un territorio specifico, ma pur sempre ai margini della società, fungendovi da contro-luogo.<sup>67</sup> In *Paradis City*, infatti, la periferia assume una forma pressappoco eterotopica, in quanto essa, separata da un muro e regolata da leggi speciali, difficilmente comunica con il resto della società e ha un accesso limitato al centro. In quanto società parallela con problemi di criminalità, questa eterotopia, inizialmente provvisoria, diventa pian piano un luogo di esclusione permanente:

Ogni poliziotto sapeva come queste aree speciali erano sorte: violenza delle gang, sparatorie ed esplosioni, la società parallela, il regno dei clan, la cultura dell'omertà: lo stato che infine ha reagito. [...] Così uscì la legge sulle aree speciali, prima come soluzione provvisoria della crisi, poi permanente.<sup>68</sup>

---

<sup>64</sup> Il securitarismo è la nozione per cui un governo possa rivendicare il diritto di usare qualsiasi mezzo ritenuto necessario a far fronte a una minaccia per la sicurezza collettiva. R. Wodak, *The language of walls*, p. 163.

<sup>65</sup> Cfr. nota 15.

<sup>66</sup> Cfr. M. Foucault, *Of Other Spaces*.

<sup>67</sup> Ivi, p. 24.

<sup>68</sup> «Varenda polis visste hur de här särområdena hade vuxit fram: gängvåldet, skjutningarna och sprängningarna. Parallelsamhället, klansvåldet, tystnadskulturen: staten som till slut hade reagerat. [...] Så hade särområdeslagen

Come elencato, la legge prevede anche l'istituzione della figura dello SGI (acronimo di *Särskild Gångrelaterad Individ*, Individuo Particolarmente legato a Gang, IPG), definito come un residente di un'Area Speciale con almeno tre reati precedenti e una comprovata affiliazione a gang. Chi rientra in questa categoria giuridica non ha diritto all'assistenza sanitaria gratuita e non può lasciare l'Area. Essendo marchiato come tale, Emir subisce un trattamento disumanizzante da parte dall'Agenzia di previdenza sociale (*Försäkringskassan*): «Inoltre, la Svezia gli pisciava addosso. Quando lo classificarono come IPG lo buttarono fuori dal sistema. La tua assicurazione sanitaria non è più valida [...]. Da quel giorno paga tutte le cure di tasca sua».<sup>69</sup>

Poiché soffre di insufficienza renale e non ha più diritto alle cure gratuite, Emir è vittima della concretizzazione della stessa transizione da 'curare' (*vårda*) a 'punire' (*straffa*) auspicata da Jimmie Åkesson nella realtà, conferendo a tale provvedimento legislativo, attraverso l'esercizio di una forma distorta di esclusione vendicativa dei corpi, una natura *necropolitica*.<sup>70</sup>

Infine, la legge definisce un *Trevnadsdelare*, il Separatore di sicurezza che attua la divisione spaziale e valoriale tra due territori che, dal momento in cui è costruito, smettono di convivere e di considerarsi una società. Per tale ragione, il Separatore costituisce per sua natura la misura più concreta e drastica di protezione del *folkhem*, laddove per protezione si intende, parafrasando

---

kommit till, först som en interimistisk krislösning, senare blev den permanent»: J. Lapidus, *Paradis City*, Bonniers, Stockholm 2021, pp. 83-84.

<sup>69</sup> «Dessutom pissade Sverige på honom. När de klassat honom som SGI hade de kastat ut honom ur systemet. Din allmänna sjukförsäkring har upphört att gälla [...]. Från den dagen fick han betala all vård ur egen ficka» (ivi, p. 35).

<sup>70</sup> Come teorizzato dallo studioso Achille Mbembe nell'omonimo saggio del 2003, si definisce necropolitica l'espressione ultima della sovranità, che consiste nella capacità di decidere chi può vivere e chi deve morire secondo specifiche tecnologie di potere. Tale potere di decidere sulla vita e la morte degli individui assurge a cifra emblematica della modernità, della sua razionalità e della nozione di sovranità stessa. Cfr. A. Mbembe, *Necropolitics*.

Massimo Recalcati, l'espressione di un primario carattere securitario, in cui delimitare il proprio territorio e tracciare confini diventano operazioni necessarie alla sopravvivenza di un determinato consorzio sociale.<sup>71</sup> Pertanto, il muro può essere giudicato come il risultato di un imbarbarimento politico, interpretabile come una tentazione umana fondamentale e inevitabile del nostro tempo.<sup>72</sup> Come si legge nel testo,

i Separatori di sicurezza che furono eretti erano solo una manifestazione fisica di qualcosa che già esisteva. I problemi forse non vennero risolti, ma comunque furono incapsulati, in attesa di migliori alternative. [...] Il Separatore di sicurezza non era solo un muro: era un'invenzione per diffondere paura.<sup>73</sup>

Da tale estratto emerge un legame concettuale con la lettura psicoanalitica di Recalcati appena accennata: erigendosi come fortezza, il muro riflette l'inciviltà del nostro tempo, seguendo la logica che delimitare il proprio territorio dalla minaccia permanente di presunti 'esterni interni' vada a vantaggio della società.<sup>74</sup> Così, cedendo a quella che Recalcati chiama la 'tentazione del muro', il potere governativo descritto in *Paradis City* non cerca nemmeno più di risolvere i problemi, bensì li circoscrive, facendo in modo che il mondo contaminato dalla criminalità non distrugga l'immagine del *folkhem* radicatasi nell'immaginario collettivo dagli anni record e ancora coltivata in quella Stoccolma nostalgica di un passato portato via da migrazione, multiculturalismo e criminalità.

---

<sup>71</sup> M. Recalcati, *La tentazione del muro - Lezioni brevi per un lessico civile*, Feltrinelli, Milano 2020, p. 25.

<sup>72</sup> Ivi, p. 33.

<sup>73</sup> «trevnadsdelarna som byggdes var bara en fysisk manifestation av något som redan existerade. Problemen kanske inte löstes, men de kapslades i vart fall in, i väntan på bättre alternativ. [...] Trevnadsdelaren var inte bara en mur: den var en uppfinning för att sprida rädsla»: J. Lapidus, *Paradis City*, p. 154.

<sup>74</sup> M. Recalcati, *La tentazione del muro*, p. 17.

Di fatto, come si legge nel romanzo: «Ma era impossibile resistere ai conflitti per sempre. In realtà era logico: la Svezia non era diversa dal resto del mondo... Quindi bisognava costruire un muro intorno ai problemi, intorno a coloro che distruggevano la stabilità». <sup>75</sup> La radice del male è nella periferia e, come in un'operazione chirurgica, essa deve essere asportata. Come ultima alternativa, il muro impedisce al male di trascinare, proteggendo il *folkhem* dalla presenza invadente e imbarazzante di «barbarian at the gates that should be excluded from the Swedish future». <sup>76</sup>

#### 4.3. *NATTAVAARA*

Il terzo e ultimo romanzo oggetto d'analisi, *Nattavaara*, propone un'ambientazione molto diversa dai due precedenti. Se Anyuru e Lapidus collocano le loro opere in uno spazio legato alla città, Göteborg il primo, Stoccolma e l'area di Järva il secondo, in Engström e Richert la distopia si svolge all'estremo nord, nella periferica e remota regione del Norrland.

La trama si sviluppa a seguito di diverse crisi irreversibili, tra cui catastrofi geopolitiche, come la secessione del Norrland dalla Svezia; catastrofi umanitarie, a causa di molteplici pandemie e violente guerre, che portano alla distruzione di intere città e migrazioni di massa da sud verso nord; catastrofi climatiche, dovute al riscaldamento globale e all'innalzamento del livello dei mari.

Secondo le informazioni ricavabili dal testo, il romanzo si ambienta nel 2049: «Tutta l'energia era marcita; tutto il mondo era... scaduto. Tutti lo sapevano, anche se nessuno riusciva a

---

<sup>75</sup> «Men det var omöjligt att motstå konflikter för alltid. Det var logiskt egentligen: Sverige var inte annorlunda än resten av världen – så man hade varit tvungen att bygga en mur runt problemen, runt dem som förstörde stabiliteten»: J. Lapidus, *Paradis City*, p. 354.

<sup>76</sup> T.M. Milani, *No-go Zone in Sweden - The infectious communicability of evil*, «Language, Culture and Society», 2.1 (2020), p. 20.

mettersi d'accordo su quando fosse stata la data di scadenza. 2020? 2027? 2034, al massimo. Ed era ormai quindici anni fa».<sup>77</sup>

L'ambientazione nel Norrland, più precisamente nella contea di Norrbotten, invita a una serie di riflessioni sui motivi della secessione. Il Norrland è la regione territorialmente più estesa, comprendente il 59,6% dell'intero territorio svedese, ma vi abita solo l'11,4% della popolazione totale (appena 249.177 abitanti). Il Norrland è anche una regione di diversità etno-linguistica, dove le lingue più parlate, insieme allo svedese, sono finlandese, sami e meänkieli. Data la vastità territoriale e la ricchezza di risorse, su tutte legno, ferro e risorse idriche, il Norrland rappresenta una fonte imprescindibile di commercio per la Svezia. Qui sono presenti nove delle dieci maggiori centrali idriche (*Vattenkraftverk*) del paese, che soddisfano parte del fabbisogno energetico nazionale.

L'avvenimento di una scissione geopolitica dal Regno di Svezia da parte di questa regione popolata da minoranze etniche, linguistiche e ricca di risorse naturali apre inevitabilmente a una prospettiva (post)coloniale sul romanzo.<sup>78</sup> In *Nattavaara*, il potere di Stoccolma è neutralizzato e marginalizzato, mentre un governo paramilitare guida l'autonomia locale. Alla luce di ciò, *Nattaavara* non è un semplice romanzo distopico, bensì una storia che tratta delle condizioni di marginalizzazione, esclusione e differenziazione culturale di un'intera regione.

---

<sup>77</sup> «Hela strömmen var ruten; hela världen var... utgången. Alla visste det, även om ingen kunde enas om vad som varit bäst före-datumet. 2020? 2027? 2034, allra senast. Och det var väl femton år sedan nu»: T. Engström - M. Richert, *Nattavaara*, Bokfabriken, Malmö 2020, p. 150.

<sup>78</sup> Per citare uno degli episodi più recenti, si pensi allo spostamento della chiesa della città di Kiruna, nella contea di Norrbotten, avvenuto ad agosto 2025 per consentire alla società statale LKAB lo sfruttamento di territorio per l'estrazione di minerali ferrosi. Riguardo lo stesso tema, Kiruna ha funto da scenario distopico non solo in letteratura, bensì anche nel cinema in quanto ambientazione del film svedese *Avgrunden* (Abisso), prodotto da Netflix e diretto da Richard Holm nel 2023, in cui la città sprofonda a seguito di violenti eventi sismici dovuti all'eccessiva espansione di miniere sotterranee.

Gli elementi che riconducono alla dimensione distopica sono molteplici, come ad esempio il fatto che il Nordmark segua una propria scansione temporale, usando un calendario diverso: «Erano le undici del mattino del sette maggio dell'anno II DL... Dopo la Liberazione, calendario del Nordmark». <sup>79</sup> Inoltre, il nuovo regno si serve anche di una propria bandiera e di un vessillo dal significato specifico: «La bandiera bianca con il corvo bicefalo – una testa per la Lapponia, una per il Norrbotten – non era più appesa soltanto ai pali delle piazze, bensì in modo più o meno improvvisato a pareti, finestre, recinzioni e carri». <sup>80</sup>

Anche in questo romanzo, l'elemento spaziale è fondamentale per la comprensione del funzionamento dei meccanismi di potere. A seguito delle catastrofi sopra citate, la capitale Kiruna diventa il solo centro di potere dove, nel raggio di centinaia di chilometri, vi sia libero accesso a elettricità, riscaldamento e acqua corrente. Pertanto, la città è circondata da immense baracopoli ed è perimetrata da palizzate per difenderla da possibili invasioni: «Tutti i residenti del Nordmark erano ovviamente cittadini, ma essere residenti di Kiruna significava avere privilegi speciali [...] Inizialmente, la palizzata e i posti di guardia erano giustificati dal fatto che Stoccolma [...] avrebbe potuto tentare di impadronirsi della zona in qualsiasi momento». <sup>81</sup>

Definire privilegi questi consumi materiali per noi oggi così scontati denota che la restante parte del paese non ne ha accesso. Di fatto, le architetture esprimono un clima securitario e ostile, in cui anche avere un tetto sopra la testa diventa privilegio, il

---

<sup>79</sup> «Klockan var elva på förmiddagen den sjunde maj år II EB – efter befrielsen, Nordmarks tideräkning» (ivi, p. 14).

<sup>80</sup> «Den vita fanan med den tvåhövdade korpen – ett huvud för Lappland, ett för Norrbotten – hängde numera inte bara från stängerna på torgen utan i olika grader av improvisation från väggar, fönster, staket och kärror» (ivi p. 63).

<sup>81</sup> «Alla bofasta i Nordmark var förstas medborgare, men att vara invånare i Kiruna innebar särskilda privilegier [...] Till en början motiverades palissaden och vaktposterna med att Stockholm [...] när som helst kunde försöka roffa åt sig området» (ivi, p. 64).

che emerge soprattutto quando si apprende di intere aree urbane rase al suolo: «Il sole spuntò ed Erik volse lo sguardo a sud, verso le rovine di Jokkfall A1. Tra circa un anno, il consiglio del villaggio avrebbe deciso che i resti delle case sarebbero stati rasi al suolo e che su tutta l'area sgomberata sarebbe stata costruita una piantagione, proprio come era stato fatto un tempo con A3». <sup>82</sup>

In quanto territorio catalogato in modo preciso (si veda la suddivisione alfanumerica del territorio in A1 e A3 al fine di un migliore controllo), il Nordmark è pieno di architetture o intere città in rovina, come anche raffigurato sulla cartina a inizio romanzo. Le rovine rappresentano un elemento storico-narrativo fondamentale, poiché danno forma concreta alla catastrofe mostrando il punto esatto <sup>83</sup> della distruzione messa in atto dal potere per proteggere un piccolo e privilegiato centro dalla diffusione di malattie o dall'invasione di persone esterne. Qui, in luogo di centri abitati, sono stati costruiti campi a cui viene dato il nome di *instegsläger* (campi di ammissione), ovvero spazi dove tutti coloro che emigrano da sud verso il Nordmark sono internati in attesa di essere 'ammessi' in società.

Nattavaara era scomparsa. Al suo posto il Nordmark aveva... 'ricostruito' era forse un po' troppo, piuttosto si era soltanto... fatto spazio. Ma a cosa? Non del tutto consapevole, Marja si era preparata a un campo di concentramento stile seconda guerra mondiale. [...] Ma questo era così moderno, così minimalista, 'scandinavo': [...] solo un

---

<sup>82</sup> «Solen tittade fram och Erik vände blicken söderut, mot ruinerna efter Jokkfall A1. Om något år, hade byrådet bestämt, skulle man jämna resterna av husen med marken och anlägga ett svedjebruk över hela det sanerade området, precis som man en gång gjort med A3» (ivi, p. 12).

<sup>83</sup> J. Määttä, *The Future in Ruins: The Uses of Derelict Buildings and Monuments in Post-Apocalyptic Film and Literature*, in J. Trotta - Z. Filipovic - H. Sadri (eds.), *Broken Mirrors - Representations of Apocalypses and Dystopias in Popular Culture*, Routledge, London - New York 2019, p. 138.

enorme recinto con erba sottile, appena rasata, alberi altrettanto sottili appena piantati e una serie di edifici simili a caserme in legno di pino che sembravano in attesa di essere verniciati.<sup>84</sup>

Come si legge, da tali zone nascono luoghi che nonostante lo stile architettonico ameno e accogliente, ricordano la morte. Il narratore si sofferma sulla bellezza architettonica del campo di ammissione moderno e in perfetto stile funzionalista scandinavo, con prato ben curato e alberi appena piantati, i quali però stridono fortemente con la funzione per cui tale campo è stato costruito, ovvero bloccare la circolazione potenzialmente nociva di corpi estranei alla società per la salvaguardia del bene collettivo di un Nordmark che prova a immunizzarsi da minacce pandemiche, militari e climatiche.

#### 4. *Conclusioni*

L'obiettivo di questo articolo è stato di mostrare come la letteratura possa fornire strumenti critici per l'analisi delle attuali minacce populiste-illiberali alla democrazia svedese, agendo dal punto di vista della fantasia letteraria attraverso un'illuminazione anticipatrice per sollecitare riflessioni critiche circa lo stato della realtà extra-testuale. Nonostante la globalizzazione e i flussi migratori intercontinentali lascino sempre più spazio a società senza confini, gli stessi in alcune realtà democratiche si stanno rinforzando e irrigidendo sempre più. Quanto emerge dai

---

<sup>84</sup> «Nattavaara var borta. I dess ställe hade Nordmark... ”byggt upp” var kanske lite mycket sagt, snarare hade man bara... gjort plats. Men åt vad? Marja hade halvt medvetet förberett sig på ett koncentrationsläger av andra världskriget-snitt. [...] Men det här var så mycket modernare, så mycket mer minimalistiskt, ”skandinaviskt”: [...] bara en enorm inhägnad med klen, nysått gräs, lika spröda nyplanterade träd och så ett antal kasernliknande byggnader i furu som såg ut att vänta på målarfärg»: T. Engström - M. Richert, *Nattavaara*, p. 291.

tre testi esaminati è un drammatico ritorno del muro come strumento legittimato dall'urgenza di proteggere e separare. Ciò che sorprende, e che rappresenta l'elemento distopico per eccellenza in questi tre testi, è che ciò avvenga all'interno di quella che oggi reputiamo non solo a tutti gli effetti una democrazia liberale, ma un modello dei valori della stessa.

In tal senso, i tre testi si rivolgono criticamente a un progressivo sbandamento della sensibilità comune, in cui la perdita del modello svedese catalizza un sentimento retrotopico che si nutre di paure legate alla perdita di un indefinito senso di sicurezza, che giustificerebbe il ritorno all'ordine e la punizione per fini securitari.<sup>85</sup>

Introducendo figure giuridiche quali i Nemici della Svezia, gli Individui Particolarmente legati a Gang e figure giuridiche simili, i tre romanzi mostrano l'avanzare di un meccanismo di governo operante una distinzione fondamentale tra cittadini meritevoli e cittadini non meritevoli. Tali figure vanno interpretate al di là dello stato di diritto, come una nuova normalità strutturata da nuovi strumenti di governo sorti in tempi di crisi. Un elemento regolatore in tale realtà continua a essere la bianchezza, configurata inevitabilmente come «the central core and the master signifier of Swedishness and thus of being Swedish».<sup>86</sup> È attorno a questo perno, insieme a quello religioso, che si definisce l'appartenenza alla svedesità, mentre inevitabilmente altri gruppi etnici, religiosi e culturali sono costretti a una subalternità criminalizzata, dove l'internamento e la segregazione non sono possibilità remote, bensì la soluzione. Similmente alle figure precarie dei Nemici e degli Individui legati a gang, anche l'esercizio del potere mediante la difesa di un confine diventa un elemento centrale nella narrazione distopica svedese, esasperando – attraverso muri, campi e palizzate – conflitti, differenze e disparità oggi forse non (ancora) così visibili fisicamente.

---

<sup>85</sup> A. Önnerfors, *Folkhemmet: 'The Peoples Home'*, p. 70.

<sup>86</sup> T. Hübinette - C. Lundström, *Sweden after the Recent Election*, p. 43.



MARIA CRISTINA LOMBARDI

ANIARA. UNA DISTOPIA NELLO SPAZIO

### 1. *Introduzione*

Per quanto si siano proposte diverse definizioni di ‘distopia’,<sup>1</sup> mi atterrò a quella che più si adatta ad *Aniara*, il poema epico-fantascientifico, ambientato in uno spazio distopico, composto da 103 canti o canzoni che Harry Martinsson pubblicò nel 1956 a Stoccolma e che in questo contributo analizzerò. Secondo la definizione molto ampia dello *Handbook of Surveillance Studies*, la distopia consisterebbe in una rappresentazione di uno stato futuro di cose con sviluppi negativi, potenzialmente pericoloso in polemica con tendenze ideologiche avvertite nel presente.<sup>2</sup>

Rispetto alle distopie totalitarie di stampo politico (*Kallockaina* di Karin Boye, *1984* di Orwell) la distopia di *Aniara* si colloca nell’ambito delle cosiddette ‘eco-distopie’, dove le risorse naturali

---

<sup>1</sup> Th. DuBois - D. Ringgaard (eds.), *Nordic Literature. A Comparative History*, Vol. I: *Spatial Nodes*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam - Philadelphia 2017; C. Sarrimo, *Mapping a Postmodern Dystopia: Hassan Loo Sattarvandi's Construction of a Swedish Suburb*, in K. Malmio - K. Kurikka (eds.), *Contemporary Nordic Literature and Spatiality*, Palgrave Macmillan, London 2020; B. Westphal, *Le monde plausible. Espace, Lieu, Carte*, Éditions de Minuit, Paris 2011.

<sup>2</sup> K. Ball - K. Haggerty - D. Lyon (eds.), *Routledge Handbook of Surveillance Studies*, Routledge, London - New York 2012, p. 38.

sono state distrutte da radiazioni e guerre nucleari, l'atmosfera è stata avvelenata con la conseguente morte di animali e piante. In questo caso l'opera distopica esprime non solo paure politiche, ma anche ecologiche (come accade in *Oryx and Crake* di Margaret Atwood). Martinson presenta le conseguenze delle radiazioni prodotte da una serie di guerre nucleari sull'equilibrio ecologico del pianeta Doris (rappresentazione della Terra) che viene completamente sovvertito.

Quando il poema fu pubblicato, nel 1956 a Stoccolma, ebbe una ricezione entusiastica di pubblico e critica, divenendo la notizia principale dei media nazionali (caso unico nella storia dei media svedesi). Ispirò anche un'opera lirica dallo stesso nome, *Aniara*, nel 1959, e valse a Harry Martinson il Premio Nobel 1974.

Nel 1991 una giuria internazionale annoverò *Aniara* tra le cinquanta opere poetiche più importanti del mondo, inserendola nella *World Library* di tutti i tempi che riunisce i cento libri fondamentali della storia letteraria dell'umanità. Nel 2018 il poema è stato adattato per lo schermo e nel 2019 vinse lo 'Asteroid Prize' per il miglior film straniero, al festival di fantascienza di Trieste.

*Aniara* è un poema narrativo, più precisamente un'epopea fantascientifico-distopica, che racconta la sorte di ottomila passeggeri in viaggio verso il pianeta Marte a bordo del *goldonde* Aniara, dal quale l'opera prende il nome. Il termine *goldonde* è un neologismo creato da Martinson, nel quale si può facilmente riconoscere il termine 'gondola' e, come di frequente accade alle invenzioni linguistiche di Martinson, costituisce un intreccio di passato e futuro.

Costretti ad abbandonare il pianeta Doris – avvelenato, in seguito ad una guerra nucleare, da radiazioni e inquinamento, e dunque distrutto a livello ambientale – i passeggeri si sono imbarcati su uno dei tanti goldondi in partenza per Marte. Ma un terribile incidente, la collisione con l'asteroide Hondo, spinge Aniara fuori rotta nell'infinito spazio sconosciuto dal quale non potrà più tornare indietro, condannando i passeggeri ad una morte lenta e inesorabile. Così l'affollato goldonde erra nel buio infinito per ventiquattro anni, e, dopo la morte di tutti i passeggeri, per altri

quindicimila anni. Aniara diviene un mondo in miniatura dove prendono il potere spietati dittatori (ad es. Chefone, dal nome evocativo di antiche tirannidi),<sup>3</sup> le carceri si riempiono e si svuotano, si fanno scoperte scientifiche e si affermano nuove teorie filosofiche. Da un enorme osservatorio in cima all'astronave si possono osservare le stelle e avvistare remote supernove, galassie nebuloze spiraliformi e stelle estinte.

All'inizio i passeggeri organizzano feste, cene, danze; ma poi, con il passare degli anni, le sale si svuotano lasciando il goldonde vuoto e desolato. Nel ventiquattresimo anno saranno tutti morti, ma il goldonde continuerà a vagare con il suo carico di ceneri umane per millenni per schiantarsi infine su una stella, Lyra.

Dalla canzone 82 sappiamo che il goldonde viaggia da venti anni e ha percorso venti ore luce: una velocità che corrisponde a 27 Km al secondo di uno shuttle.<sup>4</sup> In ventiquattro anni avrebbe percorso un massimo di 24 ore luce o 0,0022 anni luce. In una prospettiva cosmica, è in realtà molto poco. Il poema originale comprendeva varianti che sono state scartate dall'autore, circa mille e duecento versi che non fanno parte della versione finale. Alcuni sono stati pubblicati altrove, altri giacciono tra i manoscritti di Martinson tra i quali compare una variante con un finale diverso, un lieto fine, in seguito scartata, contenente elementi riconducibili al Buddismo.<sup>5</sup>

Le centotre canzoni (alcune narrative, altre puramente liriche) sono intonate da vari personaggi o da un io non ben precisato, che parla in prima persona singolare o in prima persona plurale. Solo in pochi testi il narratore è assente, forse identificabile con il poeta che parla in terza persona.

I personaggi rappresentano prototipi di varie tipologie: politici, artisti, intellettuali, personaggi fantastici di un immaginario futuro tecnologico, robotici maschi e femmine, che acquistano

---

<sup>3</sup> H. Martinson, *Aniara, En revy om människan i tid och rum*, Bonniers, Stockholm 1956, pp. 156-157.

<sup>4</sup> H. Martinson, *Aniara*, pp. 142-143.

<sup>5</sup> H. Martinson: *Manuskriptutkast till Aniara*, Arkiv Bonniers Stockholm.

progressivamente e dolorosamente consapevolezza dell'ineluttabilità del proprio destino di morte, sprofondando in una disperazione assoluta che il supercomputer Mima, una macchina intelligente, sorta di divinità onnisciente, cerca di attenuare proiettando immagini di bellezza, tratte dalla natura e dall'arte, elementi che i passeggeri che abitavano su Doris ricordano con nostalgia e che generano in loro emozioni positive. Il nome *Mima*, in giapponese «occhio», evoca Mimir, figura della mitologia nordica, ase inviato in ostaggio ai Vani e da questi decapitato. La sua testa, restituita agli Asi, cosparsa di unguenti ed erbe magiche, diventa una sorta di oracolo onnisciente che Odino regolarmente consulta. Il nome suggerisce anche *mimesis*, il processo mimetico che Mima mette in atto mostrando immagini della terra.

*Mimans sång* (n. 6)

I Miman fick vi in att det finns liv  
 på flera håll.  
 Men var ger Miman ej besked om.  
 Det kommer spår och bilder, landskap och fragment av spark  
 som tals någonstans, men var.  
 Vår trogna Mima  
 gör allt hon kan och söker, söker och söker.  
 Och hennes elektronverk fångar in,  
 elektrolinserna ger grundrapport  
 till väljarcellerna och fokusverken samlar  
 indifferent tredje vebens tacis  
 bild och ljud och doft går fram.  
 Men sina källors riktning ger hon ej besked om.  
 Det ligger utanför och alltid bortom  
 en Mimas tekniska natur och hennes fångstförmåga.  
 Hon fiskar bildligt talat sina fiskar  
 i andra hav än dem vi nu befara,  
 och fångar lika bildligt sina rymdfynd  
 ur skog och dal i oupptäckta riken.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> H. Martinson, *Aniara*, pp. 16-17.

*Canzone di Mima*

Per mezzo di Mima, abbiamo saputo che la vita  
Esiste in molte regioni.  
Ma su dove questa sia non dà informazioni.  
Giungono tracce di immagini, paesaggi e frammenti  
Di linguaggi parlati da remoti viventi, ma dove?  
La nostra Mima fedele, di questo non paga,  
fa tutto il possibile: cerca, cerca e indaga.  
I suoi dispositivi elettronici captano, antenne senza pari,  
le sue lenti elettriche comunicano nozioni basilari  
alle cellule selettive e il focalizzatore  
raccoglie ad ogni fase i taci indifferenziali  
del terzo vebe, mentre aromi, immagini e suoni  
vengono emessi in imponenti getti astrali.  
Ma sulle sue fonti non dà informazioni.<sup>7</sup>

Tuttavia, inesorabilmente, i passeggeri di Aniara sono costretti ad assistere, attraverso le immagini mostrate dalla macchina, all'esplosione del pianeta Doris, dunque alla catastrofe definitiva che causerà anche la disperazione e il conseguente suicidio di Mima con il quale l'ultimo legame con quanto si era lasciato è reciso.

Vale la pena soffermarsi su Mima, questa macchina intelligente che ha vita e coscienza ed è in qualche modo il personaggio chiave dell'opera, rimanendo tale anche dopo la sua morte. I passeggeri la considerano una divinità, anche se è stata costruita da esseri umani, perché è in grado di trasformarsi, divenendo una creatura vivente e pensante. È un essere superiore e onnisciente: conosce tutto quanto è accaduto e accade nell'universo, solo il futuro sembra sfuggirle. È una chiara espressione del forte interesse scientifico di Harry Martinson, sapientemente rielaborato in metafora del destino dell'individuo e dell'umanità: questione che emerge qui ed è comune a molte distopie basate sul sapere scientifico, tendenti a mostrare un uso della scienza per danneggiare

---

<sup>7</sup> H. Martinson, *Aniara. Odissea nello spazio*, trad. it. di M.C. Lombardi, Scheiwiller, Milano 2005, p. 31.

l'ambiente e l'umanità. L'opera, molto complessa, con aspetti e temi diversi, è una illuminata e preveggente critica all'uomo, nel suo rapporto con l'ambiente. Siamo negli anni '50, ma la questione è assolutamente attuale e cogente anche e soprattutto oggi.

Martinson aveva sentito parlare degli enormi calcolatori elettronici costruiti negli Stati Uniti, macchine intelligenti, dette 'macchine matematiche' o 'cervelli elettronici'. Nel 1944, all'Università di Harvard, era stato creato Mark I, un mostro elettronico lungo sedici metri: in un minuto poteva elaborare un incredibile numero di dati e calcolare funzioni trigonometriche con una precisione di ventiquattro decimali. Uno dei primi programmi a girare su questo computer fu il 'Manhattan Project'. Molti altri computer di questo tipo seguirono a ruota. ENIAC fu lanciato nel 1946 alla Moore School of Engineering in Pennsylvania. La Cambridge University costruì EDSAC nel 1949 e la MIT lanciò nel 1951 il Whirlwind 1. Nel 1952 Harry Martinson iniziava a scrivere le prime ventinove canzoni di *Aniara*, le canzoni di Daisi e di Mima, che successivamente sarebbero confluite nel poema. Seppure, come sopra menzionato, nel nome richiami tradizioni antiche, Mima sembrerebbe proprio ispirata alle gigantesche macchine elettroniche che potevano riempire sale enormi. Quando Martinson completò la scrittura di *Aniara* nel 1956, Alan Turing aveva già formulato la domanda epica: «Può una macchina pensare?» e a Los Alamos fu approntata la prima macchina che giocava a scacchi.

In *Aniara* si riscontrano analogie con quel genere di fantascienza in cui la convivenza civile non viene stravolta da poteri totalitari, bensì da eventi traumatici con conseguenze globali. Ed è a questo genere di distopie fantascientifiche post-catastrofiche – che prende avvio da disastri climatici o da guerre mondiali con armi radioattive o da pandemie devastanti, effetto di incidenti batteriologici – che mi sembra di poter ricondurre *Aniara*.

Si tratta di una distopia novecentesca che si rivolge ad un pubblico maturo in grado di comprendere l'ammonimento che si cela dietro la metafora e il cui fondamento è la funzione critica.

L'iniziativa non è individualista (come nelle distopie più recenti, secondo Sarrimo) e vi soggiacciono ancora principi e ideali che si contrappongono a ideologie del presente, ispirando sentimenti di terrore per possibili conseguenze future. Ma, se *Aniara* inizia con questi principi, seguendone gli sviluppi, vediamo che lentamente si trasforma in una tipologia nuova di distopia, in cui si materializza l'impensabile: l'umanità viene decimata ed entra in vigore un regime del tutti contro tutti, dove emergono individualismo e problemi di identità.

## 2. *L'universo e la scrittura di Martinson*

Come già detto, *Aniara* esce nel 1956, ma la storia del testo inizia prima. Nell'estate del 1953, mentre stava lavorando alla sua raccolta poetica *Cikada* (Cicala), Harry Martinson, osservando il cielo stellato, avvistò al telescopio la galassia di Andromeda. Da questa osservazione, annotata nel suo lavoro, improvvisamente e drammaticamente, fece la sua comparsa la nave spaziale *Aniara*. In un'intervista del 16/12/1953 alla giornalista Eva von Zeigbergk, Martinson rivelò che le poesie di *Cikada*, allora appena uscite, riunite sotto il titolo «La Canzone di Doris e Mima» le aveva scritte in ottobre, nell'arco di quattordici giorni, seduto sul divano, «come fosse stato sul goldonde» *Aniara*, e le aveva dettate alla moglie Ingrid, più o meno come sul lettino di uno psicoanalista. «Volevo esprimere la mia anima», affermò. Le inserì successivamente in *Aniara*, della quale costituiscono le prime ventinove canzoni, seguite da altre settantaquattro che furono composte nei successivi tre anni e mezzo.<sup>8</sup>

Parlando del titolo scelto per la raccolta, *Cikada*, spiegò: «Il mio tempo ideale per scrivere è l'estate e la cicala è simbolo della mia poesia: vive nei paesi caldi e in Cina viene tenuta in

---

<sup>8</sup> E. von Zeigbergk, *Utkik mot morgondagen*, «Dagens Nyheter», 16/12/1953.

una piccola gabbia come una specie di canarino del regno degli insetti. È un antico simbolo che sta ad indicare il musicista: simbolo della vita che suona e canta, nonostante tutto. Per questo ho pensato fosse adatta a rappresentare la mia poesia autunnale».<sup>9</sup>

In *Aniara*, infatti, emerge la convinzione dolorosa che l'arte, pur destinata a perire, possa comunque avere un ruolo consolatorio, garantendo attimi di felicità e facendo dimenticare temporaneamente l'immenso eterno vuoto che circonda l'uomo.

Ed è in questa veste di ausiliatrice che Mima, la macchina capace di intelligenza e persino di sentimenti, è presentata: pur essendo condannata anch'essa a morire. Nel testo si susseguono vari personaggi dai nomi fantasiosi 'fotofago' (divoratore di luce), 'autofago' (autodivoratore), 'cantoratore': nomi estremamente evocativi inventati dall'autore, noto per i suoi neologismi.<sup>10</sup> Molti cantano la loro canzone o tengono un discorso. Vi sono canzoni in cui, attraverso l'ironia, si mettono in ridicolo sistemi filosofici e teorie scientifiche. Sia per temi che per linguaggio, *Aniara* è una testimonianza straordinaria della sorprendente ricettività di Harry Martinson, della sua eccezionale variazione di registri, dal solenne, al comico da cabaret, al filosofico, al lirico-poetico.

Pur appartenendo alla generazione dei cosiddetti *proletärförfattare* ('scrittori autodidatti') di umili origini sociali e, pur essendo stato abbandonato da bambino da entrambi i genitori, cresciuto con l'aiuto della parrocchia e costretto a guadagnarsi la vita facendo il marinaio sulle navi, Harry Martinson vanta una cultura vastissima e profonda. Viaggia per anni su tutti i mari della terra finché per motivi di salute torna a vivere stabilmente in Svezia. Qui aderisce presto al gruppo dei *Fem Unga* (Cinque giovani: ne fa parte la già menzionata poetessa e amica di Martinson, Karin Boye, autrice di *Kallokain*, altra opera distopica,

---

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> P. Hallberg, *Studier i Harry Martinsons språk*, Hugo Gerbers Förlag, Uppsala 1941, pp. 18-31.

in prosa), un circolo intellettuale, attivo alla fine degli anni '20 e per tutti gli anni '30, che fondò la celebre rivista di avanguardia «Klarté». Nel loro programma si intrecciano teorie psicoanalitiche, socialiste, e un primitivismo che proclama il ritorno alla natura sulla scia del loro scrittore culto D.H. Lawrence che giudica innaturali le invenzioni tecnologiche.

Gli impulsi culturali furono dunque molteplici nella formazione di Martinson: l'influenza dei poeti finlandesi gravitanti intorno alla rivista «Quosego», del poeta Elmer Diktonius, fondamentale organo di diffusione del Modernismo in Scandinavia, l'influenza dell'universalismo di Whitman, della tecnica allusiva e dell'integrazione con la tradizione di Eliot; degli svedesi Birger Sjöberg (per i giochi di parole, le rime naive), di Hjalmar Gullberg, dei romantici Stagnelius e Tegné (per il sentimento panico della natura).<sup>11</sup>

### 3. *Il lessico creativo di Harry Martinson*

Le frequentazioni e le esperienze acquisite nel corso dei suoi viaggi: i contatti con le culture e le lingue più disparate, la natura e la geografia del mondo, il linguaggio della tecnica meccanica, i motori e i pezzi della sala macchine nel cuore delle navi, fanno di Martinson un poeta dagli orizzonti vastissimi e dall'eccezionale ricchezza espressiva che inventa espressioni fondendo termini di lingue diverse, antiche e moderne. Interessante è il suo uso di più registri linguistici, dal poetico-descrittivo-lirico, al colloquiale-volgare, a quello comico ecc., ma soprattutto la sua invenzione di linguaggi allusivi, non traducibili, evocativi dal punto di vista auditivo, come afferma lui stesso, in un suo scritto pubblicato nel programma di sala dell'opera lirica *Aniara*, nel 1949.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Vedi K. Espmark, *Harry Martinson erövrar sitt språk. En studie i hans lyriska metod 1927-1934*, Bonniers, Stockholm 1970, pp. 17-19, 220-221, 249-250.

<sup>12</sup> H. Martinson, *Om Aniara*, Operans Programblad, Stockholm 1959.

Martinson prova insofferenza nei confronti di limiti e limitazioni di ogni tipo (politiche, linguistiche, verso la censura sovietica, di cui gli parlerà Karin Boye, tornata da un viaggio in Unione Sovietica). La sua ricerca letteraria e linguistica è tutta rivolta al superamento dei confini: sente che, per tradurre in lingua la sua esperienza umana e intellettuale, deve creare un proprio linguaggio. Peter Hallberg, nel suo celebre saggio *Studier i Harry Martinsons språk* (Studi sulla lingua di Harry Marstinson), del 1941, parla del suo stile eminentemente personale già quando uscì *Nomad* (Nomade) nel 1931.<sup>13</sup> Le invenzioni a livello lessicale erano audaci, le metafore originalissime, talvolta scioccanti tanto da suscitare le proteste del giornale studentesco «Ergo» che lamentava le troppe difficoltà interpretative. D'altra parte Martinson si rende conto subito dell'impossibilità della lingua svedese di esprimere il suo mondo interiore e crea un suo originalissimo e personale linguaggio poetico.

Anche Kjell Espmark, poeta e critico, membro dell'Accademia di Svezia, dedicò a questo tema lo studio critico *Harry Martinson erövrar sitt språk* (titolo che testimonia il processo laborioso, quasi una battaglia) in cui parla di miniature letterarie della natura nell'analisi della poesia *Eldsflugan* (Lucciola), evidenziando una compressione formale dalla quale sprigionano esplosioni veicolate da questo lessico sorprendente. Mette in luce la straordinaria minuziosa precisione con la quale Martinson descrive nella sua poesia della natura il microcosmo degli insetti: un poeta della natura.<sup>14</sup>

L'insofferenza di Martinson per limiti e limitazioni si concretizza anche nel suo far sconfinare le parole in composti che estendono il significato delle loro componenti. Si segnalano composti che presentano come primo elemento la parola *värld* (mondo) e con *all* (tutto), *ur-* (proto-) come primo elemento, ad es. *världsbibliotek* (biblioteca universale), *världsgråten* (pianto

---

<sup>13</sup> P. Hallberg, *Studier*.

<sup>14</sup> K. Espmark, *Harry Martinson*.

universale), che rispecchiano la sua tendenza ad una visione cosmica, una sorta di panteismo mistico (di matrice Stagneliusiana),<sup>15</sup> oppure *ögondrack*, preterito di *ögondricka* (bere con gli occhi). Inventa lessemi, scompone e ricompone parole, crea composti su basi spesso connotative, su aspetti secondari della sfera semantica, talvolta basati su associazioni auditive, che presentano un carattere visionario e surrealista. In *Aniara* ciò avviene di continuo, anche con l'invenzione di nomi propri allusivi: Isagel, la donna pilota dal freddo ragionamento matematico, Libidella che rappresenta l'erotismo, Daisi la vitalità positiva echeggiata da canzonette americane.

Del suo metodo poetico fa parte la modifica di parole latine e greche del linguaggio tecnologico e della fantascienza, la creazione di espressioni dove sconfinano diverse sfere sensoriali. 'Suoni colorati', percepiti con la vista e colori che hanno qualità sonore e sono quindi percepibili con l'udito: *skrikande färger* (colori che gridano), «*månen stiger: jag lyssnar på dess strålar*» (sorge la luna, io ascolto i suoi raggi).<sup>16</sup>

Già negli anni '30 la sua scrittura si caratterizza per questo aspetto. Interessante, a tale proposito, è notare il composto *gazelkällor* (fonti di gazzella) preceduto dagli aggettivi *svarta*, *djupa*, *klara* (nere, profonde, chiare) per indicare gli occhi nella poesia (in *Resor utan mål*, Viaggi senza meta, 1932)<sup>17</sup> rilevandone, oltre al colore, timidezza e bellezza. La parola *gazel* (gazzella) è ispirata al nome della galassia *Ghazelnut*, formato da *Ghazel* e *Nut*, nome del dio egiziano dello spazio. Si deve dire anche che il significato dei nomi composti non è univocamente stabilito e sono perciò polisemantici, suscettibili di diverse spiegazioni. Ad esempio Johan Wrede, nel suo lavoro *Sången om*

<sup>15</sup> Stagnelius, esponente del Romanticismo svedese, nelle cui opere emerge un sentimento universale e panteista della natura (vedi K. Espmark, *Själens bild*, Norstedts, Stockholm 1977, pp. 186-190).

<sup>16</sup> P. Hallberg, *Studier*, pp. 16-17.

<sup>17</sup> Ivi, p. 23.

*Aniara* (La canzone su Aniara) interpreta il nome Isagel come un derivato di *Isis* (Iside), la divinità egiziana.<sup>18</sup> A me parrebbe più plausibile, vista la freddezza del personaggio femminile che porta questo nome, che rappresenta l'intelligenza lucida, priva di qualsiasi elemento passionale, che derivasse da *Is* (ghiaccio).

Martinson costruisce un lessico, dunque, in cui fonde elementi di tutte le sfere del sapere, dal mondo letterario-umanistico a quello scientifico della matematica, della fisica, della chimica, all'attualità, alle canzonette, agli sketch comici, usando registri diversi (solenne, volgare, comico, grottesco, dissonante, linguaggio da cabaret), rendendo il testo disomogeneo in stile e atmosfere. Tra gli esempi di neologismi, si segnalano:

- *Astrolobo*: indica un tecnico. Il termine deriva da 'astrolabio', strumento inventato dal greco Ipparco (II sec. a.C.), utilizzato per determinare la posizione degli astri e la loro altezza sull'orizzonte.
- *Autofago*: (canzone 94): divoratore di se stesso.
- *Cantoratore*: deriva dal nome del matematico Georg Cantor (1845-1918), inventore della teoria degli insiemi.
- *Cartoteca del pensiero*: idea concepita da Martinson a Parigi nel 1949, dopo la visita al Palais de la Découverte. Si trova nella stanza 7, scarsamente frequentata, dove c'è un cosiddetto 'amico del pensiero' che fornisce i fondamenti del pensiero logico.
- *Fotofago*: divoratore di luce. Allusione ai 'buchi neri' originatisi da stelle morenti che si ripiegano su se stesse e attraggono qualsiasi raggio luminoso.
- *Fototurbo*: arma di distruzione di massa.
- *Goldondevan* < *goldonde* + *deva* (divinità): giuramento prestato tra i membri dell'equipaggio di Aniara.

---

<sup>18</sup> J. Wrede, *Sången om Aniara. Studier om Harry Martinsons tankevärld*, Bonniers, Stockholm 1965, pp. 266-267.

- *Gopta* < *gupta* (occulto). Martinson mutua il termine dall’astronomo inglese Arthur Stanley Eddington (1882-1944) che usa la formula «gopta elevato alla qwi» come parodia del paradosso di Tertulliano «credo quia absurdum».
- *Saratasmo* e *plyell*: riecheggiano i nomi di due stoffe legendarie resistenti al fuoco.
- *Transtomismo*: allude alla dottrina teologica di Tommaso d’Aquino, il Tomismo, alla cui base stava l’idea di sintesi tra fede e ragione.
- *Tubi Yesser*: sulla base dell’espressione inglese ‘Yes, sir’.
- *Yurg*: (canzone 12) un ballo in cui si scatena la vitalità positiva di alcuni passeggeri.

Tra gli antroponimi:

- *Chefone*: un tiranno che prende il potere e imprigiona gli intellettuali. (Canzone 30)
- *Chebeba*: nome che evoca Cibele, la dea frigia della fertilità. È un personaggio simbolo di erotismo e fertilità.
- *Daisi*: figura che rappresenta la gioia di vivere, una forza creatrice e positiva, ispirata alla canzone popolare *Daisy Bell, a bicycle built for two*, scritta nel 1892 dal compositore Harry Dacre.

Il linguaggio di Daisi, nelle canzoni 12 e 27, è infarcito di incomprensibili espressioni di uno slang (detto «slang di Dorisburg»). Martinson definisce la lingua di Daisi positivamente sensuale poiché evoca una sessualità gioiosa: non si deve comprendere, ma solo goderne. Il personaggio di Daisi offre una consolazione sensuale.<sup>19</sup> Rappresenta dunque la forza vitale, quel vitalismo che Martinson aveva professato e condiviso con molti scrittori negli anni ’30 per i quali la donna era simbolo delle forze della natura – idea centrale del movimento vitalista come emerge, tra le altre, dalle opere di Lawrence e Karin Boye – e Daisi è nella

---

<sup>19</sup> J. Wrede, *Sången om Aniara*, pp. 269-270.

prima canzone una sorta di dea della terra. In Daisi la sessualità è gioiosa, ma diviene negativa e distruttiva quando è contaminata da superficialità e commercializzazione, come avviene per altre figure femminili di *Aniara*, quali Libidella (< *Libido*) e le altre donne del culto sessuale, contrapposte a Daisi Doody che invece rappresenta la vita profonda e vera della natura.

Nella canzone di Daisi infatti ci sono parole dai suoni anglosassoni che non significano nulla nel contesto in cui compaiono in *Aniara*, ma hanno grande potere evocativo: sullo «Svenska Dagbladet» del 20/12/1953 (sappiamo infatti che i primi canti erano usciti tre anni prima nella raccolta *Cikada*) Harry Martinson afferma che *fancies* evoca la fantasia, *rondel* suggerisce le rotondità del corpo femminile.<sup>20</sup>

*Daisis sång* (n. 12)

Här slumrar ingen chadwick, putar Daisi,  
jag rörs i gejdern, jag är vlam och gondel,  
min dejt är gander och min fejd är rondel  
och vept i taris, gland i deld och yondel.<sup>21</sup>

Qui non ci sono chadwick addormentati, civetta Daisi,  
Mi muovo in gejden, sono vlama e gondella,  
Il mio deide è gande, la mia gonna è rondella,  
Avvolta in un taris, volteggio nel mio yaris.<sup>22</sup>

*Daisis sång* (n. 27)

Kom vagga lojd och fancie, lockar Daisi,  
go dorm i vansie och ro gain i dondel  
min dejt är gander och min fejd är rondel  
och vept i taris, gland i deld och yondel.<sup>23</sup>

---

<sup>20</sup> M. Siwertz, *Martinson ger nyckeln till sina nya dikter*, «Svenska Dagbladet», 20/12/1953.

<sup>21</sup> H. Martinson, *Aniara*, pp. 29-30.

<sup>22</sup> H. Martinson, *Aniara. Odissea nello spazio*, p. 41.

<sup>23</sup> H. Martinson, *Aniara*, p. 55.

Vieni, cullami, loidi e fansi, ammicca Daisi,  
 Poi dormi in vansi e rema con la mia dondella  
 Il mio deide è gande, sono vlama e rondella  
 Avvolta in un taris, volteggio nel mio yaris.<sup>24</sup>

- *Libidella*: <libido, personaggio che rappresenta la sessualità sfrenata e negativa.
- *Isagel*: è la donna pilota. Evoca il nome di Iside ma anche *is* (ghiaccio), essendo il personaggio caratterizzato da intelligenza pura e fredda. Qualche critico, ad esempio Wrede, l'ha interpretata come asessualità, intelletto personificato al femminile, identificata a volte con Karin Boye, altre con la Beatrice dantesca, o con Ligeia di Edgar Allan Poe.
- *Mimarobo*: robot che appartiene a Mima. Adoratore della donna pilota Isagel.
- *Twelander*: evoca il verbo *tveka* (dubitare).

Tra i toponimi:

- *Doris*: il nome del pianeta ricorda la Doride, regione montagnosa della Grecia, in cui abitavano i Dori, importanti per la nascita della civiltà classica.
- *Doraima*: nome ispirato a Roraima, l'enorme blocco di gres rosa della Sierra di Pacaraima, alla frontiera tra Venezuela e Brasile.
- *Ghazilnut*: galassia nel cui nome compare Nut, dea egizia del cielo, madre di Iside e Osiride.
- *Gond*: Gondwana o terra di Gond, nome di un regno dell'India.
- *Tlalocitli*: vi è contenuto il nome di Tlaloc, dio azteco della pioggia.
- *Yedis*: allusione a Yedo (o Edo), capitale giapponese durante la dinastia degli Shogun Tokugawa (1603-1867), che poi prese il nome di Tokio.

---

<sup>24</sup> H. Martinson, *Aniara. Odissea nello spazio*, p. 58.

*Sång* (n. 10)

Den tomma och sterila rymden skrämmer.  
 Glasartad är dess blick som omger oss  
 Och stjärnsystemen star orörlit stilla  
 I skeppets runda fönster av kristall.<sup>25</sup>

Lo spazio vuoto e sterile spaventa.  
 Cristallino è il suo sguardo che ci avvolge  
 e i sistemi stellari stanno immobili  
 nell'oblò di cristallo della nave.<sup>26</sup>  
 [...]

Allt ter sig som om allting stelnat  
 och frusit in i evighetens berg  
 likt diamantkorn i en bergkristall  
 som håller ändlösheten innesluten [...]<sup>27</sup>

Tutto sembra come congelato  
 e dentro il monte dell'eternità impietrito  
 quale granello di diamante in un cristallo di rocca  
 che tiene prigioniero l'infinito [...]<sup>28</sup>

Il problema della creazione di un linguaggio che esprima direttamente l'interiorità è un problema che coinvolge tutto il '900: gli anni '30 svedesi – appunto il gruppo *Fem Unga*, di cui Martinson faceva parte – e si pensi, in Svezia, a *Poesins mystik* di Hans Ruin (1935), a Gunnar Ekelöf, a Pär Lagerkvist, e, fuori della Svezia, ai formalisti russi, ai surrealisti francesi, agli imagisti inglesi, agli espressionisti tedeschi. In Scandinavia non vanno dimenticati i modernisti finlandesi di lingua svedese Edith Södergran, Elmer Diktonius e la rivista finlandese «Quosego» a cui collaborò anche Harry Martinson nel 1929.

---

<sup>25</sup> H. Martinson, *Aniara*, p. 26.

<sup>26</sup> H. Martinson, *Aniara. Odissea nello spazio*, p. 38.

<sup>27</sup> H. Martinson, *Aniara*, p. 26.

<sup>28</sup> H. Martinson, *Aniara. Odissea nello spazio*, p. 38.

#### 4. *Tecnologia e natura*

*Aniara* comunica la dolorosa presa di coscienza che l'uomo, la sua cultura, l'arte e anche la scienza e la tecnica sono solo fugaci istanti luminosi, destinati a spegnersi presto in un oscuro vuoto infinito: la terribile consapevolezza che l'uomo non è al centro dell'universo.

Eppure vorrei spendere qualche parola per cercare di collocare *Aniara* in contesti di cui, rileggendo l'opera, non si può non tenere conto, considerando che le prime canzoni furono pubblicate tra il 1952 e il 1953 e l'opera uscì nel 1956. Se oggi le distopie di Sattarvandi descrivono le conseguenze del *Miljonprogramm* (programma edilizio concepito dal Partito Socialdemocratico svedese, iniziato nel 1965 e terminato circa nel 1975 con la costruzione di circa un milione di alloggi nelle periferie delle grandi città), i disordini sociali, la disoccupazione, la criminalità e la marginalizzazione sociale ecc.<sup>29</sup> Harry Martinson scrive la sua opera circa dieci anni prima che iniziasse il *Miljonprogramm*, in un clima che, se da una parte risentiva come precedentemente accennato delle inquietudini delle guerre e della minaccia nucleare a livello internazionale, in Svezia si distingueva per un esteso e funzionante welfare, un clima di solidarietà sociale, con programmi animati da una visione positiva improntata all'uguaglianza e alla dignità per il futuro.

Per Martinson le socialdemocrazie nordiche, in primis il sistema svedese, rappresentano una «sana cultura naturale».<sup>30</sup> Infatti aveva visto l'attacco dell'Unione Sovietica alla Finlandia nel 1939 come un assalto della civiltà tecnologica alla cultura naturale della Finlandia (tanto è vero che partecipò come volontario alla campagna militare in difesa della Finlandia).

Dunque tra i contesti dell'opera il successo del sistema socialdemocratico in Svezia appare molto chiaramente. Ma vorrei

---

<sup>29</sup> C. Sarrimo, *Mapping a Postmodern Dystopia*, pp. 56-74.

<sup>30</sup> S. Carlberg, *Samtal med Harry Martinson*, 25/10/1959 (Sveriges Radio Arkiv, 59/1515. Band: TAKV).

indicare altre due situazioni contestuali, eterogenee, ma parallele dal punto di vista temporale: la tecnocrazia e la fiducia nella tecnologia, con il programma nucleare come momento sintomatico, e l'americanizzazione della cultura.

Quando *Aniara* uscì nel 1956, Martinson era noto principalmente come poeta della natura: è stato uno dei modelli di tanti poeti (Jesper Svenbro, Kjell Espmark, Tomas Tranströmer ecc.) con quella sua raffinatissima sensibilità, talvolta quasi 'giapponese' per la natura svedese. Quando il suo poema epico sulla nave spaziale – che con gli 8000 passeggeri devia la sua rotta, durante il viaggio di evacuazione degli abitanti del nostro pianeta dalla terra colpita dalle radiazioni nucleari – uscì, ebbe un successo strepitoso, ma non era certo in linea con la sua produzione precedente. Una deviazione dalla rotta, come quella di *Aniara* quando collide con l'asteroide Hondo.

Come le distopie classiche del Novecento, il poeta indicava una 'grave questione' da considerare. Era impegnato a mettere in guardia l'umanità dal male insito nella tecnica, dato che, specialmente nel decennio successivo a Hiroshima, si era diffusa l'equazione tecnica-male. La domanda era: nella sua stessa essenza la tecnica era malvagia?

Molto di quanto appare nel poema si potrebbe ricondurre a questa interpretazione che tuttavia avrebbe una serie di conseguenze paradossali (e che perciò debbono essere rese con diverse sfumature): come poteva, ad esempio, *Aniara* conciliarsi con l'interesse radicato e fortemente positivo di Martinson per la scienza e per la tecnica, del quale lo stesso poema *Aniara* è una chiara testimonianza? Martinson era l'esempio di un autore versato, e per questo ammirato in patria, in entrambi i saperi tecnico-scientifico e umanistico che sarebbero stati centrali nel dibattito culturale svedese alcuni anni più tardi: sembrava ugualmente a suo agio con la matematica e l'astrofisica come con l'*Odissea* di Omero, alla quale scrisse un'eccellente introduzione per l'edizione del 1958. La concezione della tecnica di Martinson non ha niente in comune con quanto Heidegger formula nel 1953 nella

sua famosa conferenza *Die Frage nach der Technik*,<sup>31</sup> lo stesso anno in cui Martinson pubblica i primi ventinove canti di *Aniara* come parte della raccolta poetica *Cikada*. Sarebbe interessante confrontare il punto di vista di Heidegger sulla centrale idroelettrica sul fiume Reno, la cui energia «era espropriata con la forza dall'industria», con la centrale idroelettrica della poesia di Martinson *Kraft* (Energia), nella raccolta *Natur* (Natura) del 1934. In Martinson la tecnica è armonicamente inserita nella natura: un rapporto che forse deve concepirsi come tipicamente svedese (se si deve credere a una tesi di dottorato sul tema, discussa alla Sorbona da Sylvain Briens, professore di scandinavistica con un passato di ingegnere alla grande azienda telefonica Ericsson).<sup>32</sup>

Due poesie di Martinson, sulle visite agli osservatori, anticipano la prospettiva cosmica di *Aniara: Synen* (Vista/visione), della raccolta *Nomad* (Nomade) del 1944 e *Besök på observatorium* (Visita all'osservatorio), della raccolta *Passad* (Alisei) del 1945. Qui Martinson parla da appassionato astronomo dilettante che manifesta il suo grande rispetto per l'infinità dell'universo e il suo profondo timore di fronte alla radicale alterità delle nebulose, in un modo che sembra già preannunciare *Aniara*. Da questo sembra conseguire che il personaggio di Mima, vera protagonista del poema, è da concepirsi come una sorta di personificazione della sovranità dell'arte, piuttosto che come simbolo dell'artista capace di quella mimesi di cui Aristotele parla nella sua *Poetica*. La macchina non è la personificazione, l'essenza del male né la visione futuristica di Mima può concepirsi come semplicemente antitecnologica: anzi ha una funzione salvifica, ma fallisce.

Martinson non corrisponde dunque tanto bene alla definizione di intellettuale pessimista nemico della tecnica, come talvolta

---

<sup>31</sup> M. Heidegger, *Die Frage nach der Technik*, in Id., *Vorträge und Aufsätze*, Klostermann, Frankfurt am Main 2000, vol. 7, pp. 5-36.

<sup>32</sup> S. Briens, *Technique et littérature. Train, telephone et genie littéraire suédois. Suivi d'une anthologie bilingue de la poesie suédoise du train et du téléphone*, L'Harmattan, Paris 2004.

si è voluto descrivere. Non è un poeta antitecnologico che si è avvalso della fantascienza per diffondere il suo messaggio contro la tecnica.

Per liberarci dalla concezione contraddittoria della nave spaziale come raffigurazione dell'essenza malvagia della tecnica, basta pensare al compito assolutamente meritorio che l'astronave *Aniara* svolge, evacuando sul pianeta Marte gli abitanti della terra ormai inquinata dalle radiazioni. Fatalmente le accade di entrare in collisione con un asteroide che irrimediabilmente segna il destino della spedizione di salvataggio: *Aniara* esce dalla sua rotta e si dirige in un infinito spazio vuoto, in direzione della costellazione Lyra. Su un tale sfondo non sembra corretto parlare di essenza malvagia della tecnica.

La spedizione di salvataggio – con tutti i mezzi tecnologici – ha buone intenzioni: purtroppo fallisce. La poesia di Martinson, dunque, sembra piuttosto affrontare il tema della tragica vulnerabilità della modernità, dell'insufficienza e del corto respiro della tecnica. È un avvertimento volto a impedire un'innocente fiducia nel futuro basata sul progresso tecnologico: quella che negli anni '50 dette la sua impronta alla società svedese come ad altri paesi del mondo occidentale, soprattutto agli Stati Uniti.

Questo ottimismo ebbe in Svezia una delle sue espressioni nel programma nucleare. Nello stesso anno in cui fu pubblicato *Aniara*, il 1956, la Commissione Svedese per l'Energia Atomica stilò le linee generali di questo programma che, in pochi decenni, avrebbe trasformato la Svezia in un paese fortemente dipendente dall'energia nucleare. La relazione sembra rispecchiare una situazione in cui lo sviluppo dell'energia atomica è considerato indiscutibile, non solo per la socialdemocrazia che era al potere, ma anche per tutti coloro che condividevano la fiducia nello sviluppo tecnologico e lo ritenevano una vera e propria benedizione per la Svezia.

Forse Martinson non aveva nel pensiero il programma dell'energia atomica quando scrisse il suo poema; ma è opportuno sottolineare che questo programma in una prima fase fu legato allo

sviluppo di una bomba atomica e che, negli anni '50, la minaccia della bomba atomica era fortemente avvertita da Martinson. Infatti in *Aniara* il pianeta Doris viene presentato inquinato dalle radiazioni, dopo un conflitto con armi atomiche. Quindi, il progresso tecnologico, esemplificato dall'energia atomica, non poteva per Martinson costituire la base per un'ottimistica e ingenua fiducia nel futuro.

Ma la Svezia degli anni '50, che generalmente era pervasa proprio da questa fiducia nella tecnica, è anche una società caratterizzata da un eccezionale dinamismo sociale, conseguenza del fatto che la Svezia era uscita, dal punto di vista puramente materiale, del tutto indenne dal secondo conflitto mondiale e aveva iniziato con successo a realizzare in breve tempo il suo progetto socialdemocratico: il leggendario modello svedese. Gli anni '50 rappresentarono il classico decennio dell'esperimento sociale svedese, ma la socialdemocrazia al potere non era affatto sola nel suo ottimismo basato sullo sviluppo tecnologico. Una 'generale' fiducia nella tecnica e nei vantaggi che l'energia nucleare avrebbe portato alla Svezia era in genere ampiamente condivisa.

## 5. *Il Prologo di Sundbyberg*

In questa prospettiva ideologica può essere utile confrontare attentamente l'epopea spaziale di Martinson con una poesia svedese del 1951, 'esemplarmente socialdemocratica', *Sundbybergs-prolog* (Prologo di Sundbyberg), di Ragnar Thoursie, poeta molto influente nei primi anni '50, che ha ammesso la sua dipendenza da Martinson.

Sundbyberg, classica città-fabbrica della Svezia socialdemocratica, non lontana da Stoccolma, viene esaltata in questa poesia che divenne un testo di riferimento addirittura per Olof Palme. Come in *Aniara*, in *Sundbybergs-prolog* vengono contrapposte la comunità umana e la solitudine del cosmo e, nella prospettiva di Thoursie, la solidarietà che regna nella città fabbrica viene

presentata addirittura come la risposta adeguata all'abbandono dell'uomo nel cosmo.

*Sundbybergs-prolog*

Nattens väldiga neonljuslampa  
 svänger tungt i den lätta rymden.  
 Mörker brytes i metalliskt ljus,  
 och ljus i sotsvart mörker.  
 Som en tegelskrovlig tallstam, vuxen  
 djärvt ur järn och asfalt,  
 lutar sig fabriksskorstenen mot sin krona  
 susande av rök i starka grenar.  
 Doft av olja och kåda blandas  
 med blåstens moln- och månspegl,  
 [...]  
 Och med huvud lätt  
 tillbakalutat korsar arbetaren gatan  
 på hemväg i förströdda  
 nattskiftstankar.  
 Se, på kyrkans spira högt den genomstungne  
 tuppen, med månen lysande i sina klor!  
 Över tidens sus i tallar, över årens flykt  
 på fjädermolnets vinge bred och stark,  
 trår från natt till dag, från nöd  
 till frihet ifrån fruktan den strävan  
 som är lika för oss alla. En öppen stad,  
 ej en befäst, bygger vi gemensamt.  
 – Dess ljus slår upp mot rymdens ensamhet.<sup>33</sup>

*Il prologo di Sundbyberg*

L'enorme lampada al neon della notte  
 oscilla pesante nello spazio leggero.  
 L'oscurità si rifrange in luce metallica  
 e luce nell'oscurità nera come carbone.

---

<sup>33</sup> R. Thoursie, *Mod att leva: dikter i urval jämte en avslutande essay*, FIB: Lyrikklubb, Stockholm 1957, pp. 33-34.

Come un tronco di pino incrostato di mattoni, cresciuto  
 con coraggio da ferro e asfalto,  
 la ciminiera della fabbrica si appoggia alla sua chioma  
 un sibilo di fumo tra rami forti.

Il profumo dell'olio e della resina si mescola  
 col gioco di nuvole e luna del vento,

[...]

E con la testa appena  
 all'indietro, l'operaio attraversa la strada  
 tornando a casa in sparsi pensieri  
 al calar della notte.

Ecco, sulla guglia della chiesa in alto trafitto  
 il gallo, con la luna che brilla tra gli artigli!  
 Nel corso del tempo tra i pini, nel volo degli anni  
 sull'ala della nuvola di piume ampia e forte,  
 passa dalla notte al giorno, dal bisogno  
 alla libertà dalla paura quell'impegno  
 comune a tutti noi. Una città aperta,  
 non una fortezza, costruiamo insieme.

– La sua luce risplende contro la solitudine dello spazio.<sup>34</sup>

*Ord och ej annat* (Parole e non altro) di Gunnar Björling, scritta  
 dopo la guerra e la bomba atomica del 1945,

Fabrikers stad med skorstenar i solnedgången  
 den kubiska aspekt  
 från förorts holmar med grönt och vatten  
 en barrgirland som ram kring fönstersynen  
 ett underting av sommarland och drömmens stad en aftonstund  
 i sista solnedgången  
 lugnt vilande.<sup>35</sup>

La città fabbrica con ciminiere al tramonto  
 l'aspetto cubico  
 dagli isolotti del sobborgo  
 con verde e acqua

---

<sup>34</sup> La traduzione è di M.C. Lombardi.

<sup>35</sup> G. Björling, *Ord och ej annat*, Söderström, Helsingfors 1945, p. 85.

una ghirlanda di aghi di pino  
 come cornice alla vista dalla finestra  
 un prodigio fra terra d'estate  
 e città dei sogni  
 un momento serale  
 nell'ultimo tramonto  
 quietamente a riposo.<sup>36</sup>

può essere intesa come un esempio di un momento idilliaco: limitato, armonioso, e indisturbato. Al tempo stesso, l'esperienza si materializza e le si rendono le sue condizioni concrete, epistemologica prima di tutte le mitologiche proiezioni dello spazio. Non c'è qui la possibilità di separare tempo e spazio. La visione è legata ad un corpo fisico situato in uno spazio e in un momento contingente che in qualsiasi momento può diventare qualcos'altro.

La prospettiva non è estranea a Martinson, come emerge dalla canzone 102:

*Sång* (n. 102)

Stjärnhimlens eviga mysterium  
 och den celesta mekanikens under  
 är lag men inte evangelium.  
 Barmhärtigheten gror på livets grunder.<sup>37</sup>

Il mistero eterno del cielo stellato  
 e il miracolo della meccanica celeste  
 sono la legge ma non il vangelo.  
 La compassione germoglia sulle basi della vita.<sup>38</sup>

Ma quando questo pensiero è formulato nella centoduesima canzone di *Aniara*, il poema è quasi alla fine e dunque non può

---

<sup>36</sup> La traduzione è di M.C. Lombardi.

<sup>37</sup> H. Martinson, *Aniara*, p. 217.

<sup>38</sup> H. Martinson, *Aniara. Odissea nello spazio*, p. 164.

funzionare come programma di solidarietà per una società futura a bordo dell'astronave, per la semplice ragione che tutto è ormai segnato e non si può tornare indietro. Nessuna società è più possibile.

In altre parole, mi parrebbe probabile che la sfiducia di Martinson verso la Svezia del progresso tecnologico trovasse la sua immagine allegorica nella nave spaziale Aniara, una società delle dimensioni di una piccola città, una società che, nonostante tutto il suo pregevolissimo progetto 'è andata fuori rotta' e le cui espressioni culturali, inoltre, indipendentemente dal suo progetto, ricordano la nuova scena culturale dell'americanizzazione che – secondo la logica commerciale che le è propria – caratterizza la Svezia per l'intero decennio.

Il gruppo *Bill Haley and His Comets* è in testa alle hit parades con *Crazy, man, Crazy*, nello stesso anno in cui i primi ventinove canti dell'epopea spaziale di Martinson venivano pubblicati, il 1953, e in cui Heidegger tenne il suo discorso sull'essenza della tecnica. Tutte le espressioni culturali avvengono ovviamente in un certo senso contro uno sfondo cosmico, ma la cultura popolare a bordo dell'astronave Aniara ci presenta rapporti cosmici quasi da laboratorio e mostra il suo aspetto patetico con rilevanza unica. È questa una cultura degna dell'uomo, vista la sua posizione nell'universo? sembra chiedersi Martinson, mentre presenta spietatamente la miseria della cultura americanizzata in una prospettiva di eternità contro un orizzonte cosmico.

Con *Aniara* il segnale d'allarme dello scrittore si fa più complesso e ci dà, se si vuole, un'allegorica Sundbyberg, dove la pietà e la solidarietà hanno perduto il loro significato, dal momento che la società è andata irrimediabilmente fuori rotta. *Aniara* diventa così il simbolo della dolorosa consapevolezza dell'imperfezione, dell'inadeguatezza della tecnica. L'aggettivo greco *aniarós*, al femminile *aniará*, significa proprio 'doloroso'. Ragionevolmente si dovrebbe poter sottintendere la parola 'nave', che in greco è femminile (*naus*); latinizzata diviene *aniara navis*. Se la tecnica fosse stata adeguata, in altre parole, ci sarebbe stato risparmiato

quel dolore, *anía*, che diviene la sorte dei viaggiatori spaziali e anche dell'uomo moderno. Come la «dolorosa astronave», Aniara si presenta dunque come il simbolo stesso dell'insufficienza fatale della tecnologia moderna. Quindi un'impossibilità di quella conciliazione tra società e tecnica, tra umanità e cosmo del modello socialdemocratico e del prologo di Sundbyberg, una risposta negativa al modello Hegeliano in cui le contraddizioni si risolvevano con la riconciliazione degli opposti, della parte con la totalità, dell'individuo col lo Stato, sostituito da una contraddizione permanente. La premonizione che la Svezia felice degli anni '50 fosse un'utopia che aveva comunque in sé una carica distopica, un'utopia distopica.

PIA CARMELA LOMBARDI

BERLINO TRA UTOPIA E BABILONIA  
NEI *GROßSTADTROMANE* DELLA REPUBBLICA DI WEIMAR

1. *Introduzione*

Più di Londra, Parigi e New York, Berlino è la metropoli che incarna le moltissime contraddizioni di un periodo storico – il primo Dopoguerra – segnato dall’avanzare della modernità. Le discrepanze e i contrasti non sono pochi: si osserva da una parte la diffusione di nuove mode e ruoli all’interno della società, dall’altra lo scatenarsi di crisi politiche ed economiche che mettono a dura prova la Repubblica di Weimar. I *Großstadtromane* – tra cui non si può non citare *Berlin Alexanderplatz* di Alfred Döblin<sup>1</sup> come modello principale – svelano al lettore i volti sempre diversi che la capitale tedesca assume in quegli anni burrascosi: da metropoli moderna a luogo di perdizione e corruzione, proprio come una moderna Babilonia.

La connessione Berlino-Babilonia si concretizza durante gli anni Venti; infatti, è questo il periodo in cui la città comincia a rivelare quegli aspetti che la rendono ‘babilonica’: al fermento artistico e culturale si associano l’incompletezza urbana e l’incertezza politica ed economica, lo sdoganamento di nuovi comportamenti e ruoli sociali, l’aumento della criminalità e una profonda

---

<sup>1</sup> A. Döblin, *Berlin Alexanderplatz* (1929), BUR Rizzoli, Milano 2010.

crisi di identità.<sup>2</sup> Tutti questi aspetti rendono Berlino la metropoli babilonica per eccellenza. Dunque, già a partire dai primi decenni del Novecento, si può assistere a un rapido boom dell'immagine di Babilonia in Germania e soprattutto a Berlino. I numerosi cinema aperti negli anni Venti hanno spesso nomi che riprendono la storia e i miti mesopotamici (tra i quali il celebre *Babylon* in Rosa Luxemburg Straße a Berlino, in funzione dal 1929). Nel 1930 è completata la ricostruzione della Porta di Ishtar di Nabucodonosor, celebre re babilonese: i suoi pezzi erano stati smontati e inviati alla capitale tedesca all'inizio del secolo grazie alla *Deutsche Orient-Gesellschaft*, organizzazione i cui scavi erano stati finanziati dall'imperatore Guglielmo II alcuni anni prima.

In letteratura la relazione Berlino-Babilonia fa la sua comparsa in *Berlin Alexanderplatz* di Alfred Döblin. La Babilonia di Döblin richiama spesso motivi apocalittici, di distruzione e di annichilimento.<sup>3</sup> Una connotazione negativa simile è presente anche in alcune produzioni cinematografiche dell'epoca, a partire

---

<sup>2</sup> Cfr. C. Cornelissen - G. D'Ottavio (a cura di), *La Repubblica di Weimar. Democrazia e modernità*, il Mulino, Bologna 2021; P. Gay, *La cultura di Weimar. L'outsider come insider*, Dedalo, Bari 2002; D.J.K. Peukert, *La repubblica di Weimar. Anni di crisi della modernità classica* (1987), Bollati Boringhieri, Torino 2020; M. Ponzi - G. Guerra - D. Padularosa (a cura di), *Vivere in tempi di crisi. La Repubblica di Weimar. Arte, politica, filosofia*, Mimesis, Milano - Udine 2019; N. Rossol - B. Ziemann (Hrsg.), *Aufbruch und Abgründe. Das Handbuch der Weimarer Republik*, wbg Academic, Darmstadt 2021; H. Schulze, *La repubblica di Weimar. La Germania dal 1918 al 1933* (1982), il Mulino, Bologna 1998; E.D. Weitz, *La Germania di Weimar. Speranza e tragedia* (2007), Einaudi, Torino 2008; B. Widdig, *Culture and inflation in Weimar Germany*, University of California press, Berkeley 2001.

<sup>3</sup> In Döblin la rappresentazione babilonica della metropoli – e non si tratta soltanto di Berlino – è presente anche nel romanzo *Babylonische Wandrung, oder Hochmut kommt vor dem Fall* (1934). Qui il protagonista è, non a caso, il dio babilonese Marduk, approdato sulla Terra sotto sembianze umane con il nome di Konrad. A. Döblin, *Babylonische Wandrung, oder Hochmut kommt vor dem Fall* (1934), Deutscher Taschenbuch, München 1982.

dal film di Fritz Lang *Metropolis* (1927), dove la storia della torre narrata da Maria ricorda quella babilonese ed è – proprio come nel mito – allegoria dell’arroganza umana.

In realtà, la Berlino babilonica si offre come modello letterario e poetico ben prima degli anni Venti. La capitale guglielmina di inizio Novecento, infatti, non è più soltanto l’elegante scenografia dei romanzi scritti da autori come Theodor Fontane, ma anche la città stravolta e minacciosa degli espressionisti che, in una sorta di atmosfera profetica, riflette l’angoscia dell’uomo agli inizi del XX secolo. Alcune poesie di Georg Heym rispecchiano l’immagine di Berlino per gli espressionisti: la città è un dio terribile che ingoia tutto ciò che la abita e la circonda in *Der Gott der Stadt* (1910). Al contempo Berlino è anche la metropoli in continuo cambiamento, che disorienta e spersonalizza il singolo.<sup>4</sup> Nella lirica *Berlin I* (1910), l’uomo, privato della sua identità, diventa parte della «calca», della «folla» anonima, perdendo qualsiasi contatto con l’ambiente naturale, sostituito da un contesto fortemente urbanizzato:

Der hohe Straßenrand, auf dem wir lagen,  
War weiß von Staub. Wir sahen in der Enge  
Unzählig: Menschenströme und Gedränge,  
Und sahn die Weltstadt fern im Abend ragen.

Die vollen Kremser fuhren durch die Menge,  
Papiere Fähnchen waren drangeschlagen.  
Die Omnibusse, voll Verdeck und Wagen.  
Automobile, Rauch und Huppenklänge.

Dem Riesensteinmeer zu. Doch westlich sahn  
Wir an der langen Straße Baum an Baum,  
Der blätterlosen Kronen Filigran.

---

<sup>4</sup> Per una riflessione più approfondita sul rapporto tra l’individuo e la spersonalizzante vita metropolitana si veda il celebre studio di G. Simmel, *La metropoli e la vita dello spirito* (1903), Armando Editore, Roma 1995.

Der Sonnenball hing groß am Himmelssaum  
 Und rote Strahlen schoß des Abends Bahn.  
 Auf allen Köpfen lag des Lichtes Traum.<sup>5</sup>

Nei *Großstadtromane* che prenderemo in esame (*Alles ist Jazz* di Lili Grün, *Das kunstseidene Mädchen* di Irmgard Keun, *Der fromme Tanz* di Klaus Mann, *Was nun, kleiner Mann?* di Hans Fallada e *Fabian. Die Geschichte eines Moralisten* di Erich Kästner), si cercherà di tracciare un *fil-rouge* che metta in luce il doppio volto di Berlino: da una parte la città immaginata e percepita come luogo di salvezza da un destino di mediocrità, miseria e incertezze, dall'altra la Babilonia che si rivela essere realmente, una rete intricata in cui è semplice trovarsi invischiati e da cui è quasi impossibile salvarsi.

A questa particolare lettura della Berlino babilonica presente nei *Großstadtromane* si vuole accostare l'attenta analisi che Siegfried Kracauer ha compiuto sulle pagine del feuilleton della *Frankfurter Zeitung* della Germania repubblicana e della capitale tedesca. I brevi reportage contenuti nella raccolta *Strade a Berlino e altrove*<sup>6</sup> fungono in questo caso da ponte per poter ricondurre alla realtà dell'epoca i racconti e le narrazioni presenti nei romanzi presi in esame. La vita stimolante ed eccitante della metropoli, lo spettro della disoccupazione che diffonde terrore e angoscia, la povertà che abita tutti i luoghi della città, anche i più

---

<sup>5</sup> «Seduti sopra l'erto e polveroso / argine della strada, contempliamo / la calca innumerevole e confusa / e, nella sera, la città lontana. / Le vetture dei tram imbandierate / s'aprono colme un varco tra la folla. / Fendon gli / omnibus carichi le strade. / Suonar di clackson, fumo e automobili. / Verso l'immenso mare di cemento. / Ma ad ovest si disegna fusto a fusto / la filigrana delle chiome spoglie. / Il sole pende enorme all'orizzonte / fiamme saetta l'arco della sera. / E il sogno della luce, alto, su tutto» (trad. it. di P. Chiarini), in P. Gelli (a cura di), *Poesia europea del Novecento. 1900-1945*, Skira, Milano 1996, pp. 498-501.

<sup>6</sup> S. Kracauer, *Strade a Berlino e altrove* (1964), trad. it. di D. Pisani, Pendragon, Bologna 2004.

insospettabili, sono soltanto alcuni di quegli aspetti che contraddistinguono i *Großstadtromane* e che puntualmente ritroviamo nei racconti di Kracauer.

## 2. *Una Babilonia al femminile: Berlino e la 'New Woman'*

Può accadere che in alcuni romanzi – pochi – Berlino sia davvero la città utopica in cui i sentimenti umani più puri (il reciproco affetto, la solidarietà e la generosità) dominano tra gli uomini, rendendo anche i momenti più disperati un semplice ostacolo da superare. È il caso del romanzo *Alles ist Jazz* (Tutto è Jazz, 1933) di Lili Grün,<sup>7</sup> scrittrice austriaca trasferitasi a Berlino durante il primo Dopoguerra con la speranza di sfondare come attrice (alla fine lavorerà da segretaria). Lili Grün è di solito annoverata, insieme a Irmgard Keun, fra le scrittrici che hanno presentato nei propri romanzi il nuovo ruolo femminile: il presente contributo intende, quindi, sottolineare il legame tra la 'New Woman' e la mutevole visione di Berlino utopica e babilonica.

Nella prima metà degli anni Venti già 11.5 milioni di donne tedesche risultano impegnate nell'industria oppure nel terzo settore (quello dei cosiddetti 'colletti bianchi').<sup>8</sup> È durante la Repubblica di Weimar che si abbandona la tipica rappresentazione femminile dell'Impero guglielmino, secondo la quale la donna sarebbe l'angelo del focolare, una madre attenta all'educazione dei figli e una moglie amorevole. Al contrario, prende piede una diversa immagine, più emancipata sessualmente ed economicamente indipendente, nonostante una buona parte della borghesia tedesca – anche femminile – cerchi di limitare lo sdoganamento di certi comportamenti ritenuti poco adatti per una donna.

---

<sup>7</sup> L. Grün, *Tutto è Jazz*, trad. it. di E. Arosio, Keller, Rovereto 2018.

<sup>8</sup> G. Berghaus, *Girlkultur. Feminism, Americanism, and Popular Entertainment in Weimar Germany*, «Journal of Design History», 3-4 (1988), vol. 1, pp. 193-219.

Tuttavia, chi trova un lavoro e cerca di raggiungere l'autonomia, in poco tempo comprende che la propria vita non sarà tutta rose e fiori: la 'New Woman' tedesca, secondo alcune ricerche dell'epoca,<sup>9</sup> riceve paghe più basse rispetto a quelle dei colleghi, ha poche probabilità di fare carriera ed è spesso vittima delle avances indesiderate dei propri superiori. Ciò va a contrapporsi a quella che è l'immagine oramai 'standardizzata' della nuova donna nei media, di evidente origine americana: questa 'New Woman' è sportiva, in salute, una lavoratrice di successo che desidera e ottiene un matrimonio vantaggioso con un buon e ricco partito. Come si vedrà a breve, questa rappresentazione femminile, in evidente contrasto con quella più *a la garçonne* francese, risulta prevalere positivamente in Lili Grün, mentre è severamente criticata da Irmgard Keun: il finale del romanzo svela quello che, secondo l'autrice, è il destino di chi persegue l'ideale della 'New Woman' americana.<sup>10</sup>

Elli, come la maggior parte dei personaggi – femminili e non – dei *Großstadtromane*, viene dalla provincia, lì dove la vita comincia a starle troppo stretta. Così come l'autrice, si trasferisce a Berlino con il desiderio di diventare una famosa attrice («l'importante è andare in scena, l'importante è vivere!»),<sup>11</sup> speranza che accomuna le tante giovani tedesche dell'epoca. A Berlino Elli vive di piccoli ingaggi e misere paghe, che la riducono spesso

---

<sup>9</sup> *Ibidem.*

<sup>10</sup> Cfr. C. von Ankum, *Women in the metropolis. Gender and modernity in Weimar culture*, University of California press, Berkeley 1997; K. Barndt, *Sentiment und Sachlichkeit. Der Roman der Neuen Frau in der Weimarer Republik*, Böhlau, Köln 2003; H. Boak, *Women in the Weimar Republic*, Manchester University Press, Manchester - New York 2013; C. Finnan - C. Schönfeld (eds.), *Practicing modernity. Female creativity in the Weimar Republic*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2006; I. Lorisika, *Frauentdarstellungen bei Irmgard Keun und Anna Seghers*, Haag und Herchen Verlag, Frankfurt am Main 1985; J.B. Wager, *Dangerous dames. Women and representation in the Weimar Street Film and Film Noir*, Ohio University Press, Athens 1999.

<sup>11</sup> L. Grün, *Tutto è Jazz*, p. 182.

a soffrire la fame per più giorni; ma non sono le fitte allo stomaco né le angherie della padrona di casa né i tentativi di uomini più grandi di lei di sedurla con l'illusione di mantenerla («vuoi forse che mi venda per il panino quotidiano?»)<sup>12</sup> a rendere la vita di Elli a Berlino una trappola per sognatori. Al contrario la città continua a rappresentare per la protagonista l'ancora di salvezza dai momenti più bui e a darle quella forza necessaria per superarli: «Abbiamo fatto fiasco ancora una volta in questa nostra vita... tutto invano, tutto invano... ma non ce ne importa niente, restiamo fiduciosi!».<sup>13</sup>

Berlino è il luogo in cui Elli vive nei cabaret il suo sogno di diventare un'attrice famosa, in cui ritrova amici spariti nel nulla e stringe nuovi rapporti. Come si avrà modo di osservare, se nella maggior parte dei romanzi si giunge ad un certo momento in cui Berlino rifiuta, a tratti anche violentemente, i protagonisti delle storie narrate, in *Tutto è Jazz* ciò non accade. E alla fine del romanzo lasciamo Elli entusiasta per un nuovo ingaggio e per il grande futuro che l'aspetta a Berlino:

varrà veramente la fatica, la volontà di continuare a vivere? Si sforza di evocare l'immagine riflessa allo specchio di una Elli vestita di quattro colori, che saltella su e giù per la stanza. A casa l'aspettano le valigie pronte... l'aspetta un contratto... la nuova scrittura! E il prossimo uomo! aggiunge il cuore con un pizzico di spavalderia.<sup>14</sup>

Quando a breve ci soffermeremo sul romanzo di Klaus Mann *La pia danza*, la riflessione finora condotta verterà in particolare sul rapporto tra la vita metropolitana e una ritrovata libertà sessuale. Questo discorso vale anche per gli altri romanzi presi in esame, compreso *Tutto è Jazz*. Non solo: il legame con l'opera di Lili Grün si fa ancora più profondo nel momento in cui l'autrice mostra come lo stesso atteggiamento positivo di Elli verso

---

<sup>12</sup> Ivi, p. 23.

<sup>13</sup> Ivi, p. 163.

<sup>14</sup> Ivi, p. 185.

la città sia presente anche in chi vive apertamente la propria omosessualità. Tra i vari cabaret in cui la protagonista si esibisce, ne troviamo uno – lo *Sternenbar* – che ospita coppie di uomini e donne intenzionate a trascorrere una piacevole serata (per l'ingenuità che la contraddistingue, Elli realizza tardi dove si trova realmente). A differenza dei romanzi di Kästner e di Keun, la rappresentazione della libertà sessuale non sfocia in un senso di precarietà e di degenerazione. Al contrario, a dominare nel romanzo di Grün è un certo senso di 'tregua', come se la città babilonica avesse deciso di non 'guastare' chi, per la prima volta dopo gli anni dell'Impero guglielmino, sta vivendo con più libertà il proprio orientamento sessuale.<sup>15</sup> Le parole di Elli per descrivere l'ambiente dello *Sternenbar* riflettono la serenità di una realtà che da poco ha fatto il suo pubblico ingresso nella società, dove sembra essersi del tutto integrata:

allo Sternenbar le coppie volteggiano sempre al medesimo ritmo incantato. Sembra quasi che queste persone ballino senza sosta per tutta la settimana, come se non ci fosse il giorno tra una sera e l'altra, come se la loro vita si sostanziasse nello Sternenbar dalle dieci di sera alle tre di notte.<sup>16</sup>

Se Lili Grün ci presenta un'immagine della metropoli in fin dei conti positiva, l'esatto opposto accade con Irmgard Keun e il suo romanzo *Das kunstseidene Mädchen* (Doris, la ragazza misto seta, 1932).<sup>17</sup> Anche in questo caso la protagonista fugge dalla provincia per trasferirsi a Berlino (più che altro perché convinta di essere ricercata dalla polizia per il furto di un banale pellicciotto)

---

<sup>15</sup> È importante sottolineare, tuttavia, come durante gli anni repubblicani persista il §175, che punisce severamente i rapporti omosessuali. Cfr. G. Iannucci, *La scena alternativa nella Repubblica di Weimar. Una topografia berlinese*, Artemide, Roma 2019.

<sup>16</sup> Ivi, p. 152.

<sup>17</sup> I. Keun, *Doris, la ragazza misto seta*, trad. it. di V. Gallico, L'orma, Roma 2017.

con la ferma intenzione di diventare una stella del cinema. A questo proposito, può risultare interessante una breve riflessione sul desiderio della protagonista di raggiungere la fama da attrice non tanto grazie al talento (come nel caso di Elli), ma per il suo aspetto fisico («vi giuro, sono una bomba sotto ogni punto di vista»)<sup>18</sup>. Si potrebbe pensare, infatti, che l'intenzione di Irmgard Keun sia proprio quella di riprendere alcune delle opinioni all'epoca più diffuse sul nuovo ruolo femminile, criticando quegli aspetti che venivano più messi in luce dai media, dal cinema alla stampa. Infatti, se da una parte in quegli anni fanno la loro comparsa film che hanno per protagonista una giovane segretaria che, proprio grazie al fascino e alla bellezza, riesce a farsi strada e a sposare il ricco industriale per il quale lavorava, dall'altra le pagine dei giornali tedeschi – soprattutto delle *Illustrierten*, ovvero le riviste illustrate – danno della 'New Woman' una rappresentazione fin troppo legata all'aspetto fisico e alle mode da seguire. Dunque, si ha l'impressione che l'attrice, fondamentalmente convinta del nuovo ruolo della donna all'interno della società, ne critichi quegli aspetti che, non a caso, sono spesso fatti risaltare attraverso uno sguardo maschile.

I primi tempi dopo il suo trasferimento, nonostante le rinunce e la fame, Doris è perdutoamente innamorata di Berlino, una città che sembra non dormire mai e che con le sue mille luci e locali offre continui divertimenti:

mi sono sentita avvolta da Berlino come dentro una coperta a fiori rossi fiammanti. I quartieri ovest sono eleganti e pullulano di lampioni, sembrano favolose pietre preziose incastonate in un anello. Eccole qui: abbiamo insegne luminose gigantesche, e intorno a me è tutto un luccichio.<sup>19</sup>

Tuttavia, a poco a poco, Doris comprende quanto questa metropoli che sembra offrire infinite occasioni di realizzazione

---

<sup>18</sup> Ivi, p. 9.

<sup>19</sup> Ivi, p. 61.

sia in realtà una Babilonia tentacolare in grado di catturare e trascinare verso il basso. E questa nuova visione della città è presente nella narrazione che Doris fa alle uniche due persone con le quali intrattiene un legame dalla sua vita in provincia, la madre e l'amica Therese. Nelle lettere che invia, i toni di entusiasmo scemano, lasciando spazio alla cruda realtà: vivere a Berlino significa sopravvivere alla crisi politica ed economica («per strada ovunque si incontrano prostitute, ragazzi e voci di gente affamata»),<sup>20</sup> alla miseria morale, alla sterilità sociale e all'egoismo umano, arrendendosi alla fine alla brutalità di questa Babilonia:

mi sono fatta due conti. Un giorno è composto da 24 ore, la metà sono di notte, ne rimangono quindi 12. 12 per 60 minuti fa 720, per cui sottraendo i 3 minuti di bontà ne rimangono 717 durante i quali una persona è cattiva. Sono cifre che uno deve conoscere, se non vuol farsi distruggere. Che poi ognuno ha il sacrosanto diritto di cercare di non finire male.<sup>21</sup>

E se l'unica via di salvezza che Keun offre alla 'nuova donna' sembra essere il ritorno all'odiata provincia, Doris si dimostrerà per ciò che è: un'emarginata di Berlino che non è in grado di lasciare la metropoli perché la vita che la città le offre – e al termine del romanzo non è granché, Doris dorme nelle sale d'attesa delle stazioni – è pur sempre un'utopia rispetto alla mediocrità della provincia: «no, a lavorare non ci vado, a quel punto meglio andare sul Tauentzien e brillare come una lucciola, diventare una stella. [...] Forse anche se non sei una stella non è poi così grave».<sup>22</sup>

La Berlino di Siegfried Kracauer è una città che affascina il giornalista, proprio come Elli e Doris, e al contempo lo inquieta. Consapevole dei molteplici e contraddittori aspetti di questa metropoli, Kracauer cerca di narrarla in maniera oggettiva, dando così al lettore dei suoi reportage la percezione di una città

---

<sup>20</sup> Ivi, p. 159.

<sup>21</sup> Ivi, p. 134.

<sup>22</sup> Ivi, p. 198.

intrappolata in un circolo vizioso senza fine, tra modernità e precarietà. Infatti, a Berlino, scrive il giornalista, «trovano espressione senza nemmeno averne avuta l'intenzione i suoi contrasti, la sua crudezza, la sua apertura, le sue contiguità, il suo splendore». <sup>23</sup> In particolare, la città di Kracauer è quella che sta per soffocare sotto il nazionalsocialismo, in cui povertà e disoccupazione, come vedremo, prendono sempre più piede:

diversi visitatori mi hanno ribadito di essere stati colpiti dai tanti mendicanti di Berlino. Il loro numero è, in effetti, decisamente aumentato, anche a causa del concorso dei disoccupati; per giunta essi di preferenza si stabiliscono nel tratto più frequentato del Kurfürstendamm, in cui presumono – quanto a ragione non è indubbio – che i passanti siano particolarmente caritatevoli. <sup>24</sup>

### 3. Una Babilonia senza genere: alla scoperta di sé

Klaus Mann non è solitamente annoverato tra gli autori di *Großstadtromane*. Nei suoi testi Berlino funge più da sfondo che da coprotagonista (anzi, talvolta da antagonista), tanto che la metropoli tedesca è spesso sostituita da altre città (ad esempio Parigi e Amburgo) oppure da altri tipi di ambientazioni (come ville in campagna). Ciò nonostante, uno dei suoi primi romanzi, *Der fromme Tanz* (La pia danza, 1925) <sup>25</sup> può ben inserirsi in quest'analisi poiché, se sin da subito si ha la percezione che Berlino sia una Babilonia che intrappola e determina il destino di tutti, la metropoli si rivela una 'tappa' fondamentale per chi è alla scoperta di sé e della propria identità. <sup>26</sup> Il protagonista del romanzo di Klaus Mann non

---

<sup>23</sup> S. Kracauer, *Strade a Berlino e altrove*, p. 57.

<sup>24</sup> Ivi, p. 149.

<sup>25</sup> K. Mann, *La pia danza. Avventura di una giovinezza*, trad. it. di F. Ferrari, Gammalibri, Milano 1983.

<sup>26</sup> Cfr. P. Gay, *La cultura di Weimar*; G. Iannucci, 'Das Babel der Welt'. *Berlino e gli spazi interni dell'omosessualità weimariana*, in M. Ponzi - G.

è un idealista come Elli oppure un sognatore come Doris: Andreas, giovane proveniente da una famiglia benestante che trascorre la propria infanzia durante gli anni della Grande Guerra, avverte ora il malessere di quel periodo travagliato:

in questa guerra era cresciuto lui – lui, Andreas Magnus, il singolo caso che gli stava di fronte nella sua straordinaria confusione, benché nel suo intimo comprendesse che questa confusione doveva essere propria di una generazione, di una generazione intera, non di un singolo. La sua infanzia vaga e sognante si era dunque imbattuta nelle convulse giornate del 1914, la cui grandezza, il cui ‘pathos’ possente non aveva però ancora potuto capire, ma che si erano impresse, trasformandola, nella sua anima come una grande esaltazione, come un frastuono rimbombante, come un’ora inspiegabile dopo di cui ogni cosa non sarebbe mai più tornata a essere come prima. E lo sfondo, la cornice degli anni del suo primo risveglio, del suo primo osservare, del suo primo apprendere – degli anni cioè tra gli undici e i tredici – era stato composto da quel nuovo e più incerto, più pericoloso sommovimento, da quella rivolta disperata che se poteva distruggere quanto esisteva di vecchio e di esausto, non era però in grado di generare il nuovo dalla sua lacerazione: l’insurrezione del 1918.<sup>27</sup>

Andreas è il rappresentante di una generazione – quella che stava crescendo durante la Prima guerra mondiale – che negli anni della Repubblica di Weimar è lasciata a vivere in una Germania ‘frantumata’ dai padri.<sup>28</sup> Dunque, i protagonisti del romanzo di Klaus Mann sono i coetanei di Andreas, mentre gli adulti (tranne alcune eccezioni) appaiono come dei rappresentanti del passato imbruttiti dagli eventi, che cercano faticosamente di stare al passo con i tempi moderni (esempio di ciò è la proprietaria del cabaret dove si esibisce Andreas). A Berlino il protagonista del romanzo

---

Guerra - D. Padularosa (a cura di), *Vivere in tempi di crisi*, pp. 259-270; L. Marhoefer, *Sex and the Weimar Republic. German Homosexual Emancipation and the Rise of the Nazis*, University of Toronto Press, Toronto 2015; D. Weitz, *La Germania di Weimar*, pp. 345-383.

<sup>27</sup> K. Mann, *La pia danza*, pp. 23-24.

<sup>28</sup> Cfr. D.J.K. Peukert, *La repubblica di Weimar*.

può realizzare come i sentimenti che l'hanno finora tormentato sono una prerogativa della generazione del primo Dopoguerra, a cui si lega indissolubilmente:

Andreas osservò i giovani, i suoi coetanei, l'uno dopo l'altro. E vide come intorno alle loro bocche vi fossero già, invisibili a un primo sguardo, delle piccole rughe, e comprese che erano state le avventure precoci, l'ansia affrettata, le precipitose esperienze a scavarle. Gli parve che tutti loro, in fondo estranei al mondo, in fondo addirittura bambini, si fossero gettati troppo presto, come nessun'altra generazione aveva fatto prima, in una battaglia che il loro orgoglio e la loro angoscia li costringeva a vincere e che pure era troppo dura. [...] Sperava forse di venire a sapere qualcosa da loro, una specie di segreto, una specie di talismano che avrebbe aiutato anche lui, che l'avrebbe reso capace di non desistere dalla lotta. Li osservò tutti.<sup>29</sup>

Andreas giunge nella metropoli tedesca (anche lui, come gli altri personaggi dei *Großstadtromane*, non è nato a Berlino) dopo aver tentato il suicidio e alla ricerca di sé. Fin dall'inizio la città si rivela una matrigna crudele: trascorsa la prima notte in una camera ammobiliata, Andreas si ritrova quasi sfigurato dalle punture di cimici. Il primo incontro con la capitale tedesca è, quindi, disastroso:

Berlino era grande. Andreas l'aveva detestata, odiata dal più profondo dell'anima già a partire da quel mattino in cui gli si era fatta incontro con la sua spietata bruttezza, simile a una visione d'angoscia [...] Non aveva accuse per la sua corruzione né rimproveri per la sua sporcizia, a causa della quale molti si credevano in dovere di predirle una fine catastrofica.<sup>30</sup>

Tuttavia, come scoprirà il protagonista già nelle prime ore della sua permanenza, questa metropoli «crudele»<sup>31</sup> è abitata anche da donne e uomini animati da solidarietà e generosità.

---

<sup>29</sup> K. Mann, *La pia danza*, p. 75.

<sup>30</sup> Ivi, p. 91.

<sup>31</sup> Ivi, p. 57.

Una volta ambientatosi a Berlino e diventato una stella del cabaret, Andreas sente di dover percorrere con completa fiducia il percorso – di sofferenza – che la città gli offre e che si potrebbe definire di ‘scoperta’ della propria identità. In questo viaggio il protagonista comprende la propria omosessualità, riproponendo così il discorso affrontato poco sopra: Andreas, Paulchen e gli altri vivono liberamente a Berlino il proprio orientamento sessuale perché sanno di poterlo fare. In questa Babilonia, dove ci si può abbigliare come si preferisce e frequentare locali per omosessuali (cosa all’epoca assai comune, peraltro, anche per gli eterosessuali), la metropoli non si rivela così crudele con chi può finalmente aprirsi al mondo.

#### 4. *Una Babilonia al maschile: Berlino tra fine e nuovi inizi?*

Il romanzo che forse tematizza meglio il passaggio di Berlino da città utopica a Babilonia infernale è *Was nun, kleiner Mann?* (E adesso, pover’uomo?, 1932) di Hans Fallada.<sup>32</sup> Come Döblin, Fallada rientra in quel gruppo di scrittori della *Neue Sachlichkeit* (‘nuova oggettività’) che, dopo la Grande Guerra, rifiuta la soggettività sfrenata e il pathos degli espressionisti per riproporre la nuda realtà nella sua essenza. La *Neue Sachlichkeit*, in contrapposizione sia all’espressionismo di alcuni anni prima sia al realismo ottocentesco di autori come Theodor Fontane, intende rioggettivare la realtà, presentando ai lettori, come si è visto, quelli che sono i principali temi dell’epoca. Senza aderire ad alcun manifesto oppure programma, gli scrittori della ‘nuova oggettività’ prendono spunto dalle questioni dominanti nella Repubblica di Weimar (lo sviluppo tecnologico, industriale e dei nuovi media, l’americanizzazione della Germania, la sfrenata urbanizzazione di quegli anni), dando vita a risultati letterari di diverso genere:

---

<sup>32</sup> H. Fallada, *E adesso, pover’uomo?*, trad. it. di M. Rubino, Sellerio, Palermo 2022.

dal giornalismo narrativo tipico dei reportage di Egon Erwin Kisch ai drammi teatrali più politici di Erwin Piscator, ai romanzi sulla Grande Guerra di Ernst Jünger ed Erich Maria Remarque.

Fallada diventa uno dei più grandi narratori della città, delle classi meno agiate e delle nuove condizioni tedesche dalla disoccupazione («l'importante è non finir disoccupato!»)<sup>33</sup> alle tensioni politiche.<sup>34</sup> Anche i due protagonisti del romanzo, Johannes (Hannes) ed Emma (Lämmchen) Pinneberg, arrivano dalla provincia a Berlino per cercare un lavoro e un'abitazione per loro e il bambino che verrà. La metropoli di Fallada appare diversa da quella caotica e dall'assetto urbano inconcluso di *Berlin Alexanderplatz*. Lo scrittore descrive una città dai più svariati aspetti: da una parte le sue strade e i viali più famosi (Friedrichstraße, Unter den Linden) e le sue attrazioni (i cabaret e i nightclub con seducenti ballerine); dall'altra una sorta di rifugio per i due giovani sposi che, pur ritrovandosi in un'umile abitazione, sanno di poter contare sulla vita familiare per combattere le brutture e gli ostacoli del mondo esterno. Tuttavia, dopo un periodo di 'stasi', Berlino li rigetterà violentemente con il sopraggiungere dello spettro della disoccupazione: i Pinneberg si ritrovano così a vivere in un sobborgo della metropoli, fuori mano e lontani da quella città che avevano imparato a conoscere. Al contempo, non mancano i riferimenti dell'autore ai disordini politici di quegli anni, che rendono la città ancora più babilonica, soprattutto per due personaggi 'ingenui' come Hans e Lämmchen:

Passa veloce un'auto piena di poliziotti. Ci sono stati dunque altri scontri con i comunisti o forse con i nazisti, fegato a quei ragazzi non gliene manca di sicuro. Tornerebbe a leggere volentieri un giornale, non sa più cosa succede. Magari in terra di Germania tutto è già perfettamente in ordine e lui, là fuori in quella sua baracca, manco se n'accorge. No, no, se le cose si fossero rimesse a posto, se n'accorgerebbe. [...] Ci se

---

<sup>33</sup> Ivi, p. 104.

<sup>34</sup> Cfr. H.A. Turner Jr., *Fallada for Historians*, «German Studies Review», 26.3 (2003), pp. 477-492.

ne può anche stare così a rimuginare sempre gli stessi pensieri, molto divertente non lo è, non è che l'umore di Pinneberg se ne giovi. Ma che altro si può fare in una città che non vi riguarda, se non restarsene a casa propria, con i propri affanni? Negozi in cui non si può comprare niente, cinema in cui non si può entrare, caffè per chi può pagare, musei per chi è vestito decentemente, alloggi per gli altri, istituzioni buone solo ad angariarvi – no, Pinneberg preferisce restarsene a casa sua.<sup>35</sup>

È interessante notare come nel romanzo Fallada leghi l'essenza babilonica di Berlino ai diversi fattori esterni che caratterizzano la storia della Repubblica di Weimar e che influenzano i comportamenti umani e sociali. Se con Elli e Doris avevamo avuto un accenno di ciò (sebbene sopravvivesse una certa solidarietà tra emarginati), nel romanzo di Fallada, Hannes si lamenta quasi subito, una volta ottenuto un posto in uno dei grandi magazzini di Berlino, dell'imbruttimento morale che questa lotta per la sopravvivenza genera in tutti i berlinesi, ad esempio, tra le donne che si prostituiscono pur di avere qualche soldo, tra gli impiegati dello Stato che mancano di qualsiasi empatia verso chi chiede loro aiuto e tra i colleghi al lavoro:

all'insegna del "si salvi chi può!" tutti andarono all'assalto dei clienti, e chi entrava nei Grandi Magazzini Mandel, quando s'aggirava per il reparto confezioni per uomo, restava un po' meravigliato nel veder spuntare dappertutto dei volti pallidi, contratti in una smorfia di gentilezza, che gli domandavano: «Prego, signore, desidera forse...». La somiglianza con una stradina a luci rosse era assai forte, e ogni commesso esultava, quando gli riusciva di strappare un cliente al collega.<sup>36</sup>

Dopo essere stato licenziato, Hannes si ritrova un uomo senza identità, un emarginato della società che in quanto tale Berlino – oramai una Babilonia crudele – rifiuta in maniera violenta. Il «kleiner Mann» Pinneberg, infatti, non può più camminare per quei viali dove un tempo, seppur povero ma con un lavoro (ergo,

---

<sup>35</sup> H. Fallada, *E adesso, pover'uomo?*, pp. 533-534.

<sup>36</sup> Ivi, p. 325.

con un'identità riconosciuta) passeggiava con la moglie, altrimenti rischierebbe l'arresto e il carcere perché attenta al decoro della città:

e ad un tratto Pinneberg capisce tutto, al cospetto di questo poliziotto, di questa gente perbene, di questa vetrina luccicante lui capisce che è tagliato fuori, che non appartiene più a quel tipo di mondo, che lo si caccia via a ragione: è scivolato giù, è finito a fondo, è spacciato. Ordine e pulizia: roba di una volta. Pane e lavoro sicuri: roba di una volta. La povertà non è soltanto miseria, la povertà è anche un reato, la povertà è un marchio, la povertà è sospetta.<sup>37</sup>

Sembrirebbe che il romanzo di Fallada non preveda nessun lieto fine, ma non è così. Lämmchen, che possiamo considerare la vera eroina della storia, non solo non esce devastata dalla Berlino-Babilonia, ma anzi sarà lei a portare avanti la famiglia, senza cedere ad alcuna azione illecita, e a sostenere l'oramai derelitto Hannes: «ah, Lämmchen non è fresca come una rosa, Lämmchen deve lavorare tutto il giorno, Lämmchen è pallida e stanca, Lämmchen salva il bilancio familiare».<sup>38</sup> Nel romanzo di Fallada, la cui parte principale è intitolata – non a caso – «Berlino», la metropoli assume due aspetti diversi: da una parte appare come una madre pronta ad aiutare i propri figli a raggiungere la felicità, ma che in breve tempo si trasforma in una matrigna che condanna alla miseria e all'indigenza; dall'altra, proprio per questo suo carattere più crudele, è un motivo in più di vicinanza familiare e di sostegno tra emarginati.

L'ultimo romanzo preso in esame è *Fabian. Die Geschichte eines Moralisten* (Fabian. Storia di un moralista) di Erich Kästner,<sup>39</sup> comparso in Germania per la prima volta nel 1931 e in Italia nel 1933. La scelta non è casuale: per tutti i personaggi, ad

---

<sup>37</sup> Ivi, p. 545.

<sup>38</sup> Ivi, p. 509.

<sup>39</sup> E. Kästner, *Fabian. Storia di un moralista ovvero L'andata a puttana*, trad. it. di C. Coardi, Bompiani, Milano 1980.

esempio il migliore amico di Fabian, Labude, che crede di poter cambiare il mondo, Berlino è una città babilonica che non lascia alcuna via di fuga a chi la abita. Il protagonista, un giovane brillante con una morale atipica per quei tempi, vive in una metropoli che di morale ha ben poco. Come altri personaggi dei *Großstad-tromane*, Fabian giunge a Berlino dalla provincia e, per quanto sia un uomo intelligente e colto, finisce, con la crisi del '29, per affollare le anguste sale degli uffici di collocamento.

I reportage di Kracauer intitolati – non a caso – *Sugli uffici di collocamento* sono forse una delle fonti più interessanti per poter immaginare la loro organizzazione e il funzionamento. In queste ampie sale che dovrebbero rappresentare «un passaggio percorrendo il quale il disoccupato dovrebbe pervenire nuovamente a un'esistenza con attività lavorativa; al giorno d'oggi il passaggio è purtroppo fortemente ostruito»,<sup>40</sup> si riuniscono uomini e donne in cerca di un'occupazione. In questi uffici, scrive Kracauer, l'unico scopo dei disoccupati non è tanto quello di trovare un lavoro: dopo mesi di ricerca, sembra che

non si dedicano ad altro che a restarsene in attesa. Poiché, in rapporto al loro numero, quello dei posti di lavoro può essere considerato ampiamente trascurabile, l'attesa tende a divenire fine a se stessa. Mi è capitato di osservare come parecchi di loro prestino appena ascolto alla lettura delle offerte di lavoro. Sono ormai troppo indifferenti per pensare di poter essere stati prescelti. [...] Non mi è noto alcun altro luogo in cui l'attesa sia così demoralizzante – senza poi tener conto del fatto che, in fasi di stagnazione come questa, a mancare è l'obiettivo stesso: a mancare è in primo luogo lo splendore.<sup>41</sup>

Ciò che osserva Kracauer è l'assenza di qualsiasi forma di dignità concessa dalla società ai disoccupati. La povertà di quest'ultimi domina gli uffici di collocamento, in maniera più palese oppure più adombrata: «ora si fa largo [la povertà] in cenci

---

<sup>40</sup> S. Kracauer, *Strade a Berlino e altrove*, p. 73.

<sup>41</sup> Ivi, pp. 77-78.

palesemente rattoppati, ora si ritira, occultandosi con decoro tutto borghese; presso un sarto vestito un po' meglio, si è scelta come ultimo nascondiglio i polsini della camicia». <sup>42</sup> Alla trascuratezza si cerca di ovviare con il gioco: chi si diletta con gli scacchi, chi con le carte. Ma ciò che differenzia i disoccupati che ormai vivono negli uffici di collocamento è il rapporto con la propria condizione d'attesa perenne: i più anziani quasi ci stringono amicizia, mentre i più giovani vedono la propria vita scivolare via dalle loro dita, come se si trattasse di «una sostanza tossica che pian piano li pervade». <sup>43</sup> La permanenza di Fabian negli uffici di collocamento non è lunga, sia perché capita che il protagonista riesca a trovare qualche lavoretto, sia perché, dopo il suicidio del suo migliore amico, decide di tornare nel suo paese d'origine. Certamente, la descrizione che Kästner fa degli uffici di collocamento si avvicina molto a quella di Kracauer; in primo luogo, la maggior parte delle volte questi sono localizzati in siti destinati un tempo ad altro scopo: «un paio di case più avanti [Fabian] scoprì una bottega che pareva lo spaccio di una cooperativa, evidentemente trasformata in quell'ufficio cui gli avevano detto di rivolgersi». <sup>44</sup> Inoltre, sorprendono anche in questo caso i diversi atteggiamenti dei disoccupati intenti ad aspettare il proprio turno e di essere ricevuti: ci sono uomini e donne (tra i quali anche il povero Fabian) che impiegano tutta la giornata a vagare da un ufficio all'altro della città per consegnare e ricevere i certificati corretti, e ci sono persone che, quasi rassegnate al proprio destino, approfittano di quel tempo di attesa 'eterna' per girare per le vie e fermarsi alle vetrine dei negozi:

Fabian stupì nel notare come erano ben vestiti questi disoccupati; alcuni si potevano definire addirittura eleganti; incontrandoli, ad esempio, sul Kurfürstendamm li avrebbe senza dubbio presi per dei perdigiorno volontari. Probabilmente molti di loro approfittavano della quotidiana

---

<sup>42</sup> *Ibidem.*

<sup>43</sup> *Ibidem.*

<sup>44</sup> E. Kästner, *Fabian*, p. 101.

visita obbligatoria all'ufficio di controllo per fare una passeggiata nelle vie più eleganti del quartiere degli affari. Curiosare davanti alle vetrine non costava ancora nulla; e chi poteva riconoscere se erano o no in grado di fare degli acquisti? Perciò indossavano gli abiti della festa; e con pieno diritto, perché nessuno al pari di loro disponeva di altrettante domeniche.<sup>45</sup>

La Berlino di Fabian è una Babilonia contraddistinta da una sessualità sfrenata, dall'invidia altrui che spinge al suicidio l'idealista Labude e dall'ambizione di giovani donne – compresa Cornelia, la fidanzata di Fabian – disposte a tutto pur di ottenere una parte in un film. Soprattutto, la metropoli di Kästner è abitata da folli da cui è sempre bene guardarsi: «fino a che non sia inconfutabilmente provato il contrario, consideri tutta la gente che incontra qui, eccetto i vecchi e i bambini, come dei pazzi. Si regoli su questo principio e vedrà come potrà esserle utile».<sup>46</sup>

Al migliore amico di Fabian, Labude, non si è soliti dedicare grande attenzione. Tuttavia, per l'analisi sugli effetti della Berlino-Babilonia nei *Großstadtromane*, il destino di questo personaggio può rivelarsi interessante. Labude è senz'altro un idealista che, forse proprio come Elli, pecca di una certa ingenuità. Qui l'inesperienza del migliore amico di Fabian si spinge ben oltre: convinto di poter cambiare il mondo con la propria fede politica e soprattutto con il proprio lavoro universitario, nel momento in cui la corruzione e l'invidia che regnano sovrane a Berlino-Babilonia si palesano in tutta la loro violenza, l'esistenza di Labude cessa di avere un senso:

il rifiuto del mio lavoro è la mia rovina, effettiva e psicologica, soprattutto psicologica. Leda mi ha respinto, l'università mi respinge; da ogni parte vengo bollato di incapacità. Il mio orgoglio non lo sopporta. Questo mi spezza il cuore e il cervello, Jakob.<sup>47</sup>

---

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> Ivi, p. 81.

<sup>47</sup> Ivi, p. 156.

Il suicidio diventa così l'unica arma per Labude per poter salvare i propri ideali dalla corruzione della metropoli. Quando Fabian scoprirà che il suo povero amico è vittima dell'invidia di un assistente, la decisione di fuggire dalla città diventa quasi obbligatoria: in questo modo anch'egli cerca di salvare la propria morale dagli intrighi della città.

Dunque, l'unica via di salvezza dalla metropoli sembrerebbe il ritorno alla provincia che per Fabian diventa rappresentazione di un passato puro, ingenuo, in contrapposizione alla città babilonica. Ciò nonostante, Fabian si rende ben presto conto che l'immoralità e la corruzione della metropoli vivono anche nella provincia e che non vi è alcuna distinzione con Berlino. Il romanzo di Kästner termina con una 'lacerazione' violenta del protagonista, suggeritaci anche dal sottotitolo del romanzo, ossia *Der Gang vor die Hunde*, tradotto in italiano come *L'andata a puttana*. Fabian, mantenendo sempre viva la propria accesa moralità, muore nel fiume che costeggia il suo paese natale nel tentativo di salvare un bambino, pur non sapendo nuotare. Kästner così svela al lettore quale sia il destino di un moralista in una città – e in una provincia – babilonica: soccombere.

## 5. Conclusioni

I *Großstadtrömene* redatti durante gli anni della Repubblica di Weimar costituiscono un'importante fonte per comprendere la realtà di quell'epoca. Non solo ci svelano i passi che la Germania stava compiendo verso l'ascesa di Hitler, ma ci mostrano anche una metropoli in continuo mutamento ed espressione più alta di ciò che poteva rappresentare la modernità nel primo Dopoguerra.

I *Großstadtrömene* presi in esame per questo contributo hanno in comune una visione mutevole di Berlino. Se inizialmente la capitale appare come un luogo dove tutto è possibile e anche il più emarginato può trovare la propria strada, in breve la metropoli si mostra nel suo reale aspetto: una città dall'assetto urbano

incompleto, sottoposta alle mille spinte della modernità, alla ricerca di una nuova identità e, con i suoi innumerevoli cantieri aperti, proiettata più nel futuro che nel presente. Purtroppo, a pagare il prezzo di questa ‘proiezione’ saranno i vari Fabian e Doris, Hannes e Andreas: chi si è illuso di poter cominciare una nuova vita a Berlino e chi si ritrova invischiato nella rete del nazionalsocialismo che, già nei *Großstadtromane* esaminati, comincia pericolosamente a emergere. Inoltre, si è avuto anche modo di notare come l’approccio alla città babilonica muti quando ci soffermiamo sul discorso dell’omosessualità. Infatti, si ha la percezione di una città che continua a manifestarsi come una matrigna crudele, sebbene questa venga vissuta in maniera differente da chi può rivelare il proprio orientamento sessuale. Spesso dalla lettura di questi – come altri – *Großstadtromane* sembra che l’omosessualità venga percepita quasi alla stregua di tendenze immorali. Il romanzo di Klaus Mann, seppure non possa essere annoverato tra quelli precipui della Repubblica di Weimar, fornisce al lettore una visione diversa: Berlino rimane una città babilonica, come si è detto, ma anche un luogo di grandi libertà e scelte. Infine, si vuole offrire un’ultima riflessione sull’importante processo di americanizzazione che ha riguardato principalmente la Germania di Weimar: se da una parte è possibile osservare una completa adesione a tutte le mode e alle tendenze culturali provenienti dagli Stati Uniti, dall’altra i *Großstadtromane* mostrano un’inversione di marcia. Infatti, i romanzi tedeschi della Repubblica di Weimar si allontanano dalla narrazione dominante statunitense, che prevede per la maggior parte delle volte un lieto fine, riflettendo con più profondità – e criticamente – sulla nuova Germania nata dopo la Grande Guerra.<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> Cfr. P. Berg, *Deutschland und Amerika 1918-1929. Über das deutsche Amerikabild der zwanziger Jahre*, Matthiesen, Lübeck 1963; P. Gay, *La cultura di Weimar*; F. Kelleter - W. Knöbl (Hrsg.), *Amerika und Deutschland. Ambivalente Begegnungen*, Wallstein Verlag, Göttingen 2006; E.D. Weitz, *La Germania di Weimar*, pp. 291-343.

ROMANO MADARO

IL CODICE-FUMETTO TRA DISTOPIE E INTERCULTURALITÀ.

RIFLESSIONI LINGUISTICO-TRADUTTOLOGICHE

SU *BERLINOIR 03 - NARBENSTADT*

### 1. *Introduzione*

In questo lavoro si propone un'analisi linguistico-traduttologica dell'opera a fumetti *Berlinoir 03 - Narbenstadt* (La città sfregiata), capitolo finale della trilogia *Berlinoir* ad opera dell'autore Tobias O. Meißner e del disegnatore Reinhard Kleist ed edita dalla casa editrice Edition 52. L'opera rappresenta un *Politthriller* distopico ed è ambientata in una Berlino parallela non collocabile storiograficamente: umani e vampiri convivono e questi ultimi governano la città, garantendo ai primi «lavoro, pensioni assicurate e stabilità sociale»<sup>1</sup> in cambio di sangue fresco. A combatterli vi è un gruppo di ribelli, tra cui il protagonista della vicenda Niall, che finirà per trasformarsi in vampiro per riuscire a uccidere la Generalessa Radra e il Borgomastro Mardocles, antagonisti e capi del Clan di vampiri, liberando definitivamente la metropoli.

Nel saggio sono sinteticamente presentati alcuni aspetti peculiari dell'opera, sia come genere all'interno della letteratura fantascientifica/distopica, sia da un punto di vista specificamente linguistico. Viene in primis definita una cornice teorica utile a delineare quali sono le peculiarità dell'opera a fumetti in generale, con particolare attenzione ad alcuni aspetti da tenere in considerazione

---

<sup>1</sup> «Lanciostory», 2387 (2021), p. 22.

nel processo di traduzione/trasposizione. L'impianto teorico viene poi approfondito nella sezione dedicata all'analisi del testo e al commento alla traduzione, tenendo conto di alcuni aspetti critici nella riproposizione dell'opera in italiano. Tali approfondimenti riguardano sia la componente di dualità testo-immagine sia elementi di natura linguistica contestualizzati nelle problematiche di traduzione TED>IT e negli aspetti intra- e interlinguistici a confronto fra i due testi.

## 2. Tradurre il codice-fumetto: una sfida linguistica, semiotica, culturale

In materia di genealogia del fumetto, non è possibile ometterne la rapida quanto faticosa ascesa da semplice forma d'intrattenimento, rivolta perlopiù ai giovanissimi, fino all'acquisizione di un proprio status di genere letterario. L'incubatrice di questo percorso evolutivo è stato il Novecento: convenzionalmente si attribuisce la paternità del genere all'americano Richard Felton Outcault e al suo *Yellow Kid*, personaggio della serie di vignette *Hogan's Alley* (1895), sebbene già una cinquantina d'anni prima il ginevrino Rodolphe Töpffer, nella prefazione de *Histoire de Monsieur Jabot* (1827), avesse postulato quello che si potrebbe definire a posteriori il primo vero manifesto del genere fumettistico.<sup>2</sup> Introducendo il concetto di dualità necessaria testo-immagini, Töpffer dimostrò di essere prematuramente consapevole della componente innovativa di questa forma d'arte, peculiarità che certamente sarà motore trainante dell'esplosione del genere nel corso del ventesimo secolo.

Ma, se Töpffer ne fu pioniere, Outcault consacrò il fumetto a espressione della cultura *pop*. Durante la propria breve vita, *Yellow Kid* divenne infatti fenomeno di massa, raggiungendo un pubblico incredibilmente vasto sia per età che stratificazione sociale: «the history of comics is closely related to the emergence

---

<sup>2</sup> T. Groensteen, *Système de la bande dessinée*, PUF, Paris 1999.

of mass-media, due to new means of massreproduction and an increasing readership of the printed media».<sup>3</sup> La stessa sorte toccherà a molteplici protagonisti delle famose strisce disegnate negli anni successivi, fino ai giorni nostri.

Non è obiettivo di questo lavoro indagare nel dettaglio i processi culturali che hanno contribuito a elevare il genere al prestigio attuale; tuttavia, è opportuno sottolineare come il fumetto abbia compiuto il proprio percorso evolutivo, raggiungendo una maturità e complessità di genere tale da renderlo paragonabile a qualsiasi altra forma di letteratura.<sup>4</sup>

In virtù di tale sviluppo, diversi sono stati gli studiosi che hanno proposto un'analisi teorica del fumetto. Sebbene William Eisner lo definisca «arte sequenziale»,<sup>5</sup> in quanto sequenza di immagini arricchite da parti di discorso e/o didascalie con il fine di narrare una storia, è Scott McCloud a teorizzarne in maniera più approfondita alcuni tratti peculiari. McCloud elabora una propria definizione di fumetto come «Juxtaposed pictorial and other images in deliberate sequence, intended to convey information and/or produce an aesthetic response in the viewer».<sup>6</sup> Egli non si focalizza tanto sulla necessità di una controparte verbale, quanto su quella che viene definita dallo studioso come operazione di *closure*: un processo cognitivo di completamento<sup>7</sup> che il fumetto condivide con la produzione cinematografica e che garantisce continuità al susseguirsi di immagini. Se nel cinema tale procedimento di *continuum* è inconscio, in quanto lo spettatore non è in grado di distinguere i singoli fotogrammi che vengono proiettati automaticamente in sequenza, nel fumetto il lettore ha la possibilità

---

<sup>3</sup> K.A. Mey, *Comics*, in J. Mey (ed.), *Concise Encyclopedia of Pragmatics*, Elsevier, Amsterdam 1998, p. 139.

<sup>4</sup> D. Barbieri, *I linguaggi del fumetto*, Bompiani, Milano 1991.

<sup>5</sup> W. Eisner, *Comics and sequential art*, Poorhouse Press, Tamarac 1985.

<sup>6</sup> S. McCloud, *Understanding comics*, Tundra Publishing, Northampton 1993, p. 9.

<sup>7</sup> Ivi, p. 63.

di rallentare e ‘congelare’ i tempi di lettura nonché quelli della storia e del racconto, soffermandosi sulle singole vignette o tornando su quelle precedenti: il processo cognitivo di riempimento (la *closure*) si realizza all’interno degli spazi bianchi (*gutter*) che fungono da divisorio naturale delle singole immagini e/o tavole.

L’autonomia con cui il lettore attua le molteplici *closure* all’interno di una singola pagina e, di conseguenza, dell’opera in generale, lo investe di un ruolo attivo nella ricostruzione della vicenda: a differenza del cinema o della narrazione esclusivamente verbale, il lettore di un’opera a fumetti non è semplice spettatore della narrazione né viene guidato da una voce narrante, ma ricostruisce in prima persona la sequenza di dinamiche e collegamenti non esplicitati.

Un ulteriore concetto viene postulato sempre da McCloud e corrisponde al termine *cartooning*: da un punto di vista cognitivo, lo studioso lo definisce come un processo di semplificazione, non da intendersi come banalizzazione quanto piuttosto come stilizzazione della realtà narrata.<sup>8</sup> La vignetta non ritrae realtà, scenari e personaggi in maniera oggettiva e dettagliata, ma ne offre una rappresentazione abbozzata dal punto di vista dell’autore (o del disegnatore) che la rende universale. Non si tratta quindi di un elemento reale, bensì di una sua idealizzazione, che permette un maggiore coinvolgimento del singolo lettore il quale, sopperendo autonomamente a questa voluta mancanza di dettagli con il proprio bagaglio di conoscenze, finisce per identificarsi in ciò che vede. Un livello maggiore di dettaglio o una trasposizione totale della realtà produrrebbe nel lettore un effetto di straniamento, pregiudicando alcune inferenze proprie del concetto di *closure*.

Tramite la combinazione di questi due aspetti (*closure* e *cartooning*), il fumetto consente al lettore di raggiungere il livello massimo di immedesimazione, permettendogli pertanto di mettere in atto ragionamenti e processi pragmatici e deduttivi così come non avviene in altre tipologie di produzioni artistiche e letterarie.

---

<sup>8</sup> Ivi, p. 30.

In generale è quindi possibile affermare che il fumetto (d'ora in poi da intendersi come codice-fumetto) sia quindi caratterizzato universalmente da tre aspetti principali:

- linguaggio *culture-oriented*
- multimedialità (testo-immagine)
- totale immedesimazione (*closure + cartooning*)

Tali aspetti definiscono il codice-fumetto come sistema e devono pertanto essere considerati come criteri di riferimento nell'operazione di trasposizione nel processo traduttivo da SL/TP (*Source Language/*Testo di partenza) a TL/TA (*Target Language/*Testo di arrivo).

All'interno del macro-filone dei *Translation Studies*, un primo accenno alle dinamiche traduttive del codice-fumetto come possibile terreno d'analisi viene fatto da Jakobson: «however ludicrous may appear the idea of the Iliad and Odyssey in comics, certain structural features of their plot are preserved despite the disappearance of the verbal shape».<sup>9</sup> L'idea di trasporre l'Iliade o l'Odissea in fumetti, per quanto assurda potesse apparire negli anni Sessanta, consisteva per lo studioso in una forma di traduzione intersemiotica: la possibilità quindi di tradurre un 'segno verbale' (i.e. una lingua naturale) in un sistema non-verbale, multimediale nel caso del codice-fumetto. Un'ulteriore elaborazione è stata poi proposta da Toury<sup>10</sup> e, più recentemente, nei lavori di Umberto Eco.<sup>11</sup> Relativamente alla 'lingua dei fumetti', negli ultimi decenni sono stati diversi gli

---

<sup>9</sup> R. Jakobson, *Concluding statement: Linguistics and Poetics*, in T.A. Sebeok (ed.), *Style in Language*, MIT Press, Cambridge 1960, p. 350.

<sup>10</sup> G. Toury, *Translation*, in T. Sebeok (ed.), *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*, Mouton de Gruyter, Berlin 1986, vol. 2, pp. 1107-1124.

<sup>11</sup> U. Eco, *Experiences in Translation*, University of Toronto Press, Toronto 2001; U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, RCS Libri, Milano 2003.

studi improntati a sistematizzarne il codice all'interno del quadro dei *Translation Studies*.<sup>12</sup> In sintesi, il codice-fumetto è da intendersi come un sistema semiotico sincretico<sup>13</sup> sviluppato su più livelli d'analisi e connotato culturalmente da una componente di temporalità e spazialità: l'elemento testuale si sviluppa di pari passo con l'elemento visuale, per cui il sistema dialogico viene 'performato' e ricostruito (tramite immedesimazione da parte del lettore) tramite una sequenza di immagini da elementi di dinamicità non-verbali, come la gestualità, l'interazione e l'uso dello spazio.

La componente verbale – ivi compresi fenomeni come le onomatopée<sup>14</sup> – rappresenta l'aspetto che ha destato maggiore interesse negli studi sui processi di traduzione/trasposizione. Per quanto concerne l'aspetto dialogico, Williams<sup>15</sup> definisce il codice linguistico utilizzato nelle strisce disegnate come una commistione tra lingua scritta e parlata, da intendersi quindi come oralità in forma scritta. Ciò riguarda innanzitutto la dimensione lessicale e morfosintattica: è frequente, infatti, l'impiego di marche discorsive, connettori, così come l'utilizzo di espressioni idiomatiche e strutture sintattiche 'frammentarie' e 'incerte', proprie del parlato spontaneo. Lo stesso registro risulta svilupparsi in maniera

---

<sup>12</sup> N. Celotti, *Méditer sur la traduction des bandes dessinées: une perspective de sémiologie parallèle*, «Rivista internazionale di tecnica della traduzione», 5 (2000), pp. 41-61; K. Kaindl, *Übersetzungswissenschaft im interdisziplinären Dialog: am Beispiel der Comicübersetzung*, Stauffenburg, Tübingen 2004; F. Zanettin, *Comics in Translation: An Overview*, in F. Zanettin (ed.), *Comics in translation*, St Jerome Publishing, Manchester 2008, pp. 1-32.

<sup>13</sup> F. Zanettin, *Comics in Translation*, p. 13.

<sup>14</sup> K. Kaindl, *Übersetzungswissenschaft im interdisziplinären Dialog*.

<sup>15</sup> N. Williams, *The Comic Book as Course Book: Why and How. Paper presented at the Annual Meeting of the Teachers of English to Speakers of Other Languages* (29th, Long Beach, CA, March 26-April 1, 1995). Disponibile online: <[https://www.researchgate.net/publication/234607767\\_The\\_Comic\\_Book\\_as\\_Course\\_Book\\_Why\\_and\\_How](https://www.researchgate.net/publication/234607767_The_Comic_Book_as_Course_Book_Why_and_How)> (data ultima visualizzazione: 15/04/2024).

verticale sulla dimensione diafasica, con frequenti cali verso un polo più colloquiale. Inoltre, il linguaggio del fumetto risulta connotato fortemente sul piano diastratico/diatopico: questo aspetto lo lega in maniera indissolubile alla componente socioculturale che caratterizza il genere.

Infine, nel trasporre il codice dalla SL alla TL, è necessario tener conto anche dell'orientamento culturale del genere, che influenza la testualità dello stesso: un esempio in tal senso è dato dalla differenza nella letterarietà del linguaggio utilizzato – generalmente maggiore nello stile europeo rispetto alla controparte statunitense – così come nel ritmo che lega la componente *visual* al testo, cioè il rapporto tra la porzione di testo e il susseguirsi delle tavole.<sup>16</sup>

Tale rapporto copre un ruolo fondamentale da un punto di vista pragmatico-testuale nella veicolazione del messaggio: nell'ambito della *Dual-Coding Theory*, viene proposta una tassonomia utile per definire il grado di integrazione testo-immagine e un grado di intracomprendimento e inferenza:<sup>17</sup>

- *Representation*: l'immagine riflette esattamente quanto espresso dal testo.
- *Organization*: l'immagine supporta la coerenza del testo.
- *Interpretation*: l'immagine offre maggiori informazioni rispetto al testo.
- *Transformation*: l'immagine facilita la comprensione del testo laddove non perfettamente deducibile.
- *Decoration*: l'immagine non riveste alcun ruolo nella comprensione del testo.

---

<sup>16</sup> F. Zanettin, *Comics in Translation*, p. 17.

<sup>17</sup> J. Liu, *Effects of Comic Strips on L2 Learners' Reading Comprehension*, «Tesol Quarterly», 38.2 (2004), pp. 225-243.

### 3. Berlinoir 03 - Narbenstadt: *analisi del testo di partenza e commento alla traduzione italiana*

Il testo qui preso in analisi rappresenta il capitolo finale della trilogia *Berlinoir* ad opera dell'autore Tobias O. Meißner e del disegnatore Reinhard Kleist ed edita dalla casa editrice Edition 52. Gli altri due volumi sono *Scherbenmund*, pubblicato nel 2003, e *Mord!* nel 2004, mentre il terzo volume *Narbenstadt* è del 2008. Si tratta di un *Politthriller* ambientato in una Berlino 'corrotta' e *im Delirium der Zeit*: una Berlino distopica, in cui le vicende ripercorrono il periodo dall'ascesa al potere del Clan dei Vampiri, inizialmente una minoranza, condotti al potere per mano di Szerbenmundt, vampiro originario e leggendario fondatore – in una sorta di richiamo alla fondazione del Terzo Reich e alla figura di Adolf Hitler. Il climax della vicenda arriva nel terzo e ultimo capitolo, in cui vi è l'edificazione e successiva caduta del 'Muro' e la conseguente liberazione per mano di un gruppo di ribelli di Berlinoir, simbolicamente rappresentata dall'eliminazione delle ultime tre lettere del nome (ultime due nella traduzione italiana) e dal nuovo nome Berlin(o).

Nonostante tali richiami a fatti realmente accaduti, la vicenda non è collocabile storiograficamente e si sviluppa quindi in un universo parallelo, in cui la storia umana ha preso un percorso diverso e i fatti che porteranno al secondo conflitto mondiale con in seguito la divisione delle due Germanie non sono mai avvenuti.

#### 4. *L'elemento distopico*

Prima di entrare più nel dettaglio del testo e della sua traduzione italiana, in questa sezione sono sinteticamente presentati gli elementi narrativi, stilistici e testuali che permettono di inserire l'opera all'interno del genere distopico. Genericamente, per distopia si intende

[...] the depiction of a dark future based on the systematic amplification of current trends and features. It relates to a complex narrative posture that relies on the critical observation of a threatening present that would lead to an apocalyptic future 'if nothing were done'.<sup>18</sup>

La Berlino raccontata da Meissner e disegnata da Kleinst è più propriamente categorizzabile come una 'distopia politica', cioè «rappresentazione di una società, [...] alle prese con un controllo politico oppressivo, totalitario e deumanizzante». <sup>19</sup>

In *Narbenstadt* soprattutto, questo elemento diviene ancora più evidente nel cambio di rotta rappresentato dalla salita al potere di Radra *Die Grosse* (in it. Radra la Grande). L'eccessiva 'liberalità' di Mardocles, *Oberbürgermeister* della città e diretto successore di Szerbenmundt, ha trasformato Berlino in un «Einwanderland» (p. 96), cioè un luogo in cui ogni minoranza etnico-religiosa è libera di professare il proprio credo. Radra decide di attuare un colpo di stato e 'spaccare' la metropoli in due settori: il settore Sud, sotto il suo dominio, finirà per incarnare un regime totalitario e oppressivo, mentre il settore Nord, lasciato a Mardocles, «cadrà a pezzi» (2387/27 trad. it.)<sup>20</sup> a causa dell'eccessivo liberalismo e ostentazione dell'immoralità neoborghese. La spaccatura Nord-Sud rappresentata nell'opera sembra fare da eco all'effettiva bipartizione tra le due Germanie Est e Ovest.

Oltre ai nuclei tematici principali, la componente visuale rappresentata dalle tavole funge da mezzo per veicolare l'elemento distopico dell'intera opera. In particolare, alcuni accorgimenti grafici e pittorici vengono attuati per segnare una differenza nel passaggio tra Berlino e Berlin(o) nel ritrarre la panoramica

---

<sup>18</sup> F. Claisse - P. Delvenne, *Building on anticipation: Dystopia as empowerment*, «Current Sociology», 63.2 (2015), pp. 155-169.

<sup>19</sup> J. Trotta - Z. Filipovic - H. Sadri, *Broken Mirrors*, Taylor and Francis, Milton Park 2019 (Web. 14 Oct. 2022: 2).

<sup>20</sup> Per i rimandi alla traduzione italiana si riporta il numero della rivista seguito dalla pagina.

della metropoli prima e dopo la sconfitta del Clan dei Vampiri e la conseguente caduta del Muro (pp. 120-121 vs. p. 140). Infatti, la liberazione di Berlin(o) coincide con una rappresentazione della metropoli con tinte leggere, edifici moderni e slanciati verso l'alto, contrapposta alle atmosfere gotiche e opprimenti di Berlinoir Nord (pp. 120-121). Il confronto si inasprisce maggiormente nella rappresentazione di Berlinoir Sud, ritratta con i toni cupi di una 'città fantasma' e privi di colore (p. 26, trad. it.), così come descritta dal protagonista Niall: «Was ist hier geschehen? Noch vor wenigen Wochen sah es hier aus wie bei uns. Wie ist es möglich, dass das alte Berlinoir, das ich mit jeder Faser meines Seins bekämpft und gehasst habe, mir froh und farbig erscheint im Vergleich zu diesem Schemen einer Stadt?» (p. 124).

In questa prospettiva, l'elemento distopico viene accentuato dalla trasposizione di alcuni luoghi berlinesi realmente esistenti, rappresentati nell'opera come distrutti o in disuso, oppure trasformati in una versione vampiresca e post-apocalittica. Alcuni esempi sono il *Berliner Botanischer Garten* (p. 98), raso al suolo dai vampiri assieme a qualsiasi forma di albero o pianta in grado di produrre del legno, per loro letale; la *Berliner Philharmonie*, le cui superfici convesse vengono ulteriormente accentuate (p. 108); l'*Ullsteinhaus*, residenza di Radra nel settore Sud e teatro dello scontro finale tra lei e il neo-vampiro Niall (p. 127).

È interessante notare come alcune scelte stilistiche servano anche a identificare e differenziare la popolazione di vampiri rispetto agli umani: i primi vengono ritratti come figure grottesche, dai volti deformati e che rimandano alle rappresentazioni umane tipiche dell'Espressionismo tedesco. Proprio la scelta da parte di Kleinst di 'prendere in prestito' lo stile espressionista per ritrarre la deformazione etica e morale che caratterizza la metropoli sembra ben mirata a consolidare tale corrente artistica come espressione più calzante per evidenziare l'elemento distopico nell'opera. In particolare, nella scena in cui Niall cammina per le strade di Berlinoir, i passanti appaiono deformati nel volto, in maniera quasi caricaturale e con espressioni animalesche (p. 107).

In questa tavola è inoltre possibile riconoscere alcuni cammei di opere famose dell'espressionista tedesco George Grosz: l'uomo con bombetta di *Grauer Tag* – opera del 1921 – nella vignetta 1 e l'uomo ritratto in *Liebeskranke* del 1916 nella vignetta centrale. Sempre in questo senso, l'immagine ritratta nella copertina di Narbenstadt (edizione del 2008) è un chiaro riferimento alla locandina di *Metropolis*, film muto del 1927 diretto da Fritz Lang, considerato tra le opere simbolo del cinema espressionista tedesco e riconosciuto come modello per il genere fantascientifico moderno. Fattezze simili sono riscontrabili negli avventori-vampiri del Cit-Cat Cabaret, rifacimento del Kit-Kat-Klub, locale notturno reale e parte della movida berlinese, qui riproposto come 'luogo di perdizione' dove è necessario «Lasciar cadere le inibizioni [...] liberarti dagli scrupoli. Lasciarti alle spalle tutto ciò che è in te c'è di borghese».<sup>21</sup>

Pertanto, i chiari riferimenti culturali e artistici del vignettista contribuiscono, di pari passo con le tematiche trattate nella narrazione, ad accentuare l'elemento distopico dell'opera e incardinarla in un genere specifico, sottolineando il ruolo della componente visuale e grafica non solo come 'contesto' e *scene-setting*, ma come parte integrante della narrazione e letterarietà del genere.

##### 5. *Analisi linguistica e commento alla traduzione*

Come anticipato nell'introduzione di questo lavoro, il progetto editoriale di trasposizione italiana del graphic novel è apparso nelle uscite di «Lanciostory», rivista a fumetti settimanale pubblicata da Editoriale Aurea. L'uscita seriale dell'opera ha visto una suddivisione dei tre volumi in quattro uscite per ciascuno, per un totale quindi di dodici episodi, a partire dal numero 2379 (pubblicato il 9 novembre 2020) fino al 2390 (25 gennaio 2021). In questo lavoro ci si concentra sugli ultimi

---

<sup>21</sup> «Lanciostory», 2388 (2021), p. 25.

quattro episodi che corrispondono all'ultimo volume, *Berlin noir 03 - Narbenstadt* (in italiano: La città sfregiata), e cioè i numeri 2387-2388-2389-2390, rispettivamente usciti il 4, 11, 18 e 25 gennaio 2021. Nonostante la rivista abbia dedicato diverse uscite a opere tradotte, per quanto concerne *Berlin noir* la traduzione dell'opera non è firmata, quindi non è possibile affermare se si tratti di un/una traduttore/-rice con esperienza nell'ambito o di un lavoro condotto all'interno dello staff della collana editoriale. In ogni caso, l'obiettivo dell'analisi è quello di mettere in luce alcuni aspetti salienti da un punto di vista linguistico e specifici per il codice-fumetto in area tedesca e analizzare le scelte di traduzione attuate per la versione italiana. Al fine di mettere in pratica le riflessioni teoriche accennate in precedenza, in questa sezione sono presentati alcuni esempi di confronto tra il testo di partenza e la traduzione italiana. Sono analizzate principalmente due tipologie di esempi: modifiche nella trasposizione testo-immagine tra testo di partenza e testo d'arrivo (modifiche nelle tavole, nei riferimenti intertestuali e adattamenti grafici per la pubblicazione seriale); aspetti linguistici propri della componente testuale e legati alle dinamiche di traduzione TED>IT.

Per la prima tipologia di esempi, una scelta stilistica decisiva riguarda la resa grafica dei dialoghi tra i vari personaggi in contrapposizione con le parti didascaliche, cioè le inserzioni da parte di un narratore esterno onnisciente. All'interno del genere, infatti, queste ultime rappresentano uno strumento comune per sintetizzare i momenti di divario tra tempo della storia e tempo del racconto. Tale espediente fornisce al lettore delle informazioni essenziali al fine di facilitare la comprensione e il processo (autonomo) di immedesimazione. Nel testo originale in tedesco, si è scelto di rappresentare le parti scritte (siano esse dialogate o didascaliche) all'interno di riquadri con il medesimo *font/lettering*, ma diversa colorazione dello sfondo: azzurro per i dialoghi, bianco per le didascalie (cfr. p. 104 del volume tedesco) o per i 'pensieri', quindi dialoghi interiori (cfr. p. 117). Nella

trasposizione italiana – forse motivata da una scelta di stampo editoriale – si è optato per uniformare lo sfondo di tutte le parti verbali, trasformando però i riquadri semplici in balloons quadrati – tramite l’inserzione grafica di un’apertura alla base da cui partono due linee a formare la tipica forma a ‘V’ e che sta a indicare il loro essere ‘pronunciati’ da un interlocutore presente nella scena. Al contrario, le didascalie del narratore onnisciente hanno mantenuto la forma originale, rimanendo quindi sottoforma di quadrati chiusi.

Ciò, tuttavia, ha causato alcuni problemi di natura grafica: un esempio è il primo dialogo tra Radra e Mardocles (p. 96 del TP, p. 20/2387 nella traduzione). In entrambe le versioni il dialogo tra i due personaggi si svolge senza che essi siano ritratti nella tavola, che al contrario mostra una veduta panoramica di Berlino e dell’edificio dove l’interazione avviene: l’ambiguità sugli interlocutori viene sciolta nella pagina successiva. Questa prima parte di dialoghi è presentata in quattro balloons, tre pronunciati da Radra (nell’ordine R1, R2, R3) e uno da Mardocles (M1). In particolare, per differenziare l’interlocutore (fino a questo momento non palesato), il terzo balloon viene allineato a destra nella vignetta, rispetto ai tre di Radra che invece sono a sinistra.

R1: Ich verstehe beim besten Willen euren Standpunkt nicht. All diese albernen Sitten und Gebräuche!

R1: Con tutta la buona volontà, non riesco a capire il suo punto di vista, borgomastro! Tutti questi stupidi usi e costumi!

R2: Die Juden verurteilen den Verzehr von Blut. Die Osmanen haben merkwürdige Fastenwochen, an denen sie kein Blut spenden dürfen. Und dann die Protestanten und Buddhisten! Ich frage euch: Was bringt uns das? Warum müssen wir so etwas tolerieren?

R2: Gli ebrei condannano il consumo del sangue. I musulmani hanno queste strane settimane di digiuno, durante le quali non possono donare sangue. E poi i protestanti e i buddisti! Io vi domando, che ci guadagniamo da tutto questo? Perché dobbiamo tollerare simili cose?

M1: Ist es denn nicht einfach, Minderheiten zu tolerieren, verehrte Generälin?

R3: Wir sind auch eine Minderheit. Jahrhundertlang wurden wir verfolgt, gehasst, erschlagen und im minderwertigen Kulturzeugnissen verunglimpft. Und nun, wo wir und dank Szerbenmundts Tatkraft diese Stadt untertan machen konnten, wollen wir plötzlich päpstlicher sein als der Papst und Berlinoir zu einer Art Einwanderland machen!

R3: Siamo anche noi una minoranza. Per secoli siamo stati perseguitati, odiati, massacrati e denigrati come prodotti culturali di basso rango. E adesso che, grazie a Szerbenmundt, potremmo rendere questa una città di sudditi, diventiamo improvvisamente più papisti del Papa e facciamo di Berlinoir una sorta di terra di immigrazione!

M1: Dunque non è così semplice tollerare le minoranze, egregia generalessa?

Nella versione italiana tutti e quattro i balloons sono allineati a destra e seguono la linea dell'edificio dove avviene la conversazione e il balloon di Mardocles (il terzo quindi: «Dunque non è così semplice tollerare le minoranze, egregia generalessa?») viene inserito come ultimo, dopo quindi la risposta di Radra. Ciò crea potenzialmente confusione nel lettore, che trova un ordine risposta-domanda inusuale, producendo quindi un effetto straniante non presente nella versione originale. In R1, inoltre, il testo italiano presenta l'aggiunta di «borgomastro», anche questo elemento non rintracciabile nella versione italiana, con il fine di chiarire fin da subito l'identità dei due interlocutori al lettore.

Anche da un punto di vista linguistico, alcune scelte traduttive in questa sezione meritano una riflessione. In R1, la costruzione «beim besten Willen/con tutta la buona volontà» viene anteposta nella frase italiana come introduttore di frase: ciò alleggerisce la sintassi italiana, soprattutto se si tiene conto dell'utilizzo della punteggiatura per dividere l'elemento dal resto della frase principale e accentuarne una certa distanza prosodica, di fatto proponendo una strategia 'funzionante' nell'oralità. D'altro canto, il resto del dialogo italiano di Radra sembra invece aderire in maniera più letterale alla struttura tedesca, con il risultato di

appesantire la struttura italiana, poco naturale nella componente dialogica. Inoltre, la scelta di una traduzione più ‘letterale’ comporta un aumento dei caratteri impiegati all’interno del singolo balloon: 205 (spazi esclusi) nel TP contro i 222 del TA, che si traduce in un conseguente ampliamento dello spazio occupato dal testo a dispetto della parte visuale. Tali scelte, come ad esempio la ripetizione di ‘sanguè’ a distanza di pochi caratteri o l’iperproduzione degli articoli determinativi (‘i protestanti e i buddisti!’) rendono lo sfogo fatto da Radra meno efficace nella versione italiana. Un’altra incongruenza riguarda l’utilizzo della forma onorifica con cui Radra si rivolge a Mardocles nella versione italiana: nel TP viene utilizzato il pronome di 2pl (es. «euren Standpunkt», «Ich frage euch»), in quanto l’utilizzo del *Voi* come forma onorifica (*Ihrzen*) risulta essere una forma arcaica non più in utilizzo dal XX secolo (se non in alcuni contesti dialettali), sostituita dalla 3pl (*Siezen*).<sup>22</sup> Nella traduzione italiana viene utilizzata la 3sg nel primo caso («il suo punto di vista») e la 2pl nel secondo («Io vi domando [...]»). Ciò costituisce una disattenzione e crea ulteriormente ambiguità da un punto di vista stilistico: la scelta della forma da utilizzare deve essere fatta consapevolmente in termini di contestualizzazione. Sebbene l’intera narrativa si svolga *im Delirium der Zeit* e non sia propriamente identificabile una datazione temporale, Radra utilizza la *Ihrzen* come forma onorifica: presupponendo che ciò non sia dovuto certamente a una componente dialettale, è probabile che nel testo di partenza si voglia sottolineare una certa arcaicità delle modalità d’espressione. Applicare quindi il ‘voi’, arcaismo usato nell’italiano (soprattutto durante l’epoca fascista<sup>23</sup>), sarebbe la scelta più corretta per consentire una trasposizione ‘fedele’ dei rapporti tra i due interlocutori.

---

<sup>22</sup> W. Besch, *Duzen, Siezen, Titulieren. Zur Anrede im Deutschen heute und gestern*, 2., ergänzte Auflage, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1998.

<sup>23</sup> <[https://de.wikipedia.org/wiki/H%C3%B6flichkeitsform#Anrede\\_in\\_der\\_2.\\_Person\\_Plural\\_\(Ihr\)](https://de.wikipedia.org/wiki/H%C3%B6flichkeitsform#Anrede_in_der_2._Person_Plural_(Ihr))> (data ultima visualizzazione: 15/04/2024).

Un altro elemento interessante riguarda il termine *Generälin*, tradotto come ‘Generalessa’ nel TA. Per il sostantivo, infatti, Treccani riporta la seguente definizione:

Generaléssa (fam. o scherz. generala) s. f. [der. di generale<sup>2</sup>]. – 1. scherz. a. La moglie di un generale. b. Donna che si mette a capo di altre donne o di uomini, o che assuma arie di comando. 2. La madre generale o la superiora generale di un ordine o di una congregazione religiosa.<sup>24</sup>

Sebbene il termine italiano al femminile abbia una connotazione dispregiativa e non venga utilizzato in maniera ufficiale per definire una donna che ricopre tale grado militare, la scelta di impiego del sostantivo in questo contesto è chiaramente adducibile al dibattito (in linguistica, ma anche da un punto di vista socioculturale) sull’impiego dei sostantivi al femminile laddove la norma preveda l’utilizzo del corrispettivo maschile generico. Lungi dall’entrare nel dettaglio della questione, che andrebbe oltre gli obiettivi del lavoro, è certamente emblematico come tale elemento emerga in un genere che, per sua stessa natura, è fortemente connotato da un punto di vista culturale e, di conseguenza, espressione della società in cui esso è diffuso. Il termine tedesco del TP gode di neutralità da questo punto di vista: l’impiego del corrispettivo italiano per una figura autoritaria come il personaggio di Radra – quindi ben lontano dalla componente di scherno riportata da Treccani – risulta essere una strategia certamente valida, anche in virtù del target di lettori (mediamente giovane) a cui il genere è rivolto e certamente per gli aspetti sociali da cui deriva una scelta traduttiva di questo tipo, in quanto adattamento alla cultura d’arrivo.

Per quanto concerne la trasposizione testo-immagine e la necessità di valutarne la dualità nel processo traduttivo, si riportano ulteriori due tipologie di esempi significativi:

---

<sup>24</sup> <<https://www.treccani.it/vocabolario/generalessa/>> (data ultima visualizzazione: 15/04/2024).

- 1) Esempi di testo permeati all'interno della componente grafica. Sin dalle prime pagine il lettore viene reso consapevole del fatto che la vicenda si svolge in una Berlino parallela – anche grazie alla presenza di diversi riferimenti (*realia*) comunemente riconoscibili. In tal senso, si collocano alcune porzioni di testo, ad esempio manifesti («Unsere letzte Hoffnung, Mardocles», p. 99 del TP, 2387/23 della traduzione; «Berlinoir einig Stadt», p. 139 del TP, p. 32/2390 della traduzione), insegne e/o graffiti («SCHÜTZT EUCH!», p. 122 del TP, 24/2389 della traduzione). In linea generale, nella traduzione italiana si è scelto di mantenere tali riferimenti nella lingua di partenza, onde preservare l'effetto di straniamento nel lettore, vale a dire mantenere la consapevolezza del luogo in cui la vicenda si snoda anche nella trasposizione italiana. Solo in due casi, tuttavia, tale tendenza viene meno, cioè al momento della divisione di Berlinoir nei due settori (avviso a p. 104 del TP, 2387/28 della traduzione: «SÜDLICHER SEKTOR» diventa «SETTORE SUD») e nelle ultime pagine che mostrano gli avvenimenti a seguito della distruzione del muro e della liberazione di Berlinoir/Berlin (p. 139 del TP), in cui un uomo viene mostrato impiccato a un palo della luce con un cartello attorno al collo che recita «Io ho aiutato i vampiri» (nell'originale: «Ich habe mit Vampyren paktiert»).
- 2) Rimaneggiamento dei balloons e del testo al loro interno. Un aspetto su cui la traduzione e la parte grafica sembrano essere intervenute con maggior impatto riguarda la frammentazione di alcune porzioni di dialogo all'interno di un singolo balloon. Un esempio è il monologo di Radra (p. 103 del TP), in cui annuncia la sua intenzione di prendere in mano le redini di Berlinoir-Sud: «[...] keine Behinderten und keine bettlahrigen Schmarotzer, keine Dirnen und keine Frauenrechtlerinnen, [...]. Wer anderer Meinung ist, wird ausgemerzt [...] während der Norden zerfällt [...]». Nella traduzione italiana, il discorso di Radra viene spezzato e viene inserito un secondo balloon: «Chi la pensa diversamente, verrà eliminato. Così

farò in modo che almeno il Sud di Berlinoir rimanga forte e prosperi, mentre il Nord cadrà a pezzi...»

La scelta, sebbene non esplicitamente motivata da parte del traduttore, può essere motivata da questioni di adeguamento del formato italiano e di spazio disponibile: la struttura monografica del volume tedesco permette la possibilità di mantenere compatte lunghe porzioni di testo senza correre il rischio di occupare la parte riservata all'immagine e rimanendo al tempo stesso leggibili. Nella pubblicazione italiana sotto forma di albo lo spazio disponibile è irrimediabilmente ridotto: mantenere un monologo di così tanti caratteri in un unico balloon significherebbe alterarne il font, causando eterogeneità nel formato e correndo il rischio di comprometterne la leggibilità, aspetti da tenere in considerazione in fase di trasposizione.

Per quanto riguarda gli aspetti prettamente linguistici legati alla traduzione del testo TED>IT, si segnalano alcune micro-strategie di adattamento:

- 1) Nominalizzazione: La forma nominale si addice meglio alle consuetudini della lingua italiana e la traduzione risulta più scorrevole e naturale. Alcuni costrutti verbali particolarmente complessi (participio - semimodale - modale) molto frequenti nel tedesco anche in contesto di oralità, sono stati rimaneggiati nella versione italiana. Un esempio è il primo dialogo tra Radra e Mardoces, in cui la 'Generalessa' lamenta con il 'Borgomastro' l'eccessiva liberalità di quest'ultimo nel lasciare che le minoranze professino liberamente i propri culti e pratiche religiose:

Und nun, wo wir und dank Szerbenmundts Tatkraft diese Stadt untertan machen könnten, wollen wir plötzlich päpstlicher sein als der Papst und Berlinoir zu einer Art Einwanderland machen!  
(p. 96)

E adesso che, grazie a Szerbenmundt, potremmo rendere questa una città di sudditi, diventiamo improvvisamente più papisti del Papa e facciamo di Berlinoir una sorta di terra di immigrazione!  
(p. 2387/20)

Nella fattispecie, il costrutto «*untertan machen könnten*» è stato reso in italiano come «potremmo rendere ... una città di sudditi», manipolando quindi gli aspetti semantici legati al costrutto ‘*untertan machen*’ (lett. *assoggettare*). Inoltre, nella seconda frase si è scelto di eliminare il costrutto modale + verbo («*wollen wir... sein ... machen!*») > «diventiamo... e facciamo di *Berlinoir [...]*» utilizzando il presente indicativo del verbo ‘diventare’ e il costrutto ‘fare di qualcosa qualcos’altro’, al fine di trasporre l’aspetto progressivo e l’intenzionalità del modale ‘*wollen*’.

- 2) Sono altresì presenti strategie contrapposte di verbalizzazione, anche in questo caso utilizzate con la funzione di rendere più naturale la traduzione:

So wird zwar der Norden immer einen Teil seines Bruttosozialproduktes an den Süden abführen müssen, aber dafür behaltet ihr beide Zoos und sämtliche Opern. Ich halte ohnehin nicht viel von Tierquälerei.  
p. 103

In questo modo il nord dovrà sempre versare parte del suo prodotto interno al sud. Ma in cambio potrete tenervi i vostri due zoo e tutti i teatri dell’opera. Non ho nessun interesse a vedere tormentare gli animali.  
(2387/20)

In questa frase viene adottata sia una strategia di nominalizzazione (il costrutto ‘*nicht viel von etw. halten*’ viene reso con ‘non avere interesse per qualcosa’) che di verbalizzazione (‘*Tierquälerei*’ (lett. ‘maltrattamento di animali’) > ‘veder tormentare gli animali’). Tale adattamento, nonostante renda più complessa la struttura dell’enunciato, si conforma bene all’aspetto orale del discorso e si dimostra più efficace rispetto al corrispettivo nominale nel riportare il giudizio sprezzante di Radra nei confronti di zoo e teatri.

Infine, in questa ultima sezione dell'analisi, si intendono riportare alcune parti di testo particolarmente interessanti dal punto di vista traduttivo, con attenzione ai processi di traduzione del fumetto necessari per rendere la trasposizione di alcuni elementi efficace e stilisticamente valida anche nella traduzione italiana.

Un primo esempio viene fornito dal monologo del presentatore-vampiro all'interno del Cit-Cat-Cabaret. Qui il protagonista Niall si reca accompagnato dal fratello neovampiro di Veta, sua ex-compagna assassinata dalle milizie vampire di Radra, con l'obiettivo di trasformarsi a sua volta in un vampiro abbastanza potente da uccidere la Generalessa. Per far ciò, si farà mordere e trasformare da tutti i vampiri presenti nel locale contemporaneamente, rischiando la vita, ma raccogliendo nel suo corpo la forza «di cento vampiri» (2388/16).

All'ingresso del locale, il presentatore decanta in rima le meraviglie della città, considerata il posto ideale dove godere della felicità eterna:

- |  |   |
|--|---|
| 1_Ist es nicht einfach wunderbar,<br>unser schönes Berlinoir?  | 1_Non è semplicemente fanta-<br>stica la nostra Berlinoir?                          |
| 2_Du stirbst nicht einfach irgen-<br>dwann, Du bleibst ein schönes<br>Weib und ich ein schöner Mann. | 2_Non dovrai morire, prima o<br>poi. Tu rimani una bella donna e<br>io un bell'uomo |
| 3_Berlinoir, Berlinoir,  | 3_Berlinoir, Berlinoir.   |
| 4_Sollst nicht deines nächsten<br>Weib begehren, Doch von ihrem<br>Blut darfst du dich nähren.       | 4_Se la tua donna non ti dovesse<br>piacere, potrai sempre il suo san-<br>gue bere. |
| 5_Berlinoir, Berlinoir,  | 5_Berlinoir, Berlinoir.   |
| 6_Wir sind keinesfalls Expres-<br>sionisten, Sondern wiederaufge-<br>weckte Christen.                | 6_Noï non siamo affatto Espres-<br>sionisti, siamo invece Cristiani<br>ridesti      |
| 7_Wir sind keinesfalls Expres-<br>sionisten, Sondern wiederaufge-<br>weckte Christen.                | 7_Trovi che il sole sia terribile? E<br>la notte piena di magia?                    |
| 8_Trinken magst du mehr als<br>fressen – Du kannst jede and're<br>Stadt vergessen.                   | 8_Bere ti piace più che mangiare?<br>E allora ogni altra città puoi<br>dimenticare. |

9\_Berlinoir, Berlinoir,

10\_Hier liegt ein süsslich schwerer Duft in der weltberühmten Luft.

11\_Berlinoir, Berlinoir,

12\_Es ist immer eine Reise wert, wenn man gutgelaunt zur Hölle fährt.

9\_Berlinoir, Berlinoir.

10\_Qui c'è un profumo dolce e tenace, sospeso in un'aria che a tutto il mondo piace.

11\_Berlinoir, Berlinoir.

12\_Ed è sempre un viaggio che merita, andare all'inferno di buon umore.

Nella versione italiana sono state diverse le strategie impiegate nella trasposizione di questa parte di testo. Una prima osservazione è una sostanziale aderenza al testo originale, riproposto 'sacrificando' la struttura in rima AA-BB. La struttura AA-BB viene mantenuta per le strofe (4), (6), (8) e (10), in cui le coppie *begehren-nähren* / *Expressionisten-Christen* / *fressen-vergessen* / *Duft-Luft* sono state riproposte come *piacere-bere* / *Espressionisti-ridesti* / *mangiare-dimenticare* / *tenace-piace*, mentre viene livellata in (1), (2), (7) e (12). Sono escluse le strofe (3), (5), (9) e (11) in cui viene ripetuto il coro «Berlinoir, Berlinoir», riproposto direttamente nel testo italiano. La scelta di tale eterogeneità appare singolare e non particolarmente efficace, in quanto rende vaga la tipologia di testo agli occhi del lettore. Un altro elemento interessante riguarda la scelta di cambiare totalmente la strofa (7): nel TP viene ripetuta essenzialmente la frase in (6), mentre in italiano si è scelto di esplicitare ulteriormente il riferimento al lato 'vampiresco' di Berlinoir (Trovi che il sole sia terribile/ e la notte piena di magia?). La scelta di una trasposizione più 'libera' funziona in questo contesto, nonostante rimanga non del tutto chiara la scelta di non trasporre anche questa strofa in rima e di non applicare tale libertà anche nella traduzione degli altri versi. Qui di seguito viene riproposta una possibile alternativa per le strutture:

1\_Ist es nicht einfach wunderbar, unser schönes Berlinoir?

1\_Prestate ascolto, signore e signori, della nostra amata Berlinoir farò gli onori!

2_Du stirbst nicht einfach irgendwann, Du bleibst ein schönes Weib und ich ein schöner Mann. [...]	2_Qui dove la morte ha smesso di mietere, nell'eterna bellezza potremo credere! [...]
7_Wir sind keinesfalls Expressionisten, Sondern wiederaufgeweckte Christen. [...]	7_Trovi che il sole sia terribile? E la magia della notte di certo più appetibile? [...]
12_Es ist immer eine Reise wert, wenn man gutgelaunt zur Hölle fährt.	12_In questo girone non ti annoierai, una volta qui, più non te ne andrai.

Il verso (4) contiene un chiaro riferimento biblico al Decimo Comandamento,<sup>25</sup> che nella versione italiana viene completamente omesso («Se la tua donna non ti dovesse piacere»). Viene inoltre appiattita l'accezione semantica del verbo 'fressen' in (8), tradotta con 'mangiare' e utilizzata in riferimento alla componente più animalesca, così come la contrazione dell'aggettivo (and're > andere): la combinazione abbassa notevolmente il registro di questo verso, aspetto che viene standardizzato nella traduzione italiana.

Sempre relativamente a fenomeni di parlato colloquiale e abbassamento del registro, vengono di seguito mostrati altri tre esempi.

Un primo esempio riprende un estratto dal dialogo tra Niall e il fratello di Veta. Quest'ultimo utilizza un registro abbastanza colloquiale, con spie lessicali come il troncamento degli espletivi ('S' per 'es') o di forme verbali ('könn't'ich' per 'könnte ich') tipiche del parlato più informale, oppure strutture sintatticamente sgrammaticate (es. 'nicht gross von Nutzen' > 'nicht von großen Nutzen' [ted. std.]):

---

<sup>25</sup> «Du sollst nicht begehren deines Nächsten Frau, Knecht, Magd, Vieh noch alles, was dein Nächster hat», il nono in italiano (non desiderare la donna d'altri).

„Das <u>könnt' ich wohl</u> , aber's wäre nicht gross von Nutzen. 'S ist alles eine Frage des Blutes. [...] Einer wie ich ist ein Mischling.	<u>Per farlo posso farlo</u> . Ma non sarebbe <u>di grande utilità</u> . È tutta una questione di sangue. [...] Uno come me è <u>solo un bastardo</u> .
--	---

La scelta per cui si è optato per questo specifico passaggio è stata quella di standardizzare l'enunciato, lasciando all'espressione «solo un bastardo» («ein Mischling») [lett. 'un misto'/ 'ibrido')<sup>26</sup> il compito di abbassare il registro. Una strategia simile viene adottata per la resa del Berlinese parlato da due soldati a guardia del muro, nella scena in cui il neo-vampiro Niall si infiltra nel settore Sud per affrontare Radra:

S1: Wat war'n ditte?	S1: Che era quello?
S2: Scheisse, du – ditt war'n Flüchtling.	S2: Merda! Era un fuggiasco!
S1: 'n Flüchtling? Haste se noch alle? Wer flieht'n freiwillig von Nord nach Süd? So bescheuert kann doch keena sein!	S1: Ma ci sei con la testa? Chi scapperebbe per andare volontariamente da nord a sud? Chi può essere tanto idiota?
S2: Ooch wieda wahr.	S2: Ohh. Pure questo è vero.
S1: Dann war ditt wohl nur... 'n tief fliegender Fledermausschwarm.	S1: E allora era solo... uno stormo di pipistrelli che volava basso.
S2: Recht haste, Mensch. Recht haste.	S2: Hai ragione, accidenti... hai ragione.

Da un punto di vista stilistico si è scelto di eliminare il riferimento alla variazione diatopica (in questo caso il dialetto berlinese), mantenendo tuttavia il registro altamente colloquiale tramite l'inserzione di turpiloquio ('Merda'/'idiota'), interiezioni ('Ohh'/'accidenti!') o strutture proprie del parlato informale ('che era quello?' invece di 'cosa era quello?'; l'espressione 'ma ci sei con la testa?' per tradurre 'haste se noch alle?').<sup>27</sup> La

<sup>26</sup> <<https://www.duden.de/rechtschreibung/Mischling>> (data ultima visualizzazione: 15/04/2024).

<sup>27</sup> (lett. hai ancora tutto a posto?) <<https://www.deine-woerter.de/lexikon/berlin/>> (data ultima visualizzazione: 15/04/2024).

trasposizione, tuttavia, non è del tutto efficace e in alcuni punti vi sono scelte non propriamente in linea con il contesto discorsivo, come l'uso del condizionale o di alcuni avverbi, come ad es. «Wer flieht'n freiwillig von Nord nach Süd?» > «Chi scapperebbe per andare volontariamente da nord a sud?». In questo caso, una struttura parentetica, tramite l'utilizzo di una *cleft-sentence* sarebbe risultata più efficace (es. «Chi è (il matto) che viene qua al sud dal nord con le sue gambe?»), sottolineando l'assurdità di un fuggiasco dal nord tramite spie lessicali (il matto/con le sue gambe).

Ultimo esempio riguarda infine il dialogo tra il protagonista Niall e un'anziana donna per le strade di Berlinoir-sud, dove la voce di un virus trasmissibile per via aerea e proveniente dal settore Nord ha seminato il panico nella popolazione:

N: Was ist hier los? Hat man euch euer ganzes Blut abgenommen oder warum seid ihr so verdammt lethargisch?

D: Nach Hause... Schnell... Die Luft...

N: Was ist mit der Luft?

D: Die Krankheit. Sie bringen es den ganzen Tag im Rundfunk.

N: Was für eine Krankheit?

D: Wieso weisst du das nicht? Jeder weiss davon. Sie bringen es den ganzen Tag.

D: Du bist doch nicht etwa... von drüben?

D: HILFE!!! LASS MICH, LASS MICH!

N: Was ist das für eine Krankheit!?!?

D: Die Blutpest. Durch die Dekadenz des Nordens entstanden. Jeder mit jedem. Ihr seid alle am Sterben. Der Schutzwall soll uns schützen.

N: Che è successo qui? Vi hanno succhiato tutto il sangue? Perché siete così maledettamente indifferenti?

D: A casa... presto... l'aria...

N: Che ha l'aria?

D: La malattia... l'hanno detto alla radio...

N: Che malattia?

D: Come mai non ne sai nulla? Lo sanno tutti. Lo dicono alla radio tutto il giorno.

D: Non è che tu... vieni da fuori?

D: AIUTO! LASCIAMI, LASCIAMI!

N: Di che malattia stai parlando!?!?

D: La Peste del sangue, causata dalla decadenza del nord! Tutti vanno con tutti! Voi state morendo tutti. E il muro deve difenderci!

Anche in quest'ultimo caso è evidente una generale incongruenza nelle scelte traduttive applicate nella versione in italiano. Un primo aspetto riguarda la traduzione di «verdammt lethargisch» come «maledettamente indifferenti», che sembra soffrire di una trasposizione troppo fedele e non 'naturale' nel linguaggio colloquiale italiano (cfr. 'doppiagese').<sup>28</sup> Inoltre, sebbene semanticamente correlato, la traduzione di 'letargisch' come 'indifferenti' rappresenta una scelta forse troppo 'debole' nel sottolineare l'apatia generale e la mancanza di vitalità alla quale assiste Niall al suo arrivo nel settore Sud di Berlino (da questo punto di vista, una resa con l'espressione «Perché sembrate una massa di cadaveri?») potrebbe rappresentare un'opzione più calzante). Allo stesso modo, anche l'ultima battuta sembra essere stata riportata in maniera troppo letterale e presenta un errore di interpretazione nella traduzione del modale 'sollen' nella frase «Der Schützwall soll uns schützen»: in questo caso, infatti, 'sollen' non ha valore deontico, cioè traduzione di dovere in senso proprio, ma viene qui presentato con valore epistemico.<sup>29</sup> Pertanto, tale valore sottolinea una consapevolezza (anche se errata) del fatto che il Muro non sia stato edificato per dividere la città, quanto piuttosto per proteggere i cittadini del Sud dalla 'decadenza del Nord' e per fomentare quindi l'istigazione al terrore sotto il governo di Radra. Tale richiamo è evidente proprio dalla scelta di utilizzare il termine 'Schützwall', costruito morfologicamente composto da *Schutz* ('protezione') e *Wall* ('muro'), a riprova della concezione positiva che i residenti nel settore sud hanno del muro. In quella che Niall definisce successivamente come «nichts als Propaganda», la Generalessa ha fatto sì che i cittadini del Sud accettino di buon grado le loro condizioni

---

<sup>28</sup> <[https://www.treccani.it/magazine/lingua\\_italiana/speciali/doppiaggio/Rossi.html](https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/doppiaggio/Rossi.html)> (data ultima visualizzazione: 15/04/2024).

<sup>29</sup> A. Kratzer, *Modality*, in A.V. Stechow - D. Wunderlich (eds.), *Handbuch Semantik/Handbook Semantics*, De Gruyter, Berlin - New York 1991, pp. 639-650.

precarie di vita e percepiscano invece la liberalità e l'apertura del Nord come «decadente, che porta alla rovina e alla malattia» e da cui tenersi alla larga per far sì che non ci si contagi. L'utilizzo del cluster verbale «soll uns schützen» indica quindi non un dovere/compito affidato al muro, quanto il fatto che è comunemente condivisa e accettata l'idea di muro come protezione/difesa. Al fine di veicolare tale messaggio, sarebbe stato più efficace utilizzare il termine 'barriera' piuttosto che 'muro' da parte della donna: «la barriera ci proteggerà».

### 6. *Riflessioni conclusive*

Obiettivo principale di questo lavoro è stato mettere in luce gli aspetti più rilevanti nel processo di traduzione/trasposizione del testo a fumetti da una lingua di partenza a una d'arrivo e applicarli a un *case-study* specifico, cioè la traduzione TED>IT del Graphic Novel *Berlinoir 03 - Narbenstadt*. Un punto chiave che permette di contestualizzare quanto riportato nell'analisi del testo di partenza e della sua traduzione consta nel sostanziale cambio di formato. La scelta di trasformare un'opera a fumetti monografica come *Berlinoir* in una pubblicazione seriale all'interno della rivista «Lanciostory» rappresenta un ottimo esempio: la traduzione ha dovuto considerare anche la ripartizione strutturale del testo tradotto e riassembleato per meglio adattarlo alla diversa tipologia di formato, più economico e dal carattere 'miscelaneo'. Ciò ha condotto a scelte editoriali che hanno influenzato la resa dell'opera, minando l'artisticità di alcune tavole così come alcune sfumature stilistiche nella controparte testuale. Inoltre, la frammentazione in dodici 'episodi' della trilogia ha avuto come diretta conseguenza quella di 'smorzare' alcuni riferimenti *cult* al genere distopico e all'elemento espressionista che, nella versione originale, sembrano condurre a un binomio artistico letterario 'Distopia-Espressionismo' (cfr. la copertina del terzo volume e il riferimento a *Metropolis* di Lang).

Tale trasformazione ha chiaramente avuto un impatto anche sulla traduzione stessa e le relative scelte stilistico-lessicali, che in diversi casi risultano poco efficaci. In generale infatti, si segnala un'eccessiva aderenza al TP tedesco nella trasposizione in italiano, con evidenti criticità nell'interpretazione di alcune parti (cfr. «Der Schutzwall soll uns schützen» > «E il muro deve difenderci!»), così come una scarsa fluidità in alcune porzioni di dialoghi (cfr. dialogo in berlinese o il monologo del presentatore-vampiro). Lungi dall'esprimere un giudizio qualitativo sul lavoro di traduzione, sembra evidente la mancanza di una consapevolezza delle dinamiche testo-immagine e della componente culturale tipica del genere/codice-fumetto. In quanto codice linguistico e multimodale dotato delle proprie peculiarità, la traduzione di un'opera a fumetti necessita di particolari attenzioni in fase di trasposizione: è necessario tenere in considerazione la fluidità della componente verbale, facendo sì che si amalgami al meglio con la controparte grafica. A tal proposito, nella sua *Histoire de monsieur Jabot*, Töpffer inconsapevolmente conferisce la definizione più immediata di cosa sia un'opera a fumetti: «Questo piccolo libro è di natura mista. È composto da una serie di disegni accompagnati da una o due righe di testo. I disegni senza testo avrebbero un significato oscuro. I testi senza disegno non avrebbero alcun significato».<sup>30</sup>

La componente grafica (i disegni) rappresenta il naturale completamento della componente verbale, finanche divenendo essa stessa parte integrante del testo. Il processo traduttivo, quindi, deve tener conto di questo aspetto fondamentale nella trasposizione.

---

<sup>30</sup> «Ce petit livre est d'une nature mixte. Il se compose de dessins auto-graphiés au trait. Chacun des dessins est accompagné d'une ou deux lignes de texte. Les dessins, sans le texte, n'auraient qu'une signification obscure; le texte, sans les dessins, ne signifierait rien. Le tout ensemble forme une sorte de roman d'autant plus original qu'il ne ressemble pas mieux à un roman qu'à autre chose»: R. Töpffer, *Histoire de M. Jabot*, «Bibliothèque universelle de Genève», vol. 9, maggio 1837, p. 334.

Inoltre, così come anche in altri contesti letterari-traduttivi, nelle opere a fumetti risulta di fondamentale importanza una conoscenza della cultura (non solo della lingua) di partenza e di arrivo, in quanto il fumetto è di per sé un prodotto culturale e della cultura è espressione. La traduzione, in questo caso, assume i contorni di adattamento, che coinvolge diversi piani d'analisi, sia linguistici che editoriali. In generale, la traduzione della trilogia firmata Meissner/Kleinst rappresenta un tentativo di immettere all'interno del panorama editoriale/fumettistico italiano un lavoro in pieno stile tedesco, fino a pochi anni fa escluso nelle dinamiche editoriali di importazioni delle opere estere. Un tentativo tuttavia troppo 'cauto', che ha forse privato l'opera del valore artistico originario.

GIULIANO MARMORA

LO SPAZIO DELL'ALTRO IN *BEOWULF*:  
INTERPRETARE LA FUNZIONE SOCIALE DEI LUOGHI E DEI MOSTRI

1. *Beowulf: i luoghi e la critica*

In un celebre saggio ormai divenuto una pietra miliare degli studi beowulfiani, *Beowulf: the Monsters and the Critics* (1936), J.R.R. Tolkien propone una lettura che sottrae il poema anglosassone alla lente storica sotto la quale era stato costantemente sottoposto dalla critica e lo rivaluta in quanto opera letteraria.<sup>1</sup> Secondo Tolkien, difatti, la critica che lo ha preceduto ha visto in *Beowulf* principalmente una fonte storica, a detrimento del valore letterario del poema e del motivo centrale dello scontro con il mostruoso.<sup>2</sup> Il saggio presenta asserzioni significative e influenti per la critica successiva, e di particolare interesse per questo studio è la trattazione della dicotomia uomo-mostro.

---

<sup>1</sup> *Beowulf* è il titolo convenzionalmente dato a un poema adespotato, preservato in *codex unicus* all'interno del ms. Cotton Vitellius A.xv, British Library, Londra. L'opera, che consta di 3182 versi, è sicuramente il più noto e studiato poema anglosassone, e racconta di come l'eponimo eroe dei Geati abbia sconfitto il mostro Grendel e sua madre in territorio danese e, in età adulta, divenuto re dei Geati, abbia poi sconfitto anche il drago che minacciava il suo popolo, restando però mortalmente ferito nello scontro.

<sup>2</sup> J.R.R. Tolkien, *Beowulf: The Monsters and the Critics*, in J.R.R. Tolkien, *The Monsters and the Critics: and Other Essays*, C. Tolkien (ed.), Harper Collins, Baskerville 1997, p. 6.

Difatti, le considerazioni avanzate in merito al rapporto tra esseri umani e mostruosi, in senso cristiano, presentano un quadro tanto semplice quanto interessante. Per il Professore oxfordiano, Grendel è un mostro in cui si intravedono le tracce di una trasfigurazione in direzione della figura del diavolo medievale, seppur non pienamente realizzata. Infatti, nonostante diversi elementi lessicali del poema riportino Grendel e sua madre alle figure di diavoli infernali, quale per esempio v. 1680 *deofla*, secondo Tolkien «real devilish qualities (deception and deconstruction of the soul), other than those which are undeveloped symbols, such as his hideousness and habitation in dark forsaken places, are hardly present».<sup>3</sup> Questi tratti demoniaci si mescolerebbero e confonderebbero nel poema con il mostro antropomorfo di origine precristiana. Per Tolkien,

Monsters of more or less human shape were naturally liable to development on contact with Christian ideas of sin and spirits of evil. Their parody of human form (*earmsceapen on weres wæstmum*) becomes symbolical, explicitly, of sin, or rather this mythical element, already present implicit and unresolved, is emphasized.<sup>4</sup>

Il mostro dalle sembianze umane affonda dunque le sue radici nella cultura pagana, e il contatto con il cristianesimo lo rifunzionalizza oppure ne enfatizza ulteriormente l'associazione con il concetto di peccato e crimine, se già presente implicitamente nella figura precristiana.

Nelle parole di Tolkien risuona la definizione che Isidoro di Siviglia dà del portento. Nelle sue *Etymologiæ sive origines*, il santo asserisce che «portentum ergo fit non contra naturam, sed contra quam est nota natura»<sup>5</sup> poiché questi sono opera divina e,

---

<sup>3</sup> Ivi, p. 34.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> XI.iii: «Un portento, dunque, si dà non contro natura, ma contro la natura conosciuta». Le *Etymologiæ* sono citate, in latino e nella loro traduzione italiana, da Isidoro di Siviglia, *Etimologie o Origini*, A. Valastro Canale (ed.), UTET, Torino 2004.

in quanto tali, parte del creato. Secondo Isidoro, inoltre, i portenti sono anche detti, tra le varie accezioni, 'mostri', e «monstra vero a monitu dicta, quod aliquid significando demonstrent, sive quod statim monstrent quid appareat».<sup>6</sup> Isidoro ritiene che i mostri siano presagi di eventi futuri o che, come nel passo citato, dimostrino qualcosa di cui sono segno. Grendel sarebbe quindi un segno, un monito di cosa significhi essere un uomo peccaminoso ed escluso dalla società.

Nel mostro, dunque, Tolkien rivede l'emblema del peccato cristiano e del crimine sociale. Per Tolkien, Grendel è «an image of a man estranged from God»,<sup>7</sup> ovvero l'emblema ammonitorio del peccato, e in esso rivede l'escluso «an 'alien', not recognizing the authority of Hrothgar or any human law»,<sup>8</sup> «an outlaw».<sup>9</sup> Nel poema, infatti, ci si riferisce spesso a Grendel attraverso lemmi che appartengono alla sfera lessicale dell'uomo o del guerriero, accompagnati da una precisazione della sua natura peccaminosa (*maga māne fāh*)<sup>10</sup> e antisociale (*rinc [...] drēamum bedāled*).<sup>11</sup> Lungi dall'essere un uomo vero e proprio, dunque, questa parodia della forma umana assolve una sua funzione di monito religioso e sociale all'interno del poema.

---

<sup>6</sup> XI.iii: «Il *monstrum*, invece, ha preso nome dal *monito*, in quanto *dimostra* un qualcosa attraverso un segno, ovvero perché *mostra* all'improvviso il significato di ciò che appare».

<sup>7</sup> J.R.R. Tolkien, *The Monsters and the Critics*, p. 34.

<sup>8</sup> J.R.R. Tolkien, *Beowulf: Translation and Commentary*, C. Tolkien (ed.), Mariner Books, New York 2015 [2014], p. 166.

<sup>9</sup> Ivi, p. 168.

<sup>10</sup> v. 978: «uomo macchiato di crimini». *Beowulf* è citato da R.D. Fulk *et al.* (eds.), *Klaeber's Beowulf*, University of Toronto Press, Milton Keynes 2008. Le traduzioni sono di chi scrive e perseguono la funzionalità piuttosto che l'eleganza poetica e/o narrativa.

<sup>11</sup> vv. 720-721: «guerriero privo di gioie». S.B. Greenfield, *The Formulaic Expression of the Theme of 'Exile' in Anglo-Saxon Poetry*, «Speculum», 30 (1955), pp. 202-203, interpreta questo sintagma come espressione di privazione, a sua volta componente essenziale del tema dell'esilio.

Lo scopo di questo contributo è dimostrare come questa funzione di Grendel si rifletta negli spazi del *Beowulf*. In questo senso, si intende dimostrare come il luogo a cui il mostro appartiene compartecipi del gioco lessicale e narrativo che presenta il mostro antropomorfo come un monito comportamentale. Gli aspetti che collegano la tana di Grendel e l'aldilà, che riflettono la lettura del mostro in quanto demonio e simbolo del peccato, sono già stati trattati dalla critica.<sup>12</sup> Diversi studiosi hanno anche già osservato il modo in cui «Heorot is a mirror image of the hall beneath the mere, both like it and its opposite».<sup>13</sup> I parallelismi e le opposizioni tra le sale dei sovrani — Hrothgar prima e Beowulf poi — e le tane dei mostri — la genia di Grendel e il drago — sono stati evidenziati per esempio da F. Michelet che, attraverso la descrizione (e conseguente riconfigurazione) dell'ordine spaziale in *Beowulf*, individua nelle tane dei mostri dei centri che, al pari di Heorot, vengono minacciati dall'invasione di ciò che esiste al di fuori, dell'estraneo. In altre parole, Michelet capovolge la prospettiva dell'immagine tolkieniana di

---

<sup>12</sup> M. Puvhel, *The Deicidal Otherworld Weapon in Celtic and Germanic Mythic Tradition*, «Folklore», 83.3 (1972), pp. 210-219, per esempio, prende in considerazione la spada rinvenuta da Beowulf nella tana del mostro Grendel in un'analisi comparata di armi similmente rinvenute in luoghi che sono analoghi letterari all'aldilà, sia nella tradizione letteraria celtica che in quella germanica. C. Monnette, *Heroes and Hells in Beowulf, the Shahnameh, and the Tàin Bò Cùailnge*, «Journal of Indo-European Studies», 36.1-2 (2008), pp. 99-147, analizza invece il motivo della lotta tra l'eroe e i mostri in luoghi analoghi all'oltretomba. V. Micillo, *Grendel: ellor-gāst 'essere dell'altrove'*, «AION-sez. germanica», 19 (2008), pp. 45-72, rilegge il *Beowulf* attraverso il 'lessico dell'altrove' osservando come la matrice cristiana e quella eroico-germanica armonizzino nel testo. Più di recente M.R. Digilio, *Ellor 'altrove' nel Beowulf*, «Studi medievali», 61.1 (2020), pp. 209-226, ha indagato le occorrenze dell'avverbio *ellor* in *Beowulf* e nel *Genesis A* per descrivere, rispettivamente, l'aldilà e l'esilio.

<sup>13</sup> C.E. Karkov, *Imagining Anglo-Saxon England: Utopia, Heterotopia, Dystopia*, The Boydell Press, Woodbridge 2020, p. 172.

una Heorot illuminata, ma circondata dall'oscurità in cui i mostri si celano, in attesa che le torce si spengano e il gaudio delle celebrazioni cessi.<sup>14</sup> Per Tolkien pare chiaro esservi un centro e una periferia e, come questo contributo vuole dimostrare, parallelismi e opposizioni nel testo riprendono e rafforzano la nozione tolkieniana della luce e del buio, che si iscrive pienamente nel tema del mostro come monito. Si vuole dunque osservare come nelle similitudini e nelle opposizioni tra Heorot e la tana di Grendel si rifletta, in particolare, la funzione sociale del mostro in *Beowulf*.

## 2. Il lessico della sala: ospiti e guardiani a Heorot e nella tana di Grendel

Come narrato all'inizio del *Beowulf*, la reggia dei Danesi nasce perché Hrothgar è intenzionato a costruire una grande sala, ove adempiere ai compiti del sovrano, tra i quali mantenere e rafforzare i legami sociali con i suoi guerrieri mediante la spartizione del tesoro durante i banchetti celebratori (vv. 67b-81a). Grendel, però, mal sopporta l'udire «dōgora gehwam drēam [...] hlūdne in healle».<sup>15</sup> Grendel, «se þe in þýstrum bād»,<sup>16</sup> è detto sin da subito *mearcstapa* (v. 103, colui che erra lungo i confini), e il narratore ci informa di come sia costretto ad abitare le «mōras [...], fen ond fæsten».<sup>17</sup> È quello, infatti, il luogo in cui abitano tutte le genie di mostri che discendono da Caino, tra le quali vi è anche quella di Grendel (v. 102-114). Sin dall'apertura del poema, quindi, la periferia intorno a Heorot si associa all'oscurità e al mostruoso, che si contrappone alla corte degli uomini la cui luce brilla su molte terre («līxte se lēoma ofer landa fela»)<sup>18</sup>.

<sup>14</sup> J.R.R. Tolkien, *The Monsters and The Critics*, p. 33.

<sup>15</sup> vv. 88-89b: «ogni giorno la gioia [...] alta nella sala».

<sup>16</sup> v. 87b: «colui che dimorava nelle tenebre».

<sup>17</sup> vv. 103b-104a: «gli acquitrini [...] le paludi e i luoghi inaccessibili».

<sup>18</sup> v. 311: «brillava la sua luce su molte terre».

In opposizione si pongono, in maniera più specifica, anche Heorot e la tana di Grendel. Laddove Heorot viene spesso descritta attraverso costrutti che ne evidenziano la natura e la funzione sociale, quali per esempio *dryhtsele* (vv. 485, 767, sala dei guerrieri) o *bēahsele* (vv. 1177, 1657, sala dell'anello),<sup>19</sup> la tana è detta *nīðsele* (v. 1513, sala ostile). Le poche caratteristiche che la descrivono nel poema richiamano l'immagine di una sala: è una *hrōfsele* (v. 1515, sala dotata di tetto) e la illumina una fiamma, sebbene di non meglio specificata natura (vv. 1516b-1517). I diversi mostri che la circondano, si suppone, sono gli stessi che, come Grendel, discendono da Caino e che sono stati relegati a quei luoghi inaccessibili e periferici. In altre parole, questi mostri sono ciò che di più vicino Grendel e sua madre hanno a dei parenti. Essi però non abitano la tana, non ne costituiscono un sistema sociale funzionante, basato sui rapporti di reciprocità, come accade nelle sale degli uomini. Non esiste all'interno di questa sala ostile, dunque, alcuna struttura sociale.

Le opposizioni tra i luoghi si riflettono anche nelle apposizioni usate per i personaggi. Grendel è definito al v. 142 *healdëgn*, il signore della sala, in riferimento a Heorot, in cui lui la notte spadroneggiava e abitava (v. 144, *rīxode*; v. 166, *eardode*). Inoltre, durante le celebrazioni per la sconfitta di Grendel, viene ricordato come «goldsele Grendel warode».<sup>20</sup> Queste scelte lessicali legate alle incursioni di Grendel a Heorot restituiscono l'impotenza di Hrothgar nei confronti del mostro.

In termini simili a quelli usati per Grendel si parlerà anche di Beowulf. Ai Geati ci si riferisce con il composto *healdëgn* al v.

---

<sup>19</sup> Nella tradizione poetica germanica, l'anello è usato con funzione di sineddoche per indicare il tesoro. Difatti, nelle diverse attestazioni poetiche medievali in lingue germaniche, il re è detto donatore o spartitore di anelli: *Beowulf* vv. 35, 352, 1487: *bēaga bryttan*, e v. 1102: *beaggyfan*; *Heliand* v. 2738: *bāggebon*; *Helgakviða Hundingsbana in fyrri* (Edda poetica) 17: *baugbrota*, e 45: *hringbrotar*.

<sup>20</sup> v. 1253: «Grendel occupava la sala dell'oro».

719, e Beowulf viene messo a capo della sala da Hrothgar che mai prima d'allora l'aveva affidata ad altro uomo (vv. 655-661). Beowulf è quindi detto *seleward* (v. 667, guardiano della sala), e sia all'eroe che al mostro si fa collettivamente riferimento con il composto *renwardas* (v. 770, guardiani della casa). Allo stesso tempo, durante gli scontri, sia il mostro che l'eroe vengono indicati come ospiti: Grendel è *cwealmcuman* (792, ospite omicida) a Heorot, mentre Beowulf è *selegyst* (1545, ospite della sala) nella tana di Grendel. Le varie apposizioni usate, dunque, per i due luoghi e i due personaggi riprendono e rafforzano non solo il parallelismo tra l'eroe e il mostro, ma anche quelli con i personaggi e i luoghi. Come il mostro, anche la sua dimora è priva delle gioie di una struttura sociale attiva e vitale, e le scelte lessicali marcano questa inversione rispetto alla reggia degli uomini.

### 3. *La funzione della sala: trasmissione e interruzione della memoria*

La sala, in *Beowulf*, è il luogo in cui si genera e si trasmette la memoria. Ciò avviene principalmente nella forma di canti e poemi. Ne è esempio il famoso passo in cui, dopo la sconfitta di Grendel a Heorot, un seguace del re compone e canta un poema sulle gesta appena compiute da Beowulf, ricordando in seguito l'esempio positivo di Sigemund e quello negativo di Heremod (vv. 866b-913a). Altro caso è la narrazione della vicenda di Finn e Hengest (vv. 1063-1159a), che ricollega *Beowulf* al *Frammento di Finnsburh*. Nella sala, le storie si preservano anche nella forma di immagini, come suggeriscono i vv. 994b-996: «goldfāg scinon / web æfter wāgum, wundorsōna fela / secga gehwylcum þāra þe on swylc starað». <sup>21</sup> Ma gli arazzi non sono l'unico oggetto legato alla trasmissione della memoria.

---

<sup>21</sup> «Adorni d'oro rilucevano arazzi lungo le pareti, molte scene mirabili per chiunque osservi simili cose».

In *Beowulf*, gli oggetti portano con sé la memoria di vicende passate e di vicende future. Per esempio, la *Brōsinga mene* (v. 1199, torque dei Brosing)<sup>22</sup> che viene data in dono a Beowulf dalla regina dei Danesi, Wealhþeow, durante le celebrazioni per la sconfitta di Grendel, evoca memorie passate e future rispetto al tempo della narrazione. I vv. 1197-1201 alludono a una vicenda delle leggende germaniche a noi poco nota, in cui Hama priva Ermanarico della famosa collana.<sup>23</sup> Successivamente, i vv. 1202-1214 raccontano di come Hygelac perderà il prezioso gioiello cadendo in battaglia contro i Frisoni.<sup>24</sup> Altro esempio di oggetto legato alla memoria di eventi passati e futuri ricorre nella narrazione delle nozze tra Ingeld e Freawaru. Beowulf, nel raccontare dell'imminente matrimonio, anticiperà:

Mæg þæs þonne ofþyncan ðēoden Heaðo-Bearna  
 ond þegna gehwām þāra lēoda  
 þonne hē mid fāmnan on flett gæð,  
 dryhtbearn Dena, duguða biwenede.  
 On him gladiað gomeþra lāfe,  
 heard ond hringmæl Heaða-Bear[d]na gestrēon,  
 þenden hīe ðām wæpnum wealdan mōston —  
 oð ðæt hīe forlæddan tō ðām lindplegan  
 swāse gesīðas ond hyra sylfra feorh.<sup>25</sup>

<sup>22</sup> Un gioiello di cui si trova traccia nei miti e nelle leggende nordiche in relazione alla dea Freyja, menzionato anche nell'Edda poetica e in quella in prosa. Il nome deriva probabilmente da un etnonimo, *Brōsingas* (norr. *Brisingar*), popolo sul quale però non abbiamo alcuna altra informazione.

<sup>23</sup> La leggenda era però probabilmente nota al pubblico del *Beowulf*, che avrebbe colto l'allusione alla vicenda. Per comprendere meglio il quadro del pubblico ipotetico del *Beowulf* e la supposta conoscenza delle leggende germaniche a cui il poema accenna, cfr. D. Whitelock, *The Audience of Beowulf*, Clarendon Press, Oxford 1951.

<sup>24</sup> Questa è solo la prima delle quattro allusioni fatte alla sconfitta di Hygelac. Le altre ricorrono ai vv. 2354b-2378, 2426-2509, 2913-2921.

<sup>25</sup> vv. 2032-2040: «Potrà dispiacere al principe degli Heaðobeard e a tutti i guerrieri tra quelle genti quando egli con la donna andrà sull'assito: i nobili

Il lascito dei padri, indossato dai Danesi, non è altro che il bottino di guerra frutto della faida tra i Danesi stessi e gli Heaðobearð, che erano precedentemente possessori di quei tesori «þenden hīe ðām wæpnum wealdan mōston», e cioè finché non perirono nel *lindplegan*, il gioco dei tigli, ovvero la battaglia.<sup>26</sup> Difatti, comincerà un guerriero ebbro di birra a *wīgbealu weccen* (v. 2046a, destare male di guerra, ovvero ‘provocare’):

Meaht ðū, mīn wine, mēce gecnāwan,  
 þone þīn fæder tō gefeohte bær  
 under heregrīman hindeman sīðe,  
 dýre ĭren, þær hyne Dene slōgon,  
 wēoldon wælstōwe, syððan Wīðergyld læg,  
 æfter hæleþa hryre, hwate Scyldungas?<sup>27</sup>

Beowulf anticipa questo episodio in un *flashforward*, riferendosi dunque a eventi che devono ancora accadere nella linea narrativa del poema. Si fa però riferimento alla memoria che gli oggetti portano, all'uccisione dei padri degli Heaðobearð da parte dei padri dei Danesi, che si colloca nel passato rispetto al momento stesso del racconto da parte dell'eroe geata. Essendo questi e altri oggetti cumulati, conservati e indossati nella sala, il

---

figli dei Danesi degnamente ricevuti, su loro brilleranno i lasciti dei padri, il tesoro temprato e ornato degli Heaðobearð, per il tempo che poterono brandire quelle armi finché non giunsero a rovina nel gioco di scudi i cari compagni e la loro stessa vita».

<sup>26</sup> Il tiglio, ags. *lind*, è usato nella poesia germanica metonimicamente per indicare lo scudo. Il composto *lindplegan* è un esempio di *kenning*, una circonlocuzione poetica tipica della poesia germanica antica, che indica il suo referente mediante una perifrasi le cui componenti non indicano mai il referente stesso in maniera diretta.

<sup>27</sup> vv. 2047-2052: «Riesci, amico mio, a riconoscere la spada che tuo padre portava in battaglia sotto la maschera di guerra [l'elmo], per l'ultima volta il prezioso ferro [spada], quando i Danesi lo uccisero, dominarono il campo, dopo che cadde Withergyld, in seguito al crollo degli uomini, gli audaci Scylding?».

legame tra questi e la preservazione e trasmissione della memoria in Heorot appare evidente.<sup>28</sup>

La tana di Grendel, al contrario, è il luogo che nega la funzione sociale della sala e pertanto gli aspetti della memoria sono in essa assenti. Vi si accumulano, però, tesori, tra i quali Beowulf scorderà la spada che lo aiuterà nella vittoria, un'arma tanto grande che nessun altro uomo potrebbe portarla in guerra (vv. 1557-1562). Contrariamente all'uso guerriero, Beowulf dalla tana non porterà via alcun tesoro, «būton þone hafelan ond þā hilt somod»<sup>29</sup> come prova della sua impresa. L'eroe vittorioso, inoltre, porta con sé in superficie non solo la storia di quanto accaduto nella tana, ma anche le memorie incise sull'elsa dei giganti.

Anche se depositata e dimenticata tra il cumulo di tesori nella dimora dei mostri, infatti, l'elsa della spada con cui Beowulf sconfigge la genia di Grendel reca su di sé le tracce di più storie. Il narratore descriverà l'elsa solo quando Hrothgar la tiene tra le sue mani:

On ðæm wæs ðr writen  
 fyrngewinnes; syðþan flōd ofslōh,  
 gifen gēotende gīganta cyn,  
 frēcne gefērdon; þæt wæs fremde þēod  
 ēcean dryhtne; him þæs endelēan  
 þurh wæteres wylm waldend sealde.  
 Swā wæs on ðæm scennum scīran goldes  
 þurh rūnstafas rihte gemearcod,  
 geseted ond gesæd, hwām þæt sweord geworht,  
 īrena cyst ærest wære,  
 wreoþenhilt ond wyrmfāh.<sup>30</sup>

<sup>28</sup> Altri oggetti portano con sé memoria di eventi passati, come la spada di Wiglaf, *gomel swyrd* (v. 2610, antica spada), detta anche *Ēanmundes lāf* (v. 2611, lascito di Eanmund) o *mæges lāf* (v. 2628, il lascito del parente), ma non è questo lo spazio per esaminarli tutti nel dettaglio.

<sup>29</sup> v. 1614: «se non la testa e l'elsa assieme». La spada verrà usata per decapitare Grendel e al contatto con il sangue del mostro, la lama si scioglierà, lasciando intatta solo l'elsa (vv. 1605b-1611; 1615b-1617).

<sup>30</sup> vv. 1688b-1698a «su essa era incisa l'origine dello scontro antico, quando il diluvio, oceano straripante, distrusse la stirpe dei giganti, che

All'elsa della spada si ricollegano due memorie: quella del diluvio che distrusse i giganti e quella della persona per cui venne fatta la spada, il cui nome però non viene menzionato esplicitamente nel poema. L'oggetto a cui queste storie sono legate sarebbe potuto andare perso. La trasmissione della storia avrebbe potuto essere interrotta, e in parte lo è stata, dal mancato utilizzo che del tesoro fanno Grendel e sua madre, perché non partecipi delle norme e convenzioni sociali, in generale, e belliche, nello specifico. La critica ha esplorato diverse interpretazioni delle storie legate all'oggetto, cercandovi anche delle connessioni con il successivo 'sermone' di Hrothgar (vv. 1700-1784).<sup>31</sup> Il discorso del re dei Danesi, purtroppo, non fa luce sulla vicenda in modo esplicito, e l'esatta verità sulle storie che l'elsa reca su di sé sono per noi perdute, così come probabilmente lo sono agli uomini che la recuperano.

---

patirono orribilmente; era popolo estraneo all'eterno signore; ricompensa finale gliene diede il possente con la piena dei flutti. Così, sulle lamine d'oro, lucente, in lettere runiche, era giustamente detto, segnato e menzionato per chi quella spada, migliore dei ferri, per primo fu fatta, a serpentine e con l'elsa attorta».

<sup>31</sup> Numerosi gli studi sull'interpretazione del nome e dell'episodio incisi sull'elsa, talvolta anche particolarmente ardite. Per un'idea della varietà delle ipotesi avanzate si potrebbe citare Köbler, *The Magic Sword in Beowulf*, «Neophilologus», 71 (1987), pp. 122-125, che ipotizza il nome sulla spada essere quello di Heremod, quale possibile fratello o figlio di Heorogar, che si sarebbe scontrato con i giganti (v. 902 *mid eotenum*) alla cui genia apparterebbe lo stesso Grendel (indicato ai vv. 668, 761 come *eoten*). L'ipotesi sull'identità di Heremod segue H.C. Matthes, *Beowulfstudien*, «Anglia», 71 (1952/1953), pp. 148-190. Degna di nota è anche la lettura di R.J. Schrader, *The Language of the Giant's Sword Hilt in Beowulf*, «Neophilologische Mitteilungen», 94.2 (1993), pp. 141-147, il quale suppone che la lingua dell'incisione sia l'ebraico e che la spada sia stata realizzata dai giganti antediluviani. P.B. Taylor, *Sharing Story: Medieval Norse-English Literary Relationships*, AMS Press, New York 1988, pp. 123-137, riprende invece idee secondo le quali il diluvio descritto è quello causato dalla morte di Ymir.

#### 4. *Il destino della sala: il prezzo della faida*

Nella tradizione germanica, la sala si ricollega a un altro importante sistema di relazioni. La reggia e il tesoro al suo interno, difatti, non interessano solo i rapporti interni alla reggia e alla società che la abita, ma anche il sistema di relazioni esterne, di pace e di guerra tra i popoli. Alla sala si collega dunque la faida, un tema centrale nel poema. Difatti, si ricordano spesso i rapporti conflittuali esistenti tra i popoli nordici, storici o letterari che siano.<sup>32</sup>

Nel *Beowulf*, lo scontro tra i mostri e gli uomini è spesso definito nei termini della faida. Difatti il sostantivo *fǣhð* è usato tanto per le rappresaglie tra popoli (per esempio al v. 1207, *fǣhðe to Frysum*, faida ai Frisoni),<sup>33</sup> quanto per gli scontri coi mostri. Beowulf stesso definirà come tale lo scontro tra i Danesi e Grendel (v. 595), mentre Hrothgar, in riferimento alla prima incursione della madre di Grendel a Heorot, dirà che «hēo þā fǣhðe wræc». <sup>34</sup> Ancor più interessante è il parallelismo stabilito dalla formula *fǣhðe ond fyrene* (faida e crimini), che ricorre al v. 137 in riferimento agli assalti di Grendel. Questa formula ricorre nuovamente al v. 153, con una inversione (*fyrene ond fǣhðe*) per descrivere nuovamente gli attacchi del mostro. Al v. 879, però, *fǣhðe ond fyrena* descriverebbe le azioni di Sigemund che nella tradizione germanica è considerato un eroe. Attraverso la formula, dunque, l'autore marca in maniera ancor più evidente un parallelismo tra le faide degli uomini e quella con Grendel.

---

<sup>32</sup> Per un' esplorazione della faida come tema in *Beowulf*, cfr. J.R.R. Tolkien, *The Monsters and The Critics*; J.L.N. O'Loughlin, *Beowulf—Its Unity and Purpose*, «Medium Ævum», 21 (1952), pp. 1-13; A.G. Brodeur, *The Art of Beowulf*, University of California Press, Berkeley 1959, pp. 71-87; T.E. Hart, *Tectonic Design, Formulaic Craft, and Literary Execution: The Episode of Finn and Ingeld in Beowulf*, «Amsterdamer Beiträge zur älteren Germanistik», 2 (1972), pp. 1-61; S.J. Kahrl, *Feuds in Beowulf: A Tragic Necessity?*, «Modern Philology», 69.3 (1972), pp. 189-198.

<sup>33</sup> Si descrive qui lo scontro tra i Geati, capitanati da Hygelac, e i Frisoni.

<sup>34</sup> v. 1333: «lei ha vendicato la faida».

La faida tra mostri e uomini, però, non segue la convenzione di quelle tra popoli. Quando Ecgþeow, padre di Beowulf, uccide Heaðolaf, apre una faida con i Wulfing che Hrothgar ricompone versando il guidrigildo (*weregild*), ovvero un tributo riparatore per la morte di un uomo che pone fine al ciclo di vendette che caratterizzano una faida.<sup>35</sup> Alla faida si può porre fine anche mediante una sposa, come accade con il matrimonio tra la figlia di Hrothgar, Freawaru, definita come *friðusibb folca* (v. 2017, pegno di pace tra i popoli), e Ingeld degli Heaðobeard. Il sovrano intende così porre fine «mið ðy wīfe wælfæhða dæl». <sup>36</sup> Grendel invece non voleva la pace (v. 154b, *sibbe ne wolde*) né gli interessava «fea þingian / nē þær nænig witenan wēnan þorfte / beorhtre bōte tō banan folmum». <sup>37</sup> Il *beorhtre bōte* è un chiaro riferimento al guidrigildo che i saggi non si aspettano dal mostro, sapendo bene che il conflitto con Grendel non segue alcuna norma o regola sociale.

Diverso è anche il destino della sala mostruosa alla sconfitta dei suoi occupanti. Difatti, il re guerriero che soggioga i popoli e li vince in battaglia, conquista la sala nemica e i territori a essa annessi. Il *Beowulf* si apre, per l'appunto, con una breve narrazione della vita di Scyld Scefing, mitico fondatore della dinastia degli Scylding (Danesi), del quale si ricorda come sottomise diversi popoli mediante una nota metafora: *meodosetla ofteāh* (v. 5, sottrasse i seggi dell'idromele). Il sostantivo *meodosetla* è una *kenning* che indica il trono del sovrano, essendo *meodo* (idromele) un riferimento metonimico alle celebrazioni della sala. Sottrarre il trono indica quindi la sottomissione di un popolo a un altro. A Grendel, però, non è concesso di avvicinarsi al trono di

---

<sup>35</sup> Il guidrigildo pare essere stata una pratica diffusa presso diverse popolazioni germaniche, attestata non solo nella letteratura narrativa, ma anche in quella giuridica, come è il caso dell'Editto di Rotari.

<sup>36</sup> v. 2028: «tramite donna a una parte della faida letale».

<sup>37</sup> vv. 156b-158: «ricompone a prezzo [la faida], né alcun sapiente poteva aspettarsi un ricco indennizzo dalle mani dell'omicida».

Hrothgar, per volere di Dio, come indicato nei vv. 168-169: «Nō hē þone gifstōl grētan mōste, / māþðum for metode, nē his myne wisse». <sup>38</sup> Se il *māþðum* del v. 169 indica il tesoro, e non è solo una *variatio* per il *gifstōl* del verso precedente, allora a Grendel non è concesso neanche di avvicinarsi alle ricchezze della sala. Se così non fosse, si dovrebbe comunque denotare uno scarso interesse verso il tesoro stesso, in quanto il mostro priva la sala soltanto dei suoi guerrieri. <sup>39</sup> Allo stesso modo, una volta sconfitti Grendel e sua madre,

Ne nōm hē in þām wīcum, Weder-Gēata lēod,  
māðmāhta mā, þēh hē þær monige geseah,  
būton þone hafelan ond þā hilt somod  
since fāge;<sup>40</sup>

Beowulf riporterà indietro solo la prova della sua vittoria: la testa del mostro e l'elsa della spada con la quale ha posto fine alla faida. Il cumulo di tesori che scorgerà nella tana resterà intoccato, né la sala sarà conquistata dai Danesi o dai Geati. In altre parole, gli scontri con la stirpe di Grendel e i luoghi a essa associati seguono solo in parte le norme della faida, ne prendono il nome, ma dietro si cela lo scontro tra l'uomo e il mostro. In quanto tale, in quanto altro dall'uomo e abitante di un luogo che è altro dal luogo degli uomini, Grendel e la sua sala non si piegano

---

<sup>38</sup> Un passaggio questo di difficile interpretazione in alcuni suoi aspetti. L'interpretazione più probabile è che per volere di dio (*for metode*), Grendel non potesse avvicinarsi al trono, al tesoro (*māþðum*, che potrebbe indicare nuovamente il trono oppure riferirsi al tesoro della sala), né poteva conoscere il suo (di Dio) amore o pensiero (*myne*). Tolkien ne dà invece una lettura teologica, interpretando il *gifstōl* non come il trono di Hrothgar, bensì quello di Dio, e il passaggio indicherebbe semplicemente una esclusione del mostro dalla grazia di Dio (J.R.R. Tolkien, *Translation and Commentary*, pp. 181-186).

<sup>39</sup> Sorgerebbe però, in questo caso, una domanda riguardo la presenza di tesori nella tana di Grendel e sua madre.

<sup>40</sup> vv. 1612-1615a: «l'uomo dei Geati non prese in quella dimora altri tesori, benché molti ne vedesse, se non la testa e l'elsa insieme, preziosamente ornata».

alle convenzioni sociali degli esseri umani. Quello che ci viene presentato nel poema è dunque un riflesso mostruoso della faida, così come Grendel e sua madre sono riflesso mostruoso della forma umana.

### 5. Conclusioni: i mostri come critica

Con la presente analisi si è voluto dimostrare che i luoghi di Heorot e della tana di Grendel partecipano a quel gioco di riflessi e distorsioni che fanno di Grendel e sua madre mostri antropomorfi, parodia della forma umana e monito rispetto alle deviazioni dalla norma religiosa e sociale. Le figure di Grendel e di sua madre si fanno specchio del reietto e del peccatore, e il luogo a essi associato partecipa di questo gioco metaforico, rafforzandolo. Ci si riserva ad altra occasione l'analisi dei luoghi che interessano l'ultimo degli episodi del poema, lo scontro con il drago, il cui rapporto con le vicende danesi potrebbe portare a risultati altrettanto interessanti. La reggia dei Geati e il tumulto di Beowulf presentano difatti parallelismi e similitudini significativi, e non si può ignorare la funzione sociale e religiosa della *draconitas* che l'ultimo rivale dell'eroe rappresenta, «a personification of malice, greed, destruction (the evil side of heroic life), and of the indiscriminating cruelty of fortune that distinguishes not good or bad (the evil aspect of all life)». <sup>41</sup> Inoltre, anche lo scontro con il drago è definito una faida (per esempio, al v. 2403), e al tesoro della tana del drago, situata dentro la terra, si legano memorie perdute e, soprattutto, l'inutilizzo dopo l'ottenimento legittimo in seguito all'uccisione del drago.

Le considerazioni fatte in merito all'episodio di Grendel però costituiscono un risultato a sé interessante. J. Olesiejko ha avanzato un'altra lettura sociale, secondo la quale *Wealhþeow* e la madre di Grendel, nella loro attenzione e istinto di protezione

---

<sup>41</sup> J.R.R. Tolkien, *The Monsters and the Critics*, p. 17.

verso i figli, fornirebbero una chiave di lettura contrastiva che criticerebbe la disattenzione verso le questioni dinastiche, di cui si fa esempio Hrothgar, giudizio che si rifletterebbe nel parallelismo tra Heorot e la tana.<sup>42</sup> L'aspetto 'umanizzato' della tana, descritta come una sala, secondo Olesiejko renderebbe ancora più evidente per il lettore la corrispondenza tra le due figure materne.<sup>43</sup> Come però si evince dal presente contributo, la funzione della sala si lega soprattutto a Grendel e a sua madre come monito precettistico rivolto a un pubblico più ampio. Difatti, come si è visto, la sala non assolve ad alcuna delle funzioni che le altre sale assolvono nel contesto eroico germanico, in generale, e in quello del *Beowulf*, in particolare.

La tana del mostro, come il *monstrum* Isidoriano, mostra e funge da ammonizione. Letta in parallelo con Grendel come immagine del peccatore, in senso cristiano (*synscaða, fēond on helle* etc.), e del reietto, l'esiliato (*rinc drēamum bedāled, fēasceaft guma* etc.), la tana si risolve non solo come analogo letterario dell'al dilà, ma anche come antitesi di Heorot. Si può dunque riconoscere in Grendel non solo la dualità mostro-diavolo, ma anche un sostrato laico, legato alla sua deviazione dalle norme sociali, alla quale si sovrappone quello cristiano. Lo stesso Tolkien, come si è visto, riconosce nel mostro della narrativa medievale cristiana un ampliamento ed esplicitazione della sua funzione di simbolo del peccato che nel mostro pagano può essere già presente, implicito e insoluto. Ovviamente, non è necessario presumere, come da filologia ottocentesca, che sia esistito un *Beowulf* pagano in cui si

---

<sup>42</sup> J. Olesiejko, *The Grendelkin and the Politics of Succession at Heorot: The Significance of Monsters in Beowulf*, «*Studia Anglica Posnaniensia*», 53 (2018), pp. 45-65. Questa lettura associa la madre del mostro a una funzione sociale centrale nel poema; spinge però a ulteriori riflessioni il fatto che la stessa non abbia un nome nel poema e che non venga nominata prima della sua incursione a Heorot, nella seconda delle tre sezioni in cui si divide tradizionalmente il poema.

<sup>43</sup> Ivi, p. 62.

insinuano successivamente interpolazioni cristiane distinguibili ed espungibili.<sup>44</sup> Ma si possono chiaramente rivedere, nei numerosi appellativi del mostro, le sue due *facies*, reietto e peccatore, con le sue due funzioni che sono riflesse e rafforzate attraverso la rappresentazione della tana, situata in quelle terre di mostri che «wonsǣlī wer weardode hwīle, / siþðan him scyppen forscifen hǣfde / in Caines cynne».<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> K. Müllenhoff, *Die innere Geschichte des Beowulfs*, «Zeitschrift für deutsche Philologie», 14 (1869), pp. 193-244, identifica sei autori che intervengono sul materiale originale, attribuendo all'ultimo le interpolazioni cristiane. L. Etmüller, *Carmen de Beowulfi Gautarum regis rebus præclare gestis atque interitu, quale fuerit ante quam in manus interpolatoris, monachi Vestsaxonici, inciderat*, Zürcher & Furrer, Zurigo 1875, invece, pubblica un'edizione del poema emendata del materiale pagano.

<sup>45</sup> vv. 105-106: «l'uomo infelice abitava da lungo tempo dopo che il creatore lo aveva condannato nella stirpe di Caino».



ANDREA ROMANZI

CONVIVERE CON UN PIANETA CHE MUORE.

*CLI-FI POESI ED ECODISTOPIA IN DIGTE 2014* DI THEIS ØRNTFT

### 1. *Introduzione*

Mentre lavoro a questo contributo, sui social media, sui giornali e alla radio si diffonde la notizia che l'Italia ha raggiunto l'*Earth Overshoot Day*,<sup>1</sup> ossia «il giorno in cui il consumo umano di risorse e servizi ecologici di un dato anno supera i livelli di ciò che la terra può rigenerare in quello stesso anno».<sup>2</sup> È il 19 maggio 2024 e, da oggi in poi, cominceremo a sfruttare le risorse naturali del 2025, indebitandoci con il futuro e con le generazioni che verranno. L'alternativa sarebbe quella di vivere, fino alla fine dell'anno, senza acqua, senza elettricità e senza riscaldamento; è un pensiero che si tramuta facilmente in scenari dai toni cupi, quasi distopici. Ma la mia immaginazione non fa di certo nulla di innovativo: sfruttando la cornice stilistica ed estetica fornita dalla *science-fiction*, la letteratura mondiale ha legato spesso la

---

<sup>1</sup> Si veda <<https://overshoot.footprintnetwork.org/newsroom/country-overshoot-days/>>, visitato il 19/05/2024.

<sup>2</sup> «Earth Overshoot Day marks the date when humanity's demand for ecological resources and services in a given year exceeds what Earth can regenerate in that year». Traduzione mia. Laddove non specificato diversamente, tutte le traduzioni verso l'italiano sono da considerarsi mie. Cfr. <<https://overshoot.footprintnetwork.org/about-earth-overshoot-day/>>, visitato il 19/05/2024.

questione climatica a narrazioni di tipo distopico e post-apocalittico per descrivere l'epoca che viene definita *antropocene*. In *Theorizing Eco-Dystopia: Science Fiction, the Anthropocene, and the Limits of Catastrophic Imagery* (2022), Malvestio osserva che «It comes as no surprise that international and especially Anglo-American science fiction has made extensive use of the tools and the tropes of dystopian and post-apocalyptic imagery in order to describe the Anthropocene in general and climate change in particular»,<sup>3</sup> e continua analizzando i diversi modi in cui la fantascienza elabora le preoccupazioni ecologiche: rappresentando, per esempio, mondi alieni con condizioni ambientali estreme che costringono i personaggi a elaborare nuovi modi di rapportarsi con l'ambiente, oppure sfruttando il topos dell'incontro con forme di vita aliene che spiana la strada a una nuova comprensione dei confini tra umano, animale e vegetale. Ma c'è un topos che rimane prevalente in questo tipo di narrazioni, ed è la descrizione della catastrofe climatica: «although it is but one of the many ways in which science fiction deals with environmental anxieties, the imagination of catastrophe is by far the most pervasive».<sup>4</sup>

Se nella prima parte del Ventesimo secolo le rappresentazioni delle catastrofi ecologiche in letteratura venivano prevalentemente associate a fattori esterni alla società umana, a partire dagli anni Cinquanta si assiste a una progressiva tematizzazione della crisi climatica come conseguenza dell'attività antropica, come per esempio la rapida crescita della popolazione, la scarsità di cibo, l'esaurimento delle risorse energetiche, l'inquinamento e i gas serra. Stableford sostiene che, a partire dagli anni Sessanta, in maniera graduale, avvengono due cambiamenti radicali nella problematizzazione della crisi climatica nella letteratura di fantascienza: innanzitutto, la catastrofe viene presentata non solo come certa,

---

<sup>3</sup> M. Malvestio, *Theorizing Eco-Dystopia: Science Fiction, the Anthropocene, and the Limits of Catastrophic Imagery*, «CPCL. European Journal of Creative Practices in Cities and Landscapes», 5.1 (2022), pp. 24-38 (p. 25).

<sup>4</sup> *Ibidem*.

ma anche irreversibile. In secondo luogo, si verifica uno *spostamento* della responsabilità rispetto all'imminente disastro climatico: la colpa non è più associata ad agenti esterni alla società, ma è addossata agli stessi esseri umani. Questo cambiamento può essere interpretato come una reazione al declino del mito della conquista dello spazio:

this bleakness of outlook was a reaction to the declining fortunes of the myth of Space Age, which so many SF writers had long held dear. In the 1960s many SF writers still looked to the Space Age as an exit strategy from the evolving ecocatastrophe, but the likelihood of that exit strategy dwindled dramatically as time went by, reaching extreme improbability by the year 2000.<sup>5</sup>

Se una conquista dello spazio fosse avvenuta, sarebbe successo solo più avanti, e soltanto in quanto prerogativa di una specie trans-umana o post-umana, composta da uomini-cyborg. Fino ad allora, l'unica soluzione per la sopravvivenza all'imminente catastrofe climatica è soltanto «some kind of managed evolution of posthumanity».<sup>6</sup>

La possibilità di implementare elementi fattuali legati al progresso della scienza e della tecnica all'interno di un impianto immaginativo sui futuri possibili, ha reso il genere della fantascienza terreno fertile per produzioni letterarie distopiche che affrontano il tema dell'eco-catastrofe, al punto tale che, per descrivere questo sotto-genere letterario, è stato coniato il termine *cli-fi*, climate (change) fiction: «In the last few years, literary responses to climate change have proliferated, to the extent that a new term – 'cli-fi' – has been coined to identify this new body of work that centrally addresses the issue of climate change and its associated environmental consequences. [...] the human relationship to the

---

<sup>5</sup> B. Stableford, *Science Fiction and Ecology*, in D. Seed (ed.), *A Companion to Science Fiction*, Blackwell Publishing, Malden - Oxford - Carlton 2005, pp. 127-141 (p. 140).

<sup>6</sup> *Ibidem*.

natural world has long been central to the dystopian imagination».<sup>7</sup> La commistione tra discorso scientifico e componente creativa consente alla sci-fi di creare un mondo fittizio che è allo stesso tempo vicino e lontano per chi legge, dando spazio all'elemento perturbante di semi-riconoscimento di un futuro distopico costruito sulla condizione del presente: «Il sci-fi utilizza un discorso scientifico e sfrutta le nuove scoperte tecnologiche mentre, al contempo, allontana chi legge dal mondo riconoscibile [...] In questo senso, il sci-fi gioca con la nostra comprensione della realtà e ci indirizza verso una riflessione sul futuro».<sup>8</sup> In questo senso, leggere fantascienza è un esercizio «where we cross-relate the familiar to the strangely new».<sup>9</sup> La combinazione tra questione ecologica ed estetica della catastrofe si concretizza in una forma letteraria che può essere definita *eco-dystopia*, ossia «a particular kind of dystopia that focuses on ecological elements and incorporates features of the post-apocalyptic genre».<sup>10</sup>

All'interno di questa cornice eco-distopica si iscrive l'opera dello scrittore e poeta danese Theis Ørntoft. Nato nel 1984, la sua produzione letteraria, che spazia tra generi e tematiche, è quasi interamente dedicata alla questione ambientale. Al debutto del 2009 con la raccolta poetica *Yeahsuiten*, seguono una seconda raccolta pubblicata nel 2014 con il titolo *Digte 2014 (Poesie 2014)* e

---

<sup>7</sup> R. Hughes - P. Wheeler, *Introduction: Eco-dystopias: Nature and the Dystopian Imagination*, «Critical Survey», 25.2 (2013), pp. 1-6 (p. 2): <<https://doi.org/10.3167/cs.2013.250201>>.

<sup>8</sup> «Sci-fi læner sig op ad en videnskabelig diskurs og trækker på nye teknologiske landvindinger, samtidig med at genren fremmedgør sin læser fra dennes genkendelige verden [...] Som sådan leger sci-fi med vores forestilling om virkeligheden og ansporer til refleksion over fremtiden»: L. Mønster, *Skandinaviske sci-fi-poesi. Med særligt henblik på aktuel cli-fi-poesi*, «Passage. Tidsskrift for Litteratur Og Kritik», 34 (2019), vol. 82, 41-59, p. 43. <<https://doi.org/10.7146/pas.v34i82.118458>>.

<sup>9</sup> D. Seed, *Introduction: Approaching Science Fiction*, in D. Seed (ed.), *A Companion to Science Fiction*, pp. 1-8 (p. 4).

<sup>10</sup> M. Malvestio, *Theorizing Eco-Dystopia*, p. 28.

due romanzi: *Solar* (2018, *Solare*) e *Jordisk* (2023, *Terrestre*). Per quest'ultimo romanzo, Ørntoft riceve, nel 2024, il Premio dell'Unione Europea per la Letteratura.<sup>11</sup> Oltre alla poesia e alla prosa, Ørntoft è autore di una serie di saggi e articoli dedicati alla natura in senso ampio, alla minaccia del riscaldamento globale e alla crisi climatica, come per esempio la serie di saggi dai titoli *Ild, Vand, Luft* e *Jord* (Fuoco, Acqua, Aria, Terra) apparsi sulla rivista «Spring», ma anche il reportage sul suo viaggio nella tundra siberiana *Rejsen til Yamal* (Viaggio a Yamal), apparso in «Kritik», o il saggio sul ritorno del lupo in Danimarca, *Dagene i paradiset er ovre* (I giorni in paradiso sono finiti), pubblicato sulla rivista online «Atlas».

In questa sede, vorrei concentrarmi sull'analisi della raccolta poetica *Digte 2014*, in particolare sulle poesie della prima sezione del volume, dal titolo *Sort frekvens* (Frequenza nera), in cui, attraverso un uso sapiente degli elementi dello spazio e del tempo, Ørntoft dipinge un'ambientazione allo stesso tempo distopica e post-apocalittica all'interno della quale immerge l'io poetico. La poetica eco-distopica di Ørntoft non lascia spazio ad alcuna speranza: l'essere umano è proiettato in un mondo dove la crisi climatica è già avvenuta, dove le strutture economiche e sociali sono crollate e dove la convivenza tra uomo e natura non si basa più su una struttura gerarchica di controllo e sfruttamento da parte del primo sulla seconda, ma su una compresenza complessa e difficoltosa. Secondo questa prospettiva, che rompe sia con la visione capitalista di dominio e sfruttamento della natura, ma anche con la visione romantico-ecologista che mette la natura su un piedistallo, rendendola un 'oggetto da ammirare', conferendo all'uomo il compito, e soprattutto il potere, di proteggerla (reiterando un rapporto patriarcale e gerarchico tra le due parti), la sopravvivenza dell'essere umano e della natura è legata dalla stessa sorte. Attraverso le più recenti considerazioni nel campo dell'eco-critica letteraria combinate alla concezione di una *dark ecology* elaborata da Timothy Morton,

---

<sup>11</sup> Si veda <<https://www.euprizeliterature.eu/author/theis-orntoft>>, ultima visita: 13/05/2024.

intendo leggere la *cli-fi poesi* di Theis Ørntoft per esplorare come l'impianto distopico consenta di sollevare questioni relative al rapporto tra essere umano e natura, alla sopravvivenza post-catastrofe climatica, ma anche come una comprensione ecocentrica, collettiva e post-umana possano giocare un ruolo fondamentale nella riconcettualizzazione dell'antropocene in ottica biocentrica.

## 2. *Eco-critica della catastrofe: eco-poesia, dark ecology and the mesh*

La letteratura eco-distopica presenta, talvolta, un'ipotesi etico-educativa molto chiara. Secondo Rigby (2012), il ruolo della narrazione incentrata su visioni distopiche di crisi socioecologiche potrebbe aiutare la società a «prefigure better and worse ways of responding to disaster, both in the event, and in the lead-up and aftermath, thereby helping us to consider strategies for reducing vulnerability, enhancing resilience and acting effectively and humanely in the midst of catastrophe». <sup>12</sup> In senso più ampio, l'approccio eco-critico alla lettura dei testi permetterebbe di far emergere le tematiche e i rapporti di interrelazione biologica tra esseri viventi (e non viventi), <sup>13</sup> e al contempo di acquisire consapevolezza del ruolo giocato dalla letteratura nel configurarsi della crisi ambientale. Prendendo spunto dalle considerazioni di Serenella Iovino (2012), un'ecologia letteraria può aiutarci a decostruire quell'idea di cultura «trasmessaci dalla nostra società [...] volta a creare un divorzio concettuale tra umanità e natura». La crisi ecologica è, quindi, una «crisi culturale» per cui

---

<sup>12</sup> K. Rigby, *Utopianism, Dystopianism and Ecological Thought*, in M.H. Jacobsen - K. Tester (eds.), *Utopia: Social Theory and the Future*, Ashgate Publishing Company, Farnham - Burlington 2012, pp. 141-160 (p. 153).

<sup>13</sup> Per una prima definizione di eco-critica, si veda J.W. Meeker, *The comedy of survival literary ecology and a play ethic*, Scribner, New York 1974. Si vedano inoltre G. Garrard, *Ecocriticism*, Routledge, London - New York 2004.

è necessario scegliere di modificare i propri modelli e andare verso una forma evoluta di cultura, in cui conoscenza e responsabilità siano funzione l'una dell'altra: [...] una forma di cultura che ci permetta di comprendere che l'essere umano può sopravvivere come specie soltanto se è accompagnato, in questa sopravvivenza, dalle forme di vita non umane. La strategia di sopravvivenza costituita da questa cultura prevede o una sopravvivenza congiunta di umanità e natura o nessuna sopravvivenza; umanità e natura vanno considerate in un'ottica ecologica che è quella della compresenza e non quella della distruzione reciproca.<sup>14</sup>

Come accennato nel paragrafo precedente, in *Digte 2014*, la narrazione post-catastrofica di Ørntoft non sembra offrire nessuno spiraglio di speranza di miglioramento: la catastrofe è ormai irreversibile e l'io poetico e la società umana non possono fare altro che accettare le nuove condizioni di vita in cui sono immersi. Indubbiamente, una produzione artistica di questo tipo non presenta alcun tipo di messaggio educativo, ma rifugge qualsiasi rischio di didatticismo che, secondo Shoptaw (2016), rappresenta uno dei maggiori rischi per l'eco-poesia;<sup>15</sup> compito dell'eco-poesia è provocare un'urgenza in chi legge, «it aims to unsettle».<sup>16</sup>

Quindi, come è possibile leggere e comprendere un'opera dal punto di vista eco-critico laddove questa non ci offra alcuna indicazione su come mitigare, contrastare la crisi climatica? In nostro aiuto viene Timothy Morton che, nel volume *Ecology Without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics* (2007) conia il concetto di *dark ecology*:

---

<sup>14</sup> S. Iovino, *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, Edizioni Ambiente, Milano 2015, p. 14.

<sup>15</sup> «The more immediate hazard for ecopoetry, then, is didacticism. If a contemporary nature poem risks being immoral, an ecopoem, whatever its effects, risks being moralistic. How can an ecopoem usher us into a new environmental imagination without teaching us a tiresome lesson?»: J. Shoptaw, *Why Ecopoetry*, «Poetry», 207.4 (2016), pp. 395-408 (p. 401).

<sup>16</sup> Ivi, pp. 400-401.

Dark ecology undermines the naturalness of the stories we tell about how we are involved in nature. It preserves the dark, depressive quality of life in the shadow of ecological catastrophe. Instead of whistling in the dark, insisting that we're part of Gaia, why not stay with the darkness?<sup>17</sup>

L'approccio di Morton alla comprensione del problema della crisi climatica si distacca dalle più tradizionali concezioni ecologiche per cui, mantenendo una visione fortemente antropocentrica, l'essere umano ha il compito di proteggere e salvare la natura. La politica ecologica volta a 'salvaguardare l'ambiente' replica (nella maggior parte dei casi) quei rapporti gerarchici di tipo capitalistico per cui l'obiettivo della conservazione ambientale soggiace alla necessità dell'essere umano di continuare a *sfruttare* l'ambiente stesso, traendone vantaggio, in un rapporto coloniale di invasione e sfruttamento. Secondo Morton, invece, la politica ecologica ha un aspetto *noir*:

We start by thinking that we can 'save' something called 'the world' 'over there', but end up realizing that we ourselves are implicated. This is the solution to beautiful soul syndrome: reframing our field of activity as one for which we ourselves are formally responsible, even guilty. It is a kind of 'action', but a theoretical one.<sup>18</sup>

L'essere umano, quindi, non soltanto non è in grado di 'salvare' il mondo, quanto piuttosto deve riconoscere di essere corresponsabile della sua distruzione, assumendosene la responsabilità, accettandone il cambiamento. Se questo tipo di approccio alla questione climatica sembra promuovere l'inazione a discapito dell'attivismo, la visione ecologica di Morton insiste sulla necessità di riconoscere e comprendere l'unicità di ogni singolo individuo – umano e *non umano* – all'interno di un ecosistema formato da una complessa rete di inter-relazioni e legami indissolubili che

---

<sup>17</sup> T. Morton, *Ecology Without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics*, Harvard University Press, Cambridge, MA - London 2007, p. 187.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

Morton definisce *the mesh*: «a sprawling network of interconnections without center or edge».<sup>19</sup>

### 3. Digte 2014 e la cli-fi poeti scandinava

La produzione eco-letteraria di Ørntoft segue un trend più ampio che interessa la letteratura scandinava e che, negli ultimi decenni, ha visto crescere l'interesse nei confronti delle tematiche ambientali ed ecologiche. Se si guarda alla storia letteraria delle culture scandinave (e, per estensione e completezza, nordiche), la natura ha sempre avuto un ruolo cardine negli impianti narratologici, indipendentemente dal genere letterario e dal periodo storico preso in considerazione. A partire dalle saghe norrene fino ad arrivare alla letteratura contemporanea, passando per il *crime* scandinavo e per la poesia contemporanea (senza dimenticare le più recenti produzioni televisive e cinematografiche), la natura ha indiscutibilmente svolto un ruolo fondamentale nella costruzione e nel rafforzamento dell'identità nazionale e culturale dei paesi nordici;<sup>20</sup> di conseguenza, non stupisce il fatto che la crisi climatica abbia permeato le narrazioni della letteratura pubblicata negli ultimi decenni. Come sostiene Mrozewicz: «[E]nvironmental concerns tend to be combined with critical evaluations of the national self, reflecting the fact that nature has played a vital role in the construction of Nordic national self-conceptions».<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> T. Morton, *Dark Ecology. For a Logic of Future Coexistence*, Columbia University Press, New York 2016, p. 81.

<sup>20</sup> Per approfondire il ruolo della natura nelle letterature scandinave, si vedano B. Ellefsen, *Det som går tapt*, Cappelen Damm, Oslo 2022; H.K. Stenøien - R. Andersen, *Arten som forandret alt - historien om menneskets erobring av naturen*, J.M. Stenersens Forlag, Oslo 2018; S. Furuset - R. Henning, *Økokritisk håndbok. Natur og miljø i litteraturen*, Universitetsforlaget, Oslo 2023.

<sup>21</sup> A.E. Mrozewicz, *The landscapes of eco-noir: Reimagining Norwegian eco-exceptionalism in Occupied*, «Nordicom Review», 41 (2020), pp. 85-105 (p. 86): <<https://doi.org/10.2478/nor-2020-0018>>.

Di fronte alle minacce che la crisi climatica comporta nei confronti della natura e dell'essere umano, la letteratura risponde con un crescente numero di opere che mettono al centro la questione climatica. Sono molti i giovani autori e le giovani autrici che, in Scandinavia, danno voce alla propria preoccupazione tramite la loro scrittura. Secondo Louise Mønster (2019) «è emersa una generazione di poeti politicamente impegnati che si occupano delle questioni urgenti del nostro tempo, non ultime quelle sollevate in relazione all'Antropocene e alla crisi climatica». <sup>22</sup> In questo contesto, sono numerosi gli autori e le autrici che utilizzano il mezzo poetico per problematizzare la crisi ambientale. Per citarne soltanto alcuni, in Danimarca (dove l'*økopoesi* pare più diffusa) oltre a Theis Ørntoft sono attivi poeti come Liv Sejrbo Lidegaard, Caspar Eric, Lars Skinnebach e Julie Sten Knudsen. In Svezia è degna di nota l'opera *Astroekologi* (2016) del poeta Johannes Heldén, mentre per la Norvegia occorre menzionare autori come Øyvind Rimbereid, Maria Dorothea Schratzenholz e Eivind Aalen Øi. Un tratto comune nella produzione estetica di molti tra gli autori e le autrici menzionati è quello di immaginare scenari futuri in cui l'essere umano è costretto a vivere una nuova condizione esistenziale fortemente influenzata dai cambiamenti dovuti alla crisi climatica: «Poeti che vivono in un mondo minacciato e sentono l'urgente necessità e l'obbligo di usare mezzi linguistici ed estetici per articolare i gravi problemi, e cercare gli scenari futuri a cui il nostro attuale modo di vivere può condurre». <sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> «der er fremkommet en politisk engageret generation af lyrikere, som er optaget af de presserende problematikker, der præger samtiden og herunder ikke mindst rejses med reference til Antropocæn og klimakrise»: L. Mønster, *Skandinavisk sci-fi poesi*, p. 41.

<sup>23</sup> «Digtere, som oplever at leve i en truet verden og føler et akut behov for og en skærpet forpligtelse til med sprogligt æstetiske virkemidler at italesætte de alvorlige problemer og opsøge de fremtidsscenarier, vores aktuelle levevis risikerer at medføre»: *Ibidem*.

Divisa in quattro sezioni principali (*Sort frekvens* [Frequenza nera], *Bølge* [Onda], *Elephantor* e *Arktisk kommando* [Kommando artico]) precedute da una poesia introduttiva, la raccolta poetica *Digte 2014* può essere ascritta a questa corrente letteraria poiché incorpora molti degli elementi caratterizzanti del genere. La *cli-fi poesi*, infatti, utilizza tematiche, immagini e retorica tipiche della *science fiction* (quindi della *sci-fi*), per far emergere la questione climatica. Questo genere letterario ha trovato, negli ultimi anni, ampia diffusione tra i paesi nordici, soprattutto in Danimarca, fino a formare «un significativo sotto-genere nella poesia scandinava»:

[La poesia fantascientifica] è una realtà viva e negli ultimi anni si è diffusa a tal punto da diventare una corrente importante nella poesia scandinava. Sempre più poeti giovani e di spicco hanno abbracciato il genere e esplorato le opportunità che esso offre.<sup>24</sup>

In questo senso, la *cli-fi poesi* «affronta la crisi climatica e i possibili scenari catastrofici che ci presenta».<sup>25</sup> Uno degli obiettivi principali delle opere letterarie (o cinematografiche) di fantascienza è proprio quello di immaginare e ricreare gli scenari di futuri prossimi che, seppur non attualmente reali, assomigliano molto al presente, con cambiamenti legati solitamente allo sviluppo tecnologico, all'ascesa di regimi politici totalitari, all'incontro con forme di vita aliena e, come nel caso della *climate change fiction*, alla crisi climatica, e che più in generale narrano il collasso delle odierne strutture economiche e sociali. Come osserva Kramshøj Flinker: «Uno dei punti di forza della *cli-fi* è la

---

<sup>24</sup> «[Sci-fi poesi] er [derimod] en levende realitet, og i de seneste år har denne form for poesi endda bredt sig i en sådan grad, at den er kommet til at udgøre en markant understrøm i skandinavisk digtning. Stadigt flere af de yngre, toneangivende lyrikere har taget genren til sig og opsøgt de muligheder, den indebærer»: *Ibidem*.

<sup>25</sup> «forholder sig til klimakrisen og de mulige katastrofescenarier, den stiller os over for»: *Ibidem*.

creazione di un mondo che non è reale, ma che potrebbe esserlo; crea uno spazio di finzione in cui il lettore può sintonizzarsi psicologicamente su ciò che significa vivere in un mondo colpito dal cambiamento climatico». <sup>26</sup>

#### 4. *Convivere con un pianeta che muore*

Seppure un'opera distopica non debba necessariamente essere post-apocalittica, molto spesso i due generi convergono e si sovrappongono. Una possibile distinzione tra i due generi prevede che «While dystopia proposes or attempts to propose a prediction of the future of a society on the basis of certain tendencies that can be traced in its present, the post-apocalyptic sub-genre represents the survival of individuals [...] and/or societies». <sup>27</sup> Entrambi questi due aspetti sono presenti e ben visibili sin dai primi versi di *Digte 2014*, da cui si evince che la catastrofe climatica non è più imminente, «ma è già avvenuta». <sup>28</sup> La natura è già morta o, a essere più precisi, è stata uccisa:

I nat, i år / et sted imellem alle sine atomer / døde det man kaldte min mor. / Det siges at hun stadig sang mens de skar hende op. (p. 5)

Questa notte, quest'anno / in un luogo tra tutti i suoi atomi / è morta quella che veniva chiamata mia madre. / Si dice che cantasse ancora mentre la facevano a pezzi.

---

<sup>26</sup> «Clifi'ens styrke er bl.a. at udkaste en verden, som ikke er virkelig, men som kunne være det; den udkaster bl.a. et fiktionsrum, hvori læseren kan indstille sig psykologisk på, hvad det vil sige at leve i en klimaforandret verden»: J. Kramshøj Flinker, *Den skandinaviske cli-fi. En ny genre i Antropocæn?*, «Spring», 42 (2018), pp. 41-66 (p. 44).

<sup>27</sup> M. Malvestio, *Theorizing Eco-Dystopia*, p. 28.

<sup>28</sup> «Her er det ikke et spørgsmål, om klimaapokalypsen kommer. Den har allerede fundet sted»: J. Kramshøj Flinker, *Økolitteratur og økokritik i en apokalyptisk verden*, «Passage - Tidsskrift for Litteratur Og Kritik», 34 (2019) vol. 82, pp. 59-82 (p. 74).

La scelta di Ørntoft di utilizzare una forma impersonale come «det man kaldte min mor / quella che veniva chiamata mia madre» è interessante perché segna un tentativo di distanziamento dell'io poetico nel rapporto tra essere umano e natura. La terra non viene più vista come una «madre generosa e fertile, come nella visione romantico-religiosa della natura»,<sup>29</sup> decostruendo di conseguenza l'idea di relazione madre-figlio, che implica allo stesso tempo un rapporto gerarchico di cura e di *nurturing* dell'uno nei confronti dell'altra. È evidente, inoltre, come le forme impersonali continuo a essere usate nei restanti versi del poema introduttivo, con la formula «det siges / si dice»:

Det siges at hun stadig sang mens de skar hende op. / Det siges at olien dryppede fra hendes lever. / Eller det siges / at hun faldt gennem dage og nætter / indtil floden på bunden / bar liget med sig ind i junglen. / Det siges, og det er sådan det bliver sandt. (p. 5)

Si dice che cantasse ancora mentre la facevano a pezzi. / Si dice che il petrolio gocciolasse dal suo fegato. / Oppure si dice / che sia caduta per giorni e notti / finché la piena laggiù / ha trascinato con sé il cadavere nella giungla. / Si dice, ed è così che diventa realtà.

In questo caso, l'uso reiterato del costruito può essere interpretato come un'ammissione di impotenza del singolo individuo di fronte alle azioni compiute da altri («de skar henne op / [loro] la facevano a pezzi») nei confronti della natura, con un immediato rimando allo sfruttamento delle risorse naturali e all'inquinamento prodotto dall'industria petrolifera («il petrolio gocciolava dal suo fegato»). Di fronte ai crimini ecologici compiuti dalla macchina capitalista l'individuo non può fare molto se non essere travolto dall'ampia discussione che concerne la questione climatica, in un'epoca in cui l'informazione continua e la più problematica infodemia contribuiscono a polarizzare il dibattito («Det siges, og det

---

<sup>29</sup> «[...] jorden betragtes [ikke] som en gavmild og en frugtbar moder, som i det romantisk-religiøse natursyn»: *Ibidem*.

er sådant det bliver sandt / Si dice, ed è così che diventa realtà»), creando fazioni opposte e riducendo le possibilità di collaborazione e di azione comunitaria. La questione dell'infodemia viene discussa anche da Mønster che, inquadrandola come malattia che si diffonde per via aerea, duplica il concetto di *mesh* teorizzato da Morton, e sostiene che tutti gli esseri umani sono collegati in una *rete linguistica* che può avere un forte impatto sulle loro convinzioni: «Proprio come una malattia può diffondersi nell'aria, tutti gli esseri umani sono collegati in una rete linguistica che può renderci malinconici e depressi quando la rete parla in modo apocalittico».<sup>30</sup>

La natura diventa quindi un oggetto ormai fossilizzato nella memoria, uno scheletro intrappolato in una goccia di ambra da osservare, forse con malinconia, sapendo che non c'è verso di ritornare alla condizione di vita precedente:

Jeg betragter hendes skelet / inde i ravklumpen på natbordet / over tagene bliver himlen bleg. / Så kommer solen. (p. 5)

Osservo il suo scheletro / nella goccia d'ambra sul comodino / al di sopra dei tetti il cielo schiarisce. / E poi arriva il sole.

Ma l'uccisione di madre-natura non implica il termine della vita sulla terra, il cui proseguimento è indicato dal sorgere del sole nell'ultimo verso dell'introduzione, piuttosto presume l'esistenza di una nuova condizione della vita umana, una vita che si svolge in un mondo distopico segnato dal collasso della società, dove non c'è alcuna speranza in un miglioramento futuro. Non c'è nulla da perfezionare, la scienza e la tecnica non promettono più soluzioni al disastro ambientale, l'unica cosa che resta all'umanità è rassegnarsi all'estinzione:

---

<sup>30</sup> «Ligesom en sygdom kan sprede sig igennem luften, er alle mennesker også forbundet i et sprogligt netværk, som kan gøres os melankolske og depressive, når netværket taler apokalyptisk»: J. Kramshøj Flinker. *Økolitteratur og økokritik*, p. 74.

For mig er samfundene døde. / Jeg tror ikke længere / det er et spørgsmål om forfinelse / men om afvikling. / Lad os sætte os her i skumringen og vente på / at revolutionen griber os. (p. 11)

Per me le comunità sono morte. / Penso che non sia più / una questione di perfezionare / ma di abbandonare. / Rimaniamo nel crepuscolo ad aspettare / che la rivoluzione ci prenda.

La poesia di Ørntoft rappresenta un perfetto esempio di *dark ecology*. La profonda interconnessione tra umano e vegetale, tra umano e non-umano, porta con sé un lato oscuro: il loro legame profondo si basa sull'accettazione dell'idea che l'essere umano voglia *rimanere* in un mondo morente:

The ecological thought, the thinking of interconnectedness, has a dark side embodied not in a hippie aesthetic of life over death, or a sadistic sentimental Bambification of sentient beings, but in a 'goth' assertion of the contingent and necessarily queer idea that we want to stay with a dying world.<sup>31</sup>

##### 5. Spazio e tempo: displacement e circolarità

Sono molti gli elementi che, in *Digte 2014*, concorrono alla costruzione dell'immaginario distopico. Tra questi, ritengo interessante concentrare l'attenzione sull'uso che Ørntoft fa di due categorie fondamentali come quelle dello *spazio* e del *tempo* e di come la loro decostruzione sia necessaria nell'estetica dell'eco-distopia. L'abolizione delle categorie fondamentali attorno alle quali la società odierna è articolata è un fenomeno molto comune nelle opere di poetica ambientale. Citando Ulrich Beck, Morton sostiene:

No wonder ambient poetics has arisen to point out utopias and dystopias that lie just beyond our reckoning. [...] They “abolish the foundations and categories according to which we have thought and acted to

---

<sup>31</sup> T. Morton, *Ecology Without Nature*, pp. 184-185.

this point, such as space and time, work and leisure time, factory and nationstate, and even the borders between continents”.<sup>32</sup>

Il mondo presentato da Ørntoft è un mondo dove non sono più ravvisabili le normali condizioni di vita a cui l’essere umano era abituato prima del disastro ambientale, un mondo in cui tutti i convenzionali punti di orientamento sono crollati: il tempo, lo spazio, le persone e la parola sono destabilizzati: «La raccolta presenta una versione desolante del mondo, dove le cose sono stranamente fuori posto [...] e dove i punti di orientamento ordinari sotto forma di tempo, spazio, persone e parola sono destabilizzati».<sup>33</sup> Che il mondo presenti degli stati di eccezionalità è evidente da alcuni passaggi descrittivi che raccontano il paesaggio di *Digte 2014*. Innanzitutto, possiamo ipotizzare che il mondo immaginato nella raccolta poetica sia stato colpito da un’inondazione seguita allo scioglimento dei ghiacci:

Her lugter det gammel havbund, siger jeg / og hiver mig op på land /  
vores bil gik lige igennem isen / hvalhajerne cirkulerede om skykraber-  
nes tage dernede. (p. 13)

Qui puzza di vecchio fondale marino, dico / e mi sollevo sulla terra-  
ferma / la nostra macchina è scivolata attraverso il ghiaccio / gli squali  
balena nuotano in cerchio attorno ai tetti dei grattacieli più in basso.

Allo stesso tempo, mentre la vegetazione si riappropria dei propri spazi – anche a discapito della vita umana – al paesaggio sommerso si contrappone una desolata landa ricoperta di cenere:

---

<sup>32</sup> Ivi, pp. 84-85. Le citazioni sono tratte da U. Beck, *Risk Society: Towards a New Modernity* (1986), trad. ingl. di M. Ritter, Sage Publishing, London 1992.

<sup>33</sup> «Digtsamlingen præsenterer en dyster version af verden, hvor ting er underligt forskudt og ude af sine vante gænger [...] og hvor almindelige orienteringspunkter i form af tid, rum, personer og udsigelse er destabilisereret»: L. Mønster, *Skandinavisk sci-fi poesi*, p. 48.

der vokser planter op gennem mine underboers halse / der vokser planter op gennem min etages gulve / men hvad vil du have jeg skal gøre ved det, siger jeg / og kigger forvirret ud gennem mine øjne / ud til askelandskaber der snart skal smeltes om. (p. 15)

dove le piante crescono dentro la gola dei vicini del piano di sotto / dove le piante crescono attraverso il mio pavimento / ma che cosa vuoi che faccia, dico / e guardo confuso attraverso i miei occhi / verso i paesaggi di cenere che presto si scioglieranno.

La civiltà sommersa, dove gli squali balena nuotano intorno ai tetti dei grattacieli e i paesaggi cinerei che si materializzano come conseguenze di devastanti eruzioni vulcaniche, guerre atomiche, impatti di meteoriti, sono alcuni dei topoi più utilizzati dalla letteratura post-apocalittica.

Oltre alle descrizioni del paesaggio, per un'analisi delle codificazioni dello spazio e del tempo in *Digte 2014* è necessario focalizzarsi su aspetti che, almeno all'apparenza, sono meno performativi. Tra questi, alcuni sono già identificabili nella copertina del libro, prima soglia del testo nella concezione genettiana del termine.<sup>34</sup> La copertina della raccolta poetica, infatti, presenta alcuni elementi che possono essere interpretati in chiave eco-critica. Di fronte a uno sfondo raffigurante una fitta vegetazione, è posto un oggetto circolare e luminoso, in forte contrasto con lo sfondo dalle tonalità di verde molto scuro. A una prima analisi, appare evidente l'accostamento tra un elemento naturale, ossia la vegetazione, e un prodotto della tecnologia moderna, un oggetto luminoso e circolare, una sorta di sole meccanico, dall'aspetto minimalista e alieno. Osservando la copertina con più attenzione, inoltre, si può notare come tra le piante raffigurate ci siano molte felci. Definita anche 'pianta fossile', la felce è una delle piante più antiche ancora presenti sulla terra, diffusa già circa

---

<sup>34</sup> G. Genette, *Soglie* (1987), a cura di C.M. Cederna, Einaudi, Torino 1989, p. 3.

400 milioni di anni fa.<sup>35</sup> È quindi plausibile pensare che a essere rappresentato sia un paesaggio naturale antichissimo, che viene contrapposto a un oggetto della modernità. La compresenza di questi due elementi è possibile soltanto laddove il tempo non venga più concepito razionalmente come una linea composta da passato, presente e futuro, ma dove tutto esiste (e accade) nello stesso momento. Una comprensione del tempo *circolare*, come è circolare l'oggetto luminoso posto in primo piano, laddove il cerchio simboleggia la mancanza di un inizio e di una fine, una condizione in cui è impossibile identificare un prima e un dopo.

La transizione da una vita prima della catastrofe ecologica a una vita dopo la catastrofe è evidente nei versi di *Digte 2014*, seppure lo scorrere del tempo appaia confuso nei ricordi dell'io poetico, che racconta di un passato caratterizzato dal progresso tecnologico come medicina di tutti i mali, illusione di una completa superiorità dell'essere umano sul non-umano:

Det er forvirrede tider, jeg skal fortælle om / det var tider, hvor intet  
skulle begrænse os. / Hver gang jeg ikke distraherer mig selv med lige-  
gyldige gøremål / tænker jeg på apokalypsen. (p. 11)

Sono tempi confusi, quelli di cui parlo / c'era un tempo quando nulla  
avrebbe dovuto fermarci. / Ogni qualvolta in cui non mi distraigo con  
facce insignificanti / penso all'apocalisse.

Nel testo, la compresenza di elementi tipici del presente e della modernità assieme a oggetti tipici del passato concorre a complicare la capacità del lettore di identificare in che punto esatto della storia dell'umanità si colloca la poesia di Ørntoft. Il poeta danese è abile a giustapporre elementi diversi che creano un *displacement*, uno spostamento nella percezione spaziale e temporale, come è evidente nei seguenti versi:

---

<sup>35</sup> Si veda E.L. Taylor - T.N. Taylor - M. Krings, *Paleobotany: the biology and evolution of fossil plants*, Academic, London 2009.

Lad os sige, jeg sidder og downloader noget i den sorte nat / eller lad os sige, jeg hører Iron & Wine og står op / har sovet ti timer / tåget og tung af medicin. / Har ikke hørt musikken i mange år, men fik lyst /det grønne græs på coveret / får mig til at tænke på barndom / desmerdyret der jagede slanger i det våde græs / huset på pæle /palmerne der omgav vores have. (p. 12)

Diciamo che me ne sto a scaricare qualcosa nella notte buia / oppure diciamo che ascolto Iron & Wine e mi alzo /ho dormito per dieci ore / offuscato e appesantito dalle medicine. /Non ascolto la musica da tanti anni, ma mi è venuta voglia / l'erba verde sulla copertina / mi fa pensare all'infanzia / il viverride che cacciava i serpenti nell'erba bagnata / la casa sui pali /le palme che circondavano il nostro giardino.

In questo passaggio sono presenti numerosi elementi che contribuiscono al *displacement* spazio-temporale che attraversa l'intera raccolta poetica. Il fatto che l'io poetico ci dica che «scarica[re] qualcosa» da internet ci fa pensare che ci troviamo in un presente, o un futuro molto vicino al nostro presente. Al contempo, leggiamo che l'erba sulla copertina del disco della band Iron & Wine gli ricorda l'infanzia, un'infanzia che si è svolta però in un luogo e in un tempo che appaiono molto lontani. Innanzitutto, il riferimento al «viverride» presenta un doppio valore dal punto di vista temporale e geografico. Esattamente come per la felce sulla copertina del libro, i viverridi sono una tra le famiglie più antiche di carnivori esistenti, che comprende animali come lo zibetto, la civetta fasciata, la civetta africana e le genette, animali principalmente diffusi nell'Africa sub-sahariana ma anche nel sub-continente Indiano e in Asia. Allo stesso modo, la casa sui pali e le palme che circondano il giardino dei ricordi dell'infanzia rimandano a luoghi molto lontani rispetto alla biografia del poeta. L'infanzia dell'io poetico quindi si è svolta in un luogo molto lontano dalla Danimarca (se ipotizziamo che io poetico e autore coincidano), e se il presente dell'io poetico si svolge in un presente o un futuro pressoché contemporaneo (dove si ascolta musica, si scaricano file da internet e si mandano mail), la sua infanzia sembra essere avvenuta altrove, su una linea del tempo totalmente implausibile.

Ritengo sia utile leggere questo passaggio in un'ottica post-umanista che rimodula la comprensione convenzionale dei concetti di 'corpo e 'corporeità', *queer*-izzandoli e rigettando quindi l'idea di *corpo* in quanto entità unica, singola e (de)finita, per abbracciare i concetti di mutazione, variazione e divenire. Uno *shift* di questo tipo nella comprensione dell'idea di corpo consente di mettere in discussione l'eccezionalità illuminista del singolo, la sacralità dell'individualismo capitalista, in favore di una accettazione della pluralità e una de-gerarchizzazione delle strutture sociali:

Ideologically shaped distinctions have determined inclusion and exclusion, so that features with cultural significance, such as race and gender, have been misinterpreted as biologically significant and used as markers of supposed superiority or inferiority within the 'species'. Posthumanism rejects the assumed universalism and exceptional being of Enlightenment humanism and in its place substitutes mutation, variation and becoming.<sup>36</sup>

Il *displacement* spazio-temporale che emerge dai versi di Ørntoft può quindi essere risolto se si considera l'io poetico non come un singolo individuo, ma come voce di una pluralità che rappresenta gli esseri umani *attraverso* lo spazio e il tempo, decostruendo l'idea di corpo in quanto unico, finito e localizzato geograficamente, a favore di una comprensione collettiva della condizione di essere umano:

Sometimes body, my body, or embodiedness seems to refer to limit or placement, whether biological or social. That is, it refers to natural, physical structures [...], to environment or locatedness, boundary or definition, or to role (such as gender, race, class) as constraint. Sometimes [...] it seems to refer precisely to lack of limits, that is, to desire, potentiality, fertility, or sensuality/sexuality ... or to person or identity as malleable representation or construct.<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> M.J. Seaman, *Becoming, More (than) Human: Affective Posthumanisms, Past and Future*, «Journal of Narrative Theory», 37.2 (2007), pp. 246-275 (p. 247).

<sup>37</sup> C.W. Bynum, *Why all the Fuss about the Body? A Medievalist's*

Se si accetta l'idea di identità in quanto «rappresentazione malleabile o costruito», è possibile leggere l'io poetico di *Digte 2014* come voce non di un singolo, bensì di una coscienza globale, una coscienza condivisa e plurale che rappresenta l'umanità intera, senza limiti temporali e geografici. Quest'interpretazione consente anche di concettualizzare la crisi climatica in quanto catastrofe collettiva che affligge gli esseri umani nella loro totalità all'interno del *mesh* di tipo mortoniano «The mesh is even more deeply interwoven than biocentric ideas such as the web of life imply, because it does away with boundaries between living and nonliving forms». All'interno di questa interconnessione di tipo simbiotico «boundaries between life-forms are never rigid and thin; rather, they are wide and permeable. The concept of the mesh gives rise to an ethics and politics based on (1) the utter singularity and uniqueness of every life-form and (2) the lack of fixed identity anywhere in the system of life-forms».<sup>38</sup>

La collocazione temporale e geografica dell'io poetico viene ulteriormente complicata nei versi successivi, quando il protagonista afferma:

Jeg længes mod et før og et efter / Det at jeg nu ligger søvnløs i Mælkevejen / minder mig om i går / hvor jeg ligger søvnløs i Mælkevejen / jeg kan ikke holde tiderne adskilte / forstår du problemet / forstår du at jeg ikke kan mærke forskelle /forstår du at det lugter af tang og rådn krybdyr / når jeg tuner på frekvenserne / med min stemme blafrende ud af halsen / i lyserød og opkørt underskov. (p. 13)

Sento nostalgia di un prima e un dopo. / Il fatto che io giaccia insonne nella Via Lattea / mi ricorda di ieri / quando giacevo insonne nella Via Lattea / non riesco a tenere i tempi separati / capisci il problema? / capisci che non riesco a notare la differenza? / capisci che c'è odore di alghe e rettili marciti / quando mi sintonizzo sulle frequenze /con la mia voce

---

*Perspective*, «Critical inquiry», 22 (1995), pp. 1-33 (p. 5).

<sup>38</sup> T. Morton, *The mesh*, in S. LeMenager - T. Shewry - K. Hiltner (eds.), *Environmental Criticism for the Twenty-First Century*, Routledge, New York - London 2011, pp. 19-30 (p. 22).

che esce ondeggiando dalla gola / nel sottobosco rosso chiaro e con i segni delle automobili.<sup>39</sup>

L'io poetico è immerso in una condizione post-catastrofica da cui vuole fuggire, e per questo motivo sente la nostalgia di un *prima* e di un *dopo*, un passato e un futuro che però non riesce più a vedere, «non riesco a tenere i tempi separati». Il tempo non si svolge più lungo una linea retta, ma i piani temporali si mescolano, si intrecciano e sbiadiscono gli uni negli altri. Dal punto di vista di una lettura ecologica del testo, la mancanza di linearità del tempo implica anche l'impossibilità di scongiurare la catastrofe climatica: non è più possibile agire *oggi* per evitare il disastro climatico *domani*, perché il disastro climatico è già, costantemente presente.

La crisi climatica deve quindi essere interpretata non come un evento singolo – come molto spesso viene narrata nelle opere letterarie o cinematografiche eco-distopiche, piuttosto è necessario comprenderla come un insieme complesso e sfaccettato di elementi che concorrono a designare l'antropocene. Come osserva Malvestio «A common feature of many eco-dystopias is a focus on a single catastrophic event—a storm, a flood, a climatic collapse. The Anthropocene, however, is not an event; it is a series of interrelated phenomena». La rappresentazione della catastrofe climatica come evento singolo contraddice «the long temporality of Anthropocenic events, which have to be measured in decades, centuries, or even thousands of years». <sup>40</sup> La crisi climatica è quindi un fenomeno complesso e distribuito nel tempo e nello spazio, un *iperoggetto nonlocale*, «massively distributed in time and space relatively to humans», in base alla definizione

---

<sup>39</sup> In questo passaggio si fa riferimento alle due raccolte poetiche di Michael Strunge *Nigger 1-2* (1992). Per *Digte 2014*, Theis Ørntoft è stato insignito del Michael Strunge-prisen nel 2014.

<sup>40</sup> M. Malvestio, *Theorizing Eco-Dystopia*, p. 32.

di Morton.<sup>41</sup> All'interno del *mesh* la diffusione degli iperoggetti è quindi capillare e totalizzante, e influenza tutti gli esseri viventi e non-viventi che fanno parte dell'antropocene. Ovviamente, non è escluso l'essere umano, il cui corpo subisce delle modificazioni che lo rendono *altro* dalla convenzionale comprensione di 'essere umano':

Lad os sætte os ned med kviksølv i lungerne / og flyforbindelser i hud  
og hår / [...] / jeg har fået nok af at fylde min mund med petroleum /  
og se boreplatformene komme sejlene / se dem skyde deres flammer  
op i mørket. (p. 11)

Restiamo seduti con il mercurio nei polmoni / e i collegamenti aerei  
nella pelle e nei capelli / [...] / ne ho abbastanza di riempirmi la bocca  
di petrolio / e di vedere le piattaforme petrolifere avvicinarsi / vederle  
sputare le loro fiamme nel buio.

L'essere umano, quindi, assume una forma più che umana, che lo lega in maniera indissolubile non solo al mondo vegetale, ma anche a quello non-umano della produzione di oggetti inquinanti, nocivi e dei materiali di scarto. L'essere umano, quindi, diviene in questo modo abitante di una nuova era, definita *wasteocene*, la quale: «presuppone che gli scarti possano essere considerati la caratteristica planetaria della nuova epoca in cui viviamo. Non soltanto perché il Wasteocene è presente ovunque, ma perché si fonda su quelle che chiamiamo *wasting relationships*: le relazioni di portata davvero planetaria che producono luoghi e persone di scarto».<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> T. Morton, *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*, Minnesota University Press, Minneapolis - London 2013, p. 1. Si veda anche T. Morton, *The Ecological Thought*, Harvard University Press, Cambridge MA 2010, pp. 130-35.

<sup>42</sup> M. Armiero, *L'era degli scarti. Cronache dal Wasteocene, la discarica globale* (2021), trad. it. di M.L. Chiesara, Einaudi, Torino 2021.

## 6. *Conclusion*

Una lettura ecocritica di *Digte 2014* fa emergere le modalità attraverso cui il genere *cli-fi* e l'impianto narrativo (eco) distopico possano dar voce al discorso ambientale. Se la poetica post-umanista e post-catastrofica di Ørntoft non sembra suggerire alcun tipo di soluzione pratica alla crisi climatica, un'analisi dei testi alla luce della concezione decostruttivista della *dark ecology* di Timothy Morton consente di mettere in discussione le gerarchie antropocentriche che regolano il rapporto tra gli esseri umani e il mondo naturale, facilitando un cambiamento di prospettiva che da antropo-centrica diventi eco-centrica:

Quando la teoria e la letteratura postumana (Ørntoft) e l'ecologia oscura di Morton sottolineano che l'uomo non ha uno status speciale nella natura, si verifica un cambiamento di prospettiva nel rapporto tra mondo e esseri umani. Questo non solo porta a un cambiamento di visione della natura, ma presumibilmente agisce anche come leva per un comportamento più sostenibile.<sup>43</sup>

All'interno della cornice distopica post-catastrofe, e tramite la decostruzione di categorie fondamentali come quelle dello spazio e del tempo, Ørntoft scardina i rapporti di forza e di interdipendenza tra essere umano e natura, strutturati secondo una matrice capitalista e coloniale di sfruttamento e *stewardship*, consentendo una riflessione sulla retorica ecologista che, talvolta inconsciamente, promuove una visione eco-modernista quando si parla di crisi climatica e ambientale, e che avalla

---

<sup>43</sup> «Når den posthumane teori og litteratur (Ørntoft) samt Mortons mørke økologi fokuserer på, at mennesket ikke har nogen særstatus i naturen, så er der tale om et perspektivskifte i forholdet mellem mennesket og verden. Dette fører ikke bare til et ændret natursyn, men agerer angiveligt også løftestang for en mere bæredygtig adfærd»: J. Kramshøj Flinker, *Økolitteratur og økokritik i en apokalyptisk verden*, pp. 77-78.

«very practical and more self-centred reasons concerning what nature and healthy ecosystems provide to humanity».<sup>44</sup>

Nella narrazione di Ørntoft, l'essere umano è un'entità mescolata con elementi del mondo vegetale e del mondo non-umano – un corpo post-umano che include, dentro di sé, l'iperoggetto o, per usare un termine coniato da Ørntoft stesso, gli 'hyperabjects', un concetto che mescola la teoria dell'iperoggetto di Morton con la politica dell'abiezione teorizzata dalla filosofa Julia Kristeva.<sup>45</sup> Secondo Kristeva, «The abject is what has been excreted by human beings and bodies; it is in a sense what is me and no longer me».<sup>46</sup> Come osservano Frantzen e Bjerling «If the hyperobject is first and foremost an epistemological and aesthetic problem, which involves a fuzzy-headed disorientation, the hyperabject is a violent, cringing spasm of retraction, repudiation, separation for the sake of survival».<sup>47</sup> Questa distinzione tra *hyperobject* e *hyperabject* è utile perché consente di criticare la comprensione dell'iperoggetto mortoniano, che cristallizza alcuni problemi della crisi climatica, ponendo in secondo piano la questione dell'agentività e della responsabilità. Un approccio alla comprensione dell'eco-distopia climatica che combini il punto di vista post-strutturalista dell'ecologia oscura con le riflessioni sulla pervasività del Wasteocene, può guidarci verso un rifiuto della retorica eco-modernista che «minimizza lo spazio discorsivo dove immaginare altri modi di abitare il pianeta».<sup>48</sup> Da questo

---

<sup>44</sup> P. Kareiva - M. Marvier, *What Is Conservation Science?*, «BioScience», 62.11 (2012), pp. 962-969 (p. 965): <<https://doi.org/10.1525/bio.2012.62.11.5>>.

<sup>45</sup> J. Kristeva, *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, Columbia University Press, New York 1982. Ørntoft utilizza il termine 'hyper-abjekt' in *Rejsen til Yamal*, «Kritik», 49 (2016), voll. 216-217, pp. 50-58.

<sup>46</sup> Ivi, p. 10.

<sup>47</sup> M.K. Frantzen - J. Bjerling, *Ecology, Capitalism and Waste: From Hyperobject to Hyperabject*, «Theory, Culture & Society», 37.6 (2020), pp. 87-109 (p. 104).

<sup>48</sup> E. Crist, *On the Poverty of Our Nomenclature*, «Environmental Humanities», 3.1 (2013), pp. 129-147 (p. 130) <<https://doi.org/10.1215/22011919-3611266>>.

punto di vista, una politica dell'*hyperabject* potrebbe contribuire a rigettare la retorica di *cura*, *protezione* e *conservazione* della natura, in favore di un'idea di «distruzione» dell'iperabiezione, che passa attraverso l'annientamento delle «condizioni materiali che rendono possibile la loro produzione e circolazione».<sup>49</sup> In altre parole, un rovesciamento totale delle strutture capitalistiche che regolano il nostro rapporto con e la nostra concezione di natura. Un tale rovesciamento si ottiene soltanto cambiando il nostro punto di vista, comprendendo di essere parte di un ecosistema dove ogni cosa è connessa. Come osserva Morton: «If we could not merely figure out but actually experience the fact that we were embedded in our world, then we would be less likely to destroy it».<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> M.K. Frantzen - J. Bjerling, *Ecology, Capitalism and Waste*, p. 105.

<sup>50</sup> T. Morton, *Ecology Without Nature*, p. 64.

ALESSIA SERLUCA

LA PENISOLA CHE (NON) C'È.  
VIAGGIO IN ITALIA DAL REGNO DEGLI SPERDUTI

*... ut maxime curabo ne quid sit  
in libro falsi, ita si quid sit in ambiguo,  
potius mendacium dicam quam mentiar,  
quod malim bonus esse quam prudens.*

THOMAS MORUS PETRO AEGIDIO S.D.

In un giorno non meglio specificato del 1534, Ortensio Lando<sup>1</sup> si imbatte a Lione nel mercante e banchiere lucchese Vincenzo Buonvisi (1487-1558).<sup>2</sup> È un incontro che ne segna, in un certo senso, la storia biografica, e che dà un'impronta 'utopica' alla sua produzione letteraria. Con Buonvisi, Lando fa ritorno in Italia nel 1535, ospitato dapprima presso la sua dimora di Lucca e poi nella villa di Forci, nella quale prendono forma le *Forcianae Quaestiones*, una raccolta di conversazioni di vario argomento, svoltesi in

---

<sup>1</sup> Sulla biografia di Ortensio Lando, di cui restano tutt'oggi numerose lacune, rimando a S. Adorni Braccesi - S. Ragagli, *LANDO, Ortensio*, DBI 63 (2004) <[https://www.treccani.it/enciclopedia/ortensio-lando\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/ortensio-lando_%28Dizionario-Biografico%29/)>; I. Sanesi, *Il cinquecentista Ortensio Lando*, Fratelli Bracali, Pistoia 1893; C. Fahy, *Per la vita di Ortensio Lando*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CXLII (1965), pp. 243-258; P. Grendler, *Critics of the Italian World. 1530-1560, Anton Francesco Doni, Nicolo Franco & Ortensio Lando*, The University of Wisconsin Press, Madison - Milwaukee - London 1969.

<sup>2</sup> Cfr. M. Luzzati, *BUONVISI, Vincenzo*, DBI 15 (1972) <[https://www.treccani.it/enciclopedia/vincenzo-buonvisi\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/vincenzo-buonvisi_%28Dizionario-Biografico%29/)>.

due giornate nell'ambiente della villa toscana. Ma, soprattutto, è grazie a Buonvisi che Lando viene per la prima volta a contatto con la figura di Thomas More e con la sua *Utopia*.<sup>3</sup> Ne rimane colpito a tal punto che, dal 1535 in poi, nasconderà sotto pseudonimi *utopiensi* l'autorialità di alcune delle sue opere, a partire proprio dalle *Forcianae Quaestiones*, che escono a stampa con il nome di «Philalethe Polytopiensi cive», quasi a suggello dell'incontro con l'opera di More. Negli anni successivi, Lando fa pubblicare sotto lo pseudonimo di «Philaletis ex Utopia civis» anche il dialogo *In Desideri Erasmi Roterodami funus* (1540) e quello *Contra gli uomini letterati* (1541), firmato da «Filalete cittadino di Utopia». Allo stesso modo, vengono attribuiti a un «M(esser) Anonimo cittadino di Utopia» anche *La sferza di scrittori antichi et moderni* (1550) e l'*Orazione consolatoria in morte della S. Elisabetta Dotta Capodelista* (1555), che riporta la sigla «A(nonimo) V(topiense)».<sup>4</sup>

In sostanza, come Silvana Seidel Menchi ha messo in rilievo, «per il Lando *Utopia* non fu solamente una lettura privilegiata o una fonte di ispirazione letteraria; fu un tratto di identità».<sup>5</sup> Aggiungerei, fu anche una modalità di diffrazione della propria *persona* autoriale e quasi il fondamento di una scrittura che mira all'occultamento dell'autore, pur con la presenza di tracce disseminate nel testo e nei paratesti, che non rendono difficile riconoscere il profilo di Lando.<sup>6</sup> Fin dalla scelta dello pseudonimo Filalete, letteralmente 'amante della verità',<sup>7</sup> Lando mostra di

---

<sup>3</sup> Fratello di Vincenzo era, infatti, Antonio Buonvisi, che risiedette a Londra e fu intimo di Thomas More; cfr. M. Luzzati, *BUONVISI, Antonio*.

<sup>4</sup> S. Seidel Menchi, *Ortensio Lando cittadino di Utopia. Un esercizio di lettura*, in *La fortuna dell'Utopia di Thomas More nel dibattito politico europeo del '500*, Olschki, Firenze 1996, pp. 98-99.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> L'esempio del *Commentario* è indicativo dei modi con cui Lando allude alla paternità dell'opera soprattutto nei paratesti, cfr. infra n. 27.

<sup>7</sup> Lando non è il primo a utilizzare questo pseudonimo, cfr. S. Seidel Menchi, *Ortensio Lando*, p. 98, n. 10.

adeguarsi al codice presupposto dall'opera di More, opponendo il proprio pseudonimo al nome del protagonista moreano, Raffaele Itlodeo, per l'appunto 'narratore di frottole'. Come già in More, la conoscenza del greco antico diviene dunque tramite attraverso cui selezionare un certo tipo di lettore, che sappia intravedere l'ironia del testo fin dalle premesse, e che nel corso della lettura si lasci guidare dall'autore, accettando il gioco sotteso alla scrittura.

Nella lettera che Thomas More invia a Pieter Gilles nell'agosto del 1517, si fa riferimento a un detrattore che avrebbe posto contro l'*Utopia* un dilemma: «Se il racconto si presenta come vero, vi trovo alcune cose poco meno che assurde; se come falso, allora in certi punti More non ha bastante coerenza di giudizio». Questa critica, funzionale alla finzione letteraria, dà la possibilità a More di riflettere sui concetti di menzogna e verità, e soprattutto di svelare la modalità 'ludica' di lettura del testo, di cui rappresenta un elemento essenziale l'uso di nomi parlanti con radice greca:

Quando poi dubita se la cosa sia vera o inventata, mi sembra che sia lui a difettare di un coerente giudizio. Io non pretendo di sostenere che, se avessi deciso di scrivere di politica e mi fosse venuto in mente un racconto così romanzesco, mi sarei forse astenuto da un'invenzione adatta ad insinuare un po' più dolcemente la verità negli animi, quasi spalmandola di miele. Ma certo avrei temperato le cose in modo che, se anche avessi voluto abusare dell'ignoranza del volgo, avrei almeno premesso per i più colti qualche indizio, che rendesse facile svelare i miei intendimenti. Perciò, se non altro, avrei almeno assegnato al principe, al fiume, alla città, all'isola, dei nomi tali da suggerire ai più esperti che l'isola non esiste in nessun posto, la città è evanescente, il fiume senz'acqua, il principe senza popolo: cosa non difficile, e molto più piacevole di quella da me realizzata, perché, se non fossi stato costretto dalla fedeltà storica, non sarei tanto sciocco da intestardirmi a usare dei nomi barbari e senza senso come Utopia, Anidro, Amauroto, Ademo.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Th. More, *Utopia*, a cura di L. Firpo, UTET, Torino 2000, p. 86, cit. in L. Bolzoni, *Il gioco paradossale dell'Utopia*, in P. Boitani - E. di Rocco (a cura di), *Dall'antico al moderno. Immagini del classico nelle letterature europee*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2015, p. 124.

Questo rapporto tra verità e menzogna, elaborato sul piano ludico attraverso il gioco verbale, è presente anche in una delle opere di Lando che, al pari di quelle finora citate, rientra nella lista degli scritti *utopiensi*. Si tratta del *Commentario delle più notabili et mostruose cose d'Italia, et altri luoghi, di lingua aramea in italiano tradotto*, a cui viene accluso in un unico volume il *Catalogo delli inventori delle cose, che si mangiano et si bevono, novamente ritrovato, et da m. Anonymo di Utopia composto*. L'opera viene stampata per la prima volta nel 1548, senza indicazioni sull'editore e sul luogo di stampa, unendo all'anonimia dell'autore la vaghezza cronologica e geografica, che ben si allinea con l'atmosfera utopica in cui il testo si iscrive.

Nel contesto del cosiddetto *secolo dell'utopia*, il *Commentario* rappresenta un prodotto senz'altro originale, che mostra di avere un legame piuttosto stretto con l'*Utopia* di More. Questo anche in virtù della curiosa circostanza per cui viene edito nello stesso anno in cui Lando dà alle stampe il primo volgarizzamento italiano dell'opera moreana, con titolo *La Repubblica nuovamente ritrovata, del governo dell'isola Eutopia, nella quale si vede nuovi modi di governar stati, reggier popoli, dar leggi a i senatori, con molta profondità di sapienza, storia non meno utile che necessaria*. Anche la traduzione dell'opera di More esce anonima; tuttavia, benché in passato la paternità della traduzione sia stata talvolta attribuita ad Anton Francesco Doni (1513-1574), firmatario della dedicatoria indirizzata a Girolamo Fava<sup>9</sup> e curatore dell'edizione, già Francesco Sansovino ne riconosceva come autore Ortensio Lando.<sup>10</sup>

Il *Commentario* è il racconto di un viaggio in Italia, narrato attraverso le parole di un anonimo abitante dell'Isola degli Sperduti, che incuriosito dalle storie riguardanti le città italiane nutre

---

<sup>9</sup> Cfr. S. Seidel Menchi, *Ortensio Lando*, n. 4, p. 96.

<sup>10</sup> Cfr. *ibidem* e L. Firpo, *Thomas More e la sua fortuna in Italia*, in Id. (a cura di), *Studi sull'Utopia*, Olschki, Firenze 1977, n. 54, p. 48.

il desiderio di recarsi nella *meravigliosa* penisola, e addirittura trasferirvisi:

Havendo più fiate letto nelle antiche storie tante meravigliose cose dalli italiani virilmente oplate, et essendomi da mio avolo molte volte detto esser l'Italia la più bella parte, la più ricca et la più civile che ritrovar si possi, nacquemi nel petto un ardentissimo disio et vennemi un'istrema voglia non sol di vederla, ma di habitarla mentre vivessi.<sup>11</sup>

La sorte vuole che sull'Isola degli Sperduti capiti «spinta da contrari venti, una nave, che dall'isola di Utopia carica di carote veniva», sulla quale viaggia il mercante fiorentino Tetigio, «ottimo maestro di piantar carote»,<sup>12</sup> che accetta di buon grado l'incarico di accompagnare l'anonimo nella scoperta della penisola italiana. L'anonimo appare,<sup>13</sup> quantomeno all'inizio, un ingenuo: non sembra leggere gli indizi che gli preannunciano il reale esito del viaggio, e pare fraintendere il significato di ciò che osserva. E con lui, il lettore poco avveduto che non sappia vedere al di là del significato delle parole. In questo senso, il riferimento alle «carote» è indicativo di una delle forme di anticipazione previste dal testo, che grazie alla presenza di alcuni dettagli e all'uso dell'ironia riesce a coinvolgere il lettore nel gioco d'autore. Il *piantacarote* è, propriamente, «colui che racconta abitualmente

---

<sup>11</sup> O. Lando, *Commentario delle più notabili et mostruose cose d'Italia, et altri luoghi, di lingua aramea in italiano tradotto, a cui viene accluso in un unico volume il Catalogo delli inventori delle cose, che si mangiano et si beveno, novamente ritrovato, et da m. Anonymo di Utopia composto*, Venezia 1548, c. 2r.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> Utilizzo questo termine non a caso, poiché l'anonimo si mostra in realtà piuttosto avveduto, tant'è che riguardo all'obiettivo del viaggio afferma: «questa è la mia principale intentione, di osservare acciò che i miei cittadini habbino quella maggior cognitione che possibile sia delle cose italiane, senza solcar tanti mari et passar per tanti boschi, dove appena vanno secure le bande armate» (ivi, c. 17v), con un riferimento tutt'altro che vago alla pericolosità del viaggio.

frottole»:<sup>14</sup> Tetigio rappresenterebbe, a tutti gli effetti, un secondo Itlodeo. Non è un caso, allora, che i mercanti di ritorno da Utopia trasportino sulla propria nave un bel carico di carote, ovvero un'enorme quantità di menzogne, pronti a smerciarle nel 'vecchio' mondo rappresentato dalla penisola italiana. Inoltre, secondo la testimonianza dell'anonimo, la bramata partenza per l'Italia viene ritardata proprio a causa del commercio di carote, che i mercanti intraprendono sull'Isola degli Sperduti con l'obiettivo di ottenere merci più adatte alle città italiane:

Stette la nave delle carote forsi sei mesi in porto. [...] Di sì longa dimora fu cagione non tanto la contraditione de' venti, quanto il mercantantare che fecero. Conobbero, tantosto che di nave scesi furono, esser la regione nostra copiosa di rare cose. Comprarono adunque, anzi, per meglio dir, contracambiarno, a noi lasciando delle lor carote, et essi portandosene di quelle cose delle quali l'Italia mancava: per Napoli tolsero di belle prospettive, delle quali si diletta quella regione sopra tutte l'altre; per Roma tolsero le più belle cortigiane che n'havessimo nel regno, quasi che le ci mancassero; per Siena di molte funi et di molte catene; per Firenze mille cantari di speranza vana; per Perugia morsi et briglie; per Lucca di molte odorifere misture per profumare il loro meraviglioso Volto; per Vinegia non vollero nulla, affermando che bastava portarvi delle carote, le quali trapiantate in quel terreno salso et dolce, crescevano ad estrema bellezza; vollero per Genova una certa radice della quale chi ne mangia doppio 'l pasto, a stomaco digiuno, ha gran proprietà di fermare et stare et stabilire i vacillanti capi. [...] Longo sarebbe et non molto necessario, se io volessi raccontare ciò che se ne portarno per Milano [...]. Hora per conchiuderla, spogliamo quasi tutto 'l paese di virtuose radici, herbe, et liquori, affermando esser l'Italia tutta da vari morbi oppressa et impiagata, et non vedersi in lei parte veruna che sana fusse.<sup>15</sup>

Tralasciando il giudizio esplicito sul grave stato in cui l'Italia versa, in questo brano emergono già i riferimenti al clima politico

---

<sup>14</sup> Cfr. GDLI; si veda, a questo proposito, anche Seidel Menchi, *Ortensio Lando*, n. 31, p. 105.

<sup>15</sup> O. Lando, *Commentario*, cc. 2v-3r.

verso cui Lando muove delle critiche, e sui quali tornerà più avanti nel testo, man mano che l'anonimo potrà visitare le città menzionate. Di tutto ciò che sarebbe possibile trasportare dall'Isola degli Sperduti e da Utopia, non interessa niente che possa condurre a un cambiamento sociopolitico; le merci vengono scelte accuratamente perché possano essere vendute sulla base di una 'domanda d'acquisto' prevista. Dall'isola che non esiste, cos'altro trarre se non un'enorme quantità di menzogne, da raccontare all'occorrenza per ottenere prodotti di più alto valore di mercato? Così, abbandonata l'idea di importare una qualche forma di modello che modifichi l'assetto delle città italiane, le «carote» vengono barattate con una serie di prodotti che non mettono in discussione gli aspetti politici, sociali e religiosi, ma che anzi mirano a ribadirli. Se è bene importare «belle prospettive» a Napoli e «vane speranze» a Firenze, «funi», «catene», «morsi» e «briglie», immagine di un'indipendenza perduta e dell'asservimento del popolo, valgono un proficuo guadagno in città come Perugia e Siena. A Genova è redditizia la vendita di una pianta che permetta di tenere la testa salda, senza vacillare, e infatti più avanti nel *Commentario* il viaggiatore si lamenterà della Superba, come di una città in cui «ogni giorno si vorrebbe mutar stato».<sup>16</sup> A Lucca sono destinati gli olii profumati, con cui viene unto il Volto santo, simbolo di superstizione e fanatismo religioso;<sup>17</sup> mentre a Roma verranno condotte le cortigiane più belle del posto, nonostante la città ne abbia già in gran numero. A Venezia, invece, non verrà portato nulla dall'Isola degli Sperduti, basterà commerciare le carote di Utopia: il cibo più adatto a nutrire il popolo veneziano. Un'allusione alle «carote» c'è anche nella lettera posta alla fine del *Commentario*, nella quale Nicolò Morra, rivolgendosi *alli lettori*, scrive «se ci fusse cosa vera che ti paresse favola, sovengati della nave delle carotte nel cominciamento».<sup>18</sup> Il lettore è dunque avvertito del fatto che si

---

<sup>16</sup> Ivi, c. 39v.

<sup>17</sup> Cfr. S. Seidel Menchi, *Ortensio Lando*, n. 29 p. 105.

<sup>18</sup> O. Lando, *Commentario*, c. 48r.

troverà davanti un racconto che, quantomeno in alcuni aspetti, non potrà che essere fittizio. Dunque, la narrazione si basa fin dalle premesse sull'interscambiabilità tra verità e menzogna, così come sul gioco continuo costruito sul duplice senso delle parole. In questo modo, Lando rielabora la riflessione su vero e falso, già presente in More, mostrando quanto una descrizione letterale (più che letteraria) del mondo ne metta talvolta in risalto tutta l'assurdità. Vedremo come, in particolare attraverso il gioco onomastico, l'autore metterà in scena immagini inverosimili, meravigliose, mostruose, che sono tanto più incredibili, quanto più l'autore rimane letterale nel nominare la realtà.

Il rapporto intertestuale mostra, dunque, come il testo di Lando sia dipendente da quello moreano anche sul piano formale, e ne auspichi forse la conoscenza da parte del lettore. Al contempo, però, il *Commentario* appare complementare all'*Utopia*: ne ribalta il punto di vista, grazie alla prospettiva altra dell'osservatore e narratore, uno straniero che – al pari di Itlodeo – scopre un mondo ignoto e ne mette in luce differenze e assurdità. Anche la finzione prevista fin dai paratesti dimostra di adeguarsi al genere letterario del racconto utopico. Se nell'*Utopia* i materiali paratestuali hanno lo scopo di rendere il personaggio Thomas More uno scrupoloso trascrittore di quanto ascoltato,<sup>19</sup> in Lando la finzione rientra nella fenomenologia del *topos* del manoscritto ritrovato.<sup>20</sup> Nella dedicatoria preposta all'opera, l'anonimo stampatore invita il conte Lodovico Rangono a leggere il commentario che gli è – dice – «(non so per qual via) venuto alle mani» e che,

---

<sup>19</sup> Sono indicativi, in questo senso, gli scrupoli espressi da More nella lettera a Gilles, riguardo a minuzie del racconto di Raffaele Itlodeo, come il dubbio sulla larghezza del ponte che passa sul fiume Anidro, e che culminano nella richiesta rivolta all'amico: «ti prego, mio Pieter, di metterti in contatto con Raffaele [...] e di fare in modo che in questa mia opera non si trovi nulla di falso o non manchi nulla di vero», cfr. Th. More, *Utopia*, a cura di R. Mordacci - L. Girardi, Mimesis, Milano - Udine 2020, pp. 71-77.

<sup>20</sup> Sul *topos* del manoscritto ritrovato cfr. A. Grafton, *Falsari e critici. Creatività e finzione nella tradizione letteraria occidentale*, Einaudi, Torino 1996.

secondo quanto riportato dal sottotitolo, è stato tradotto in italiano dalla «lingua aramea»: un doppio passaggio del testo, che però ha la pretesa di affermarne la verisimiglianza e l'attendibilità, con una funzione analoga a quella svolta dai dubbi espressi da More riguardo all'accuratezza dei propri ricordi sul racconto di Itlodeo. La decisione di Lando di tradurre l'*Utopia* di More potrebbe, dunque, rientrare in un progetto più ampio, nel quale si prevede la pubblicazione, in concomitanza, del *Commentario*. In questo modo, il lettore avrebbe a disposizione le due opere, in una sorta di colloquio tra utopia e contro-utopia. Sullo 'scontro di prospettive', in effetti, Lando ha basato una buona parte dei suoi scritti, come dimostra la pubblicazione dei *Paradossi* (1543) e, a seguire, della loro *Confutazione* (1545). In generale, diverse opere landiane sembrano procedere secondo un dualismo (o, anche, una prospettiva multipla) che non permette di inquadrare in maniera definitiva la posizione dell'autore.

Nel *Commentario*, il punto di osservazione precedentemente fornito da Itlodeo viene rivisto e capovolto. Lo sguardo è quello nitido del visitatore che osserva il mondo come il primo uomo. In questo senso, l'anonimo può dare un'opinione sincera di ciò che vede (e Filalete è il nome che più gli si addice): l'utopia emerge da ciò che è il suo contrario, da quello che apparirebbe inconsueto, quando non mostruoso, a chiunque giunga da un altro mondo. La descrizione genera, allora, straniamento in chi conosce abitudini e usi delle città menzionate, ma allo stesso tempo permette a Lando di mostrare al lettore ciò che gli è noto attraverso una prospettiva differente.

In questo senso, il *Commentario* è un'opera nella quale le modalità di lettura vengono suggerite dal testo stesso. Abbiamo detto di come precisi termini siano indizi disseminati dall'autore per fornire un sostegno e una guida attraverso la lettura. In questo stesso verso va anche l'inserzione di determinati episodi che mostrano fin da principio la dualità insita all'opera, più che nello stile (che resta sostanzialmente monotonale), nell'atteggiamento dell'autore verso la materia narrata. Ne costituiscono un esempio

le profezie che il viaggiatore riceve dopo essere salpato dall'Isola degli Sperduti. Per quindici giorni la nave naviga tranquillamente, finché i venti avversi non la obbligano a fare tappa su un'isola semidisabitata, nella quale all'anonimo verrà profetizzato l'imminente arrivo sulle coste della penisola. La prima profezia è quella formulata da un eremita «dotato di spirito profetico»:<sup>21</sup>

Sono molti giorni figliuol mio che bramosamente ti aspetto: io so che tu sei per girtene in Italia, ove molte strane cose vedrai et scorrerai molti pericoli [...]. Io vidi già l'Italia quando ella fioriva et era carica di trofei, et nel vero parvemi un terrestre paradiso, ma hora intendo che le voglie divise delli infelici italiani le hanno fatto mutar faccia et cambiar costumi. Troverai molte cose che sommamente ti aggradiranno et molte che ti saranno cagione di strema noia [...]. Vedrai quella felice et beata amenità di Campania, et pareratti comprendere che solo in quella parte del mondo la natura triumphi, godi et gioiosa si stia: gusterai una maravigliosa temperatura di cielo, vedrai campi fertilissimi, colli aprichi, spelonche opache, fronzute selve, infinita copia di biade, viti, mandorle, et olive, molto armento, copioso grege, molti fiumi, et molti chiari fonti. Vedrai Roma nudrice di tutto 'l mondo, eletta dal magno Iddio per adunar i sparsi imperii, et mollificare le dure usanze, et aspri costumi de barbari, et per esser finalmente patria comune a tutte le genti. Ricordoti però figliuol mio, che quando sarai nella alma città di Roma che di cosa che tu vega contra l'opinione tua, non te ne scandalizi. Troverai per Italia, et ispetialmente nel Regno di Napoli, nel paese di Roma, et per Lombardia infinito numero de Tirannetti li quali sono a' sudditi peggio che la peste, rubbandoli et violandoli le donne loro.<sup>22</sup>

La profezia mira a creare l'aspettativa di una terra meravigliosa, che ha tuttavia perso il suo antico splendore a causa delle divisioni interne e dei costumi adottati da abitanti e signori, i cui comportamenti si pongono in netta contraddizione rispetto alla bellezza paesaggistica. In un certo senso, quindi, le storie della penisola italiana che l'anonimo ha potuto ascoltare sono vere, ma

---

<sup>21</sup> O. Lando, *Commentario*, c. 3r.

<sup>22</sup> Ivi, cc. 3v-4r.

sono storie di un'altra epoca, non più aderenti alla realtà. L'italico paradiso terrestre di cui fa memoria l'eremita è un paradiso perduto, un'utopia che si è già inevitabilmente mutata nel suo contrario, ora che gli abitanti sono oppressi dal potere di innumerevoli *tirannetti*. La situazione attuale non può che risultare incomprensibile per lo straniero, che per questo motivo dovrà essere messo in guardia, affinché non si *scandalizzi* di ciò di cui sarà testimone.

La profezia dell'eremita si pone, dunque, sul piano della critica politica, in linea con il genere utopico. In questo senso, il fatto che l'arrivo dell'anonimo fosse previsto, fa sì che il suo viaggio crei un'aspettativa nel lettore (almeno in quello poco avveduto): che l'arrivo della nave da Utopia porti con sé anche un nuovo modello politico e sociale attuabile nella penisola italiana? Ma le premesse sono chiare: quello della 'nave delle carote' è un percorso alla rovescia, da Utopia all'Italia, la rotta ne predispone l'esito, come di un viaggio dal quale l'anonimo non potrà che tornare pieno di stupore, ma anche di sdegno (al punto da giungere ad affermare con piglio dantesco: «Ahi mostruosa Italia, vituperio del guasto mondo»)<sup>23</sup>. Dopo la prima profezia, a riportare l'equilibrio, subentra una seconda lista di 'ammonimenti', offerta questa volta dall'oste della locanda dell'isola, un esule italiano, che si esprime in un medesimo tono profetico. Il parallelismo tra i due discorsi è confermato dal fatto che all'attesa dell'eremita («Sono molti giorni figliuol mio che bramosamente ti aspetto»), corrisponda l'attesa dell'oste: «l'hoste, che longamente m'haveva aspettato, credendosi ch'io fussi digiuno, incominciò a burlarsi di me».<sup>24</sup> Il lettore comprende che si trova davanti a diverse tipologie di 'presagio', a partire dai differenti ritratti che dell'oste e dell'eremita vengono tracciati,<sup>25</sup> così come dall'atmosfera 'bur-

---

<sup>23</sup> Ivi, c. 20r.

<sup>24</sup> Ivi, c. 4v.

<sup>25</sup> L'eremita viene descritto in questi termini: «Era quest'huomo d'aspetto sopra modo venerabile, di statura alto, di habitudine di corpo magro, di favella soavissimo, vestito di tela celeste, col capo tondo et ricciuto» (ivi, c. 3v). L'oste

lesca' e dal sotteso riferimento al cibo. Oggetto della predizione dell'oste saranno infatti pietanze, ricette e vini d'Italia:

Anchora che il Romito t'habbi sofficientemente ammonito, et consigliato di quanto ti fie bisogno pel viaggio d'Italia, pur per l'amicitia fra noi in questi pochi giorni contratta, non voglio ti parti senza alcuni miei salutevoli ricordi. Io mi persuado d'haver veduto l'Italia più diligentemente di lui, né guari è che partito me ne sono, dil che assai et non poco me ne pento, et ne sarò dolente fin ch'io vivo. Veramente ti porto grande invidia: imperoché fra un mese (se i venti non ti fanno torto) giugnerai nella ricca Isola di Sicilia, et mangerai di que' mache-roni i quali hanno preso il nome dal beatificare [...]. Ma quanta invidia ti porto ricordandomi, che tu mangerai in Napoli quel pane di puccia bianco nel più eccellente grado, dirai: «Questo è veramente il pane che gustano gli agnoli in paradiso [...]». Mannucherai in Siena ottimi marzapani, gratissimi bericoccoli, et saporitissimi ravagiuoli. Se n'andassi in Foligno assaggiaresti seme di Popone confetto, piccicata, et altre confetture senza paragone; troverai in Firenze caci mazolini: oh che dolce vivanda, o che grato sapore ti lasciano in bocca! Dirai: «io non vorrei esser morto per milanta scudi senza haver provato sì dilicato cibo»; mangerai del pane pepato, berlingozzi a centinaia, zucherini a migliaia, et berai del trebbiano non inferiore al Greco di Somma [...].<sup>26</sup>

Nella serie di consigli culinari, che si dilunga per diverse carte, l'insistenza sulle pietanze tipiche della penisola è un'anticipazione delle descrizioni di cui si comporrà il *Commentario* nel corso del passaggio nelle diverse città e, in questo senso, rappresenta un'accurata profezia del viaggio. Se i riferimenti esterni al testo<sup>27</sup> non

---

è descritto come «un buon brigante, amico, anzi schiavo, della gola: per un ortolano, per un beccafico, per un fegatello, egli sarebbe ito nel fuoco; bevitore era più che Tiberio, più che Cinciglione, et più che Novello tricongio. Del resto, era faceto et ben parlante, né haveva punto del sciocco, anzi, gli avanzava molto del tristo», c. 4v.

<sup>26</sup> Ivi, cc. 5r-v.

<sup>27</sup> Sulle strategie utilizzate da Lando per disseminare indizi sulla paternità del *Commentario*, si veda I. Sanesi, *Il cinquecentista Ortensio Lando*, pp. 108-109: «Il *Commentario delle cose d'Italia* si rivela essere d'Ortensio Lando da

fossero già sufficienti a individuare in Lando il vero autore dell'opera, l'accumulazione di elementi, la tendenza a costruire liste, il generale gusto per la ridondanza e la catalogazione, che caratterizzano il *Commentario* fin dall'inizio, sono tutti aspetti tipici della sua scrittura, che confermano la paternità dell'opera.<sup>28</sup> Tra le parole dell'oste trovano spazio anche allusioni alle cattive condizioni in cui l'Italia giace. Risalta, in mezzo ai consigli espressi sotto forma di proverbio o di filastrocca,<sup>29</sup> l'indicazione sul modo di convincere il proprio cavallo ad attraversare un ponte o salire su una barca, anche quando sembra che non voglia obbedire al comando. Con ironia critica, l'oste suggerisce al viaggiatore di avvicinarsi all'orecchio del cavallo e «congiurarlo per l'invidia dei cortigiani, per la militar rapacità, per l'ingordigia di molti preti, per la mormorazione fratesca, et per la desperata salute delli avvocati», in questo modo – gli dice – «incontante passerà dovunque vorrai».<sup>30</sup>

---

un avvertimento di Nicolò Morra ai lettori, che comincia: “Godi, lettore, il presente Commentario, nato dal costantissimo cervello di M.O.L. detto per la sua natural mansuetudine il Tranquillo”; e più ancora da una sua “Apologia di M. Ortensio Lando, ditto il Tranquillo, per l'authore”, posta in fine ai *Sermoni funebri*, nella quale si legge: “ringratiare [...] il Cardinal Madruccio che l'ha tenuto vivo al dispetto della sua mala fortuna: il che è stato cagione ch'egli ci habbi poi dato al presente, oltre queste funerali orationi, un commentario delle monstrose cose del Mondo ecc.”; e finalmente dal veder scritto, infine del *Catalogo degli inventori ecc.* che segue immediatamente al Commentario, “Suisnetroh, Sudnal, Rotua Tse” = “Hortensius Landus autor est”».

<sup>28</sup> Seidel Menchi, alla quale rimando (cfr. pp. 100-101) parla esaustivamente delle caratteristiche della «scrittura utopiense» landiana. Alcune delle caratteristiche che la studiosa individua, come la presenza di «elenchi, repertori, liste cataloghi», possono essere estese allo stile landiano più in generale, come dimostrano altre opere dell'autore: una tra tutte, *Le lettere di molte valrose donne*, nelle quali gli *exempla* tratti dalla classicità sovrabbondano spesso proprio nella forma di cataloghi e liste.

<sup>29</sup> Un esempio per tutti: «Non ti lasciare sovraggiungere la vernata in Abruzzo o la state in Puglia, ricordati del proverbio: “Chi vuol provare l'inferno, l'estate in Puglia et nell'Abruzzo il verno”»: O. Lando, *Commentario*, c. 8r.

<sup>30</sup> Ivi, c. 8v, corsivo mio.

Con questi presagi la nave riprende la rotta e arriva finalmente sulle coste della Sicilia; da qui il viaggiatore comincia la sua risalita attraverso la penisola. Come si accennava, nella descrizione delle città, Lando riesce ad ottenere l'effetto del meraviglioso che scaturisce dal viaggio in una terra sconosciuta, grazie ai giochi linguistici e semantici basati sull'ambiguità del senso delle parole. In particolar modo, c'è un'evidente insistenza sui giochi onomastici che coinvolgono i nomi delle casate più importanti delle città. A Firenze, per esempio, il viaggiatore dice di aver visto, «Caponi humanamente favellare; Dei del tutto humani e mortali; Palle dissimili alle nostre, con le quali soliti siamo di trastularci; Alemani che mai non videro l'Alemagna; Carnesecca molto fresca; Martelli che non percossero mai né chiodo, né ancude».<sup>31</sup>

Attraverso il gioco innestato sulle parole e sui nomi, emerge, dunque, non l'immagine di una città ideale, ma una galleria di città reali, che a tratti risultano fantastiche e immaginarie. Si osserva un'insistenza sulla raffigurazione di animali antropomorfi e, in generale, sullo scambio tra il piano umano e quello animalesco. La trasformazione di uomini in animali e viceversa rimanda, ancora una volta, alla scrittura di More: si pensi al riferimento, nel primo libro dell'*Utopia*, alle pecore che si mutano in bestie divoratrici di uomini, e che alludono in realtà «ai nobili e ai grandi proprietari terrieri che, per aumentare le proprie ricchezze, divorerebbero volentieri la loro stessa nazione».<sup>32</sup> Rovesciando il procedimento metaforico di More, il gioco<sup>33</sup> diviene in Lando letterale; così, nel *Commentario*, il viaggiatore può

---

<sup>31</sup> Ivi, c. 17v.

<sup>32</sup> P. Vanini, *Tommaso Moro e il mondo alla rovescia: le maschere di Utopia*, in F. Ghia - F. Meroi (a cura di), *Thomas More e la sua Utopia. Studi e prospettive*, Olschki, Firenze 2018, p. 163.

<sup>33</sup> Il gioco è, in realtà, immediatamente esplicitato: fin dalla prima edizione dell'opera, in corrispondenza dei giochi onomastici compaiono *marginalia* che hanno lo scopo di indicare le casate cui l'autore si riferisce.

affermare di aver visto a Lucca «Orsucci non selvaggi, ma humanissimi; [...] Calandrini senza piuma e che non cantano, né stanno in gabbia»;<sup>34</sup> a Modena «Columbi trasformati in huomini, et huomini [...] col capo di bù»;<sup>35</sup> a Genova «molti Grilli di humana forma»;<sup>36</sup> a Milano «huomini [...] convertiti in Draghi, Capre, Cavalli et Corvi»;<sup>37</sup> a Piacenza «Asinelli, Pavarelli, Formighini et Volpini cingersi di spada al fianco et disfidar Marte a singular battaglia».<sup>38</sup> Quest'ultimo caso, che ci riporta con la mente alle raffigurazioni che si trovano nei *marginalia* di alcuni manoscritti medievali (di conigli armati e lumache particolarmente aggressive), mostra come il gioco onomastico possa talvolta alludere, e ridicolizzare, anche eventi realmente accaduti. Come avviene per il riferimento alla congiura dei Pazzi, a cui l'anonimo accenna in questi termini: «vidi [...] Pazzi che mai non si puotero per alcuna industria guarir dalla pazzia (né meraviglia parer ne deve, poi che già congiurarno di amazzar i Medici)».<sup>39</sup>

Il gioco porta talvolta a creare delle vere mostruosità, come gli uomini «col capo di ferro» o «di zucca»<sup>40</sup> in cui il viaggiatore si imbatte a Roma; altre volte la meraviglia scaturisce da eventi *mirabili* e strani prodigi,<sup>41</sup> frutto della finzione letteraria;

---

<sup>34</sup> O. Lando, *Commentario*, cc. 177v-18r.

<sup>35</sup> Ivi, c. 19r.

<sup>36</sup> Ivi, c. 21v.

<sup>37</sup> Ivi, c. 25v.

<sup>38</sup> Ivi, c. 24v.

<sup>39</sup> Ivi, c. 17v.

<sup>40</sup> Ivi, c. 15r.

<sup>41</sup> «Di Como n'andai in Val di Caspia, ove trovai due sorelle cugine, delle quali l'una haveva partorito un serpente, et l'altra un animale non dissimile all'elephanto; vi era anchora infinita copia de' ermaphroditi già detti androgini. Mi furono mostrati huomini li quali havevano generato figliuoli l'uno di ottantataneve anni, di tre anni avanzando Massinissa, et l'altro di ottanta [...]. Quivi le rane sono mute [...] et mute anchora sono le cicale [...]. Io vi ritrovai huomini di smisurata fortezza [...]. Erano già in questa valle infinite castella, ma per quanto appare nelli lor annali furono destrutti altri da' sorci, altri dalle rane, et

tuttavia, l'incredulità nasce anche da fenomeni che per gli abitanti d'Italia sono del tutto ordinari, ma ai quali il viaggiatore guarda con sospetto e, talvolta, con sgomento. Il contatto con la realtà viene ribadito attraverso lo sguardo dello straniero, che riesce a cogliere chiaramente le ingiustizie e le brutture dell'antico mondo. Le frequenti espressioni di incredulità del viaggiatore, applicate a ciò che rientra nel quotidiano dei cittadini italiani, diventano la forma della vera critica politica, sociale e religiosa. In questo modo, vengono denunciate la schiavitù,<sup>42</sup> la pratica di assumere donne affinché piangano durante i funerali,<sup>43</sup> l'assurdo mercato matrimoniale<sup>44</sup> e l'inutile pratica dei duelli,<sup>45</sup> tutti aspetti che si discostano dal vivere civile di una società utopistica.

Alla luce degli elementi che emergono dal *Commentario*, non è semplice sciogliere le ambiguità di un'opera che, rifacendosi al neonato<sup>46</sup> genere dell'utopia, ne mette in discussione gli assunti, definendo la categoria di 'utopico' attraverso ciò che non lo è, osservando una realtà nota al lettore tramite il filtro deformante

---

dalle talpe, insieme congiurati; ne furono anchora dissipati dalli conigli et dalle locuste [...]» (ivi, c. 28r-v).

<sup>42</sup> «molte cose [...] vi trovai, che strane (per non dir peggio), mi parvero: io vidi tener le razze d'huomini per venderli, come si vendono cavalli, buoi, muli et altri irragionevoli animali, il che parmi pessimamente fatto, imperochè quantunque non habbino il sacro battesimo, sono però dotati di ragione» (ivi, c. 10v).

<sup>43</sup> «Strana et mostruosa cosa mi parve il veder condur le donne a prezzo, perchè pianghino li altrui defunti: chi le vedesse stracciar i capelli, farsi la faccia livida, direbbe che da istremo dolore trafitte fussero», *ibidem*.

<sup>44</sup> «Sonoci alcuni luoghi dove si menano le fanciulle che si hanno a maritare, in mercato sopra delli asini rabellate, con le trecchie sciolte. Et colui che le conduce va avanti gridando: "Chi la vuole? Sa cucire, sa tessere, sa filare, sa cucinare, sa far bucato... Chi la vuole?" Et spesso avviene che una povera fanciulla verrà dieci fiate in mercato prima che trovi ricapito» (ivi, c. 12r).

<sup>45</sup> «Io veramente penava a credere che li italiani fussero così folli, che si amazzassero, et tanto più ch'io intesi esser la lor querela di niuno momento» (ivi, c. 19r).

<sup>46</sup> Cfr. L. Bolzoni, *Il gioco paradossale dell'Utopia*, p. 121.

dello sguardo dello straniero, giungendo forse a rintracciare un modello,<sup>47</sup> ma che cade inevitabilmente nella polemica priva di soluzioni reali.

La domanda sullo statuto dell'*Utopia* di More, sulla sua natura di «gioco letterario», «scherzo filosofico» o, piuttosto, di seria «critica politica»,<sup>48</sup> ben si applica allora anche al *Commentario*, che attraverso l'ironia, lo straniamento, il paradosso, il gioco, riunisce e rimescola menzogna e verità, utopia e contro-utopia, offrendo al lettore un'opera eterogenea, difficilmente riducibile nei confini di un unico genere letterario.

---

<sup>47</sup> Alcuni studiosi trovano una chiave di lettura dell'operazione landiana proprio nella dimensione della protesta, che si allinea in maniera particolare alle istanze religiose della Riforma. A questo proposito, si vedano R. Scrivano, *Ortensio Lando traduttore di Thomas More*, in Id., *La norma e lo scarto. Proposte per il Cinquecento letterario italiano*, Bonacci editore, Roma 1980, pp. 139-149; S. Seidel Menchi, *Ortensio Lando*; P. Salwa, *L'esperienza del nuovo: la relazione di viaggio come strumento didascalico*, «Annali d'Italianistica», 21 (2003), pp. 301-317.

<sup>48</sup> Cfr. P. Vanini, *Tommaso Moro e il mondo alla rovescia*, p. 157.



COLLANA «LABIRINTI»

I titoli e gli *abstracts* dei volumi precedenti sono disponibili online all'indirizzo: <https://www.lettere.unitn.it/154/collana-labirinti>

- 150 *Avventure da non credere. Romanzo e formazione*, a cura di Walter Nardon, 2013.
- 151 Francesca Di Blasio - Margherita Zanoletti, *Oodgeroo Noonuccal. Con We Are Going*, 2013.
- 152 *Frontiere: soglie e interazioni. I linguaggi ispanici nella tradizione e nella contemporaneità*; vol. I (*Letteratura*) a cura di Alessandro Cassol, Daniele Crivellari, Flavia Gherardi e Pietro Taravacci, 2013; vol. II (*Lingua*) a cura di Maria Vittoria Calvi, Antonella Cancellier ed Elena Liverani, 2013.
- 153 *Umorismo e satira nella letteratura russa. Testi, traduzioni, commenti. Omaggio a Sergio Pescatori*, a cura di Cinzia De Lotto e Adalgisa Mingati, 2013.
- 154 *L'objet d'art et de culture à la lumière de ses médiations*, édité par Jean-Paul Dufiet, 2014.
- 155 *Sparsa colligere et integrare lacerata. Centoni, pastiches e la tradizione greco-latina del reimpiego testuale*, a cura di Maria Teresa Galli e Gabriella Moretti, 2014.
- 156 *Comporre. L'arte del romanzo e la musica*, a cura di Walter Nardon e Simona Carretta, 2014.
- 157 Kurd Laßwitz, *I sogni dell'avvenire. Fiabe fantastiche e fantascientifiche*, a cura di Alessandro Fambrini, 2015.
- 158 *Le parole dopo la morte. Forme e funzioni della retorica funeraria nella tradizione greca e romana*, a cura di Cristina Pepe e Gabriella Moretti, 2015.
- 159 *Poeti traducono poeti*, a cura di Pietro Taravacci, 2015.

- 160 Anna Miriam Biga, *L'Antiope di Euripide*, 2015.
- 161 *Memoria della guerra. Fonti scritte e orali al servizio della storia e della linguistica*, a cura di Serenella Baggio, 2016.
- 162 *Charlotte Delbo. Un témoin écrivain et dramaturge*, sous la direction de Catherine Douzou et Jean-Paul Dufiet, 2016.
- 163 *La parola 'elusa'. Tratti di oscurità nella trasmissione del messaggio*, a cura di Irene Angelini, Alice Ducati e Sergio Scartozzi, 2016.
- 164 *Ut pictura poesis. Intersezioni di arte e letteratura*, a cura di Pietro Taravacci ed Enrica Cancelliere, 2016.
- 165 *Le forme del narrare: nel tempo e tra i generi*; vol. I (*Lingua*) a cura di Elena Carpi, Rosa María García Jimenez ed Elena Liverani, 2016; vol. II (*Letteratura*) a cura di Alessandra Ghezzani, Giovanna Fiordaliso e Pietro Taravacci, 2017.
- 166 Kiara Pipino, *Il teatro e la pietas (Theatre and pietas)*, 2017.
- 167 *Sull'utopia. Scritti in onore di Fabrizio Cambi*, a cura di Alessandro Fambrini, Fulvio Ferrari e Michele Sisto, 2017.
- 168 *La invención de la noticias. Las relaciones de sucesos entre la literatura y la información (siglos XVI-XVIII)*, edición al cuidado de Giovanni Ciappelli y Valentina Nider, 2017.
- 169 Morena Deriu, *Mixis e poikilia nei protagonisti della satira. Studi sugli archetipi comico e platonico nei dialoghi di Luciano di Samosata*, 2017.
- 170 Jorge Canals Piñas, *Noticias desde el frente bélico italiano. Los reportajes de Enrique Díaz-Retg (1916 y 1917)*, 2017.
- 171 Albina Abbate, *Il sogno nelle tragedie di Eschilo*, 2017.
- 172 *La Siberia allo specchio. Storie di viaggio, rifrazioni letterarie, incontri tra civiltà e culture*, a cura di Adalgisa Mingati, 2017.
- 173 *Mitografie e mitocrazie nell'Europa moderna*, a cura di Andrea Binelli e Fulvio Ferrari, 2018.

- 174 *Il racconto a teatro. Dal dramma antico al Siglo de Oro alla scena contemporanea*, a cura di Giorgio Ieranò e Pietro Taravacci, 2018.
- 175 Margherita Feller, *La Recensio Wissenburgensis. Studio introduttivo, testo e traduzione*, 2018.
- 176 Brevitas. *Percorsi estetici tra forma breve e frammento nelle letterature occidentali*, a cura di Stefano Pradel e Carlo Tirinanzi De Medici, 2018.
- 177 «*La cetra sua gli porse...*». *Studi offerti ad Andrea Comboni dagli allievi*, a cura di Matteo Fadini, Matteo Largaiolli e Camilla Russo, 2018.
- 178 Matteo Largaiolli, *La Predica d'Amore. Indagine su un genere parodistico quattro-cinquecentesco con edizione critica dei testi*, 2019.
- 179 *Contact Zones. Cultural, Linguistic and Literary Connections in English*, edited by Maria Micaela Coppola, Francesca Di Blasio and Sabrina Francesconi, 2019.
- 180 «*Tra chiaro e oscuro*». *Studi offerti a Francesco Zambon*, a cura di Daniela Mariani, Sergio Scartozzi e Pietro Taravacci, 2019.
- 181 *Malas noticias y noticias falsas. Estudio y edición de relaciones de sucesos (siglos XVI-XVII)*, edición al cuidado de Valentina Nider y Nieves Pena Sueiro, 2019.
- 182 *Rielaborazioni del mito nel fumetto contemporaneo*, a cura di Chiara Polli e Andrea Binelli, 2019.
- 183 *Qu'est-ce qu'une mauvaise traduction littéraire? Sur la trahison et la trahison en traduction littéraire*, sous la direction de Gerardo Acerenza, 2019.
- 184 Annibale Salvadori, *Vocabolario solandro*, a cura di Patrizia Cordin, Paolo Dalla Torre e Tiziana Gatti, 2020.
- 185 *La lettera in versi. Canoni, variabili, funzioni*, a cura di Pietro Taravacci e Francesco Zambon, 2020.
- 186 *Regards sur les médiations culturelles et sociales. Acteurs, dispositifs, publics, enjeux linguistiques et identitaires*, dirigé par Jean-Paul Dufiet et Elisa Ravazzolo, 2020.

- 187 *Adaptation of Stories and Stories of Adaptation: Media, Modes and Codes / Adaptation(s) d'histoires et histoires d'adaptation(s): médias, modalités sémiotiques, codes linguistiques*, edited by / sous la direction de Sabrina Francesconi / Gerardo Acerenza, 2020.
- 188 Laurent Mauvignier, *Théâtre - Teatro. Tout mon amour - Tutto il mio amore, Une légère blessure - Una ferita leggera*, dirigé par Jean-Paul Dufiet, 2021.
- 189 *Chi siamo, come parliamo. Inchiesta linguistica nel Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università di Trento*, a cura di Serenella Baggio, 2021.
- 190 *Immagini della scrittura e metafore dell'atto creativo*, a cura di Cristiana Pasetto e Margherita Spadafora, 2021.
- 191 Jorge Canals Piñas, *Contar la montaña. Pedro Antonio de Alarcón y los Alpes*, 2021.
- 192 Federica Boero, *La presenza classica in Derek Walcott*, 2022.
- 193 Sara Troiani, *Dal testo alla scena e ritorno. Ettore Romagnoli e il teatro greco*, 2022.
- 194 *Un volgarizzamento sallustiano ritrovato. Il Catilina del ms. 222 della Biblioteca Universitaria di Padova copiato nella Scutari veneziana*, edizione e commento a cura di Luca Morlino, 2023.
- 195 «... e tutto prezioso è ciò che offrano gli amici». *Miscellanea di studi per Luigi Belloni*, a cura di Andrea Comboni, Giorgio Ieranò e Sandro La Barbera, 2023.
- 196 *Dialoghi sull'identità*, a cura di Fulvio Ferrari, Pia Carmela Lombardi e Romano Madaro, 2023.
- 197 *Tradizione e conservazione. Archivi roveretani tra antico e moderno*, a cura di Vanna Maraglino, 2024.
- 198 Pierfrancesco Musacchio, *La ricezione del Marius di Plutarco nelle comunità culturali dell'Impero romano*, 2024.
- 199 Guilhem Anelier (il Giovane), *La Guerra di Navarra. Canzone di gesta occitanica del XIII secolo*, edizione, traduzione e note a cura di Daniele Valersi, 2024.
- 200 Pierandrea Gottardi, «*Wordes bolde*». *Stilistica analogico-digitale applicata alle tre versioni di King Horn*, 2024.

- 201 *Baigner le présent dans le sacré. La ricezione letteraria del mito dall'antichità alla contemporaneità*, a cura di Michele Casaccia, Paola Rosa Filisetti e Gaia Tettamanti, 2024.
- 202 *Luoghi dell'altrove. Utopie, distopie, eterotopie*, a cura di Fulvio Ferrari, 2025.

