



# ExtraTerritorial Literatures

a cura di Roberta Malagoli

PADOVA  
**UP**

P A D O V A   U N I V E R S I T Y   P R E S S



1222-2022  
800  
ANNI



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

Prima edizione: 2022 Padova University Press

Titolo originale: *ExtraTerritorial Literatures*. Strategie narrative della Science Fiction

© 2022 Padova University Press  
Università degli Studi di Padova  
via 8 Febbraio 2, Padova  
[www.padovauniversitypress.it](http://www.padovauniversitypress.it)

Progetto grafico: Padova University Press  
Impaginazione: Padova University Press

ISBN 978-88-6938-321-2



This work is licensed under a Creative Commons Attribution International License  
(CC BY-NC-ND) (<https://creativecommons.org/licenses/>)

***ExtraTerritorial Literatures.***  
***Strategie narrative della Science Fiction***

a cura di  
Roberta Malagoli

PADOVA  
**UP**



## Indice

Introduzione <i>Roberta Malagoli</i>	7
Una tossica salvezza. H. G. Wells e la modernità nucleare <i>Marilena Parlati</i>	15
Se Hitler non avesse vinto la guerra. Helmut Heißenbüttel e la banalità del disumano <i>Alessandro Fambrini</i>	29
Sovrappopolazione, urbanizzazione, tecnocrazia: la distopia di Lino Aldani <i>Marco Malvestio</i>	49
Nel corso del tempo. Per un uso politico della storia e della letteratura <i>Domenico Gallo</i>	63
Vampiri atipici <i>Walter Catalano</i>	81
Franz Kafka e la leggenda del golem. A proposito di un frammento del 1916 <i>Roberta Malagoli</i>	109
Gli autori	135



## Introduzione

Roberta Malagoli

Il primo convegno padovano *Sulle origini della fantascienza tedesca* (2017) è stato dedicato alla fortuna multimediale della fantascienza tedesca, con contributi su autori poliedrici come Hugo Gernsback e Paul Scheerbart, e saggi sul cinema e teatro fantascientifico del periodo weimariano, dal Paul Scheerbart di *Lesabéndio* e *Danza delle comete* al Fritz Lang di *Metropolis* e *La donna nella luna*. Nel secondo incontro (2021) ci si è proposti di allargare lo sguardo ad altri orizzonti linguistici e letterari, pur mantenendo un'attenzione particolare ai molti legami fra cultura tedesca e fantascienza. In linea molto generale, il contributo tedesco alla fantascienza riguarda non soltanto la storia del genere letterario in quanto tale, ma anche alcune sue costanti novecentesche: il superamento dello spartiacque tra cultura alta e cultura di massa, la necessità di confrontare i modi della narrazione con la percezione moderna del tempo di vita e del tempo storico, la marginalità come prospettiva di una narrazione che fin dalle origini raccoglie temi, oggetti, personaggi ai confini del *mainstream* culturale e della memoria storica dominante, in sintesi la fantascienza intesa come una forma di modernismo vernacolare<sup>1</sup>, in grado di interagire con il canone letterario del moderno e di raccoglierne il testimone.

<sup>1</sup> Si riprende l'idea di *vernacular modernism* da un fondamentale saggio di Miriam Bratu Hansen sul cinema classico hollywoodiano: Miriam Bratu Hansen, *The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism*, in «Modernism/Modernity», aprile 1999, VI, pp. 59-77 (trad. it.: M. Bratu Hansen, *La produzione di massa dei sensi. Il cinema classico come modernismo vernacolare*, in «La Valle dell'Eden», gennaio-aprile 2000, IV, pp. 17-37). Qui ci pare utile per spiegare la polifonia della ricerca letteraria novecentesca, in particolare i modi nei quali acquisisce e supera la separazione tra cultura alta e cultura di



È noto che uno dei primi e più originali teorici della fantascienza, Darko Suvin, ha associato la scrittura fantascientifica alla liberazione del punto di vista e dei materiali narrativi associata al postmoderno. Il *novum* e l'esperienza di decontestualizzazione cui si richiamano le strategie cognitive della fantascienza sono resi possibili, per Suvin, dal punto di osservazione esterno, decentrato del racconto fantascientifico, le cui ricadute formali vengono spiegate, con uno sguardo retrospettivo che include tra l'altro la ricerca del modernismo tedesco, secondo le coordinate concettuali dello straniamento brechtiano<sup>2</sup>. Il postmodernismo fantascientifico non abbandona dunque l'orizzonte del modernismo, né la ricerca di un dialogo tra modernismo e cultura di massa, già fondamentale negli anni della Repubblica di Weimar.

Per descrivere la prospettiva esterna che per Suvin connota la fantascienza, la cultura tedesca del Novecento ha usato, oltre allo straniamento, anche un altro concetto, l'extraterritorialità. È con le avanguardie tedesche, in questo eredi ed interpreti di estetismo e *fin de siècle*, che aumenta la consapevolezza della contrazione degli spazi dell'arte e della letteratura nella cultura del primo Novecento, rispetto ad altri ambiti in evidente espansione, quali scienza, tecnologia, economia e politica. Già a inizio secolo, molti degli scrittori che non si rifugiano nello spazio autoreferenziale del circolo o del gruppo letterario cercano diverse dimensioni spazio-temporali per la propria scrittura, un punto di osservazione esterno al presente, e per questa estraneità non da esso travolto.

Uno dei primi a far uso di tale immagine fu, nel 1911 Albert Ehrenstein, scrittore viennese di origini ungheresi da poco approdato a Berlino, in un testo curioso, intitolato *Punti di vista di un extraterritoriale* (*Ansichten eines Exterritorialen*)<sup>3</sup>. Nella breve prosa, un extraterrestre, il gigante Ruhapehu, racconta in prima persona le sue osservazioni a proposito della vita sul pianeta terra. L'inversione di prospettiva, lo sguardo dall'alto della sua statura verso la terra, e la percezione extraterrestre

massa scaturita dall'Ottocento.

<sup>2</sup> Darko Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*, Yale University Press, New Haven-London 1979, p. 6 e s. (trad. it. D. Suvin, *Le metamorfosi della fantascienza: poetica e storia di un genere letterario*, introduzione all'ed. italiana di Oreste del Buono, Mulino, Bologna 1985).

<sup>3</sup> Albert Ehrenstein, *Ansichten eines Exterritorialen* [1911], ristampato in A. Ehrenstein, *Werke, Bd. II: Erzählungen*, hrsg. von Hanni Mittelmann, Wallstein, Göttingen 2003, pp. 87-93. Franz Kafka conosceva questo testo, cfr. la sua lettera a Max Brod del maggio del 1921, in Franz Kafka, *Briefe 1902-1924*, Fischer, Frankfurt a. M. 1966 (1958<sup>1</sup>), p. 322 (trad. it. F. Kafka, *Lettere*, a cura di Ferruccio Masini, Mondadori, Milano, 1996, p. 386).

della condizione umana lo inducono a stupirsi dell'ostilità degli uomini verso neri ed ebrei. Loro stessi inconsapevoli dei motivi dell'odio, d'altro canto, neri ed ebrei si considerano uomini come gli altri, ma sono indotti dal pregiudizio altrui a costruire interiormente un senso di diversità. Nella finzione avanguardistica e ironica di Ehrenstein, ebreo austroungarico che ebbe esperienza diretta del feroce antisemitismo viennese, l'extraterritorialità si disloca nell'universo per liberare lo sguardo dell'osservatore sulla forza del pregiudizio<sup>4</sup>.

Mentre infuria la Prima guerra mondiale, il filosofo ebreo ungherese György Lukács scrive la *Teoria del romanzo*, nella quale contrappone il mondo chiuso e significante dell'epos greco allo spaesamento trascendentale (*transzendente Obdachlosigkeit*)<sup>5</sup> del soggetto narrante moderno, in un universo infinito e vuoto di significato. L'immagine della solitudine cosmica del narratore moderno si traduce in alcune celebri poetiche extraterritoriali del Novecento tedesco. Franz Kafka ha fatto uso della metafora del «punto di Archimede»<sup>6</sup>, dal quale far leva per sollevare, con la scrittura, il mondo intero, mentre Bertolt Brecht articola riflessioni analoghe nella teoria dello straniamento (*Verfremdung*)<sup>7</sup>. In ognuno di questi noti esempi, nel luogo diverso «il tempo è uscito dai cardini» (W. Shakespeare, *Hamlet*, I/1). Allo spaesamento trascendentale segue lo spaesamento temporale<sup>8</sup>, la percezione di una storia sottratta alla comprensione del singolo, travolto dall'accelerazione del tempo nella modernità, e dalla violenza della storia moderna, che azzerava l'orizzonte stesso della letteratura e del suo pubblico.

Da termine legale che indica i privilegi giuridici dei diplomatici all'e-

<sup>4</sup> Sul testo di Ehrenstein, uscito per la prima volta su «Die Fackel» di Karl Kraus nel maggio del 1911, si rimanda a Hannelore Rodlauer, 'Ansichten eines Exterritorialen': Albert Ehrenstein und Franz Kafka, in *Expressionismus in Österreich. Die Literatur und die Künste*, hrsg. von Klaus Amann, Armin A. Wallas, Böhlau, Wien 1994, pp. 225-252.

<sup>5</sup> Si cita da Georg Lukács, *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, Ernst Cassirer, Berlin 1920 (1916<sup>1</sup>), pp. 23-24.

<sup>6</sup> «Egli ha trovato il punto di Archimede, ma lo ha sfruttato contro di sé, si vede che solo a questa condizione gli è stato lecito trovarlo». L'annotazione dell'autunno del 1920 è in F. Kafka, *Tagebücher*, hrsg. von H.-G. Koch, M. Müller und M. Pasley, Fischer, Frankfurt a.M. 1990, p. 848 (trad. it. F. Kafka, *Confessioni e diari*, Mondadori, Milano 1972, p. 809). Sulla complessità di questo testo kaffkiano, cfr. Gerhard Neumann, *Umkehrung und Ablenkung: Franz Kafkas »Gleitendes Paradox«*, in «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», 1968, XLII, pp. 702-744, qui p. 710.

<sup>7</sup> Sul concetto di *Verfremdung* cfr. Thomas Weber, *Verfremdung*, in *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, 13 Bde, hrsg. von J. Ritter [et.al.], Schwabe, Basel (1971-2007), Bd. 11 (2001), pp. 653-658.

<sup>8</sup> Ivi, p. 653.

stero, e la tutela delle loro *enclaves*, dei loro quartieri residenziali, l'immagine dell'extraterritorialità si associa variamente, nel corso del Novecento, alla condizione diasporica dei senza patria, dei perseguitati, degli esuli, dei molti *Unbehauste* dell'epoca moderna. In particolare, è a Siegfried Kracauer che si deve una riflessione sull'extraterritorialità come manifestazione, in negativo, della perdita di centralità dell'individuo e delle sue specificità irripetibili dopo la fine della Prima guerra mondiale, negli anni della Repubblica di Weimar e, in positivo, sull'esilio che a partire dagli anni Trenta diventa la prospettiva obbligata dalla quale guardare alla cultura del Novecento. Kracauer spiega l'extraterritorialità come metafora di una condizione esistenziale e al contempo come imprescindibile punto di osservazione dell'epoca moderna in celebri lettere a Theodor Wiesengrund Adorno dell'autunno del 1963, quando prega l'amico di non svelare la sua data di nascita nel cameo radiofonico a lui dedicato. Si tratta, scrive Kracauer, di «un bisogno radicato in lui da molto tempo», il bisogno di condurre una «vita extraterritoriale», con riguardo sia al clima culturale, sia al tempo cronologico. L'indicazione della data di nascita lo straperebbe all'«anonimato cronologico» che New York gli garantisce<sup>9</sup>. Di solito letta come metafora dell'*outsider*, in Kracauer l'extraterritorialità è soprattutto l'unica prospettiva dalla quale è possibile comprendere le forme culturali della modernità, dai margini e al di fuori dell'accelerazione temporale della storia di Otto- e Novecento. L'esito critico che ne deriva è l'attenzione alla cultura di massa fin dalle sue origini ottocentesche, in particolare all'operetta, al varietà, alla settima arte in saggi che, evadendo programmaticamente la cesura fra cultura alta e cultura popolare, illuminano le espressioni più elaborate del modernismo letterario dal punto di vista esterno del romanzo d'appendice<sup>10</sup>.

Se è vero che la fantascienza in quanto espressione del postmoder-

<sup>9</sup> Lettere di S. Kracauer a Th.W. Adorno del 25. 10. e 8. 11. 1963, in Theodor W. Adorno, Siegfried Kracauer, *Briefwechsel. «Der Riss der Welt geht auch durch mich»: 1923 – 1966*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2008, pp. 611–613 e pp. 621–622.

<sup>10</sup> Sul nesso fra extraterritorialità e interesse di S. Kracauer per la cultura di massa e le forme periferiche della cultura europea come prospettiva decentrata sulla cultura alta cfr. il raffinato studio di Ethel Etala De Mazza, *Der populäre Pakt. Verhandlungen der Moderne zwischen Operette und Feuilleton*, Fischer, Frankfurt a. M. 2018, in particolare la prima parte sulla *Massendemokratie*. Sull'archeologia del concetto di *Exterritorialität* in Kracauer si rimanda a Karsten Witte, *Siegfried Kracauer im Exil*, in «Exilforschung. Ein Internationales Jahrbuch», 1987, V, München, edition text + kritik, p. 138. Cfr. anche il bel libro di Enzo Traverso, *Itinéraire d'un intellectuel nomade*, édition revue et augmentée, Éditions La Découverte, Paris 2006<sup>2</sup> (1994<sup>1</sup>). Sull'esilio come *Denkbild* cfr. sempre E. Traverso, *Cosmopoli. Figure dell'esilio ebraico-tedesco*, ombre corte, Verona 2004.

nismo conquista l'orizzonte letterario del secondo Novecento, con la sua intrinseca opposizione ai grandi racconti religiosi, metafisici, scientifici, in *Archeologies of the Future* Fredric Jameson ha rimarcato le significative linee di continuità tra l'orizzonte postmoderno del racconto fantascientifico e gli snodi tematici e concettuali che la SF continua a condividere prima con la tradizione otto-novecentesca, poi con la teoria critica, che ha traghettato l'aspirazione alla progettazione politica, culturale e sociale del futuro dalle avanguardie al secondo dopoguerra<sup>11</sup>.

I contributi qui raccolti toccano due aspetti di tali continuità, con grande libertà di approccio teorico e una condivisa esplorazione del dialogo vitale tra varie forme di racconto del moderno. Il saggio di Marilena Parlati affronta alcuni testi meno noti di H.G. Wells, nei quali la scoperta del radio offre lo spunto per l'esplorazione di nuove forme di energia, in un'ibridazione anticipatrice di racconti, stili e tempi che mescolano aspettative utopiche con preoccupazioni ecologiche *ante litteram*, a loro volta intrecciate a una disamina del ruolo della politica e dell'economia nel futuro del pianeta. I saggi di Alessandro Fambrini e Domenico Gallo sono dedicati alla fortuna dell'ucronia, insieme alla distopia una delle più diffuse forme di inversione delle aspettative del lettore nella fantascienza, entrambe varianti di genere dell'utopia. L'ucronia, in particolare, il «non-tempo», intercetta sviluppi alternativi del tempo storico, divergendo dalle ricostruzioni della storia globale a noi note: in questo caso, al centro dei due interventi vi è uno dei nodi cruciali del Novecento, ovvero l'ipotesi di una vittoria del Terzo Reich sulle forze alleate, della sopravvivenza del fascismo e della sua evoluzione fino ai nostri giorni, con ricadute molto diverse nel contesto della letteratura tedesca e di quella italiana, i due ambiti che Fambrini e Gallo prendono rispettivamente in considerazione. Marco Malvestio, da parte sua, si concentra sulla distopia, che dell'utopia costituisce un rovesciamento speculare nel momento in cui, sulla scorta delle esperienze storiche novecentesche e delle ansie che da esse discendono, ne rimodula i sistemi chiusi in visione totalitaria, consegnando al lettore futuri indesiderabili e luoghi invivibili, in cui si manifesta il vistoso fallimento, ma anche il ripensamento di ogni progettazione umana e dell'idea stessa di progresso. Sempre alle crepe o porosità del progresso scientifico-tecnologico e del suo prezzo umano sono dedicati i saggi di Walter Catalano e Roberta Malagoli, che recuperano forme di

<sup>11</sup> Fredric Jameson, *Archeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, Verso, London New York 2005, in particolare pp. 1-9 e pp. 211-233 (trad.it parziale: F. Jameson, *Il desiderio chiamato utopia*, Feltrinelli, Milano 2007).

epifania del represso<sup>12</sup> nella cultura letteraria e di massa tra Otto e Novecento, vampiri e golem, cercando di individuare le premesse della loro conclamata fortuna nella fantascienza e, nel caso dei golem kafkiani, di sondare l'interesse di uno dei massimi scrittori del modernismo tedesco per il vernacolo culturale della sua epoca.

Nell'espansione del genere fantascientifico e fantastico nel Novecento, fino al nostro nuovo secolo, nella tradizione del postmodernismo, con la sua forza di rottura nei confronti di qualsiasi discorso dominante, fosse anche utopico, sono ben riconoscibili i ponti verso tutti quei modi e quelle forme in cui Otto e Novecento affrontano le torsioni del rapporto tra l'umano e la rapidissima evoluzione tecnologica degli ultimi due secoli, non tanto e non solo come riuso postmoderno delle tradizioni in una giocosa e liberatoria sinossi di discorsi culturali, bensì come reinterpretazione, recupero di tutto quanto la modernità tende a scartare, grazie a una tradizione di decentramento che non è limitata al postmoderno.

La fantascienza, nella sua marginalità rispetto ai canoni accademici, si presta ad articolare quelle che si potrebbero definire discronie culturali, ricostruzioni alternative della modernità: che si tratti di ucronia, di storia alternativa o addirittura di counter-history, oppure di varianti e riusi di figure della mitologia popolare, la SF esplora i margini dell'universo culturale contemporaneo, trasgredendo i limiti del noto, o riscrivendo il noto e il consueto. Scrivendo del futuro, la SF reinventa uno spazio-tempo che pare irrigidito in un progetto economico e scientifico dogmatico: in questo la SF recupera le ansie della cultura che più di altre si è vista sconfitta sul piano della storia, quella tedesca: precocemente scientifica nelle sue figurazioni grazie all'intersezione di antropologia e scienza tra Sette e Ottocento, e molto più tardi grazie allo sviluppo della ricerca tecnologica e scientifica sotto i due imperatori guglielmini, la cultura tedesca ha esperito l'apocalissi, nel senso letterale di manifestazione, della alleanza di tecnica, scienza, economia e politica in due devastanti guerre mondiali, i cui linguaggi di propaganda ancora rischiano di prevalere su ogni discorso che osi immaginare diversamente il rapporto fra uomo e natura, in particolare sulla «coscienza anticipatrice» che, fattasi critica nel corso del Novecento, non ha smesso di investire nelle utopie, pre-

<sup>12</sup> Per un'analisi insuperata delle figurazioni letterarie del represso fra Otto- e Novecento cfr. Francesco Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Einaudi, Torino 1993. Per l'uso critico del concetto di represso si veda di nuovo Francesco Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino 1965.

servando il valore del racconto letterario come forma di esperienza del tempo, passato, presente e futuro.

### **Ringraziamenti**

Non avrei potuto realizzare questo volume senza il sostegno, la competenza e la rigorosa passione di Alessandro Fambrini (Pisa), al quale va la mia più sincera riconoscenza per il suo fondamentale contributo al progetto e per i preziosi commenti al mio saggio.

Un sentito ringraziamento anche a Susanne Vitz (Padova), fine studiosa di letteratura tedesca, per le intelligenti osservazioni sul mio scritto.

La pubblicazione del volume è stata finanziata da un contributo del Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari dell'Università degli studi di Padova, che qui desidero ringraziare per il sostegno.



## **Una tossica salvezza. H. G. Wells e la modernità nucleare**

Marilena Parlati

*Università di Padova*

Secondo lo storico americano Henry Adams, una nuova epoca ha avuto inizio nel 1898, quando Marie Curie e Pierre Curie riuscirono a estrarre dall'uranio due elementi nuovi, prima il polonio, poi il radio. Per Adams, quella sostanza intrigante, il radio, fu come «una bomba metafisica». Secondo lo storico della scienza Luis Campos, il radio fu davvero «la cosa più meravigliosa e sconcertante che il mondo moderno avesse mai visto – o non avesse mai visto». E dunque, come sostanza insieme nuova e antica, rara e potente come mai nulla prima, il radio offriva insieme meraviglia, ricchezza, potere, in decenni (da fine Ottocento agli anni Trenta del Novecento, ma anche oltre) in cui fu usato ovunque come vernice decorativa o addirittura come cosmetico dotato di capacità rinvigorenti e ringiovanenti, prima che se ne comprendesse a pieno il potenziale cancerogeno, per il corpo umano, e distruttivo per il pianeta (e lo si usasse per questo preciso scopo). Già nel 1895, il romanzo *The Crack of Doom* dell'irlandese Robert Cromie aveva immaginato una esplosione atomica, addirittura un anno prima della scoperta della radioattività da parte di Becquerel. Ma davvero, fu dopo il 1898, quando il radio divenne insieme popolare spettacolo e merce ben distribuita, che la letteratura ha iniziato a registrare quelle scoperte così stupefacenti e rivoluzionarie in testi che iniziavano a vedere la materia radioattiva come strumento di morte e di vita, e come vibrantissima materia ben incanalata dentro una rete globale di estrazione, manipolazione e consumo di marca fortemente



imperialistica. D'altro canto, il radio fu anche visto come fonte materiale di una rivoluzione tecnologica che avrebbe portato – almeno potenzialmente – a una rivoluzione politica e della mentalità che avrebbe donato all'umanità un'occasione di realizzazione di ogni sogno utopico. In questa chiave, questo saggio verte in particolare su due romanzi di H.G. Wells, *Tono-Bungay* (1909) e *The World Set Free* (1914), autore già molto famoso per i suoi *scientific romances* e lettore e sostenitore dei lavori del chimico Frederick Soddy, il cui lavoro di popolarizzazione delle nuove scoperte del 1909, *The Interpretation of Radium*, viene citato nel romanzo immediatamente precedente allo scoppio della Grande Guerra. Solo in quel testo, con un tempismo certo non felice, Wells offre una proposta per ripensare il mondo, prima distrutto dall'energia atomica in una delle sue guerre per cancellare ogni guerra, e poi reso libero e giusto dalla stessa energia nucleare.

### 1. Materia vibrante

Nella sua controversa autobiografia del 1907, lo storico americano Henry Adams indica il 1898 come un anno spartiacque nella storia dell'umanità. In quell'anno, a Parigi, Marie Skłodowska Curie e Pierre Curie avevano estratto da un minerale grezzo ad alto contenuto di uranio e torio, la pechblenda, una nuova sostanza, da loro denominata radio. In effetti, già nell'estate di quell'anno avevano isolato il polonio, circa trecento volte più radioattivo dell'uranio. A dicembre, invece, arrivò la scoperta di un elemento molte volte più radioattivo e che Adams avrebbe definito poco più tardi come «una bomba metafisica»:

Doveva essere proprio assonnato lo scienziato che non saltò dalla sedia come un cane spaventato quando nel 1898 Madame Curie gli spiattellò sulla scrivania la bomba metafisica che chiamò radio. Non c'erano più buchi dentro cui nascondersi. [...] non si poteva più sperare di tenere lontano l'inconoscibile, perché l'inconoscibile era ormai conosciuto<sup>1</sup>.

In effetti, quella scoperta fece esplodere una vera mania globale, ancora più di quanto avesse fatto pochi anni prima la scoperta dei misteriosi raggi-x da parte del fisico tedesco Wilhelm Röntgen, con le sue ap-

<sup>1</sup> «[...] the man of science must have been sleepy indeed who did not jump from his chair like a scared dog when, in 1898, Mme. Curie threw on his desk the metaphysical bomb she called radium. There remained no hole to hide in. [...] no one could longer hope to bar out the unknowable, for the unknowable was known». Henry Adams, *The Education of Henry Adams: An Autobiography*, Houghton Mifflin, Boston 1918, p. 452. Traduzione dell'autrice.

plicazioni nelle tecnologie della visione fotografica. Secondo lo storico della scienza Luis Campos, però, il radio fu «la cosa più meravigliosa e sconcertante che il mondo moderno avesse mai visto – o non avesse mai visto»<sup>2</sup>. Materia vibrante come nessuna prima di allora, il radio sembrò liberare, secondo Campos, energie metafisiche e ideologiche che lo connettevano in maniera potente al complesso e fumoso confine della *vita*, intersecando i confini tra le scienze fisiche e biologiche, da un lato minando le certezze delle prime, dall'altro spalancando scenari insospettabili sul futuro delle seconde. Insieme strumento epistemico e sintomo di una fenomenale ansia sperimentale, il radio venne pensato, cercato, venduto e acquistato, e in definitiva usato per qualche decennio come energia pura e meravigliosa, come panacea per ogni male, come risorsa biologica, dalle proprietà postulate come potenzialmente infinite, come materia preziosa perché «vitalizzante, stimolante, mutagena, analitica»<sup>3</sup>.

Non può sfuggire come, nei testi scritti dagli scienziati che dopo e insieme a Skłodowska e Curie si lanciarono a investigare l'inquietante e insieme promettente ciclo di vita dell'atomo, il linguaggio sia effettivamente densamente popolato da metafore biologiche: nel breve periodo in cui lavorarono insieme nei laboratori canadesi della McGill University, il chimico Frederick Soddy e il fisico Ernest Rutherford giunsero a formulare la loro ipotesi sul decadimento atomico<sup>4</sup>, che sembrava aggiornare per il ventesimo secolo termini desueti come quello alchemico della trasmutazione della materia. Per caso, come spesso accade, Soddy si accorse che il torio x che conservavano in laboratorio si era spontaneamente trasformato in gas (scoprirono poi trattarsi di radon, un gas inerte che solo nel 1900 era stato aggiunto alla tavola periodica, inventata nel 1869 separatamente da Mendeleev e Meyer). Interpretarono l'evento come riprova della disintegrazione degli atomi, del loro decadimento e della contestuale produzione di *altra* materia, in un ciclo di emivita che rimandava, nella forma e nella sostanza, al vocabolario darwiniano dell'evoluzione. Nel 1903, Soddy tenne una serie di affollate lezioni all'Università di Glasgow, una delle quali dedicata proprio alla evoluzione della materia, ipotesi a suo dire provata proprio dagli stessi elementi radioattivi<sup>5</sup>. Per lo scienziato,

<sup>2</sup> Luis Campos, *Radium and the Secret of Life*, University of Chicago Press, Chicago 2015. Traduzione dell'autrice.

<sup>3</sup> «[...] vitalizer, stimulant, mutagen and analytic tool». *Ibid.*, p. 3. Traduzione dell'autrice.

<sup>4</sup> Si veda Ernest Rutherford, Frederick Soddy, *Radioactive Change*, «The London, Edinburgh, and Dublin Philosophical Magazine and Journal of Science», V, 29 (1903), pp. 576-591.

<sup>5</sup> Frederick Soddy, *The Evolution of Matter as Revealed by the Radio-Active Elements*, Wilde

che fu insignito del Premio Nobel per la Chimica nel 1921, la tavola periodica registrava la storia della lotta per la sopravvivenza della materia stessa nella sua versione più radicale, e fotografava gli elementi meglio adattatisi al divenire dell'universo, che lo scienziato arrivò a postulare come non lineare, ma circolare, con rimandi ben dichiarati all'*ourobouros* della tradizione alchemica<sup>6</sup>:

La scienza ha ricostruito la storia del passato come una continua Ascesa dell'Uomo. [...] La] visione tradizionale della Caduta è divenuta sempre più difficile da comprendere. Dal nostro nuovo punto di vista le due posizioni non sono affatto inconciliabili come poteva sembrare. Una razza [sic] che potesse trasmutare la materia non avrebbe bisogno di guadagnarsi il pane con il sudore del suo volto [...] questa razza potrebbe trasformare un continente deserto, sciogliere i ghiacci polari, e rendere il mondo intero un meraviglioso giardino dell'Eden. E magari potrebbe esplorare gli spazi estremi, ed emigrare verso mondi più favorevoli [...]

Soddy contribuì in misura notevole a far conoscere – e rendere popolari in ogni senso del termine – un discorso di per sé complessissimo e i termini nodali di quel momento così vibrante e per molti entusiasmante della storia scientifica e culturale del pianeta. Le sue idee, che risuonano nella nostra stessa contemporaneità, identificano, da un lato, la necessità di sostituire le sempre più esigue risorse energetiche fino ad allora fornite soprattutto dal carbone, e in maniera crescente, dal petrolio. Dall'altro, il suo obiettivo rimase a lungo quello di soffiare di luce atomica le attività umane, immaginando che quella nuova/antica energia potesse,

Lecture, in «Memoirs and Proceedings of the Manchester Literary and Philosophical Society», 1904, XLVIII, pp. 1-42.

<sup>6</sup> Si veda Lutz Käppel, *Ouroboros*, in *Brill's New Pauly*, Antiquity volumes ed. by Hubert Cancik, Helmuth Schneider, English Edition by Christine F. Salazar, Classical Tradition volumes edited by Manfred Landfester, English Edition by Francis G. Gentry. Consulted online on 27 September 2022 [http://dx.doi.org/10.1163/1574-9347\\_bnp\\_e1226100](http://dx.doi.org/10.1163/1574-9347_bnp_e1226100). First published 2006 e Ian Assmann, *Ouroboros: Der altägyptische Mythos vom Sonnenlauf*, in *Never Ending Stories: Der Loop in Kunst, Film, Architektur, Musik, Literatur und Kulturgeschichte*, ed. Ralf Beil, 58–63, Cantz, Berlin 2017, pp. 58-63.

<sup>7</sup> «Science has reconstructed the story of the past as one of a continuous Ascent of Man. [...]he traditional view of the Fall of Man from a higher former state has come to be more and more difficult to understand. From our new standpoint the two points of view are by no means so irreconcilable as they appeared. A race which could transmute matter would have little need to earn its bread by the sweat of its brow. [...]uch a race could transform a desert continent, thaw the frozen poles, and make the whole world one smiling Garden of Eden. Possibly they could explore the outer realms of space, emigrating to more favorable worlds [...]», In Frederick Soddy, *The Interpretation of Radium*, John Murray, London 1909, p. 54. Traduzione dell'autrice.

una volta imparato il metodo per tenerla completamente a bada, risolvere definitivamente ogni contenzioso energetico e fare in modo che quella forza potente «scorresse nei polsi del mondo»<sup>8</sup>.

Non è per caso che uno scrittore, educatore, intellettuale di fama mondiale come H.G. Wells leggesse con avido entusiasmo il progetto che Soddy andava formulando, ritrovando nelle parole del chimico una traccia utopica comune, la possibilità di realizzazione concreta di un sogno insieme tecnologico e politico che avrebbe, per entrambi, prodotto un mondo nuovo, in cui l'umanità sarebbe stata finalmente liberata dalle briglie della scarsità delle risorse e dalla competizione continua che da sempre segna con il sangue e la guerra la storia del pianeta<sup>9</sup>.

## 2. Di utopia in utopia: Wells verso il futuro

Invece che all'autore dei cosiddetti *scientific romances* degli anni Novanta del diciannovesimo secolo, occorre qui pensare a H.G. Wells l'educatore, accorato promotore di una idea di progresso ben diversa da quella apparentemente sostenuta dal cosiddetto compromesso vittoriano. Per lui, l'unica linea temporale sensata e auspicabile doveva condurre a un ente politico sovranazionale che, solo, avrebbe potuto assicurare il benessere della popolazione mondiale e la definitiva dissoluzione dei pericolosi stati nazionali, resi impossibili dalla storia, per quel loro essere sempre alla radice di ogni conflitto locale o internazionale. Che la questione della guerra sia uno dei temi più frequentati da Wells è cosa ovvia e ben nota. Che una fantomatica ultima guerra potesse, per lui, spianare letteralmente la strada alla costituzione di un nuovo e necessario ordine globale è una prospettiva offerta in una serie di riflessioni che non smise di rendere pubbliche in forme molteplici, spesso innescando polemiche feroci che lo ritraevano come figura ingenua e sconnessa dal reale, semplicemente incapace di muoversi tra le linee sempre più frammentate della mappa geopolitica del Novecento. In *A Modern Utopia*, del 1905, l'idea di uno Stato Mondiale si connette, distaccandosene, dalla lunga tradizione di testi letterari e politici cui pure Wells in più occasioni invita a guardare:

Ci saranno molte Utopie. Ogni generazione avrà la sua versione nuova di Utopia, un po' più sicura, completa, reale [...]. E infine invece che

<sup>8</sup> «the pulses of the world would throb with a new force», F. Soddy, *The Interpretation of Radium*, cit., p. 231.

<sup>9</sup> Su questo tema, si veda G.R. Searle, *The Quest for National Efficiency: A Study in British Politics and Political Thought, 1899–1914*, Basil Blackwell, Oxford 1971.

sogni le Utopie saranno diventate un progetto ben delineato, e il mondo intero si unirà per dar forma allo Stato Mondiale, lo Stato Mondiale bello e grande e utile che non sarà più una Utopia perché starà in questo mondo<sup>10</sup>.

Come giustamente ricorda Simon James nel suo studio su Wells e l'utopia, non va dimenticata la traccia neanche troppo sottilmente classista di questo autore. Pur provenendo da una famiglia umile di piccoli commercianti e personale di servizio domestico – o forse proprio per questo motivo –, Wells non smette di insistere sulla necessità di formare e aggiornare le classi dirigenti, in primis, e come riverbero anche le classi operaie, che però andrebbero guidate da una oligarchia meritocratica, fatta di persone competenti, «istruite e preparate a una specializzazione e a una complessità crescenti»<sup>11</sup>. La sua idea di utopia è segnata profondamente dagli effetti prorompenti delle conclusioni di Charles Darwin sulla storia, che per Wells non include solo le specie viventi, ma dichiaratamente anche gli organismi e le istituzioni politiche. Ormai definitivamente risvegliato dalle riflessioni darwiniane, il suo sognatore [sic] moderno deve tenere bene a mente che i non-luoghi e le utopie del passato erano caratterizzate dal loro essere «Stati perfetti e statici»<sup>12</sup>, luoghi di una felicità ottenuta combattendo strenuamente contro il disordine (l'entropia, forse) che è insito nelle cose e in ogni cosa. In quei testi del passato, per Wells, ci si trovava a osservare esseri umani sani e semplici che potevano godere dei frutti della terra in un mondo virtuoso e felice, per poi essere seguiti da altre generazioni virtuose, felici, e assolutamente identiche, fino alla fine dei tempi<sup>13</sup>. Nella modernità post-darwiniana, invece, incertezza, cambiamento e sviluppo (altri termini per evoluzione) non sono più contenuti e tenuti a debita distanza dallo spazio permanente di Utopia; al contrario, essi vengono abbracciati, e la loro onda va decisamente e coraggiosamente cavalcata:

<sup>10</sup> «There will be many Utopias. Each generation will have its new version of Utopia, a little more certain and complete and real [...]. Until at last from dreams Utopias will have come to be working drawings, and the whole world world will be shaping the final World State, the fair and great and fruitful World State, that will only not be a Utopia because it will be this world». H.G. Wells, *A Modern Utopia*, capitolo 11, p. 5 in H.G. Wells, *A Modern Utopia*, Chapman & Hall, London 1905, p. 370. Cit. in Simon James, *Maps of Utopia. H. G. Wells, Modernity and the End of Culture*, Oxford University Press, Oxford 2012, p. 125. Traduzione dell'autrice.

<sup>11</sup> «[...] a skilled oligarchy of specialists educated and trained to increasing specialization and complexity». S. James, *Maps of Utopia*, cit., p. 131. Traduzione dell'autrice.

<sup>12</sup> «perfect and static States». H.G. Wells, *A Modern Utopia*, cit., p. 5.

<sup>13</sup> *Ibid.*

Ma l'Utopia Moderna non deve più essere statica, ma cinetica, non si deve consolidare come stato permanente, ma come stato della *speranza* che porta a una lunga serie di altri stadi. Oggigiorno non resistiamo né ci opponiamo al grande flusso delle cose, ma invece lo navighiamo. Oggi non costruiamo cittadelle, ma navi di stato. Per arrivare a un sistema ordinato di cittadini che godano equamente di una felicità sicura e stabile per loro e i loro figli, dobbiamo *pianificare* «un compromesso comune e flessibile, nel quale una successione sempre nuova di individui possa convergere nel modo più efficace per uno sviluppo futuro inclusivo»<sup>14</sup>.

Quella necessaria pianificazione si fonda sulla consapevolezza, condivisa con Soddy, che «la storia dell'umanità è la storia della conquista del potere esterno»<sup>15</sup>, con ciò intendendo soprattutto le tecnologie prostetiche di cui lo stesso Sigmund Freud avrebbe scritto poco più tardi in un'altra cardinale *storia* dell'umano: «Con ogni attrezzo l'uomo perfeziona i suoi organi, motori o sensori, o rimuove limiti al loro funzionamento. [...] L'uomo [sic] è diventato una sorta di Dio-protesi. Quando indossa i suoi organi ausiliari è davvero magnifico, ma quegli organi non sono suoi e qualche volta gli danno noia»<sup>16</sup>. Tecnologia come protesi, dunque, in una metafora pregnante e molto utile nel leggere la produzione novecentesca di Wells. Ancora una volta, non è per caso che questi sia profondamente affascinato dalle nuove scoperte della fisica e della chimica che a inizio Novecento stavano agitando i laboratori, le aule e il panorama scientifico e letterario del tempo: letteralmente, gli elementi radioattivi, il radio più di ogni altro, sembravano potere offrire lo strumento materiale – la protesi freudiana – per quella conquista liberatoria.

<sup>14</sup> «But the Modern Utopia must be not static but kinetic, must shape not as a permanent state but as a hopeful stage, leading to a long ascent of stages. Nowadays we do not resist and overcome the great stream of things, but rather float upon it. We build now not citadels, but ships of state. For one ordered arrangement of citizens rejoicing in an equality of happiness safe and assured to them and their children for ever, we have to plan «a flexible common compromise, in which a perpetually novel succession of individualities may converge most effectually upon a comprehensive onward development»». H.G. Wells, *A Modern Utopia*, cit., p. 5. Corsivo e traduzione dell'autrice.

<sup>15</sup> «The history of mankind is the history of the attainment of external power», H.G. Wells, *The World Set Free*, E.P. Dutton & Company, New York 1914, p. 11.

<sup>16</sup> «With every tool man is perfecting his own organs, whether motor or sensory, or is removing the limits to their functioning. [...] Man has, as it were, become a prosthetic god. When he puts on all his auxiliary organs he is truly magnificent: but those organs have not grown on him and they still give him much trouble at times». Sigmund Freud, *Civilization and Its Discontents*, 1930, p. 42 [tr. it. S. Freud, *Il disagio della civiltà e altri saggi*, Bollati Boringhieri, Milano 1971, pp. 227-228].

### 3. Energie e residui

Già in un romanzo del 1909, *Tono-Bungay*, Wells aveva iniziato a *maneggiare* una sostanza radioattiva cui aveva assegnato il nome grammatico e intraducibile di «quap»<sup>17</sup>. Nella narrazione in prima persona affidata a George Ponderevo, alter ego dello stesso autore, la vicenda umana sua e di suo zio Edward si interseca a un prodotto non meglio identificato, il Tono-Bungay, appunto, brevettato come panacea per molteplici patologie, e commercializzato in diverse versioni, forme, sostanze. Rinforzante, antinfiammatorio, calmante, Tono-Bungay rappresenta una vera fantasmagoria del capitalismo imperialista (britannico, ma non solo), perennemente a caccia (legale o meno, poco importa) di nuove materie prime per produrre merci-feticci, dall'utilità quanto meno non comprovata, quando non semplicemente deleterie e tossiche. Con il suo consueto piglio ironico, Wells racconta qui:

[...] una storia di attività e urgenza e sterilità. L'ho chiamata *Tono-Bungay*, ma avrei fatto meglio a chiamarla *Rifiuto*. [...] non è che uno spettacolo di forze che si trasformano in rifiuti, di persone che usano e non rimpiazzano, la storia di un paese frenetico, febbrilmente intento a far commerci, a far soldi, a provare piacere [...]<sup>18</sup>

Così come la misteriosa sostanza del titolo resta indefinita, trasfusa dalle proprietà fantasmatiche della merce marxiana, l'*altra* materia intorno alla quale il romanzo ruota resta imprecisa, materia vibrante come il radio, e come il radio preziosa, pericolosa, mortale: «Ma cos'è?» [...il quap è] la roba più radioattiva del mondo [... è] un ammasso infetto di terre e metalli pesanti, polonio, radio, rio, torio, cario, e certe altre cose nuove. C'è pure una cosa che si chiama Xk - per ora»<sup>19</sup>.

Dopo il successo strepitoso e in fondo inaspettato della *non-cosa* che è Tono-Bungay, rappresentazione anche grafica di una e di ogni *merce* in un mondo già a inizio Novecento consumistico e avviato alla globa-

<sup>17</sup> H.G. Wells, *Tono-Bungay*, Macmillan, London 1909 p. 277 s. [tr. it. H.G. Wells, *Il rimedio miracoloso*, Fazi, Roma 2019].

<sup>18</sup> «I see now that I have it all before me, a story of activity and urgency and sterility. I have called it *Tono-Bungay*, but I had far better have called it *Waste*. [...] It is all one spectacle of forces running to waste, of people who use and do not replace, the story of a country hectic with a wasting aimless fever of trade and money-making and pleasure-seeking». H.G. Wells, *Tono-Bungay*, cit., pp. 482-483.

<sup>19</sup> «“What's quap?” [...] And first as to quap ; quap, sir, is the most radio-active stuff in the world. That's quap ! It's a festering mass of earths and heavy metals, polonium, radium, ythorium, thorium, carium, and new things too. There's a stuff called Xk — provisionally». Ivi, pp. 277-279.

lizzazione, non sorprende che il romanzo racconti della *cosa* inquietante, tremolante e luminosa nel suo potere radioattivo, e insieme fermentante radicata in territori impropri – in quanto non propri – rispetto all’Inghilterra in cui si ambienta la parte centrale del romanzo. Quella sostanza, di cui non si conoscono la composizione esatta e l’origine, sembra creata da un «nuovo giovane creatore laggiù»<sup>20</sup>. Laggiù, che corrisponde all’inesistente isola di Mordet al largo delle coste africane, è eponimo e sineddoche per ogni spazio coloniale, da rapinare per strappare ogni possibile bene commerciabile. Da fiero anti-imperialista, Wells non dimentica di accusare con tipica chiarezza l’efferatezza del progetto coloniale britannico, che non smette di produrre morte e rifiuti. Per recuperare quella «specie di sabbia marcescente», si uccide un nativo, come per caso, ma se anche fosse più d’uno, non sarebbero che morti incidentali, o, con una dicitura più recente, danni collaterali; allo stesso modo, si avvelena ogni cosa intorno, spazzando via ogni forma di vita: là dove agisce il potere del quap, una volta dissepolto, «il mondo è devastato e bruciato per miglia e miglia»<sup>21</sup>. Secondo Thomas Richards, «mettendo la caccia al quap al centro del romanzo, Wells vede questa moderna pietra filosofale come la magica trasformazione dell’energia da un livello elevato a uno più basso di entropia»<sup>22</sup>. In definitiva, nemmeno l’avventura radioattiva in *Tono-Bungay* va a buon fine. Quel centro assente e indefinito viene reso dal suo narratore come una «vera malattia della materia» e una perdita «contagiosa»<sup>23</sup>. Raccontando in questo modo il consumismo e l’appropriazione indebita che gli imperi operano e che ne costituisce le radici, per Wells la forza di quella cosa – e il riferimento qui è al lavoro sulla materia vibrante di Jane Bennett<sup>24</sup> – è radicalmente devastante, e la affannosa e compulsiva ricerca del quap è davvero una esotica «malaria» che infetta il mondo – specie se coloniale – e la storia. La materia radioattiva del momento, il radio, sarebbe entrata come centro nodale anche in un altro romanzo

<sup>20</sup> «some young creator [...] about there». *Ibid.*

<sup>21</sup> «a sort of rotting sand», «the world for miles about it is blasted and scorched». *Ibid.*

<sup>22</sup> Thomas Richards, *The Imperial Archive. Knowledge and the Fantasy of Empire*, Verso, London 1993, p. 94.

<sup>23</sup> «To my mind radio-activity is a real disease of matter. Moreover it is a contagious disease. It spreads. You bring those debased and crumbling atoms those too presently catch the trick of swinging themselves out of coherent existence. It is in matter exactly what the decay of our old culture is in society, traditions and distinctions and assured reactions». H.G. Wells, *Tono-Bungay*, cit., p. 413, traduzione dell’autrice.

<sup>24</sup> Jane Bennett, *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Duke University Press, Durham 2010.



profetico di H.G. Wells, ma portando tutt'altro segno: pur tossica, la potenza radioattiva si farà decisamente più *atomica* in un romanzo molto meno noto, *The World Set Free*, pubblicato all'inizio di un altro anno epocale, il 1914.

#### 4. Una «guerra per far finire ogni guerra»? Avanti l'atomo...

Ci si limita spesso a pensare a Wells come all'autore che ha inventato narrativamente la macchina del tempo, l'invasione della Terra da parte di civiltà marziane, la possibilità di rendersi invisibili, ma anche i bombardamenti aerei, in particolare quelli atomici. Indubbiamente, molti dei suoi testi, soprattutto quelli degli anni Novanta dell'Ottocento, hanno colpito l'immaginazione di lettori e lettrici. Il suo modo di inventare il domani e il suo modo personale, spesso controverso, di pensare al ruolo della cultura, della letteratura e della scienza hanno segnato interi decenni della cultura britannica, ma anche europea e globale. Secondo Sarah Cole, che gli ha recentemente dedicato un libro molto accattivante: «Il suo abitare il futuro come temporalità fondamentale ha ramificazioni molto estese»<sup>25</sup>. Prima di abitare il futuro, si diceva, è necessario pianificarlo, segnarne i confini, probabili o possibili. Ancora una volta, Wells l'educatore ha la meglio sul romanziere, se si pensa che uno dei suoi testi di maggiore successo commerciale fu *The Outline of History*, del 1920<sup>26</sup>, una storia della vita e dell'umanità che ha venduto milioni di copie e ottenuto l'approvazione di studiosi prestigiosi quali, ad esempio, Arnold Toynbee. In quel volume ambizioso, secondo Cole, si rintraccia la chiave di lettura di molti dei testi ostinatamente utopistici che Wells continuò a scrivere, nonostante la Guerra, e che lo avevano mosso nel 1919 a suggerire e poi, nel 1920, a far parte egli stesso della neonata Lega delle Nazioni.

[...] la storia che Wells racconta nella *Outline* è una storia di tragedie senza fine, di opportunità perse, di energie che fioriscono per essere distrutte [... e] di omicidi anch'essi senza fine. D'altronde, il progetto della *Outline* – cioè, usare la scrittura della storia mondiale per bilanciare l'odio e la guerra legati al sentimento nazionalistico – indicano

<sup>25</sup> «His inhabitation of the future as the key temporality has wide ramifications», Sarah Cole, *Inventing Tomorrow. H.G. Wells and the Twentieth Century*, Columbia University Press, New York 2021, p. 47.

<sup>26</sup> H.G. Wells, *The Outline of History: Being a Plain History of Life and Mankind*, I, The Warverly Book Company, New York 1920.

pienamente come quel testo sia pensato per seguire un principio guida, una morale e un obiettivo: pace e unità [...]»<sup>27</sup>

La stessa motivazione, lo stesso progetto ambizioso e forse sventato spingono Wells a scrivere, nel nefasto 1914, due testi per cui fu fortemente criticato. Il primo è il romanzo *The World Set Free*, prima serializzato tra gennaio e marzo sul *Century Illustrated Monthly Magazine* e poi incluso in un volume intitolato significativamente *A Prophetic Trilogy*, a includere le tre parti: *A Trap to Catch the Sun*, *The Last War in the World* e, appunto, *The World Set Free*. Il romanzo si inquadra perfettamente nel discorso sul radio qui presentato, con Wells che dedica riconoscendo il testo a Soddy, e al suo *Interpretation of Radium*.

La prefazione dipana la storia della Conquista del potere, dell'energia appropriata dagli umani, attraverso sezioni che spostano l'asse tecnologico dal fuoco alla polvere da sparo, dal vapore all'elettricità e poi alla Conquista dell'aria con il volo umano, per arrivare infine alla «nuova fonte di energia» che è il titolo del primo capitolo. Alcuni personaggi si inseriscono in questo panorama: da un lato Holsten, un ragazzo scozzese dai capelli fulvi che vive in una villa vicino Fiesole. Holsten sarebbe diventato, racconta il narratore, «il più grande chimico europeo»<sup>28</sup>. A lui viene regalato un oggetto effettivamente esistito, uno spintariscopio, che Sir William Crookes, altro vero scienziato impegnato nelle ricerche sulla radioattività, aveva inventato e costruito per mostrare l'azione delle particelle di radio a contatto con un composto di zinco: a guardare nell'apparecchio, il radio prendeva corpo e emanava luce. Un altro personaggio citato dal narratore onnisciente di questa sezione è il professor Rufus, impegnato – come aveva fatto Soddy a Glasgow, e non solo – a offrire «un corso di lezioni pomeridiane sul Radio e la Radioattività a Edimburgo»<sup>29</sup>.

La storia della liberazione che questo romanzo mette in mostra è la storia di scienziati, di idee ambiziose e avventure di scoperta, ma anche di città affollate e insane, e di una corsa agli armamenti generalizzata che vede il suo apice nella costruzione di un complesso elicottero ato-

<sup>27</sup> «[...] the story Wells tells in the *Outline* is one of unremitting tragedies, missed opportunities, failures, energies blossoming only to be destroyed [...] and limitless killing. On the other hand, the very plan of *The Outline* – to use the writing of world history as a counter to national hatred and war – show fully *The Outline* is meant to proceed with a guiding principle, a moral, and an upshot: peace and unity [...]». Sarah Cole, *Inventing Tomorrow. H.G. Wells and the Twentieth Century*, cit., p. 87. Traduzione dell'autrice.

<sup>28</sup> Si veda la sezione 7 del *Prelude* di H.G. Wells, *The World Set Free*, cit., p. 29 s.

<sup>29</sup> «a course of afternoon lectures». Ivi, p. 33.

mico, prima, e poi dell'aereo atomico, una vera mania commercializzata come mezzo di locomozione sicuro, controllabile, libero dai pericoli della strada<sup>30</sup>. Wells cita vere corporazioni globali del suo tempo come Dass e Tata, che si sarebbero arricchite grazie ai brevetti per queste due nuove meraviglie. Il confine tra realtà e finzione, tra presente e futuro anteriore si fa sottile e impalpabile. Ancora in omaggio a Frederick Soddy, nella sezione 5 di questo capitolo iniziale (la prima parte della *Trilogia*), il narratore richiama un testo autobiografico di un tale Frederick Barnet, che funge da testimone oculare per la meravigliosa avventura atomica, e le connesse guerre devastanti che hanno portato al Nuovo Mondo Liberato che è obiettivo del romanzo esporre e decantare.

Barnet accoglie con favore l'arrivo del motore atomico, con tutta l'entusiasmo di un uomo giovane per un oggetto meccanico nuovo [...] «Scoprimmo che questi nuovi elicotteri,» scrive, «avevano eliminato il pericolo e il fastidio dei vuoti d'aria cui i vecchi aeroplani erano soggetti [...]»<sup>31</sup>

La nuova energia, dunque, viene raccontata come pulita, anzi, sanificata – secondo una retorica che suona ben familiare nel nostro immediato contemporaneo. L'orrore del «grande sporco», delle classi sociali non abbienti e accalcate nelle fonti di energia inquinanti. Barnet, che nel corso del testo si scopre essere il promotore del nuovo ordine, lamenta la disorganizzazione e la mancanza di «intelligenza» delle grandi masse e si propone di riempire di senso un mondo altrimenti vuoto<sup>32</sup>. Il capitolo che segue racconta dell'Ultima Guerra, quella atomica. Proprio nella sezione 4 del capitolo, Wells fa raccontare al suo narratore dell'uso di una ennesima sostanza radioattiva, il Carolinum, impercettibile e mai esausta, «materia radiante» che offre il tocco decisivo all'andamento di ogni guerra terrestre<sup>33</sup>.

La prima descrizione di un bombardamento atomico è affidata a una giovane donna, presente al quartier generale inglese nella guerra contro le forze continentali:

<sup>30</sup> Si veda la terza sezione del primo capitolo di H.G. Wells, *The World Set Free*, cit., p. 50 s.

<sup>31</sup> «Barnet welcomed the appearance of the atomic engine with the zest of masculine youth in all fresh machinery [...] “These new helicopters, we found,” he notes, “had abolished all the danger and strain of sudden drops to which the old-time aeroplanes were liable”». H.G. Wells, *The World Set Free*, cit., p. 72 s. Capitolo 1, sezione 6. Traduzione dell'autrice.

<sup>32</sup> Si veda la sezione 6 del primo capitolo di H.G. Wells, *The World Set Free*, cit., pp. 72-82.

<sup>33</sup> Si veda la sezione 4 del primo capitolo di H.G. Wells, *The World Set Free*, cit., p. 62 s. Capitolo 2, sezione 4 per una discussione su questa «radiant matter». Traduzione dell'autrice.

E il mondo era cambiato. Una specie di pulsazione. Non capiva. Come se tutte le tubazioni, i macchinari, i cavi sotterranei si fossero messi a battere, come polsi. E intorno a lei soffiava un vento, Un vento che portava sgomento<sup>34</sup>.

E altro vento, altre forme inquiete, sagome sconosciute, provocate, messe in moto dai bombardamenti senza fine che Wells immagina e che porta fino al capitolo terzo, in cui la guerra è dichiarata finita, in cui i potenti della terra abdicano, si dimettono, cedono il passo per sostenere l'unica forma di governo che nel romanzo sembra possibile, e che Wells non smetterà mai di caldeggiare. Questa è la nuova fase, il Mondo Nuovo raccontato da un altro narratore, Marcus Karenin che, da bravo abitante di Utopia, rende conto dei suoi pregi, prima di concludere il testo e la sua stessa vita circondato da una nebbiolina luminosa, immaginando dinanzi a sé un castello fatato di splendore e meraviglia radioattivi.

*The World Set Free* fu criticato con forza da diversi recensori, che accusarono Wells di sognare che l'umanità fosse in grado di raddrizzare il proprio cammino senza l'intervento di un *deus ex machina*. Altri gli rimproverarono lo spirito eccessivamente millenarista. Il *Times* definì il romanzo un «porridge», una poltiglia, e null'altro. Più tardi quello stesso anno, a guerra scoppiata, Wells pubblicò il pamphlet *The War to End All Wars*, in cui sosteneva lo sforzo bellico in una prospettiva simile a quella della trilogia. In quell'occasione, la critica si fece ancora più violenta: quel breve testo confermava, secondo diversi osservatori, come Wells avesse poco chiaro il corso della storia e peccasse di cecità ideologica, nel suo stare in bilico tra pacifismo e interventismo. Per lui, quella guerra doveva essere combattuta proprio perché fosse davvero l'ultima. Si vede bene come non fosse il profeta che spesso si è voluto descrivere.

In questa narrazione e lezione sull'energia, secondo Cole, Wells raccoglie comunque anche il testimone della riflessione di molti autori e autrici legati al modernismo e, in particolare, alla incertezza e non-linearità del tempo<sup>35</sup>. Più che in *The World Set Free*, è in *Tono-Bungay*, comunque, che sembra sia possibile rintracciare quella preoccupazione così intensa per il destino dell'umanità e dell'universo tutto e che il romanzo *à clef* non può concepire e includere: «e se davvero questa

<sup>34</sup> «And all the world had changed. A kind of throbbing. She couldn't understand. It was as if all the water-pipes and concealed machinery and cables of the ways beneath, were beating—as pulses beat. And about her blew something like a wind—a wind that was dismay». H.G. Wells, *The World Set Free*, cit., p. 101.

<sup>35</sup> Si veda S. Cole, *op. cit.*, p. 267.

fosse la fine del nostro pianeta: nessuno splendido climax, nessun gran finale, non un accumulo imponente di successi, ma solo... decadimento atomico»<sup>36</sup>.

<sup>36</sup> «Suppose indeed that is to be the end of our planet; no splendid climax and finale, no towering accumulation of achievements just – atomic decay». H.G. Wells, *Tono-Bungay*, cit., p. 414. Traduzione dell'autrice.

# Se Hitler non avesse vinto la guerra. Helmut Heißenbüttel e la banalità del disumano

Alessandro Fambrini

*Università di Pisa*

## 1. Ucronie

Siamo abituati a considerare la fantascienza come un genere proiettato in avanti, che tende a inscenare futuri possibili, investigazioni dell'avvenire ipotetico a partire dal presente reale, fondate sulla prospettiva dello «if then», discendenza letteraria di quell'idea di cambiamento e di progresso che informa l'Ottocento in cui questa particolare tipologia di narrativa assunse i suoi connotati distintivi. C'è una branca della fantascienza, tuttavia, o un suo sottoinsieme, che, pur essendo altrettanto ottocentesco, nasce da un movimento uguale e contrario, da una proiezione speculativa – e affabulativa – rivolta non al futuro, ma al passato, alla storia, alle sue dinamiche e ai suoi snodi essenziali. Si tratta di quel filone che prende il nome di «ucronia», in analogia con l'«utopia», l'idea di uno stato ideale, di origine platonica, che nella *Repubblica* si affaccia sull'orizzonte dell'immaginario con la sua «Kallipolis», è rivitalizzata nel corso del tempo da innumerevoli modelli e viene battezzata nel 1516 da Thomas More con il saggio-romanzo *Libellus vere aureus, nec minus salutaris quam festivus de optimo rei publicae statu, deque nova insula Utopia*.

Come l'utopia designa un non luogo, l'ucronia designa un non tempo, ovvero una storia diversa e alternativa rispetto a quella che è affidata alle cronache e che conosciamo, la cui formula generale, per citare Marc

Angenot, è quella di «un racconto fantastico situato nella storia reale, o che si finge di situarvisi come un'alternativa alla storia già passata e non d'anticipazione»<sup>1</sup>. Anche questo filone ha un'origine certificata, ovvero la pubblicazione, dapprima in forma anonima e parziale nel 1857 sulla «Revue philosophique et religieuse», quindi in volume in versione ampliata nel 1876, della cronaca *Uchronie*<sup>2</sup>, attribuita apocrifamente a un monaco del XVI secolo dal suo vero autore, ovvero Charles Renouvier (1815-1903), filosofo, fondatore del neocriticismo francese, che in questo testo a metà tra il saggistico e il letterario immagina che non sia stato Commodo il successore di Marco Aurelio, ma Gaio Avidio Cassio, con conseguente promozione dello stoicismo aureliano a «filosofia di stato» al posto del cristianesimo.

A Renouvier non mancheranno gli emuli<sup>3</sup>, ma in realtà non gli mancavano nemmeno i predecessori nella pratica della storiografia immaginaria: c'erano stati ad esempio la fantasia napoleonica di Louis Geoffrey *Napoléon et la Conquête du Monde* (1836), stravagante capitolo della ricca epopea di una Napoleone fantastico<sup>4</sup> o il romanzo di Benjamin Disraeli *The Wondrous Tale of Alroy* (1833)<sup>5</sup>, l'epopea di una specie di messia ebraico che solleva il suo popolo contro l'oppressione del califfato nel

<sup>1</sup> Marc Angenot, Darko Suvin, *La storia alternativa. Dibattito sull'ucronia*, in «If. Insolito e fantastico», 2010, III, p. 29.

<sup>2</sup> Il titolo completo del testo del 1857 è *Uchronie, tableau historique apocryphe des révolutions de l'Empire romain et de la formation d'une fédération européenne*; di quello del 1876 *Uchronie (l'Utopie dans l'Histoire). Esquisse historique apocryphe du développement de la civilisation européenne tel qu'il n'a pas été, tel qu'il aurait pu être*.

<sup>3</sup> Si veda l'articolo di D. Suvin, *Victorian Science Fiction, 1871-85. The Rise of the Alternative History Sub-Genre*, in «Science Fiction Studies», 1983, X, 2, *Science Fiction in the Nineteenth Century*, pp. 148-169.

<sup>4</sup> Si pensi ai pamphlet usciti già nell'Ottocento sul «Napoleone inesistente»: Richard Whately, *Historic Doubts Relative to Napoleon Buonaparte* (1819), Jean Baptiste Pérès, *Comme quoi Napoleon n'a jamais existé ou grand erratum, source d'un nombre infini d'errata a noter dans l'histoire du XIXe siècle* (1827) e William Fitzgerald, *Historic Certainties Respecting the Early History of America, Developed in a Critical Examination of the Book of the Chronicles of the Land of Ecnarf* (1851). I tre testi – non gli unici di questo tenore – sono stati raccolti in versione italiana in *L'imperatore inesistente*, a cura di Salvatore S. Nigro, Sellerio, Palermo 1989.

<sup>5</sup> Cfr. Gianfranco De Turrís, *Ucronia, o del revisionismo assoluto*, in «If. Insolito e fantastico», 2010, III, pp. 5-28. Sullo stesso argomento e su una riflessione approfondita su ucronia e storia si veda, nello stesso numero di «If», la conversazione tra Marc Angenot e Darko Suvin nel già rammentato *La storia alternativa. Dibattito sull'ucronia*, «If. Insolito e fantastico», 2010, III, pp. 29-35.

XIII secolo<sup>6</sup>, per restare intorno all'epoca della *Uchronie* di Renouvier<sup>7</sup>. La stessa letteratura tedesca presenta esempi precoci, già nell'Ottocento, di ipotesi uchroniche, di alternative alla storia reale. Tra le più celebri ricordiamo la Germania «romanizzata» di Heinrich Heine in *Deutschland ein Wintermärchen* (*Germania, una fiaba d'inverno*, 1844), in cui l'idea di un diverso esito della battaglia di Teutoburgo tra i Germani e i Latini nel 9 d.C. va a occupare l'intero *Caput XI* e si espande ad affresco di una realtà alternativa, in cui il quadro controfattuale di una storia che non è stata si pone anche ironicamente in contrasto con il mito della «Nuova Ellade» che tanto affascina i tedeschi nella prima metà dell'Ottocento:

Se Arminio non avesse vinto la battaglia  
 Con le sue orde bionde,  
 Non avremmo più la libertà tedesca,  
 Saremmo romani su queste sponde!

Nella nostra patria regnerebbero oggi  
 Solo la lingua e i costumi romani,  
 A Monaco avremmo perfino vestali,  
 Si chiamerebbero quiriti i renani!<sup>8</sup>

Oppure le fantasie napoleoniche di *Das Dampfroß* (*Il cavallo a vapore*, 1828) di Adelbert von Chamisso, un'opera che precorre anche un altro genere fantascientifico, quello dei viaggi nel tempo. Qui l'autore immagina che grazie all'energia del vapore, da poco impiegata in mezzi di locomozione come la ferrovia, il suo protagonista sia in grado di viaggiare più rapidamente della rotazione terrestre e di risalire così il corso del tempo

<sup>6</sup> A rigore, quello di Disraeli è un esempio di «storia segreta», così come la definisce Pierre Versins, piuttosto che di vera e propria uchronia: «Encore qu'il s'y apparente par certains côtés, ce thème est différent de l'uchronie en ce que le viol de la 'réalité' historique n'entraîne aucune modification subsequente de l'Histoire. Il s'agit plutôt ici, soit d'inventer un fragment d'Histoire à propos d'une époque peu connue, soit d'expliquer une énigme ou un problème historique réels». (Pierre Versins (a cura di), *Encyclopédie de l'utopie, des voyages extraordinaires et de la science fiction*, Editions L'Age d'Homme, Lousanne 1972, p. 428).

<sup>7</sup> Ma si potrebbe risalire a un passato più remoto: all'Erodoto che nelle *Storie*, commentando la battaglia di Salamina, ipotizza un esito diverso del conflitto nel caso che gli ateniesi si fossero arresi ai persiani, o al Tito Livio che in *Ab Urbe Condita* specula su un eventuale scontro tra la potenza nascente di Roma e l'impero di Alessandro Magno.

<sup>8</sup> Heinrich Heine, *Deutschland ein Wintermärchen*, in *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, 1973-1997, hrsg. von Manfred Windfuhr in Verbindung mit dem Heinrich-Heine-Institut [Düsseldorfer Ausgabe], Bd. 4: *Atta Troll. Ein Sommernachtstraum / Deutschland. Ein Wintermärchen*, bearbeitet von Winfried Woessler, Hoffmann und Campe, Hamburg 1985, p. 114.



attraverso un congegno meccanico, il cavallo a vapore del titolo. Una galoppata nello spazio e nel tempo (del tempo attraverso lo spazio), che permette al cavaliere in groppa al *Dampfross* di rivisitare celebri eventi del passato e di intervenire su di essi (o almeno di immaginare di farlo) al fine di mutarne il corso. In questo modo l'ingegnoso viaggiatore fantastica sulla possibilità di incontrare Napoleone il giorno della sua incoronazione a imperatore e avvertirlo del destino che lo attende, aprendo nuovi e diversi scenari alla storia europea:

Dài, svelto! Svelto, mio maniscalco! Quasi mi ripugna,  
 questo tempo di carta, che sta scorrendo;  
 Indietro tutta! Desidero già  
 Vedere l'imperatore Napoleone.

Gli parlo la prima volta su Sant'Elena, poi  
 Gli porto lì i saluti dei posteri, infine  
 Gli parlo, ancor prima, alla cerimonia di incoronazione,  
 E lo avverto – O, se avesse tenuto conto dell'ammonimento!<sup>9</sup>

L'evocazione di Napoleone è per Chamisso un codice che si accende su un recente passaggio epocale, gravido di significati per la sua centralità nella storia europea e su quella personale dell'autore, così diviso tra la propria fedeltà alla propria patria di origine e alla Prussia che l'ha accolto e alla quale ha prestato servizio e lealtà. Se davvero Napoleone avesse «tenuto conto dell'ammonimento», la storia d'Europa avrebbe potuto essere diversa, si sarebbero aperti scenari di convivenza possibile tra quelle che Chamisso avverte come le due anime della propria esistenza scissa: in un unico verso sono tracciate le mappe di una possibile, poderosa ucronia.

Nonostante tutti questi esempi, comunque, è difficile affermare che attraverso di essi quello ucronico si delinei come un genere specifico. Come scrive Geoffrey Winthrop-Young, riflettendo sui «precursori» ottocenteschi della linea allostorica, «è fuori luogo attribuire a questa fase innominata e precoce – che può essere estesa a un lungo periodo di tempo – le nozioni di tradizione e continuità, ciò che implicherebbe un senso condiviso tra gli scrittori (e i lettori) all'interno e in rapporto a protocolli letterari, la base necessaria per la costituzione di un genere»<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Adelbert von Chamisso, *Das Dampfross*, in *Werke* in einem Band, ausgew. und eingel. von Peter Wersig, Aufbau, Berlin und Weimar 1980<sup>4</sup>, p. 75. Le traduzioni, ove non diversamente indicato, sono a carico di chi scrive.

<sup>10</sup> Geoffrey Winthrop-Young, *Fallacies and Thresholds. Notes on the Early Evolution of Alternate History Author(s)*, in «Historical Social Research / Historische Sozialforschung», 2009, II, p. 128, *Counterfactual Thinking as a Scientific Method / Kontrafaktisches Denken als*

Recuperando quei modelli come isolate gemmazioni di un vasto terreno seminale, si tende piuttosto a far risalire la nascita dell'ucronia moderna a una data precisa, ed è una data del Novecento: l'anno è il 1931 e il riferimento è a una raccolta di brevi saggi che reca il titolo *If It Had Happened Otherwise. Lapses into Imaginary History*, curata di John Collings Squire, «tra le storie alternative di matrice accademica, la prima e più gravida di conseguenze»<sup>11</sup>. Nella raccolta di Squire si alternano storici e scrittori, invitati a individuare episodi storici fondamentali e a riscriverli secondo una linea diversa da quella verificatasi nella realtà, andando così a configurare ipotetici «bivi nel tempo», a partire dai quali la storia sarebbe stata radicalmente riscritta. Le variazioni inscenate dal volume di Squire si inscrivono in un orizzonte che coincide con la modernità: si va dal 1492 di *If the Moors in Spain Had Won* di Philip Guedalla, in cui il regno di Boabdil non viene sottomesso alla Spagna di Ferdinando e Isabella e, sostenuto in seguito dalla corona inglese in funzione antinapoleonica, continua a esercitare un predominio che si estende nel tempo, al 1930 di *If It Had Been Discovered in 1930 that Bacon Really Did Write Shakespeare* dello stesso Squire, che in un gioco di ammiccamenti di sapore swiftiano si proietta retroattivamente sull'identità del Bardo dell'Avon. In mezzo, interventi di autori francesi (*If Louis XVI Had Had an Atom of Firmness* di André Maurois, in cui Luigi XVI, promulgando riforme fin dagli anni Settanta del Settecento, evita la Rivoluzione Francese e prolunga il suo regno fino al 1820), tedeschi (Emil Ludwig, in *If the Emperor Frederick Had Not Had Cancer*, inscena un sogno utopico in cui l'imperatore Federico III di Prussia sopravvive alla sua malattia, instaurando un regno illuminato e pacifico di concerto con l'alleato britannico, e solo nel 1914 suo figlio, Guglielmo II, «ascese al trono con tranquilla dignità e fu lealmente salutato dall'Europa intera»<sup>12</sup>), di scrittori come G. K. Chesterton (che con *If Don John of Austria Had Married Mary Queen of Scots* immagina un Regno Unito nel segno del cattolicesimo romano), di storici come H. A. L. Fisher (con *If Napoleon Had Escaped to America*, in cui l'unificazione dell'America del Sud avviene sotto l'egida di Napoleone, fuggito dall'Europa all'indomani della sconfitta di Waterloo), politici (come Winston Churchill, il cui *If Lee Had Not Won the Battle of Gettysburg* delinea un'alleanza tra Regno

*wissenschaftliche Methode*, pp. 99-117: 104.

<sup>11</sup> Gavriel V. Rosenfeld, *Why Do We Ask «What If?» Reflections on the Function of Alternate History*, in «History and Theory», 2002, IV (*Unconventional History*), pp. 90-103: 92

<sup>12</sup> Emil Ludwig, *Se l'imperatore Federico III non si fosse ammalato di cancro*, in John Collings Squire (a cura di), *Se la storia fosse andata diversamente. Saggi di storia virtuale*, ed. it. a cura di G. de Turrís, trad. di Manuela Frassi, Corbaccio, Milano 1999, p. 216.

Unito, stati confederati e unionisti di America), e per finire un brano di storia autentica che descrive nei dettagli le circostanze dello scoppio della Prima Guerra Mondiale, ma al tempo stesso le cancella con un colpo di fantasia che dal titolo discende su quegli eventi: *If Archduke Ferdinand had Not Loved His Wife* di A. J. P. Taylor. Se l'arciduca Ferdinando non avesse amato sua moglie, tutto ciò che l'articolo (e la storia) descrive non sarebbe accaduto.

Con i saggi raccolti da Squire si apre il fronte di un genere che nel corso degli anni acquisterà sempre maggiore consistenza, quello della storiografia alternativa, e che continuerà ad assumere caratteristiche ibride tra la saggistica e la narrativa. È soprattutto in questo ultimo ambito che dopo Squire le speculazioni ucroniche si moltiplicano: in letteratura, quindi, e in particolare nella letteratura di fantascienza. Scrive Elmar Schenkel che «solo dopo la Seconda Guerra Mondiale s'instaura un modo alternativo di pensare la storia con forza tale che va a conquistare la fantascienza»<sup>13</sup>, anche se vi è da dire che nella fantascienza popolare è nel corso degli anni Trenta che il modello ucronico emerge con sempre maggiore rilievo: nel 1933 esce *Ancestral Voices* di Nat Schachner e nel 1934 *Sidewise in Time* di Murray Leinster, definiti da John J. Pierce come i due racconti «che più di tutti hanno rivoluzionato il trattamento del viaggio nel tempo e dei mondi paralleli nella fantascienza»<sup>14</sup>. A rigore, il racconto di Schachner appartiene al filone del «viaggio nel tempo con cambiamento nel passato che si riflette nel presente» (in seguito all'uccisione di un unno da parte del viaggiatore temporale, nel presente da cui egli proviene spariscono nel nulla cinquantamila discendenti dell'uomo che ha eliminato, tra i quali lui stesso e il leader di una potente nazione che proclama il modello della purezza razziale invocando «guerra al nemico!» e «Odino, Thor e tutti gli dèi del Valhalla»<sup>15</sup> – trasparente allusione a Hitler e alla Germania nazista), mentre quello di Leinster inaugura il genere dei «mondi paralleli» (in seguito a un evento cataclismatico si aprono sulla superficie terrestre numerose finestre dimensionali, attraverso le quali tracimano le una nelle altre le diverse linee storiche di mondi alternativi: appaiono legioni romane nel Missouri, su San Francisco sventola la bandiera della

<sup>13</sup> Elmar Schenkel, *Macht des Ungeschehenen. Phantastische Geschichtsschreibung in alternative histories*, in Dieter Petzold (Hrsg.), *Fantasy in Film und Literatur*, Winter, Heidelberg 1996, pp. 127-141: 130.

<sup>14</sup> John J. Pierce, *Great Themes of Science Fiction. A Study in Imagination and Evolution*, Greenwood, New York 1987, p. 176.

<sup>15</sup> Nat Schachner, *Voci ancestrali*, trad. di Raffaella Solmi, in *Il giardino del tempo. Il terzo libro della fantascienza*, a cura di Sergio Solmi, Einaudi, Torino 1983, p. 215.

Russia zarista, foreste primordiali appaiono in Virginia, nel Massachusetts sorgono città vichinghe, e così via). Le due modalità si fondono in *The Legion of Time* (1938) di Jack Williamson, e poco dopo, nel 1939, esce *Lest Darkness Falls* di L. Sprague de Camp, cui segue nel 1940 *The Wheels of If*, dello stesso autore americano: opere diverse tra loro e parallele a quelle di Schachner e Leinster, nella prima delle quali un viaggio a ritroso nel tempo cambia la linea storica e impedisce al medioevo di calare sull'Europa con tutte le sue conseguenze di decadenza della civiltà, mentre nella seconda si dà inizio a una sequenza di scorribande in mondi alternativi in cui, di seguito, la Rivoluzione Americana non ha avuto luogo, la Francia ha vinto le guerre napoleoniche, i vichinghi hanno colonizzato l'America del Nord, in una serie che potrebbe continuare all'infinito.

Tra i nodi della storia, uno dei più cruciali per la definizione di identità del mondo contemporaneo è quello che ruota intorno agli esiti della Seconda guerra mondiale. Un «se» enorme investe tali eventi, e non meraviglia allora che spesso le ipotesi alternative alla base delle speculazioni ucroniche abbiano investito proprio il decorso di quel conflitto, tanto che, come sostiene Johannes Dillinger, «le ucronie specifiche riguardanti una seconda guerra mondiale alternativa si possono raffigurare quasi come un genere a sé stante»<sup>16</sup>.

L'ipotesi di una vittoria della Germania nazionalsocialista si affaccia dapprima in opere non ucroniche, ma piuttosto distopiche – che proiettano cioè in un futuro più o meno distante la situazione del presente: tali sono ad esempio *Swastika Night* (1937) di Katherine Burdekin, livida rappresentazione, con una forte vena di critica femminista, del mondo nazificato e imbarbarito di un lontano futuro<sup>17</sup>, o *It Can't Happen Here* (1935) di Sinclair Lewis, che in toni di satira realistica sposta invece l'accento su una possibile ascesa al potere del fascismo negli Stati Uniti degli anni Trenta del Novecento. Altre opere di quel periodo si presentano come una forma mista tra la descrizione del presente e la speculazione futuristica, assumendo a posteriori (ma anche potenzialmente tra il momento in cui sono elaborate e quello in cui vengono alla luce) caratteristiche ucroniche: tali sono *Liasons du monde* di Leon Bopp, una storia ipotetica della Francia tra il 1935 e il 1944, scritta negli stessi anni in cui è ambientata<sup>18</sup>,

<sup>16</sup> Johannes Dillinger, *Uchronie. Ungeschehene Geschichte von der Antike bis zum Steam-punk*, Schöningh, Paderborn 2015, p. 72.

<sup>17</sup> Per il romanzo di Burdekin, cui associa *1984* di George Orwell, Valentina Zanotto conia la definizione di «ucronia non ucronica» (Valentina Zanotto, *Quando Hitler ha vinto la Seconda guerra mondiale*, Calibano, Milano 2020, p. 15 e pp. 65-78).

<sup>18</sup> Il romanzo di Bopp uscì tra il 1938 e il 1944 in quattro volumi: 1 – *Origines de la Revo-*

o *Grand Canyon* (1942) di Vita Sackville-West, in cui un gruppo di esuli inglesi aspetta impotente in un hotel dell'Arizona che Hitler, dopo aver soggiogato l'Europa, rompa gli indugi e aggredisca anche gli Stati Uniti sospesi su un fragile equilibrio di pace.

Non mancano negli stessi anni, e soprattutto sul fronte della letteratura tedesca, opere che presentano avvenimenti simili con accento opposto, ovvero celebrando millenaristiche «utopie regressive»<sup>19</sup> di un Terzo Reich trionfante, come *Es liegt eine Krone im tiefen Rhein* (1926) di Karl Schworm, *Deutschland, das Bildungsland der neuen Menschen* (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, o ancora *Reichstag 1975. Eine Vision* (1933) di Georg Richter, o *Im Jahre 2000 im Dritten Reich. Eine Schau in die Zukunft* (1933) pubblicato sotto il semplice nome (probabilmente pseudonimo) di «Schmid»; ma gli esempi sarebbero in effetti innumerevoli<sup>20</sup>.

È nel dopoguerra che il trionfo del Terzo Reich entra nel dominio della speculazione controfattuale e fiorisce rapidamente come sfondo di presenti alternativi e generalmente agghiaccianti, soprattutto nelle letterature dei paesi che della Germania sono stati avversari e che guardano quindi alle realtà alternative da loro architettate con un orrore e uno sgomento direttamente proporzionali al sollievo di avere evitato quel particolare corso degli eventi. Questo è il caso, per citare un esempio tra i primi e più significativi, *Si l'Allemagne avait vaincu* (1950) di Randolph Robban. Quello di Robban è uno pseudonimo per l'autore ungherese Miklós Ajtay (e curiosamente, è ungherese anche quella che passa per essere la prima ucronia a tema postbellico in assoluto: si tratta del romanzo di László Gáspár *Mi, Adolf I [Noi, Adolfo I, 1945]*, in cui un Hitler vittorioso si fa incoronare imperatore e sposa una principessa giapponese per inaugurare il dominio mondiale di una dinastia nippo-tedesca). Il romanzo di Robban,

*lution Française* (1938); 2 – *La Révolution I* (1941); 3 – *La Révolution II* (1942); 4 – *Réaction* (1944).

<sup>19</sup> L'espressione è di Fulvio Ferrari, in *L'orrenda utopia: il paradiso ariano di Karl Schworm*, in Alessandro Fambrini, Fulvio Ferrari, Michele Sisto (a cura di), *Sull'utopia. Scritti in onore di Fabrizio Cambi*, Dipartimento di Lettere e Filosofia, Trento 2017, pp. 213-226: 218.

<sup>20</sup> Si vedano al proposito: Jost Hermand, *Der alte Traum vom neuen Reich. Völkische Utopien und Nationalsozialismus*, Athenäum, Frankfurt am Main 1988; e Dina Brandt, *Der deutsche Zukunftsroman 1918-1945: Gattungstypologie und sozialgeschichtliche Verortung*, Niemeyer, Tübingen 2007.

tradotto in francese da Henriette Duplex, fu pubblicato a Parigi per le Éditions de la Tour du Guet nel 1950; nel 1951 ne uscì un'edizione tedesca<sup>21</sup>. *Si l'Allemagne avait vaincu* è interessante in quanto racchiude in sé una doppia linea ucronica, una di carattere distopico (la vittoria nazista nella Seconda guerra mondiale) e una di carattere utopico (all'interno del libro, attraverso la finzione di un romanzo ucronico dal titolo *E se avessero vinto loro?*<sup>22</sup> vi è spazio per l'ipotesi di una vittoria alleata che avrebbe dovuto tuttavia porre le premesse di un dopoguerra diverso da quello realizzato dalle potenze vincitrici, permettendo di svilupparsi democraticamente a paesi caduti in mano all'oppressione stalinista, come appunto l'Ungheria dalla quale proveniva l'autore). È quest'ultima, in definitiva, a possedere il maggiore peso specifico all'interno del romanzo, dove invece il giudizio su Germania nazista e forze a lei antagoniste sembra sovrapporsi e rende indistinguibile l'ipocrisia dei vinti e dei vincitori: come scrive Gavriel D. Rosenfeld, «postulando che i nazisti, se avessero vinto la guerra, avrebbero agito più o meno come gli alleati, Robban critica l'ordine storico post-bellico reale imposto dagli alleati all'Europa»<sup>23</sup>.

*Si l'Allemagne avait vaincu* era stato preceduto dalla pièce di Noël Coward, *Peace in Our Time* (1948), con la raffigurazione – destinata a ritornare spesso in futuro – di una Londra del 1945 militarmente occupata dai tedeschi, e fu seguito dal romanzo breve *The Sound of His Horn* (1952) di Sarban (pseudonimo del diplomatico britannico John William Wall), con il suo ritratto di un futuro barbaro e cupo in cui i signori nazisti cacciano prede umane nelle loro tenute simili a potentati feudali, dal racconto *Two Dooms* (1958) di Cyril M. Kornbluth (giustificazione a posteriori della costruzione e dell'utilizzo della bomba atomica da parte degli Stati Uniti, in cui uno scienziato impegnato nel Progetto Manhattan si ritrova catapultato in un mondo distopico nel quale Germania e Giappone si sono spartiti il continente nordamericano e hanno instaurato un dominio di simmetrica, brutale oppressione: in seguito a tale esperienza, rientrato

<sup>21</sup> Randolph Robban, *Wenn Deutschland gesiegt hätte*, übersetzt von Wilhelm Geyer, Kohlhammer, Stuttgart 1951.

<sup>22</sup> In questo senso Robban anticipa l'artificio introdotto da Philip K. Dick nel suo *The Man in the High Castle* (1962), in cui il compito di rappresentare un presente alternativo tanto a quello della finzione ucronica quanto a quello della realtà di riferimento è delegato al «romanzo nel romanzo» *The Grassoppher Lies Heavy*, che raffigura gli Stati Uniti vittoriosi sotto la presidenza di Rexford Tugwell, succeduto a Roosevelt nel 1940, e un predominio mondiale ancora saldamente in mano all'Impero Britannico nei primi anni Sessanta.

<sup>23</sup> Gavriel D. Rosenfeld, *The World Hitler Never Made: Alternate History and the Memory of Nazism*, Cambridge Univ. Press, Cambridge 2005, p. 189.

nella sua epoca, il protagonista supererà di slancio le crisi di coscienza che lo avevano attanagliato durante le ricerche sull'ordigno che avrebbe posto fine alla guerra) e, soprattutto, dall'articolo di William Shirer, uscito su «Look Magazine» il 19 dicembre 1961, dal titolo *If Hitler Had Won World War II*, che espandeva in ipotesi allostorica gli studi approfonditi condotti da Shirer nel saggio *The Rise and Fall of the Third Reich* (1960) e che servì da spunto – insieme al romanzo ucronico di Ward Moore, *Bring the Jubilee* (1953), in cui gli stati confederati hanno vinto la guerra civile americana – per quella che è l'opera probabilmente più famosa di questo filone, *The Man in the High Castle* (1962) di Philip K. Dick<sup>24</sup> (tra l'altro, nei capitoli scritti da Dick nel 1974 per un seguito mai completato di *The Man in the High Castle*, si assiste alla scena in cui un personaggio ritorna da un mondo alternativo a quello in cui tedeschi e giapponesi hanno vinto la guerra e occupato gli Stati Uniti con una copia *The Rise and Fall of the Third Reich* di Shirer in mano, e l'ammiraglio Canaris ne legge dei passi a un accigliato Hermann Göring<sup>25</sup>).

In Germania, tuttavia, la pianta ucronica sembra attecchire più lentamente che in altri paesi. Gli esempi del genere in un primo momento non sono molti e, soprattutto, sembrano riluttanti di fronte alla Seconda guerra mondiale, uno degli eventi più pregnanti della storia recente e più esplorati da altre letterature, tanto per quanto riguarda una riscrittura dei suoi esiti bellici quanto per ciò che investe le politiche che si legano alla ricostruzione e che vanno a fondare l'idea stessa di Germania contemporanea. Quando viene esplorata, l'ipotesi controfattuale si avvolge ad altri «se» della storia, come nel romanzo, *Das Königsprojekt* (1974), di Carl Amery, un autore che esordisce negli anni Cinquanta, fa parte del «Gruppo 47» insieme a intellettuali e artisti che in Germania Occidentale si assumono il compito di rifondare la letteratura tedesca dopo le macerie del Terzo Reich, e solo negli anni Settanta inizia a dedicarsi attivamente alla narrazione speculativa. Il suo esordio in questo ambito è folgorante. In *Das Königsprojekt* varie ipotesi controfattuali vengono montate e smontate alla luce del viaggio nel tempo, tese a indagare il presente attraverso il passato, in un percorso di direttrice opposta a quello che lo stesso Amery compirà nel suo romanzo più maturo, *Der Untergang der*

<sup>24</sup> Su Shirer si veda Gavriel D. Rosenfeld, *The Reception of William L. Shirer's The Rise and Fall of the Third Reich in the United States and West Germany, 1960-62*, in «Journal of Contemporary History», 1994, XIX, 1, pp. 95-128.

<sup>25</sup> Cfr. Philip K. Dick, *I due capitoli della progettata continuazione di The Man in the High Castle*, in *Joe Protagoras è vivo*, a cura di Lawrence Sutin, trad. di Gianni Pannofino, Feltrinelli, Milano 2000, pp. 49-62.

*Stadt Passau* (1975), in cui la riflessione sulla storia recente si incardina su un modello distopico e – a sancire il grado di allarme che l’idea di totalitarismo richiede nella Germania di quegli anni – assume le forme di una pestilenza che decima il genere umano in un futuro dai tratti insieme realistici e allegorici. *Das Königsprojekt*, invece, immagina che una congregazione segreta del Vaticano sia in possesso da secoli della *machina ingeniosa spacio-temporale* di Leonardo da Vinci, e provi a utilizzarla per modificare il passato e preparare il terreno alla propria egemonia temporale e spirituale. Il tessuto dello spazio e del tempo, tuttavia, è resistente agli intrighi e, ad esempio, fa naufragare il tentativo di un attentato a Lutero, e simile sorte conosce il «Progetto Reale» del titolo: la restaurazione del cattolicesimo in Inghilterra attraverso la sostituzione della debole casa degli Stuart con quella più solida dei Wittelsbach, che dovrebbe avvenire nel 1688. La macchina leonardesca viene alla fine distrutta per errore e scagliata nel remoto passato, nell’anno 34.517 a.C., dove la trovano i cacciatori preistorici delle tundre di Ahrensburg, che strappano il cuore al suo ultimo occupante e se ne cibano.

Altri spunti ucronici affiorano qua e là, ad esempio nella fortunata serie di *Perry Rhodan*<sup>26</sup>, e romanzi di storia alternativa vengono tradotti e presentati in collane di fantascienza. Ma ciò avviene con ritardo e a fatica, e la precoce apparizione tedesca del romanzo di «Robban» sembra essere un’eccezione: opere come *The Sound of His Horn* appariranno solo a molti anni di distanza dalla loro edizione originale<sup>27</sup> e dopo traduzioni in numerose altre lingue, mentre lo stesso *The Man in the High Castle* non uscirà in Germania fino al 1973<sup>28</sup>, e un grande classico del genere come il già rammentato *Bring the Jubilee*, che ispirò il romanzo di Dick, fino al 1980<sup>29</sup>.

<sup>26</sup> Anche se, nello spirito (almeno inizialmente) conservativo della serie, si preferisce parlare di «linee temporali parallele» e quindi di «universi alternativi», piuttosto che di snodi nella storia che permettano ipotesi ucroniche. Vi sono eccezioni: ad esempio lo «scivolamento» in un mondo parallelo in cui Perry Rhodan non è una persona reale che appartiene alla storia dell’umanità, ma il protagonista finzionale di una serie di fantascienza tedesca... (H. G. Ewers, *Der weiße Schrein*, 1984). Nella sua evoluzione più recente, anche l’universo di Perry Rhodan si è adeguato alla moda controfattuale e al suo interno ha trovato spazio la disciplina della *Kontra-Historik*, di una «controstoriografia» con tanto di tribunale galattico che si occupa delle vicende legate alla manipolazione del tempo e delle sue possibilità (si veda al proposito la pagina <https://www.perrypedia.de/wiki/Kontra-Historik> all’interno del curatissimo sito dedicato al popolare personaggio della più celebre saga fantascientifica tedesca).

<sup>27</sup> Sarban, *Hörnerschall*, übersetzt von Andreas Diesel, Festa, [Almersbach] 2003.

<sup>28</sup> Philip K. Dick, *Das Orakel vom Berge*, übersetzt von Heinz Nagel, König, München 1973.

<sup>29</sup> Ward Moore, *Der große Süden*, übersetzt von Walter Brumm, Heyne, München 1980.



Il paradigma ucronico stenta a ingranare fino agli anni Novanta, quando le opere di questo tipo si moltiplicano, assecondando una tendenza più generale: ma fino ad allora è come se un tabù aleggiasse sull'argomento, ed è un tabù che volteggia in ampi cerchi proprio sul topos del Terzo Reich vittorioso. In questo studio ci concentreremo su un breve racconto di un autore di rilievo come Helmut Heißenbüttel, tra i primi che, negli anni Settanta, hanno spezzato questa catena di indicibilità.

## 2. Wenn Adolf Hitler den Krieg nicht gewonnen hätte.

Helmut Heißenbüttel (1921-1996) è stato lirico e teorico della letteratura, prima ancora che narratore. Fin dall'esordio negli anni Cinquanta, il suo lavoro si è mosso su una linea di sperimentalismo linguistico che gli è valsa l'accusa di estetismo fine a se stesso, riattualizzazione in termini concettuali e astratti dell'esperienza estetica del decadentismo *fin de siècle* (in lui, scrive Marianello Marianelli si «ripete al livello della lingua l'esperienza che i poeti dell'estetismo avevano 'goduta' a livello delle immagini»<sup>30</sup>), cui si aggiunge l'algido rigore formale della scuola modernista, di Benn in primo luogo, a formare costellazioni combinatorie<sup>31</sup>, «topografie assolute»<sup>32</sup>, per citare di nuovo Marianelli, nelle quali il sistema estetico di Max Bense si concretizza in composizioni che tendono al grado pieno della perfezione formale e a quello zero della semanticità.

Se Heißenbüttel resta nelle storie della letteratura tedesca soprattutto in virtù delle opere dei suoi esordi, in realtà già negli anni Sessanta, con la serie dei suoi *Textbücher* (sei tra il 1960 e il 1967 e poi altri quattro tra il 1985 e il 1987), la sua scrittura inizia a virare verso forme miste di prosa e poesia, e a partire dagli anni Settanta la sua produzione si indirizza sempre più alla saggistica, al radiodramma, alla narrativa.

*Wenn Adolf Hitler den Krieg nicht gewonnen hätte* (*Se Adolf Hitler non avesse vinto la guerra*) è la storia che dà il titolo a una raccolta di brevi racconti, il cui sottotitolo è quanto mai depistante: *Historische Novellen und wahre Begebenheiten* (*Novelle storiche ed eventi autenticamente*

<sup>30</sup> Marianello Marianelli, *Dal 1933 al 1970*, in Vittorio Santoli, *La letteratura tedesca moderna*, Sansoni, Firenze 1971, p. 459.

<sup>31</sup> *Kombinationen* è il titolo della prima raccolta di Heißenbüttel del 1954, *Topographien* appare nel 1956, mentre *Worte sind Schatten. Die Konstellationen 1951-1968* è il titolo di una raccolta delle 'costellazioni' di Eugen Gomringer (autore nel 1953 di *Konstellationen constellations constelaciones*, primo esempio tedesco e manifesto della «poesia concreta») apparsa nel 1969 con l'introduzione di Heißenbüttel.

<sup>32</sup> Marianello Marianelli, *Dal 1933 al 1970*, cit., p. 463.

accaduti 1979). *Begebenheiten*: quello di «Begebenheit» è il termine usato da Goethe per definire *tout court* la novella («Che cos'è una novella se non un evento accaduto e inaudito?»<sup>33</sup>, è la sua celebre formulazione, così come ci viene riferito dal fedele Eckermann), ma anche quello impiegato ad esempio da Heinrich von Kleist nel sottotitolo della sua *Marquise von O...*<sup>34</sup>: presunzione di autenticità che si sfalda poi sotto i colpi di un destino improbabile, di un gioco allusivo a eventi miracolosi e moventi insondabili.

Tra queste «novelle storiche» e «fatti reali» vi sono parabole fantastiche, come quella di *Gustav Freytag verirrt sich im Wald und begegnet Ingo und Ingraban* (*Gustav Freytag si perde nel bosco e incontra Ingo e Ingraban*) in cui lo scrittore ottocentesco, autore di *Soll und Haben* e, soprattutto, del ciclo *Die Ahnen* – enfatica, idealizzata ricostruzione di un'astorica preistoria tedesca, strumentalizzata al fine di celebrare il presente e soprattutto un futuro di pangermanica radiosità<sup>35</sup> – si smarrisce nel bosco come un personaggio delle fiabe romantiche di Tieck o delle leggende popolari dei fratelli Grimm, scompare per una settimana, restando sospeso in un tempo incantato («Gustav Freytag, in quella settimana di giugno, forse a causa di un incidente, forse per un mutamento avvenuto nel suo cervello, avrebbe fatto qualcosa di simile a un viaggio all'indietro nel tempo»<sup>36</sup>, scrive Heißenbüttel), e s'imbatte «negli autentici progenitori della

<sup>33</sup> Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, hrsg. von Heinz Schlaffer, in Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke* [Münchner Ausgabe], hrsg. von Karl Richter, in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller und Gerhard Sauder, Bd. 19, Hanser, München 1986-1998, p. 203.

<sup>34</sup> La novella di Kleist uscì su «Phöbus», febbraio 1808, II, con il titolo complessivo *Die Marquise von O... Nach einer wahren Begebenheit, deren Schauplatz vom Norden nach dem Süden verlegt wurde*.

<sup>35</sup> Scrive Heißenbüttel in quello che è un giudizio storico-letterario: «La fondazione del Secondo Reich, al quale [Freytag] aveva partecipato su invito del principe ereditario [...], aveva risvegliato in lui, certo non senza la sollecitazione delle alte e supreme signorie, il progetto di scrivere un ciclo di romanzi che racchiudesse in modo enciclopedico la storia del popolo tedesco rispecchiata nella storia di una famiglia attraverso i secoli, dalla preistoria germanica fino alle soglie della Rivoluzione del 1848, il libro di fondazione che servisse a fortificare il carattere nazionale fino a Terzo Reich e oltre. Se anche non si può dire che questo ciclo sia da considerare corresponsabile del fascismo, dobbiamo tuttavia chiederci se quell'ansia di restaurazione di valori già tramontati che sono alla sua origine non ne sia stata e non ne sia un sintomo» (Helmut Heißenbüttel, *Gustav Freytag verirrt sich im Wald und begegnet Ingo und Ingraban*, in *Wenn Adolf Hitler den Krieg nicht gewonnen hätte*, Klett-Cotta, Stuttgart 1979, p. 170).

<sup>36</sup> Ivi, p. 168.

sua fantasia»<sup>37</sup>, Ingo e Ingraban, creature selvagge ben diverse dalle sue proiezioni idealizzanti. Heißenbüttel racconta la storia di ciò che avrebbe dovuto essere secondo le proiezioni trionfalistiche di Freytag e la smonta nella sovrimpressione con la storia reale, che affiora attraverso ammiccamenti pesanti, pungenti all'attualità. Quella che viene attuata, nel racconto di Heißenbüttel, è un'ucronia rivolta all'indietro:

«Ma, comprende», deve aver detto Freytag: non si tratta delle certezze della storia, si tratta piuttosto di ciò che l'autore si immagina e fa immaginare ai suoi lettori. Per l'immaginario della nostra nazione, ciò che io ho scritto in *Die Ahnen* è giusto, mi pongo dinanzi alla critica con animo sereno, poiché volevo mostrare ciò che dovrebbe essere, o meglio, se vogliamo, ciò che avrebbe dovuto essere»<sup>38</sup>.

Diversa, ma ugualmente dissacrante, è la relazione con il reale nel mondo rappresentato in *Wenn Adolf Hitler den Krieg nicht gewonnen hätte*. Qui l'intero racconto è costruito sulla risposta alla domanda «che cosa sarebbe accaduto se...», ovvero sulla formula imprescindibile di ogni ipotesi controfattuale: solo che, in un gioco di specchi, la controfattualità è rovesciata e la domanda viene posta nel mondo postulato implicitamente nel titolo e in cui la Germania nazista ha vinto la Seconda guerra mondiale. Siamo nel 2006 e un anziano signore di Amburgo («Sono della classe 21», dice di se stesso, «e a metà dei miei ottant'anni»<sup>39</sup>), riflette su quello che gli appare uno strano e irragionevole paradosso, sul fatto, cioè, che tra molti suoi conterranei serpeggia sempre più un interrogativo che rovescia in speculazione oziosa i contorni noti della storia: che cosa sarebbe successo se Hitler non avesse vinto la guerra?

Se Adolf Hitler non avesse vinto la guerra. Da noi è diventato una specie di modo di dire. C'è del rimpianto in queste parole? Rassegnazione? Noia? Critica, forse? No, critica no. Le cose da noi vanno bene<sup>40</sup>.

L'interrogativo offre a Heißenbüttel l'occasione di ricostruire le circostanze che hanno portato a quella vittoria, attraverso un *escamotage* narrativo, che ruota intorno al sessantesimo anniversario della fine della guerra, in occasione del quale il protagonista-narratore ha avuto modo di vedere un vecchio film – di un regista di regime, si presume, «un certo W.

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 8.

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 7.

G. Pabst»<sup>41</sup> – che riassume gli avvenimenti salienti delle ultime, concitate fasi del conflitto. Nella ricostruzione degli eventi, apprendiamo come due funzionari russi, Krusciov e Breznev i loro nomi, caduti prigionieri della Wehrmacht, abbiano convinto Hitler a riconciliarsi con l'Unione Sovietica:

Il film si conclude con il ricongiungimento delle truppe russe e tedesche, la marcia verso ovest e il combattimento dei paracadutisti e dei carri armati sullo storico campo di battaglia di Waterloo, in cui sono state sbaragliate le truppe occidentali alleate, e mostra alla fine quella storica foto che oggi in verità sembra scomparsa dai libri scolastici e da quelli di storia, e della quale tuttavia noi vecchi ci ricordiamo con una chiarezza che supera ogni altra cosa: l'abbraccio di Stalin e di Hitler al Cremlino, entrambi in abiti civili, guancia a guancia, i baffi che si sfioravano, se così si può dire, per usare l'espressione popolare in voga per tanto tempo: il bacio del diavolo<sup>42</sup>.

Pabst, Krusciov, Breznev oltre a Hitler e Stalin. Nomi noti della storia che conosciamo e che nella finzione narrativa assumono ruoli del tutto diversi: eppure questa relativizzazione apparente non agisce nel senso di una normalizzazione, al contrario. La svolta dell'alleanza tra Germania e Unione Sovietica apre la strada a una loro vittoria sulle potenze alleate e alla loro stabilizzazione in due diverse eppure simili «repubbliche del popolo». Alla proclamata «identità di ragione e socialismo»<sup>43</sup> si oppongono soltanto le SS, foraggiate in segreto dagli americani, ma la loro ribellione viene soffocata nel sangue e si conclude con il loro annientamento.

In un mondo diviso in due blocchi, con la Germania che rappresenta il centro di una «Confederazione di repubbliche popolari europee, coalizzata strettamente e direttamente a quella delle Repubbliche Sovietiche»<sup>44</sup>, Hitler negli anni successivi alla guerra mette da parte il suo fanatismo ideologico e le sue ossessioni razziali e persegue il piano tecnocratico di stabilizzare la popolazione in funzione dei processi economici nazionali, per l'affermazione di un socialismo *sui generis*, basato sulla «divisione dell'umanità in due gruppi: uno, più ridotto, che godesse del trionfo del socialismo, e l'altro, più esteso, che doveva fornire gli schiavi necessari affinché gli altri godessero del socialismo»<sup>45</sup>. In prospettiva, questo se-

<sup>41</sup> Ivi, p. 8.

<sup>42</sup> Ivi, pp. 9-10.

<sup>43</sup> Ivi, p. 10.

<sup>44</sup> Ivi, p. 8.

<sup>45</sup> Ivi, p. 11.

condo gruppo deve progressivamente diradarsi, sostituito nelle funzioni di bruta schiavitù da automi e computer («completa automatizzazione con la morale del medioevo»<sup>46</sup>), fino a dissolversi del tutto. L'obiettivo viene raggiunto negli anni Settanta, quando Hitler è ormai scomparso da tempo (nel 1964, veniamo a sapere, ridotto ormai a pura funzione rappresentativa, «un vecchio che non appariva più in pubblico, e se lo faceva era sempre circondato dagli uomini nuovi»<sup>47</sup>), e tale successo permette di rivalutare a ritroso la politica da lui a suo tempo perseguita, guidata non da «ossessione razzista e antisemitismo»<sup>48</sup>, ma dall'idea di giungere a una società coesa di reale uguaglianza. I pochi che hanno diritto di cittadinanza in questa nuova società sono scevri da pregiudizi etnici e razziali, poiché razze ed etnie sono evaporate in un'umanità nuova di pari: «abbiamo disciolto in noi l'immagine del nemico»<sup>49</sup>, afferma l'innominato narratore.

Questo sistema stabile, tuttavia, presuppone un ferreo controllo che replica i mezzi con il quale esso è stato ottenuto, e che possiamo solo indovinare dietro le parole che riassumono la storia ufficiale, ma che ellitticamente alludono a una brutalità endemica e strisciante:

Dal sollevamento delle SS alle epidemie e le carestie nell'epoca di fondazione degli anni '50 e dei primi anni '60, dalle rivolte regionali, i parossismi religiosi, gli eccessi legati all'alcol e alla droga fino a quella quasi inarrestabile epidemia di suicidi che si protrasse per tutti gli anni '60, si verificò tutta una serie di eventi non pianificati che ridussero la popolazione<sup>50</sup>.

Come in ogni ucronia, l'interesse della narrazione ruota intorno a due punti focali: oltre a *come* è avvenuto che gli eventi siano andati diversamente, il *cosa* che tale svolta nella storia ha provocato. Su questo secondo aspetto, il racconto di Heißenbüttel procede per costruzione indiretta. Il suo protagonista assume il punto di vista di un vincitore assuefatto al sistema, che non lo critica né lo mette in dubbio: e tuttavia proprio tale adesione permette all'autore di mettere a fuoco con lucida ironia le conseguenze dell'assunzione a norma di quella spersonalizzazione inumana sulla quale lo stato di questo nazionasocialismo rivisitato si fonda. Come nelle più cupe distopie, il protagonista subisce con fatalistica rassegnazio-

<sup>46</sup> *Ibid.*

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 10

<sup>48</sup> *Ivi*, p. 11.

<sup>49</sup> *Ivi*, p. 12.

<sup>50</sup> *Ivi*, pp. 12-13.

ne, senza neppure registrarle, le limitazioni di libertà cui è soggetto, e in tal senso cadono gli accenni alla televisione obbligatoria in ogni abitazione o ai «Cokr»<sup>51</sup>, abbreviazione per *Computerkranz*, minuscoli congegni miniaturizzati che non solo seguono i cittadini in ogni loro attività (gli «occhi di Dio», vengono chiamati), ma, guidati da un apparato centrale, attivano un dispositivo che, quando la popolazione raggiunge un numero non sostenibile per il sistema, elimina a caso i membri in eccesso: la civiltà della tecnica, i cui principi il nazionalsocialismo aveva applicato alle dinamiche sociali, trova la sua apoteosi.

Gli abitanti di questa società così scarificata («die Gutwilligen»<sup>52</sup>, vengono chiamati: «i volenterosi», o forse meglio, in una lingua che orwellianamente maschera di eufemismi la degenerazione della società che la esprime, «i volontari») godono di privilegi e di un discreto grado di benessere, il cui prezzo, tuttavia, non è soltanto la limitazione di molte libertà fondamentali, ma lo smarrimento del concetto stesso di libertà, che si dissolve in vago struggimento per qualcosa di ormai estraneo al linguaggio. Ciò che non può essere detto lascia uno spazio vuoto sul quale si addensano ombre cui è impossibile dare un nome, e che si rivelano, quasi moti spontanei di un inconscio comune, con tic collettivi: tornano in auge le ballate di Sacco e Vanzetti, i romanzi di Simenon, si costituiscono qua e là gruppi peripatetici che si dedicano a insensati pellegrinaggi senza meta, parodia lugubre del mito germanico dei popoli migranti e della mistica del primordiale:

Li chiamiamo i viandanti lenti, perché non si fermano mai, ma si muovono a passo lento, ininterrottamente, tranne che per piccole soste verso il mattino. Dal 2000 li si incontra in gruppi, spesso impegnati nel canto, sempre pacifici. Alcuni dicono che si muovono affinché gli occhi di Dio non possano colpirli, altri dicono che lo fanno per poter essere colpiti più in fretta. Ci ho riflettuto e di tanto in tanto provo la tentazione di unirmi a uno di questi gruppi<sup>53</sup>.

Fenomeni che, affioramento di impulsi del rimosso di un organismo ormai amputato, non riescono a costituirsi in sistema, e lasciano via libera a pulsioni di morte:

Ci sono dei momenti in cui vorrei che uno degli occhi di Dio [...] venisse a darmi la pace. Penso anche che tutti moriremmo, se il sistema nel suo

<sup>51</sup> Ivi, p. 14.

<sup>52</sup> Ivi, p. 11 e *passim*.

<sup>53</sup> Ivi, p. 17.

complesso, la coscienza del sistema venisse meno. Ora siamo abituati alla fatalità. La parte della Terra su cui abitiamo si svuoterebbe di persone. Questa idea, sorprendentemente, mi consola<sup>54</sup>.

Il ritratto roseo di una Germania felice si dissolve a poco in spirali di vuoto, sulle quali aleggia sempre più forte il disorientamento della mancanza di senso, finché ciò che Heißenbüttel definisce «umano» viene relegato al controluce del «se», con il quale il racconto si chiude:

Se Hitler non avesse vinto la guerra, come adesso diciamo talvolta noi, i sopravvissuti, ma come sentiamo dire anche a coloro che sono più giovani di noi, alcuni di noi se la passerebbero molto male, alcuni dovrebbero darsi da fare per mantenersi a galla, alcuni rischierebbero la pelle, e così via. Ci sarebbero differenze tra società, culture, classi e persone. Violenza, ribellione, guerre, delitti. Anche desiderio di giustizia. Democrazia. Entusiasmi, disperazioni, sconvolgimenti, sconfitte, crolli e nuovi inizi. Menzogne sociali e il tentativo di andare d'accordo con gli altri. Umanità. Umanità troppo umana. Felicità. Forse<sup>55</sup>.

Il sistema ha appiattito tutte le divergenze, tutte le differenze. L'omologazione, che rappresenta il suo punto di forza, presuppone la rinuncia a ogni elemento di individualità, e tutto si fa macchinale, prevedibile e perciò controllabile. La società considerata nel suo complesso ha la meglio sui soggetti che ne fanno parte, ma sono appunto tali elementi di soggettività a definire la categoria dell'umano. Rinunciarvi significa rinunciare a ogni aspirazione alla felicità, che evidentemente in questo mondo nuovo non è più un valore. Gli avanzamenti tecnologici, la «politica che segue i principî della ragione»<sup>56</sup>, prevedono la scomparsa dell'interiorità:

Se la coscienza della possibilità di controllo rappresenta il grado collettivo più alto, poiché più comprensivo, dell'autocoscienza, allora in essa è compresa e dissolta l'autocoscienza possibile dell'essere singolo, quindi anche ciò che un tempo veniva chiamato subconscio<sup>57</sup>.

Questa è l'impressione, alla fine, della realtà descritta da Heißenbüttel: quella di un mondo meccanizzato, in cui la nozione di progresso è compresa nel puro ambito della tecnica e del controllo e con ciò riduce l'uomo a un ingranaggio, mentre lo spazio introspettivo si assottiglia fino quasi a scomparire. Sotto questo aspetto la società di un ipotetico Terzo Reich

<sup>54</sup> *Ibid.*

<sup>55</sup> *Ibid.*

<sup>56</sup> *Ivi*, p. 7.

<sup>57</sup> *Ivi*, pp. 14-15.

prolungato nel tempo è coerente con le premesse della sua ideologia, e ciò che sembra confinare con il nostro piano di realtà – ciò che Rosenfeld chiama «le disturbanti somiglianze»<sup>58</sup> tra il mondo di *Wenn Adolf Hitler den Krieg nicht gewonnen hätte* e quello del suo pubblico – è in effetti un riflesso distorto, un'illusione di somiglianza, così come il processo di normalizzazione attuato da questo racconto è soltanto apparente: dietro di esso si nasconde la consapevolezza di una distanza incolmabile, e l'uomo e la società rappresentati nelle sue poche pagine sembrano parlarci da una distanza remota che li rende quasi incomprensibili.

<sup>58</sup> Gavriel D. Rosenfeld, *The World Hitler Never Made: Alternate History and the Memory of Nazism*, cit., p. 170.





## Sovrappopolazione, urbanizzazione, tecnocrazia: la distopia di Lino Aldani

Marco Malvestio

*Università di Padova e University of North Carolina at Chapel Hill*

Pochi autori di fantascienza italiana si sono cimentati nella distopia sociologica ed ecologica con la costanza e il successo di Lino Aldani. L'attenzione di Aldani non solo alle storture della società dei consumi ma anche alle sue conseguenze ambientali lo rende un autore chiave nell'ottica di una ricostruzione della genealogia della fantascienza italiana impegnata. Certamente ci sono altri autori il cui lavoro è stato pesantemente influenzato da riflessioni ambientaliste ed ecocritiche, dagli incontri con l'alieno di Gilda Musa (*Festa sull'asteroide*, 1972, *Giungla domestica*, 1975) e di Luce D'Eramo (*Partiranno*, 1986), alla precoce critica di Pierfrancesco Prosperi al culto dell'automobile (*Autocrisi*, 1971) fino all'eco-catastrofe di Laura Pugno (*Sirene*, 2007) e alla nuova ondata di fantascienza italiana, mainstream e non – penso a opere come *Sezione  $\pi^2$*  di Giovanni De Matteo (2007), *Sirene* di Laura Pugno (2007), *Cinacittà* di Tommaso Pincio (2008), *Il quinto principio* di Vittorio Catani (2009), *La seconda mezzanotte* di Antonio Scurati (2011), *XXI secolo* di Paolo Zardi (2015), e *Qualcosa, là fuori* di Bruno Arpaia (2016), per citare solo le più notevoli<sup>1</sup>. Ancora, diversi scrittori, negli anni Sessanta e Settanta, hanno saputo tracciare le

<sup>1</sup> Ho discusso di questi testi e della dimensione ecologica della fantascienza in generale e della distopia in particolare in *Sognando la catastrofe. L'eco-distopia italiana del ventunesimo secolo*, uscito nel numero 43 di *Narrativa* (2021) dedicato a *La fantascienza nelle narrazioni italiane ipercontemporanee* (pp. 31-44).

conseguenze distopiche del boom economico italiano e del consumismo che si diffondeva in Italia: Ugo Malaguti con *Il sistema del benessere* (1965), Roberta Rambelli con *Il ministero della felicità* (1972), e Anna Rinonapoli con *TV-Serial nel cosmo* (1986) ne sono ottimi esempi. Il lavoro di Aldani, tuttavia, è singolarmente più legato ai cambiamenti ambientali e sociali che avevano luogo in Italia negli anni in cui l'autore scriveva, e pre-data significativamente la nuova pletora di testi menzionati poc'anzi. Un pioniere della fantascienza italiana e uno dei suoi autori più riconosciuti in Italia e all'estero, con la sua opera Aldani testimonia i tentativi del genere in Italia di misurarsi con problematiche sociali e ambientali ben precise attraverso uno degli strumenti principali, in questo senso, delle scritture fantascientifiche – la distopia. In questo saggio prenderò in esame alcune delle opere più note di Aldani: il romanzo *Quando le radici* (1977) e i racconti *Tecnocrazia integrale* (1961), *Trentasette centigradi* (1963), *Gita al mare* (1967), e *Visita al padre* (1976)<sup>2</sup>.

Dal momento che la fantascienza italiana è un genere pesantemente trascurato dalla critica accademica, ben poco è stato scritto su Lino Aldani al di fuori dalla cerchia degli appassionati; e tuttavia, Aldani è stato uno dei più importanti scrittori di fantascienza italiani del secolo scorso, e forse quello che ha ottenuto i risultati più notevoli dal punto di vista formale, contribuendo a traghettare il genere nella sua fase di piena maturità. Il lavoro di Aldani è stato sin da subito tradotto all'estero, in più di sedici lingue, e ha trovato particolare fortuna in Francia. Nato nel 1926 a San Cipriano Po (di cui diventerà anche sindaco) e morto nel 2009, Aldani ha passato la prima parte della sua vita a Roma, dove ha cominciato l'attività letteraria intorno alla storica rivista di fantascienza, aeronautica e missilistica *Oltre il cielo* (con lo pseudonimo di N.L. Janda). È stato autore di numerosissimi racconti (particolarmente celebre resta *Buonanotte, Sofia*, 1963) e di cinque romanzi (tra cui il al succitato *Quando le radici*): *Eclissi 2000* (1979), una storia fantascientifica più tradizionale; *Nel segno della luna bianca* (1985, ripubblicato come *Febbre di luna*), un fantasy a quattro mani con Daniela Piegai; *La croce di ghiaccio* (1989), sull'evangelizzazione di un pianeta alieno; e infine *Themoro Korik*, del 2007, sul popolo rom (che come vedremo ricorre già in *Quando le radici*).

Accanto all'attività di scrittore va ricordata, naturalmente, l'importanza di Aldani nella diffusione della fantascienza italiana, prima come saggista, con *La fantascienza: che cos'è, com'è sorta, dove tende*, del 1962,

<sup>2</sup> Lino Aldani, *Quando le radici*, La Tribuna, Piacenza 1977; mentre i racconti sono consultati in *Parabole per domani*, Marino Solfanelli Editore, Chieti 1987.

che è il primo libro sulla science fiction pubblicato in Italia, preceduto solamente da alcuni saggi di Sergio Solmi apparsi su riviste accademiche sin dal 1953; e quindi come fondatore della rivista *Futuro*, che pubblicò solo otto numeri tra il 1963 e il 1964 ma lasciò una grande impressione sul pubblico degli appassionati. In un editoriale anonimo nel primo numero di *Futuro* si legge una dichiarazione di poetica che riassume bene l'ambizione di Aldani a unire le meraviglie immaginative della fantascienza a una solidità stilistica che fino ad allora era prevalentemente mancata ai praticanti italiani del genere:

*Il nostro proposito è quello di presentare una science-fiction valida sotto tutti gli aspetti: offrire una narrativa apprezzabile di per sé, prima ancora che per la suspense del suo modulo fantascientifico. Perché sia chiaro una volta per tutte, la science-fiction non è un genere, non è un sottoprodotto della letteratura, ma è letteratura tout court.*

Perciò l'aspirazione più alta di *Futuro* è quella di essere un ponte tra chi ha seguito in Italia gli sviluppi della science fiction lungo un arco che abbraccia ormai due lustri e chi si affaccia invece per la prima volta sull'orizzonte di questa narrativa senza confini<sup>3</sup>.

Come ha rilevato Giulia Iannuzzi, la produzione di Aldani non è uniformemente dedicata alla distopia, ma la alterna semmai alla fantascienza avventurosa, in linea con le prime esplorazioni italiane della *space opera* (esemplare in questo senso un racconto come *La luna dalle venti braccia*, 1960), e a scritti più psicologici, che interrogano l'interiorità dei protagonisti davanti alle meraviglie e ai drammi della modernità (come nel celebre *Doppio psicosomatico*, 1960). Per queste tre direttrici, continua Iannuzzi, «non si può parlare, di fatto, di 'fasi' o 'stagioni': Aldani opera sin dall'inizio su più fronti creativi contemporaneamente, a seconda della sede editoriale o finanche nel medesimo testo»<sup>4</sup>.

Allo stesso tempo, va notato che la distopia non è, naturalmente, il solo modo in cui la fantascienza si occupa di ecologia. In un certo senso si può dire anzi che pochi generi come la fantascienza, col suo quasi programmatico anti-antropocentrismo, sono più adatti ad affrontare questo tipo di tematiche. Di fatto, rappresentando un mondo diverso dal nostro, ma la cui diversità è scientificamente plausibile, la fantascienza è «la let-

<sup>3</sup> L'editoriale senza titolo e firmato genericamente dalla redazione si legge in «Futuro», maggio-giugno 1963, nr. 1, p. 1.

<sup>4</sup> Giulia Iannuzzi, *Distopie, viaggi spaziali, allucinazioni. Fantascienza italiana contemporanea*, Mimesis, Milano 2015, edizione Kindle.

teratura dello straniamento cognitivo»<sup>5</sup>, come l'ha notoriamente definita Darko Suvin. Lo straniamento creato dalle invenzioni immaginifiche della fantascienza ha appunto, secondo Suvin, un forte potenziale cognitivo, perché introduce un elemento di novità e di speculazione che si fonda, tuttavia, su premesse pienamente presenti nel nostro mondo, offrendo dunque ai lettori uno sguardo diverso sulla *loro* realtà. L'idea di straniamento è utile in chiave ecologica sia per pensare soggetti non umani, e dunque per interrogare l'agentività del non umano (dalla materia a piante e animali), sia per pensare al nostro mondo davanti al peggioramento delle presenti condizioni ambientali, o ad altri mondi ancora in cui la vita abbia seguito un diverso percorso evolutivo (e dunque sia stata costretta a diverse relazioni con l'ambiente). Romanzi come *Dune* di Frank Herbert (1965) o *The Left Hand of Darkness* di Ursula K. Le Guin (1969) mostrano pianeti che estremizzano alcune specifiche caratteristiche della nostra Terra, e inventano civiltà costrette a sinergie diverse col paesaggio; la *Mars Trilogy* di Kim Stanley Robinson (1992) immagina al contrario il processo di terraformazione del pianeta Marte. Anche nel genere post-apocalittico ambienti noti vengono reinventati dopo una catastrofe radicale che costringe l'umanità a un nuovo adattamento – e vale la pena di ricordare che anche in Italia, negli stessi anni in cui lavora Aldani, è esistita una ricca tradizione post-apocalittica non immune a riflessioni ambientaliste, da *H come Milano* di Emilio de' Rossignoli (1965), a *Nel nome dell'uomo* di Gianni Montanari (1971), a *Dove stiamo volando* di Vittorio Curtoni (1972), a *Dissipatio H.G.* di Guido Morselli (1977).

Soprattutto, però, la fantascienza riflette sull'incombente catastrofe climatica attraverso i mezzi della distopia – e dunque attraverso l'immaginazione delle conseguenze immediate o estreme del nostro attuale rapporto con l'ambiente (e non è un caso che la distopia ambientale spesso confini e venga confusa con il racconto post-apocalittico). La seconda metà del Novecento è stata costellata da opere che, tramite l'espedito distopico e/o post-apocalittico, immaginavano il futuro della Terra dopo o durante una catastrofe ambientale, dai seminali *The Day of the Triffids* di John Wyndham (1951) e *The Death of Grass* di John Christopher (1956), a *The Drowned World* di James Ballard (1961) e *The Sheep Look Up* di John Brunner (1973), fino ai più recenti *Oryx and Crake* di Margaret Atwood (2003) e *The Windup Girl* di Paolo Bacigalupi (2009), passando per film come *Soylent Green* (1973) e *Logan's Run* (1976). Il tipo di immaginario

<sup>5</sup> Darko Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre*, Yale University Press, New Haven 1970, p. 4.

distopico che ricorre in queste opere cambia a seconda dei temi presenti nel dibattito pubblico dell'epoca: per esempio, Brunner (e vedremo che questo è il caso anche di Aldani) è particolarmente interessato a sovrappopolazione e inquinamento, mentre il cambiamento climatico non si affaccia in queste opere fino agli anni Duemila, con poche eccezioni (tra cui quella di Ballard, anche se vale la pena di rilevare che in *The Drowned World* si tratta di un surriscaldamento globale causato da una tempesta solare, non da attività antropiche).

Così avviene anche in Aldani, nelle cui distopie ecologiche sono rintracciabili una serie di temi ricorrenti strettamente legati tra loro. Nell'Italia dell'immediato futuro immaginata da Aldani il tessuto urbano si è sviluppato a dismisura, con quello che ne consegue in termini di sovrappopolazione e distruzione degli ambienti naturali, mentre le strutture del potere si sono accentrate sempre più, e sono nelle mani di tecnocrati, quando non direttamente di computer, che reggono società che sono insieme capillarmente stataliste e selvaggiamente consumiste. Occorre notare, naturalmente, che questo tipo di rappresentazione è la diretta conseguenza degli enormi cambiamenti ambientali e paesaggistici occorsi in Italia nella seconda metà del Novecento: dopo la guerra, col boom economico, la popolazione italiana aumentò (e grazie alle migrazioni interne, specialmente da Sud a Nord e verso la capitale, aumentarono la densità abitativa e la popolazione metropolitana), il Paese si urbanizzò velocemente, creando numerosi scompensi (come la nascita di borgate e il mancato adeguamento di sistemi di trasporto urbano e aree verdi), aumentando l'inquinamento dell'aria e delle falde acquifere, e creando, soprattutto al Nord, il paesaggio ibrido della campagna urbanizzata. Contemporaneamente diminuiva il numero degli impiegati nell'agricoltura e aumentava quello dei lavoratori dell'industria e del terziario, insieme alla quantità di automobili presenti nel Paese<sup>6</sup>.

Tutto questo si vede chiaramente nel più importante dei testi in esame, *Quando le radici*. Pubblicato nel 1977 ma scritto a partire dal decennio precedente, *Quando le radici* è un romanzo distopico e utopico insieme: la distopia è quella urbana e tecnocratica in cui è piombata l'Italia del prossimo futuro, i cui abitanti vivono ammassati in gigantesche metropoli, lavorano per un apparato burocratico dagli scopi insondabili, e si nutrono di prodotti industriali; l'utopia è quella a cui ritorna il protagonista, Arno, che fugge da questa realtà in un piccolo paesino rurale della pianura pa-

<sup>6</sup> Si veda Monica Seger, *Landscapes in Between: Environmental Change in Modern Italian Literature and Film*, University of Toronto Press, Toronto 2015, pp. 3-23.

dana, abitato solo da qualche vecchio irriducibile. Come dice Arno a uno di costoro, tratteggiando la condizione in cui versa l'Italia,

i paesi non esistono più, niente borgate, niente villaggi, e nemmeno le piccole città. Solo metropoli. Prendi Milano: otto milioni di abitanti. O Roma: dieci milioni. Poi c'è Torino, Genova, Mestre, Bologna e Prato. E giù nel meridione, soltanto tre città: Napoli, Bari e Palermo. Non c'è altro Remigio. La gente vive tutta ammassata in questi posti che t'ho detto. Tu sei un rudere. [...] Sarete centomila in tutto il territorio nazionale. Non di più. La società vi tollera perché siete pochi e rincoglioniti<sup>7</sup>.

*Quando le radici* è un libro profondamente polemico contro quella che Aldani, così come molti altri intellettuali italiani dell'epoca, percepiva come una snaturazione della cultura tradizionale del Paese e dei suoi paesaggi secolari (il famigerato articolo in cui Pier Paolo Pasolini lamentava la scomparsa delle lucciole precede di soli due anni questo romanzo). L'Italia di *Quando le radici* è completamente coperta dall'espansione urbana, e le sue campagne sono svuotate di abitanti, coi pochi superstiti (prevalentemente anziani) additati come trogloditi (letteralmente, dunque, come abitatori delle caverne). È proprio a questi che ritorna Arno, in un'opposizione a tratti semplicistica ma molto sentita dall'autore: invece degli infidi e frigidati abitanti delle megalopoli, Arno incontra persone reali, che vivono con meno agio, ma anche più genuinamente, delle loro controparti urbane (consumando, per esempio, vero cibo e vero vino, contro i prodotti chimici e industriali delle città: una polemica che anticipa di più di vent'anni certe retoriche alimentari contemporanee).

È interessante notare che l'ostilità di Aldani per la modernità prende le forme di un ritorno alla tradizione, non della controcultura che invece imperava in quei decenni. Aspetti difformi della modernità come l'amore libero (il protagonista Arno fa parte di una specie di club dedicato agli incontri casuali) e le sperimentazioni con droghe e sostanze psichedeliche, tutti elementi particolarmente presenti nella cultura giovanile degli anni della stesura del romanzo, sono apertamente rigettati come palliativi per tollerare una società intollerabile, e non come vere alternative ad essa. Scrive Aldani:

La città è piena di droga, a quintali. Ce n'è quanta ne vuoi, e la vendono tutti, i tabaccaia, i farmacisti, le edicole dei giornali. Droga di tutti i tipi, afrodisiaca, allucinogena, tranquillante, stimolante, ad azione istantanea, ritardata, rapida e intensa, oppure blanda e diluita. E insieme alla

<sup>7</sup> L. Aldani, *Quando le radici*, op. cit., p. 35.

droga ci sono le donne. Una ad ogni cantone, dieci in ogni bar. E se quelle non bastano c'è sempre l'organizzazione dei gruppi che ti dà modo di soddisfare le voglie più riposte<sup>8</sup>.

Il sospetto verso nuove forme di sessualità, particolarmente marcato in *Quando le radici*, si traduce anche nel personaggio di Milena, una donna di città di cui Arno si invaghisce e che cerca invano di convincere a trasferirsi con lui al paese: mentre Arno ambisce alla purezza della vita tra i «trogloditi» e a un amore esclusivo e sentimentale, Milena è disgustata dalle retrograde condizioni in cui versa di Pieve Lunga e non vede l'ora di tornare nella capitale. Quando Arno torna a Roma per cercare di convincerla a venire con lui, però, la ritrova appunto consumata dall'uso di droghe. Come ha notato Giulia Iannuzzi, i personaggi femminili di Aldani (ed è il caso anche delle compagne dei tre protagonisti di *Gita al mare*, *Trentasette centigradi* e *Visita al padre*, che subiscono con relativa rassegnazione le geremiadi irose dei partner) «finiscono per rappresentare dei soggetti pienamente integrati nei sistemi sociali disumani in cui vivono»<sup>9</sup>.

Vale la pena di notare anche che la politica, nelle distopie di Aldani, non esiste: l'autore non sembra nutrire alcuna fiducia nella capacità dell'associazione collettiva di cambiare il mondo. Il solo personaggio ad avere un'affiliazione politica, peraltro non meglio identificato, è appunto il Politico di *Quando le radici*, un sindacalista che però più che rappresentare un'ideologia specifica è un burocrate di partito, un generico tecnocrate privo di opinioni. A Pieve Lunga con la modernità vengono rifiutate in toto anche le categorie politiche che hanno guidato la modernizzazione del Paese, attraverso la voce di un prete spretato che invece della messa recita una sorta di *j'accuse* a tutta la classe politica e alle istituzioni secolari e spirituali, in un elenco che non lascia fuori nessuna delle forze dell'arco parlamentare e della società civile<sup>10</sup>.

Siamo, vale la pena di ripeterlo, nel 1977: che è sia il periodo di piena maturità della fantascienza italiana dopo un quindicennio di gavetta e imitazioni, sia quello in cui appare evidente lo sconquasso ambientale e culturale prodotto dal boom economico dei decenni precedenti – urbanizzazione selvaggia, crescita del terziario, meccanizzazione dell'agricoltura con conseguente diminuzione degli impiegati nel settore (dagli otto

<sup>8</sup> Ivi, p. 27.

<sup>9</sup> G. Iannuzzi, *Distopie, viaggi spaziali, allucinazioni*, op. cit.

<sup>10</sup> Simone Brioni and Daniele Comberiat, *Italian Science Fiction. The Other in Literature and Film*, Palgrave Macmillan, London 2019, pp. 112-113.



milioni a inizio anni Cinquanta ai tre dei primi anni Ottanta). A questo si aggiunga che la stesura di *Quando le radici*, a detta dello stesso autore, va tracciata ben prima:

Ho scritto i primi sei capitoli di questo romanzo a Roma, nella primavera del 1966, gli altri nove a dieci anni di distanza, nella mia casa di campagna sulla riva del Po.

Sono molte le ragioni che possono giustificare una così lunga parentesi, ma tutte riconducibili ad un unico motivo: ero troppo impegnato a vivere, diluita nel tempo e riflessa nella psicologia dei vari personaggi, la scarna esile storia che questo libro racconta<sup>11</sup>.

Quella che Aldani descrive coi toni della distopia è dunque una situazione che vede svilupparsi sotto i suoi stessi occhi, e a cui oppone l'animo nobile dei pochi paesani rimasti e dei rom itineranti a cui Arno si unisce (un'attenzione, quella di Aldani per questo popolo, che tornerà nel suo *Themoro Korik*, del 2007). Questa opposizione, peraltro, è perdente in partenza, perché il paesino padano dove si rifugia Arno, verso la fine del romanzo, si avvierà ad essere spazzato via dalle ruspe per fare posto a un'autostrada – come del resto è avvenuto, negli scorsi decenni, a tanti agglomerati urbani del nostro Paese.

La singolare conclusione di *Quando le radici*, con la fuga di Arno con la carovana rom, è indicativa del rifiuto radicale per la modernità che caratterizza questo romanzo, ma anche del fallimento del ritorno ideale a condizioni preindustriali che lo sviluppo del Paese ha reso impossibili. Come hanno scritto Simone Brioni e Daniele Comberiati, «Arno choses to join a group whose origins are 'mysterious' [...], because his origins have been erased by the process of modernization»<sup>12</sup>. Il finale del libro complica l'opposizione binaria tra modernità e tradizione, città e campagna, che a tratti traspare nel romanzo, dal momento che il protagonista, impossibilitato a combattere e a resistere, si trova costretto a uscire dalla Storia, unendosi a un popolo che, nell'interpretazione idealizzata di Aldani, rifiuta aprioristicamente le logiche della modernità e del capitalismo.

Come Arno, i protagonisti delle distopie di Aldani sono quasi invariabilmente dei giovani che sono o apparentemente privi di genitori (come il protagonista di *Trentasette centigradi*) o in conflitto con loro. Questo è il caso di *Visita al padre*, racconto di Aldani uscito sull'ottavo e ultimo numero di *Robot* nel 1977, e aspramente criticato per il tono eccessivamente

<sup>11</sup> L. Aldani, *Quando le radici*, op. cit., p. 13.

<sup>12</sup> Ivi, p. 125.

realistico e poco fantascientifico<sup>13</sup>. Questo racconto riporta il monologo di un anonimo protagonista rivolto al padre; il giovane che narra vive a Milano, dove lavora come caposettore in una fabbrica, mentre il padre vive in campagna, secondo usi antiquati. In questo senso, il racconto è il rovescio di *Quando le radici*: un giovane in linea coi tempi sfoga la sua rabbia contro un genitore antiquato. Eppure, in questa rabbia c'è proprio il rancore verso il genitore che ha permesso che il figlio si avviasse a fare una vita che entrambi percepiscono, ma senza dirlo, come peggiore. «Facendomi studiare», dice il protagonista, «tu credevi di liberarmi, e invece m'hai intrappolato dentro un blocco di quarzo. Non posso andare avanti, non posso tornare indietro, non posso nulla, non posso nemmeno permettermi d'inseguire rimpianti»<sup>14</sup>. L'idea che le vie del passato, idealmente migliori, siano chiuse alle nuove generazioni, e che queste siano lasciate senza alternative alla modernità, torna anche in questo racconto. Il padre del protagonista vive in condizioni di relativa povertà, ma, nella romanticizzazione che Aldani fa della vita rurale, ha tutto quello che gli serve: legna, vino, cibo, tabacco, mentre in città non si mangiano cibi, bensì «peptoni e fosfati, mangime supervitaminizzato come si fa coi polli»<sup>15</sup>. Il figlio di *Visita al padre* si trova in una situazione che ricorda quella di Arno nei primi capitoli di *Quando le radici*: odia la vita che conduce nella metropoli, ma non ha ancora preso la decisione di abbandonarla. Anzi, questo risentimento prende la forma non tanto della ribellione contro la società, come per Arno, quanto quella del parricidio: alla fine del

<sup>13</sup> Scrive Aldani a questo proposito: «Credo che le polemiche seguite alla pubblicazione di *Visita al padre* su *Robot* nel 1976 non siano esaurite ancor oggi. Allora si gridò allo scandalo, *Robot* dovette pubblicare le lettere di diversi lettori che si lamentavano della assoluta non appartenenza al genere fantascientifico di questo racconto, considerato un racconto realista ben scritto, ma palesemente out. Molti di quei lettori hanno oggi cambiato idea, ma qualcuno continua ancora a sostenere la primitiva impostazione domandandosi su quali elementi mi baso io per sostenere il contrario. A questa obiezione non so rispondere. Continua però a ronzarmi nella testa la basilare distinzione tra fantascienza e pensiero fantascientifico, distinzione che a volte si risolve in identità. In tal senso mi appare emblematico lo stato d'animo del giovane padre di fronte al figlioletto costretto a giocare su un balcone largo ottanta centimetri, un figlio che nella sua alienazione urbana non ha mai veduto una lucertola, una lumaca o un riccio, e non saprebbe riconoscere un cavallo da un cane, una quercia da un salice. Una volta definii fantascientifiche quelle opere che riescono a spiazzare il lettore e mettendogli [sic] sotto gli occhi una realtà altra e diversa. *Visita al padre* appartiene senza dubbio a questa categoria»; in *Ontalgie*, Perseo Libri, Bologna 2002, p. 116.

<sup>14</sup> L. Aldani, *Parabole per domani*, op. cit., p. 16.

<sup>15</sup> Ivi, p. 17.

racconto, il protagonista, rientrando a Milano dopo, appunto, una visita al padre, lo investe accidentalmente con l'automobile.

Questo stradicamento dei modi di vita tradizionali, che, come vedremo meglio, passa per un'enfasi sull'urbanizzazione, non avviene nel nulla, ma coincide con la progressiva cancellazione degli ecosistemi e con la distruzione degli habitat naturali di molte specie animali. Questa è, di nuovo, una delle caratteristiche chiave dell'Antropocene: nell'epoca in cui viviamo, è stato calcolato che l'attuale tasso di estinzione dei vertebrati è dalle dieci alle mille volte maggiore di quanto non sarebbe senza l'intervento dell'uomo<sup>16</sup>. In un passaggio di *Quando le radici* Arno si sorprende di vedere degli uccelli a Pieve Lunga, dal momento che li credeva tutti morti, uccisi dagli anticrittogamici spruzzati periodicamente sulle piante: un'immagine che richiama da vicino le pagine di apertura del classico di Rachel Carson *Primavera silenziosa*, del 1962, uno dei testi cardine dell'ambientalismo contemporaneo, che contribuì alla messa al bando del DDT e che si apre proprio sull'immagine post-apocalittica di una cittadina americana in cui i volatili sono tutti morti.

Un'altra caratteristica delle distopie di Aldani è l'alienazione del lavoro, ossia la separazione tra lavoratore e prodotto del suo lavoro. In *Quando le radici*, per esempio, Arno lavora in un'agenzia governativa di cui ignora completamente gli scopi. Più in generale, il bersaglio di Aldani è l'idea che la modernità corrisponda in qualche modo all'ordine e alla razionalità, quando invece ha più spesso le forme di una follia collettiva – la forma, appunto, di una alienazione di massa. In un altro racconto satirico, intitolato non a caso *Tecnocrazia integrale*, un uomo deve intraprendere, insieme a migliaia di altre persone, un complessissimo test d'ingresso di fisica e matematica per ottenere, come si rivela nell'ultima riga del testo, un posto da spazzino comunale (come ha notato Giulia Iannuzzi, il protagonista ricorda tanto certi personaggi di Fredrik Pohl, pubblicato spesso dal 1961 nella versione italiana di *Galaxy*, e proprio per i tipi de La Tribuna di Piacenza, quanto alcuni racconti fantascientifico-satirici di Anna Rinonapoli usciti non a caso in quegli anni su *Futuro*<sup>17</sup>). È interessante che le società di Aldani siano, insieme, intensamente capitalistiche, con continui rimandi a pubblicità ossessive e a un consumismo malato (i jingle pubblicitari costellano spesso le pagine dei racconti di Aldani e si inseriscono nel flusso di coscienza dei protagonisti), e rigorosamente dirigistiche, con carriere prefissate e deterministiche.

<sup>16</sup> Erle C. Ellis, *Antropocene. Esiste un future per la Terra dell'uomo?*, trad. it. di C. Turrini, Giunti, Firenze 2020, pp. 138-141.

<sup>17</sup> G. Iannuzzi, *Distopie, viaggi spaziali, allucinazioni*, op. cit.

L'alienazione di cui scrive Aldani è anche quella, decisamente più legata a problemi ambientali, che riguarda il cibo. Uno degli elementi che distinguono in *Quando le radici* e *Visita al padre* la metropoli dalla campagna è appunto la diversa natura del cibo, industriale il primo e genuino il secondo. Queste considerazioni ovviamente non sono slegate da un più ampio discorso ecologico – e basta ricordare l'insostenibilità del nostro modello alimentare, la quantità di deforestazione causata da una delle attività più inquinanti del pianeta, ossia l'allevamento industriale, e l'invasività del nostro modello agricolo, che ha portato Donna Haraway e altri studiosi a definire l'epoca in cui viviamo non Antropocene ma Piantagionocene, termine che descrive «the devastating transformation of diverse kinds of human-tended farms, pastures, and forests into extractive and enclosed plantations, relying on slave labor and other forms of exploited, alienated, and usually spatially transported labor»<sup>18</sup>. Vale soprattutto la pena di notare che Aldani scrive diversi decenni prima che quello intorno al cibo naturale divenisse un discorso mainstream (la legislazione europea a riguardo non arriverà prima del 1992, e solo dal 2002 esiste il bollino verde da apporre in etichetta dei cibi biologici). In *Quando le radici*, alla mensa aziendale Arno mangia «la bistecca di metano e il pomodoro gonfiato d'acqua»<sup>19</sup>, e beve solo prodotti asettici come il whiskey o la birra; al contrario, in campagna si mangiano pesci pescati di fresco, salumi odorosi e vini genuini e col fondo (notevole, peraltro, nel romanzo la menzione di Barbacarlo, storica cantina dell'Oltrepò e mitologico punto di riferimento per il mondo del vino naturale in Italia). In *Gita al mare*, invece, la famigliola protagonista, in mancanza di veri pesci nel mare, deve ridursi a pescare nell'acquario. Peggio ancora, in *Visita al padre*, i cibi della campagna sopravvivono ma solo come simulacri, in accurate riproduzioni pubblicitarie:

Oggi le 'piole', le osterie, le 'tampe' non esistono più. Ma si fa presto, sgomberano un portico, appoggiano ai pilastri due o tre ruote di carro dipinte di rosso, un giogo infiocchettato e un vecchio paiolo di rame appesi alle travi fasulle, unna treccia d'aglio sopra l'archetto dell'uscio che mena in cantina, e la trappola è pronta. Basta una tovaglia a quadri, l'insalata di fagioli e nervi, il vino balordo purché schiumi, e un bel pesce al cartoccio, appunto. Corriamo tutti, noi di Milano, i cittadini, corriamo a comperare la nostra razione di 'buon tempo antico', quell'abominevole imitazione, la caricatura e il vilipendio dei nostri sentimenti<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> Donna Haraway, *Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin*, in «Environmental Humanities», 2015, nr. 6, pp. 159-165, p. 162n.

<sup>19</sup> L. Aldani, *Quando le radici*, op. cit., p. 18.

<sup>20</sup> L. Aldani, *Parabole per domani*, op. cit., p. 18.

Il consumismo che Aldani prende di mira, di nuovo, non risparmia nulla: invece di liberarsi della tradizione che ha soppiantato, la assorbe e la ripropone in una versione parodica e grottesca.

Un altro dei racconti di Aldani che rientra decisamente nell'ambito distopico, in una maniera tutta particolare, è *Trentasette centigradi*, che, ambientato a Roma nel 2025, dipinge il paese in preda a 'esculapiocrazia', cioè una società in cui i medici hanno preso il potere e, attraverso la Convenzione Medica Generale, impongono ai cittadini norme di prevenzione ossessive, facendo loro subire continui controlli e, qualora non si adeguino ai suoi dettami, multe. Dal momento che, nel mondo immaginato da Aldani, i medici vengono pagati solo quando il paziente è sano, e non quando si ammala, la Convenzione si adopera affinché nessuno possa ammalarsi mai, costringendo i cittadini a girare muniti di termometri e aspirine, maglie della salute e calze di lana, a non fumare e a non bere oltre una certa soglia. Il protagonista, Nico, di nuovo uno dei giovani arrabbiati di Aldani, è esasperato dagli obblighi impostigli dalla Convenzione (appartatosi una sera nel parco con la fidanzata, viene redarguito da un sorvegliante che li spedisce a casa perché è troppo umido), e decide di uscire dalla Convenzione per risparmiare e comprarsi una macchina. Questo, però, comporta che non si potrà più curare se non autonomamente; e nelle ultime pagine lo vediamo a letto, morente, dopo essersi preso il tetano da un chiodo arrugginito durante la sua prima scampagnata automunita. Come Arno e come il protagonista di *Visita al padre*, anche Nico è sconfitto in partenza nel suo tentativo di ribellione alla società. *Trentasette centigradi* (che è la temperatura corporea al di sotto della quale un corpo si considera sano) condivide tutti gli elementi delle distopie di Aldani evidenziati finora: alienazione, sovraffollamento, urbanizzazione eccessiva – che emergono specialmente, per contrasto, nella parentesi della gita del protagonista in campagna.

L'altra caratteristica comune a tutte le distopie di Aldani è l'enfasi sul sovraffollamento e sulla sovrappopolazione, con conseguente sviluppo smisurato del tessuto urbano. Questo emerge con particolare forza in un altro celebre racconto di Aldani, *Gita al mare*, pubblicato nel 1967 su *Paese sera*. Il narratore (un bambino, che pare scrivere un tema delle elementari) racconta la domenica al mare di una famiglia della piccola borghesia romana: l'uscita all'alba per non incontrare traffico, gli ingorghi in autostrada, le spiagge affollatissime coi turni per bagnarsi, e così via. Ogni pagina di questo racconto presenta una realtà familiare al lettore dell'epoca, ma considerevolmente peggiore, in cui i difetti della moder-

nità (inquinamento, sovrappopolazione...) vengono implementati. Negli ultimi paragrafi del racconto scopriamo addirittura che, mancando lo spazio per tutti, i cittadini devono dividersi le case con un'altra famiglia, e che i nuclei familiari passano una settimana a turno in capsule di riposo criogenico – in altre parole, l'alternativa alla riduzione delle risorse disponibili diventa vivere a metà non nel senso dei consumi, ma del tempo. Scrive il narratore del racconto:

Papà ha ragione anche quando dice che la crisi degli alloggi ci dovrebbe pensare il governo a risolverla, e che se andiamo avanti di questo passo i doppi turni non basteranno più, ci vorranno i tripli e chissà forse i quadrupli turni, e andrà a finire che ci daranno i tagliandi non solo per circolare, non solo per il cinema e per le gite, ma anche per fare la pipì e per soffiarsi il naso. Papà dice che è tutto uno schifo, siamo troppi, e c'è troppa gente ingorda che vuole fare il comodo suo. È per questo che ci tocca campare una settimana sì e una no. Qui però papà esagera. A me l'ipnosospensione non dà nessun fastidio, i sette giorni passano in un minuto<sup>21</sup>.

L'ipnosospensione evocata qui ricorda da vicino gli «onirofilm» di *Buonanotte*, *Sofia*, popolare specie di film proiettati durante il sonno e usati dalle masse per compensare una vita quotidiana ripetitiva e priva di eventi. La fuga nell'irrealtà o, nel caso di *Gita al mare*, la sospensione tramite ipnosi sono due soluzioni tecnologiche alla sovrappopolazione, una delle preoccupazioni maggiori della distopia di Aldani.

Abbiamo detto che Aldani non si occupa di cambiamento climatico, perché questo ancora non era particolarmente oggetto di dibattito pubblico; ma le ansie maltusiane di sovrappopolazione, invece, lo erano decisamente. Nel 1972 esce il report del Club di Roma, una associazione non governativa di esperti e uomini politici che, grazie ad avanguardistiche simulazioni al computer, crea delle previsioni sulla crescita esponenziale di popolazione in uno scenario a risorse limitate. Soprattutto, però, nel 1968 esce *The Population Bomb* di Paul e Anne Ehrlich, fortunatissimo saggio che mette in guardia contro i pericoli della sovrappopolazione, che rischierebbe, secondo gli autori, di causare scarsità di cibo e carestie. Il libro degli Ehrlich aveva un tono allarmistico, e le sue previsioni si sono rivelate false; allo stesso tempo, tuttavia, ha avuto una grande importanza nei discorsi ambientalisti dell'epoca, e la sua influenza si vede anche nell'opera di Aldani – dove arriva probabilmente anche attraverso la versione per il pubblico generalista fattane da Roberto Vacca, peraltro a

<sup>21</sup> Ivi, p. 165.

sua volta autore di fantascienza, con *Il medioevo prossimo venturo* (1971). Nelle distopie che abbiamo discusso finora vediamo preoccupazioni simili, non legate alla scarsità di cibo (perché il cibo, nelle fantasie di Aldani, viene prodotto industrialmente, chimicamente) ma all'urbanizzazione esasperata, che del resto è coerente con la crescita urbana in Italia negli anni in cui scrive Aldani: una crescita, peraltro, che oltre a coincidere con spostamenti di massa dalla campagna alla città e dal Sud al Nord, avvenne anche tanto rapidamente da impedire spesso pianificazioni urbane serie, sistemi di trasporto adeguati, e la creazione di aree verdi in città.

Dopo due decenni in cui la distopia italiana è stata prevalentemente concentrata sui problemi del cambiamento climatico, riportare lo sguardo all'opera di Aldani permette di complicare una lettura dell'Antropocene fondata esclusivamente sul climate change, sottraendola a quella che Erik Swyngedouw ha definito «invocazione feticista della CO<sup>2</sup>»<sup>22</sup> come catalizzatore delle preoccupazioni ecologiche e che caratterizza molte eco-distopie ed eco-apocalissi contemporanee. Invece, proprio indagandone vari aspetti, e di non sempre immediata collocazione ecologica, Aldani inquadra il presente come uno spazio in cui le responsabilità per le degradazioni ambientali sono sempre sociali, collettive; la reazione verso le quali è spesso inutile o controproducente; ma dove, con desolante chiarezza, l'iniziativa individuale per cambiare le cose è spesso sconfitta o controproducente.

<sup>22</sup> Erik Swyngedouw, *Apocalypse Forever?*, in «Theory, Culture & Society», 2010, nr. 27, pp. 213-32.

## Nel corso del tempo Per un uso politico della storia e della letteratura

Domenico Gallo

«Hai notato che l'immagine tremava?»

«Non più del solito.»

Wim Wenders, *Nel corso del tempo*

Luciano Canfora esemplare *Teorie e tecniche della storiografia classica* (1974)<sup>1</sup>, osserva che già Luciano di Samosata nel secondo secolo d.c., in *Come si scrive la storia*<sup>2</sup>, opponeva una storiografia «disinteressata» a una «pragmatica», ovvero una storia dedicata alla tutela dei fatti minacciati dalla distruzione portata dal tempo (che poteva essere associata a Erodoto) contro un'idea di storia che «serve alla contingente e futura azione politica» (che è l'innovazione attribuita a Tucidide). Inevitabilmente, nei secoli, questa contrapposizione non si è risolta, riproponendosi in ogni forma, ma sempre agitando lo spettro che afferma lo stretto rapporto tra storia e politica. Forse oggi questo scontro tra i diversi modelli di fare la storia si avvinghia attorno al concetto di «revisionismo», termine dal quale è opportuno prendere le distanze o almeno provvedere a una defi-

<sup>1</sup> Luciano Canfora, *Teorie e tecniche della storiografia classica*, Laterza, Bari 1974.

<sup>2</sup> Luciano di Samosata, *Come si scrive la storia*, Osanna Edizioni, Venosa 2000.



nizione che consenta allo storico di sfuggire all'idea di uno sguardo solo contemplativo del passato, abdicando ad attingere a quello sterminato serbatoio di idee ed esperienze che è stato il prima di noi. La definizione comune, spregiativa, riferisce di una storia sbagliata, falsa e di parte, una disciplina articolata su cose non vere e fatti non avvenuti, una strumentalizzazione del passato allo scopo di consentire il mantenimento o la presa del potere. È evidente che una manipolazione efficace del passato consente a un'esperienza totalitaria di negare ogni dialettica, di bloccare sul nascere l'idea della possibilità di un mondo diverso. L'eterno presente è dunque uno degli strumenti di rafforzamento dello status quo e due libri di fantascienza ci guidano all'interno della più crudele delle tirannidi, quella che non si riesce più a riconoscere come tale. A titolo di esempio si può richiamare l'elemento portante di *Swastika Night* (1936) di Katharine Burdekin<sup>3</sup>, ovvero la falsificazione che, generazione dopo generazione, attraverso la distruzione di ogni libro e una scientifica analfabetizzazione della popolazione, ha trasformato la presa del potere del Partito nazista nel 1933 in una religione senza tempo basata sul dio Hitler. Ma il ristabilimento della Storia, quell'utopia di realtà oggettiva e condivisa, è rappresentato da un testo che un gerarca nazista ha meticolosamente vergato a mano e tramandato ai suoi posteri in cui si descrive la natura umana e politica del movimento nazista e la sua essenza di violenza criminale ed elitaria. Il libro di Burdekin, che oggi viene classificato tra i romanzi che descrivono un mondo in cui Hitler ha vinto la Seconda guerra mondiale, quindi un'ucronia, essendo stato pubblicato nel 1936 è in realtà una distopia (per usare un termine abusato), ovvero un romanzo ambientato in un tempo alternativo. L'altro romanzo è *1984*<sup>4</sup> di George Orwell.

## 1. Fantascienza e storia

*The Encyclopedia of Science Fiction*<sup>5</sup> curata da John Clute, forse la più importante opera mondiale dedicata alla fantascienza, dedica una voce molto approfondita al tema «Alternate History» in cui chiarisce la genesi di questa tecnica letteraria collocandola nella prima parte dell'Ottocento, con un'opera del politico conservatore Benjamin D'Israeli e con un'interessante serie di storie alternative dedicate a Napoleone e alla sua con-

<sup>3</sup> Katharine Burdekin, *La notte della svastica*, a cura di Domenico Gallo, trad. it. Alfonso Geraci, Sellerio, Palermo 2020.

<sup>4</sup> George Orwell, *1984*, Mondadori, Milano, 2016.

<sup>5</sup> [http://www.sf-encyclopedia.com/entry/alternate\\_history](http://www.sf-encyclopedia.com/entry/alternate_history). Consultato il 2 luglio 2021.

quista del mondo. Le opere di Louis-Napoléon Geoffroy-Château, come *Napoléon et la conquête du monde, 1812-1832*<sup>6</sup>, rappresentano abbastanza apertamente la frustrazione di un intero settore francese che aveva dovuto subire la sconfitta di Napoleone e la conseguente restaurazione monarchica. Se la Rivoluzione francese e la conseguente involuzione autocratica avevano prodotto l'espansionismo imperiale e avevano proiettato per la Francia un futuro di predominio nei confronti delle monarchie europee, la sconfitta della Campagna di Russia rappresenta un punto di svolta storico che avrebbe potuto configurare un futuro completamente diverso per il mondo intero. È inevitabile che, una volta scoperto il meccanismo letterario della riscrittura del passato per determinare un diverso presente, questo sia stato utilizzato da vinti e vincitori allo scopo di mettere in discussione lo status quo o di stabilirne l'ineluttabilità.

Gli studiosi della fantascienza sono soliti chiamare «jonbar point» o «jonbar hinge» (letteralmente «cerniera jonbar») gli avvenimenti storici in grado di generare diverse linee di futuro. Il termine è stato tratto da un romanzo di Jack Williamson, *The Legion of Time*<sup>7</sup>, in cui il protagonista John Barr si trova a scegliere tra raccogliere un magnete o un piccolo sasso. Questa scelta sarà in grado di produrre due linee di futuro radicalmente differenti. Se raccoglierà il magnete, fatto che gli ispirerà un interesse verso la scienza, si svilupperà un futuro che culmina nel mondo utopico e tecnocratico di Jonbar, se raccoglierà il sasso il futuro gli riserverà una società dittatoriale chiamata Gyronchi. Il termine ucronia viene usato in analogia al più antico e conosciuto termine utopia («non-luogo») per indicare un «non-tempo». A partire dal romanzo di Williamson, la fantascienza intesa come letteratura popolare assimila il meccanismo letterario dell'alternativa temporale e lo riproduce attraverso la declinazione di una serie di varianti che sono proprietà intellettuale comune di molti autori. Dobbiamo a Renato Giovannoli, con il suo saggio *La scienza della fantascienza*<sup>8</sup>, l'osservazione che la fantascienza condivide con la scienza alcuni statuti epistemologici. Non si tratta di stabilire che la letteratura di fantascienza sia in grado di «prevedere» gli eventi e le scoperte scientifiche (è noto che non è certo questo il suo valore), ma che opera producendo «teorie autonome rispetto alla scienza» (iperspazio, viaggio

<sup>6</sup> Louis-Napoléon Geoffroy-Château, *Napoléon et la conquête du monde, 1812-1832*, Nabu Press 2012.

<sup>7</sup> Jack Williamson, *La legione del tempo*, trad. di Gianni Aimach, Libra, Bologna 1968 («Nova sf», II, n. 7).

<sup>8</sup> Renato Giovannoli, *La scienza della fantascienza*, Bompiani, Milano 2015 (nuova edizione).

nel tempo, antigravitazione, tempo alternativo, esseri sintetici), capaci di sedimentarsi all'interno del corpus letterario con cui interagiscono lettori e scrittori e, soprattutto, questi nuovi meccanismi letterari si manifestano nel genere come vere e proprie rivoluzioni scientifiche, scontrandosi con le soluzioni letterarie esistenti (in analogia alla teoria evoluzionistica della conoscenza di Karl Popper e al modello dei paradigmi introdotti da Thomas Kuhn) fino a raggiungere un'egemonia letteraria e diventate un elemento creativo condiviso. A quel punto il viaggio nel tempo, con la possibilità di alterare presente e futuro interagendo con il passato, come l'esistenza di una realtà in cui si è sviluppata una storia alternativa alla nostra a partire da un avvenimento di switch («jonbar point»), o universi paralleli che sono varianti quantistiche del nostro, non devono più essere dimostrati al lettore e diventano un tema riconosciuto e utilizzabile per ambientare altre storie.

## 2. Riscrivere la Storia per dominare il presente

Non deve quindi stupire che l'elaborazione della geopolitica internazionale ottocentesca, il «what if» di una concezione storiografica ancora pesantemente declinata attorno all'uomo forte, al re, all'imperatore, al capo rivoluzionario, per lo più ignorando le inevitabili variabili socio-economiche di un'epoca e i suoi rapporti con le scienze e le tecnologie, la stessa storia delle idee (con l'entrata sulla scena del potere da parte prima della classe borghese e poi della classe operaia), si sia fusa con la prima fantascienza per costruire un nuovo immaginario caratterizzato da violente trasformazioni. Si tratta, a mio parere, di terreno fertile soprattutto per l'immaginario che segue quello del «secolo breve», uno schema teorico per una realtà come la nostra in cui i media costruiscono e decostruiscono ogni elemento della realtà fino a confonderne gli accadimenti reali, all'interno di quel tragico carosello intuito da Orwell in *1984*. Evidentemente, soprattutto nel filone letterario dell'antiutopia, aperto lucidamente da Orwell, il sadico gioco di alterare il passato attraverso la manipolazione di quelli che potremmo definire «attrattori di un'epoca trascorsa», quelli che lo storico chiama fonti, è l'elemento di costituzione di ogni dittatura. In *1984*, infatti, la dittatura di Big Brother si basa su una metodica ricostruzione della storia contemporanea, dell'appena trascorso, costringendo l'intera popolazione inglese a vivere all'interno di un'ucronia, di un passato/presente costantemente falsificato dagli zelanti impiegatiti del Minitrur, l'agghiacciante Ministero della verità. Dunque è difficile, occupandosi di sondare l'immaginario della fantascienza, divide-

re radicalmente ucronia e distopia, perché i due aspetti amano intrecciarsi sull'elemento fondamentale della stabilità politica novecentesca che è la storia, e il disvelamento delle reali meccaniche del presente attraverso la possibilità di ricostruire i percorsi diacronici degli eventi. Una lotta commenterebbe lo storico, per impedire la condivisione delle fonti e consentire un'azione revisionista a senso unico.

Stranamente Orson Welles, a cui dobbiamo un capolavoro come il film (o meta-film) *F for Fake*<sup>9</sup> (1973), che eppure aveva dedicato molti suoi lavori alla presenza del falso nella storia, nella politica e nelle relazioni umane, tra cui *Le procès* (1962) tratto dall'omonimo romanzo di Franz Kafka, non si allaccia mai né al romanzo di Orwell né alle molte opere che hanno denunciato la pratica staliniana di costringere gli avversari politici (in generale militanti comunisti) a pubbliche abiure, i processi farsa, la revisione della documentazione storica di cui *Darkness at Noon*<sup>10</sup> di Arthur Koestler è certo l'esempio più importante. Eppure, Welles è certamente un intellettuale in sintonia con l'ultimo romanzo di Orwell, sensibile agli stessi temi, indipendente e polemico verso gli aspetti sussiegosi della cultura ufficiale e attratto dalle modalità di produzione del falso (a cui dedica, nel 1955, il film *Mr. Arkadin*, uno dei suoi capolavori). Paradossalmente la fantascienza ucronica condivide con il falso wellesiano l'idea che questo possa ergersi a metodo per percepire una realtà più ampia, magari assurda, che la sola verità non è in grado di afferrare.

Se Burdekin aveva letto con sorprendente anticipo la necessità del totalitarismo fascista di creare una propria storia alternativa per giustificare il suo presente e l'occupazione duratura del potere, la denuncia dello stalinismo da parte di Orwell completa il quadro evidenziando che, a partire dai totalitarismi degli anni Venti e Trenta, la lotta per la conquista della storia sarà inevitabile e senza esclusione di colpi<sup>11</sup>. La fantascienza, una letteratura che, parafrasando Marx ed Engel de *Die deutsche Ideologie*<sup>12</sup>, possiamo definire «contro lo stato di cose presente», opera all'interno delle società rielaborando letterariamente i contenuti dell'immaginario di un'epoca. È quindi la percezione inconsapevole e inconscia che l'integrità della Storia sia a rischio nella società e nel dibattito politico reali, che

<sup>9</sup> Il titolo originale del film è *Vérités et mensonges*, e *F come falso* in italiano, ma è universalmente noto con il titolo inglese.

<sup>10</sup> Arthur Koestler, *Buio a mezzogiorno*, Mondadori, Milano 2010.

<sup>11</sup> Sugli scambi ideologici tra fascismi europei e società democratiche, si veda Wolfgang Schivelbusch, *3 new deal. Parallelismi tra gli stati uniti di Roosevelt, l'Italia di Mussolini e la Germania di Hitler 1933-1939*, Marco Tropea, Milano 2008.

<sup>12</sup> Karl Marx e Friedrich Engels, *L'ideologia tedesca*, Editori Riuniti, Roma 2018

conferisce interesse e successo alle ucronie prodotte dalla fantascienza. Forse il passaggio dall'analogico al digitale, con quella «riproducibilità tecnica a basso costo» che caratterizza i nuovi media, ha completamente ridefinito il concetto di verità del nostro presente e del passato prossimo, e con la condivisione planetaria di verità mobili ed effimere tese a disconnettere i meccanismi di causa-effetto, ha lasciato spazio a una letteratura ambigua come la fantascienza che dalla pluralità dei futuri ha ampliato in suo spettro d'azione nella pluralità dei passati.

Se nella tragedia europea del Novecento coincidono l'avvento del fascismo tedesco e la sua presa del potere, nel conflitto mondiale con il suo atroce peso della morte dei civili, della riscrittura del diritto esistente per fondarlo sul razzismo e l'elitarismo, le ucronie hanno mediamente letto la vittoria di Hitler come la manifestazione assoluta del male. Senza entrare nello specifico delle opere di Sarban, Philip K. Dick, Robert Harris, Len Deighton (interessante a questo proposito la voce Wikipedia «Ipotetica vittoria dell'Asse nella Seconda guerra mondiale»<sup>13</sup> per una rassegna delle opere sul tema), il modello storiografico che viene presentato non è affatto dissimile da quello ufficiale che attribuisce al fascismo tedesco le pesanti responsabilità che tutti conosciamo e, soprattutto, non si discosta dalla critica che rileva i meccanismi opportunistici del preesistente sistema di potere tedesco che ne hanno favorito l'ascesa. In sintesi, la negatività dell'esperienza del nazismo tedesco non è messa in discussione dalla fantascienza e non è applicata alcuna «revisione». Seppure attraverso meccanismi romanzeschi il giudizio ucronico coincide con il giudizio storico. Tecnicamente, se Hitler non avesse perso la Guerra mondiale e non si fosse suicidato il 30 aprile 1945, il flusso temporale successivo mantiene una grande coerenza rispetto alle premesse che derivano dalla conoscenza delle fonti, ai giudizi etici e morali. Un esempio tra i tanti il romanzo di Philip K. Dick *The Man in the High Castle* e la serie televisiva che ne è stata tratta.

### 3. Le ombre del revisionismo storico

Ben diversa e controversa è la letteratura ucronica che rielabora il fascismo italiano. Figlia di una serie di contraddizioni, complessità, tradimenti e voltafaccia, la storia d'Italia presenta ancora situazioni storiche inconcluse e in perenne divenire. Tecnicamente la storiografia (e purtrop-

<sup>13</sup> [https://it.wikipedia.org/wiki/Ipotetica\\_vittoria\\_dell%27Asse\\_nella\\_seconda\\_guerra\\_mondiale](https://it.wikipedia.org/wiki/Ipotetica_vittoria_dell%27Asse_nella_seconda_guerra_mondiale), consultato il 2 luglio 2021.

po anche la politica, con il suo procedere superficiale e opportunistico) è impegnata attorno al tema del revisionismo per definirne i contorni reali. L'insieme dei saggi raccolti nel volume *Lezioni sul revisionismo storico*<sup>14</sup> fornisce un quadro molto completo sulle modalità di revisionismo applicato al caso della storia italiana, soprattutto per periodi e avvenimenti ancora aperti al dibattito come il Risorgimento, il Fascismo e la Resistenza. Nello specifico del fascismo, il saggio di Bruno Mantelli intitolato *I fascismi dell'Europa dell'Ordine nuovo. 1940-45*<sup>15</sup> chiarisce da posizioni antifasciste le ambiguità della terminologia storica a partire da un concetto come quello di «revisionismo» che sembra implicare (o forse solo evocare) l'esistenza di un'interpretazione canonica e ortodossa degli eventi. A ben vedere il mestiere dello storico è, invece, proprio quello di interpretare e correlare con nuovi elementi la conoscenza degli eventi passati attraverso modelli storiografici sempre più efficaci, e quindi sottoponendo il materiale storico e i modelli a continua revisione. Il problema non è quindi il negare o contrapporsi a una tesi storica riconosciuta, ma farlo attraverso una selezione o una negazione delle fonti che eventualmente contraddicono la tesi ufficiale. Come abbiamo visto, la fantascienza classicamente denuncia come crimine la sottrazione, distorsione ed eliminazione delle fonti storiche; e se la fantascienza trasferisce a futuri o passati alternativi questo aspetto come cruciale per il consolidarsi di esperienze totalitarie, è perché ritiene implicitamente che sia in atto.

Nel caso del fascismo italiano è in atto un processo pubblico di riduzione delle responsabilità in termini di aggressioni militari, persecuzione ed eliminazione degli avversari politici, eliminazione delle libertà politiche e personali, corruzione, stermini sistematici di civili, razzismo e sessismo<sup>16</sup>. Sono inoltre complessivamente mitigate o ignorate le responsabilità italiane sulla nascita e lo sviluppo dei fascismi europei, sull'avvento della dittatura in Spagna, sulla collaborazione attiva del fascismo nella persecuzione degli ebrei e nelle rappresaglie in Italia e all'estero, illudendo di una declinazione più mite nel caso del fascismo mussoliniano rispetto, per esempio, alla interpretazione hitleriana, quando invece si tratta «di un fenomeno di natura generale europea e non può essere

<sup>14</sup> Sergio Bologna (a cura di), *Lezioni sul revisionismo storico*, Calusca City Light, Milano, 1999.

<sup>15</sup> B. Mantelli, *op. cit.*, pp. 106-127.

<sup>16</sup> Per comprendere la vastità del lavoro politico di revisione e falsificazione delle responsabilità del fascismo sono disponibili molti testi. Si rimanda quindi all'opera di Angelo del Boca, Francesco Filippi, Filippo Focardi, Eric Gobetti e Wu Ming, tra gli altri.

compreso se rinchiuso all'interno dei confini nazionali»<sup>17</sup>. In realtà senza il fascismo italiano, con la sua violenta presa del potere e la capacità di leggere la debolezza e l'opportunismo delle classi dirigenti, il contrasto alle rivendicazioni sindacali attraverso l'eliminazione fisica dei lavoratori e dei sindacalisti, il disprezzo per «l'inferiore» e il culto dell'irresponsabilità, non sarebbero immaginabili gli altri fascismi in Europa. La società plasmata da Mussolini, con la collaborazione della peggiore monarchia europea, ha inevitabilmente condizionato il quadro culturale e politico di tutte le destre del periodo, ed è l'elemento fondante della variante nazionalsocialista tedesca. In mancanza di quell'esperienza politica che si è sviluppata in Italia a partire dal 1919, «all'inizio degli anni Trenta in Germania sarebbe andata al potere in ogni caso una dittatura reazionaria di destra, ma non nelle forme del fascismo hitleriano»<sup>18</sup>. In particolare, la specificità nel fascismo, il suo elemento di novità politica, è stato di proporre un modello di utilizzo delle masse che le inglobasse nel potere al servizio di un progetto reazionario di carattere elitario, contrapponendosi al modello marxista che prevedeva invece una contrapposizione delle masse verso il resto della società. La mancata rivoluzione fascista (o forse è meglio scrivere la «falsa rivoluzione fascista») risiede proprio nell'aver rafforzato il potere delle tanto odiate élites economiche, offerto un ruolo militante alla borghesia e avere irregimentato le classi lavoratrici anche attraverso un sistema retorico di valorizzazione. In sintesi, il fascismo ha offerto alle classi dirigenti italiane la possibilità di avere i vantaggi della modernità in termini di tecnologia e industrializzazione senza il progresso sociale delle masse lavoratrici e mantenendo le gerarchie sociali preesistenti. «In una parola il fascismo sembrava un modo per avere le acciaierie ma anche la sottomissione dei lavoratori, l'industria chimica ma anche la subordinazione sociale delle donne, i trasporti rapidi ma anche i giovani irregimentati e sottoposti a un controllo dall'alto, ancorché accontentati da un punto di vista simbolico (si cantava *Giovinezza*, dopodiché si era inquadri in una gerarchia irresistibilmente gerontocratica)»<sup>19</sup>.

#### 4. Fantafascismo

Il richiamo ai principali elementi del dibattito sul revisionismo storico riguardante il fascismo italiano è necessario perché la scrittura ucronica

<sup>17</sup> B. Mantelli, *op. cit.*, p. 111.

<sup>18</sup> B. Mantelli, *op. cit.*, p. 111.

<sup>19</sup> B. Mantelli, *op. cit.*, p. 114.

italiana ne ha ripreso i temi attraverso l'elaborazione narrativa, addirittura costituendo una corrente specifica denominata *fantafascismo*<sup>20</sup> che, inevitabilmente, si declina in una visione di destra e in una di sinistra<sup>21</sup>. Questa contrapposizione non deve stupire, perché all'interno degli studi dedicati alla fantascienza si sono affrontate letture politicamente molto polarizzate, ma che entrambe riconoscono alla fantascienza una specificità politica importante per la sua capacità di leggere e trasformare la realtà attraverso «esperimenti mentali» e letterari che consentono una critica molto profonda delle società esistenti. A metà degli anni Sessanta, su una rivista amatoriale curata da Vittorio Curtoni e Luigi Naviglio intitolata «Fantapolitica»<sup>22</sup>, appare un racconto interessante scritto a due mani da Gianfranco de Turrís e Piero Prosperi intitolato *Petrus Romanus*<sup>23</sup>. L'Italia è governata da un sistema totalitario di chiara ispirazione sovietica, il Vaticano è ancora indipendente ma solo fino a quando resterà in vita l'ultima Papa, che versa in gravissime condizioni. Progressivamente, in

<sup>20</sup> Il termine *fantafascismo* è stato introdotto e diffuso da Gianfranco de Turrís che, a partire dagli anni Sessanta, ha lavorato continuamente attorno al rapporto tra la narrativa fantastica e la cultura tradizionale. I suoi interventi si sono sostanzialmente rivolti agli aspetti di reazione alla società e alla cultura tecnologica, certo nell'ambito di un'ampia scuola culturale a cui afferiscono anche contributi apertamente fascisti, contrapponendosi all'approccio tipico della fantascienza che si fonda sul contrasto fiducia/crisi della scienza e della razionalità. Le molte ucronie proposte da De Turrís come curatore sono afferenti piuttosto alla letteratura fantastica propriamente detta, sfuggendo alle problematiche di reale consistenza di universi alternativi e in generale, di una spiegazione parascientifica. In particolare, queste ucronie intendono scavare il mondo della possibilità irrealizzata e dell'alternativa storica su un modello in sintonia con il fantastico latinoamericano. Per quanto riguarda la cultura di critica della tecnica e, in generale, della cultura della crisi, si rimanda a Michela Nacci, *Tecnica e cultura della crisi (1914-1939)*, Loescher, Torino 1982.

<sup>21</sup> Per motivi di spazio si rimanda al saggio di Walter Catalano, Gian Filippo Pizzo, *Ucronia e Distopia: Fantafascismo e Fantamarxismo*, pubblicato sulla rivista «Carmilla» (<https://www.carmillaonline.com/2018/08/19/ucronia-e-distopia-fantafascismo-e-fantamarxismo/>, consultato il 2 luglio 2021), che si occupa di una serie di ucronie nate al di fuori delle esperienze della fantascienza come il romanzo di Marco Ramperti *Benito I, Imperatore* (1950). Così come alla documentatissima tesi di dottorato di Emiliano Marra, *Storia e Contro-storia. Ucronie italiane: un panorama critico*, disponibile online all'indirizzo: <https://www.openstarts.units.it/bitstream/10077/11001/5/Emiliano%20Marra%20-%20Storia%20e%20controstoria.%20Ucronie%20italiane%3A%20un%20panorama%20critico.pdf>. Il documento è stato consultato il 30 giugno 2021.

<sup>22</sup> Si trattava di un'esperienza molto interessante e coraggiosa denominata «Numeri unici» che aveva raccolto attorno al tema del rapporto tra fantascienza e politica appassionati di ogni tendenza.

<sup>23</sup> Il racconto è stato poi ripubblicato in Vittorio Curtoni, Gianfranco De Turrís, Gianni Montanari (a cura di), *Fanta-Italia. Sedici mappe del nostro futuro*, «Galassia» n. 165, La Tribuna, Piacenza 1972.



un efficace montaggio che mette a fuoco diverse situazioni, ricostruiamo il clima di sospetto e di repressione che caratterizza la nuova Italia, la cui bandiera ha il colore che si confonde con il tramonto. Non si tratta certamente di un racconto dedicato a rielaborare le tematiche del fascismo, ma di un'ucronia sottile che, piuttosto, gioca la chiave dell'allora recente propaganda anticomunista e dell'immaginifica figura del bivacco dei cosacchi in piazza San Pietro, tanto amata dalla propaganda. Il «pericolo rosso» viene letteralizzato attraverso gli schemi della fantascienza e la loro capacità di giocare, ma molto seriamente, con le paure della Guerra fredda. Anni dopo il racconto ricompare nell'antologia *Fanta-Italia. Sedici mappe del nostro futuro* con una curiosa premessa che si riporta. «Questo racconto, scritto nel 1963, rappresentava allora l'ideologia comune dei due autori. Oggi, mentre de Turrís, pur con qualche modifica di prospettiva, si è ulteriormente radicalizzato nelle proprie convinzioni, Prosperì si è da tempo avvicinato a posizioni ideologiche opposte; per ciò si riconosce a *Petrus Romanus* solo un valore di documento»<sup>24</sup>. Si riporta questa nota per sottolineare quanto, già nei primi anni Settanta, si considerasse la fantascienza come una forma di letteratura particolarmente adatta alla rappresentazione politica e di quanto fosse importante per gli autori riconoscere nei propri scritti l'impegno militante, qualunque esso fosse. È una fantascienza che non si nasconde al dibattito fascismo/antifascismo, ma che si sforza di interpretarlo proprio riprendendo le ambientazioni della Guerra civile italiana. L'esempio di sinistra lo troviamo, per esempio, nel racconto di Vittorio Curtoni *La vita considerata come un'interferenza tra nascita e morte*. Sempre in *Fanta-Italia. Sedici mappe del nostro futuro* il tema del fascismo è alla base di un racconto decisamente riuscito che si intitola *La morte del Duce* di Pier Carpi. Siamo nel 1971, nel giorno della morte di Benito Mussolini. L'Italia è tra i vincitori della Seconda guerra mondiale, e il Regime è sopravvissuto e ha potuto plasmare l'Italia in una sorta di società ideologica e totalitaria al limite del ridicolo. Il linguaggio è quello retorico e ridondante del Ventennio, ed è interessante la passerella di una serie di personaggi storici della Sinistra italiana del Dopoguerra (Luciano Lama, Eugenio Scalfari, Ferruccio Parri e altri) completamente fascistizzati e funzionali al Regime. Assieme a loro, sullo sfondo, una scena che ripropone i grandi della politica (Fidel Castro, Leonid Breznev, Mao, Cassius Clay) ma ridefiniti politicamente all'interno del nuovo ordine mondiale. Se questo è il primo racconto fantafascista, allora sono precocemente evidenti una serie di elementi che poi saranno una delle

<sup>24</sup> In *Fanta-Italia. Sedici mappe del nostro futuro*, cit., p. 62.

colonne portanti dell'ideologia revisionista della Destra contemporanea, ovvero il *Leitmotiv* che tutti (ma soprattutto politici e intellettuali) erano stati entusiasti fascisti e, se il Regime non fosse stato sconfitto, avrebbero continuato a esserlo senza alcuna contraddizione, continuando a svolgere la loro funzione di intellettuali e politici. Si tratta di una riedizione volgarizzata di polemiche che avevamo, per esempio, realmente coinvolto i «fascisti di sinistra», tra cui Elio Vittorini e Vasco Pratolini, che successivamente avevano aderito al Movimento antifascista e poi alla Resistenza.

Ma è nel 2000 che per le Edizioni Settimo Sigillo viene data alle stampe l'antologia *Fantafascismo! Storie dell'Italia ucronica*. Si tratta di undici racconti raccolti da De Turrís attorno a un progetto che proclama una visione apertamente controcorrente del fascismo, provocatoria nei confronti della cultura ufficiale e che intende distaccarsi dalle molte opere memorialiste e vittimiste di cui sovrabbonda l'editoria di Destra. L'introduzione è un vero e proprio manifesto della visione che la Destra deve avere nei confronti delle elaborazioni fantastiche che riguardano il fascismo, un richiamo agli intellettuali a reagire all'egemonia culturale della Sinistra<sup>25</sup>, una lettura del passato alternativo che conducesse a «un'antiutopia positiva», insomma la costituzione di un laboratorio politico capace di discutere, attraverso la modalità della narrativa, il mondo di possibilità in cui un fascismo sopravvissuto alla Seconda guerra mondiale avrebbe affrontato i grandi temi dei decenni successivi come la società dei consumi, il sesso, il dissenso degli intellettuali, la questione giovanile, la forma stato.

Se si esclude la riedizione de *La morte del Duce* di Pier Carpi, solo

<sup>25</sup> Negli anni Settanta «si era nel bel mezzo degli “anni di piombo” eredi della “contestazione” violenta, quando “uccidere i fascisti non era reato” e la Sinistra politica e soprattutto culturale la faceva da padrona» (pp. 7-8). Così De Turrís descrive nell'introduzione a *Fantafascismo!* (Settimo sigillo, Roma 2000) il clima politico di quegli anni presentando però tutte le contraddizioni che egli stesso denuncia nel suo testo, come il vizio del vittimismo della Destra che dimentica di quegli anni le decine di militanti antifascisti uccisi e, soprattutto, le molte vittime civili delle stragi sempre e comunque dimenticate in queste ricostruzioni di fantasia. Altrettanto vede la Sinistra come un elemento politico indistinto (forse acefalo) ignorandone le molte diversificazioni politiche e storiche (dalle Brigate Rosse al Partito Social-Democratico Italiano, per utilizzare le forme collettive di quegli anni), mentre si richiede a gran voce un lavoro di analisi tra le diverse anime del fascismo e dello stesso Mussolini (per essere fedeli alla vulgata di Renzo De Felice). Ne risulta quindi, sin dall'inizio, un'operazione revisionista e riduzionista, che parte non da una legittima curiosità di comprendere il rapporto tra passato e presente (alla Philip Roth di *The Plot Against America* o Stephen King di *11/22/63*), ma da un neppure celato desiderio di riscatto sulla Storia.

*Canto dell'Appennino* di Adolfo Morganti riesce a raggiungere un livello politico e stilistico più che interessante. La Guerra civile non è finita, le truppe alleate hanno conquistato l'Italia e i partigiani antifascisti sono scesi dalle montagne e hanno acquisito il controllo delle città, ma le truppe sconfitte della R.S.I. sono riparate in montagna dove cercano di riorganizzarsi per continuare la loro lotta. Il racconto assume immediatamente quella dimensione di rapporto con la natura che è stato tipico di molta letteratura della Resistenza, descrivendo le marce e i bivacchi, e poi i combattimenti, che furono la caratteristica della letteratura partigiana e un'occasione di riflessione umana per i protagonisti. Così è per i partigiani fascisti che attraversano boschi e crinali dell'Appennino, in qualche modo gratificati dalla loro esperienza eccezionale, lontano dalle città e segnata dal combattimento, dalla paura e dalla morte. Nella logica dell'inversione che Morganti mantiene con sincerità per tutto il racconto, non vengono scordate neppure le rappresaglie e quel rapporto tra imboscato e mondo contadino che fu alla base della rete di solidarietà della Resistenza antifascista. Per il resto l'antologia lavora proprio sul paradigma revisionista, cioè di leggere provocatoriamente la storia del fascismo in quella modalità, talvolta grottesca, di selezionare gli eventi, eliminare gli aspetti scomodi e impresentabili, per concentrarsi su una triste evoluzione fantascientifica della commedia dei «telefoni bianchi».

Se prendiamo il romanzo *Occidente* di Mario Farneti del 2001, a cui seguiranno *Attacco all'Occidente* (2002) e *Nuovo impero d'Occidente* (2006)<sup>26</sup>, troviamo il consolidamento di una degli elementi fondanti della speculazione fantafascista, cioè cosa sarebbe successo se l'Italia fascista non fosse entrata in guerra a fianco della Germania hitleriana. Si tratta di un tema ricorrente anche nelle due opere dedicate al fantafascismo scritte da autori apertamente critici verso il fascismo, come la trilogia di Enrico Brizzi<sup>27</sup> e i due romanzi firmati da Giampietro Stocco<sup>28</sup>, che, in questi ultimi casi, è declinato con il rigore di accettare e portare all'estrema conclusione le caratteristiche politiche e le contraddizioni che il Regime aveva storicamente espresso. Il fantafascismo di destra azzera infatti ogni complessità del Regime fascista concentrandosi su un'immagine buonista e da commedia

<sup>26</sup> Mario Farneti, *Occidente*, Nord, Milano 2001; Id., *Attacco all'Occidente*, Nord, Milano 2002; Id., *Nuovo impero d'Occidente*, Nord, Milano 2006.

<sup>27</sup> Enrico Brizzi, *L'inattesa piega degli eventi*, Baldini Castoldi Dalai, Milano 2008; Id., *La nostra guerra*, Baldini Castoldi Dalai, Milano 2009; Id., *Lorenzo Pellegrini e le donne*, Bologna, Italica Edizioni 2012.

<sup>28</sup> Giampietro Stocco, *Nero italiano*, Fratelli Frilli Editori, 2003, Delos Digital 2015; Id., *Dea del caos*, Fratelli Frilli Editori, 2005, Delos Digital 2015.

all'italiana in cui nessuno, alla fine, è veramente cattivo. Sono sistematicamente ignorate tutte le violenze compiute sotto la protezione degli imprenditori e della polizia che hanno preceduto la Marcia su Roma (una realtà molto diversa da quella romantica delle canzonette dedicate eroiche camice nere in lotta contro i socialisti) fino all'incapacità di riportare situazioni reali della repressione attuata nelle colonie africane; nessuna rivisitazione ucronica dei crimini perpetrati durante la Guerra di Spagna e del coinvolgimento attivo nell'attacco alla Repubblica, né sulla durevole connivenza con la monarchia; solo rivisitazioni idilliache del rapporto con gli ebrei, e, per finire, la follia criminale perpetrata contro le popolazioni civili di ogni terra straniera occupata, fino alle torture e agli eccidi in terra italiana. Quello che leggiamo in questi romanzi e racconti non è mai il fascismo che è stato storicamente (in nessuna delle sue fasi), un fascismo che doveva allearsi inevitabilmente con la Germania in nome di un progetto comune basato sull'elitarismo e il razzismo, sulla negazione della libertà e dell'eguaglianza, e su un concetto che raramente troviamo rappresentato in questa narrativa, cioè che la violenza è uno strumento legittimo della lotta politica, anzi la manifestazione della violenza è un'esigenza esistenziale che non deve essere repressa ma espressa liberamente. In questo senso, l'esercizio di teorizzare letterariamente che l'errore del fascismo italiano sarebbe stato di allearsi a quello tedesco può avere un valore meramente di opportunismo, cioè quello di non entrare in una guerra che si sarebbe persa, ma non è credibile, neppure a livello di esercizio intellettuale, ritenere che Mussolini e il suo Regime avrebbero potuto rifiutare quella guerra dal punto di vista della visione politica e della possibilità di offrire l'opportunità di praticare quella violenza impunita che era stata il principale elemento della propaganda per oltre vent'anni. La stessa lettura porta a esorcizzare in molti racconti la realtà del 25 luglio 1943, con l'arresto di Mussolini e il tradimento di parte dei membri del Gran consiglio del fascismo, alla patetica gestione della sua reclusione. Troppi autori si innamorano dell'idea di una possibile successione di Galeazzo Ciano al vecchio suocero sopravvissuto agli eventi, scegliendo con lui una personalità certo poco fascista ed estremamente debole, visto che fu il più odiato tra i traditori, quasi si volesse comunicare un Regime che neppure volendo avrebbe potuto mostrarsi come storicamente è accaduto, offrendo un quadro della politica internazionale lontano dalla realtà economica ed espansionistica per perdersi in una serie di intrighi e complotti.

La rete delle ucronie fasciste viste da destra, o meglio caratterizzate da un approccio acritico e sornione verso il Regime, prosegue con l'antologia *Fantafascismi. Venti racconti di storia alternativa*<sup>29</sup>, curata da de Turrís nel 2018 per l'editore Bietti. La formula si distacca dalla raccolta quasi omonima del 2000, di cui riprende in parte il titolo, in quanto ogni racconto è basato su un episodio storico da cui intende distaccarsi. E allora cosa sarebbe successo se la Marcia su Roma non fosse avvenuta, se l'Italia non fosse militarmente intervenuta in Spagna, se l'aereo di Italo Balbo non fosse stato abbattuto, se il comandante Valerio non avesse ucciso Mussolini a Dongo, e così via. La rassegna riporta e riorganizza i temi precedenti delle regole fantafasciste e solo i racconti di Pierfrancesco Prosperi e Giulio Leoni dimostrano raffinate qualità narrative, soprattutto *L'ospite non invitato* che racconta di Hitler e il suo staff costretti a chiedere asilo politico a Roma nel 1939. Il tono è grottesco, e ricorda il romanzo molto riuscito *Er ist wieder da*<sup>30</sup> di Timur Vermes, tradotto in italiano con il titolo *Lui è tornato*, una dimostrazione che non è il taglio umoristico o la satira a impedire una lettura rigorosa dei caratteri e degli avvenimenti storici attinente alla realtà.

Se in ognuna di queste storie l'elemento unificante è Benito Mussolini, la sopravvivenza del fascismo alla sua morte rimette in gioco la complessità delle diverse anime che erano affluite nel movimento e che, a vario titolo, ne avevano influenzato le scelte politiche. Ognuna di queste ipotesi, con rare eccezioni votate a una rivalutazione del fascismo, mostrano una bidimensionalità sorprendente, in ogni caso sia i regimi fanta-mussoliniani, sia quelli che pongono Ciano a guida di uno Stato meno virulento del fascismo storico, sono marcati da un'evidente auto-referenzialità. In ogni caso questi fantafascismi di destra mostrano una società italiana in cui la politica è assente (a parte estatiche comparse di divinizzazione dei capi) e il gioco del potere è un'esclusiva dei nomi noti. Non viene pensata una situazione politica in cui siano rimessi in gioco valori altri rispetto al fascismo, né in senso socialista né in senso liberale. Questo appiattimento della speculazione ucronica del fascismo sconta forse l'impostazione storiografica di Renzo De Felice che, seppure con grande successo politico ed editoriale, ha scritto una storia del fascismo attraverso la biografia di Mussolini e che istituisce una netta divisione

<sup>29</sup> G. De Turrís (a cura di), *Fantafascismi. Venti racconti di storia alternativa*, Bietti, Firenze 2018.

<sup>30</sup> Timur Vermes, *Lui è tornato*, trad. it. Francesca Gabelli, Bompiani, Milano 2013.

tra «movimento fascista» e «regime fascista», divulgando l'idea di un movimento che si sia progressivamente corrotto con la presa del potere.

Tra le figure (troppo spesso «figurine») ricorrenti dell'Olimpo fascista Julius Evola, l'intellettuale del Regime, la cui influenza è stata alterna, viene spesso citato quale nume tutelare dei personaggi che impersonano la componente mistica del fascismo. Esempio, in questo senso, la figura di Giulia, la vergine guerriera di *Occidente* che combatte nel contingente italiano impegnato a fianco degli Stati Uniti in Vietnam, in lei si riproduce, generazione dopo generazione una spiritualità che deriva dalle divinità pagane dell'antica Roma. «Io sono stata consacrata, già da bambina, a questo antico culto, più antico di Roma stessa. (...) Per questo motivo devo mantenere l'originale purezza»<sup>31</sup>. Anche nel romanzo di Errico Passaro *Gli anni dell'aquila*, pubblicato da Settimo sigillo nel 1996, la visione mistica evoliana risulta essere quella vincente, ma all'interno di una descrizione del fascismo ancora superficiale e appiattita<sup>32</sup>. Se il brevissimo testo di Umberto Eco intitolato *Il fascismo eterno* pecca per eccesso di sintesi, è pur vero che i punti da lui declinati individuano in maniera decisamente efficace questo modello di fascismo di cui stiamo parlando e che tenacemente lavora alla costruzione di un proprio immaginario. Eco riassume Evola con pochi efficaci argomenti: «La più importante fonte teoretica della nuova destra italiana, Julius Evola, mescolava il Graal con i Protocolli dei Savi di Sion, l'alchimia con il Sacro Romano Impero»<sup>33</sup>. Il tono è certo quello del pamphlet, ma molta narrativa fantafascista si contraddistingue per «un'ingiustificata pietas nazionale» che ha portato a «dare troppo credito alla leggenda, del tutto infondata degli «italiani

<sup>31</sup> M. Farneti, *Occidente*, Nord, Milano 2001, p. 39.

<sup>32</sup> «L'elitismo è un aspetto tipico di ogni ideologia reazionaria, in quanto fondamentalmente aristocratico. Nel corso della storia, tutti gli elitismi aristocratici e militaristici hanno implicato il *disprezzo per i deboli*. L'Ur-Fascismo non può fare a meno di predicare un "elitismo popolare". Ogni cittadino appartiene al popolo migliore del mondo, i membri del partito sono i cittadini migliori, ogni cittadino può (o dovrebbe) diventare un membro del partito. Ma non possono esserci patrizi senza plebei. Il leader, che sa bene come il suo potere non sia stato ottenuto per delega, ma conquistato con la forza, sa anche che la sua forza si basa sulla debolezza delle masse, così deboli da aver bisogno e da meritare un 'dominatore'. Dal momento che il gruppo è organizzato gerarchicamente (secondo un modello militare), ogni leader subordinato disprezza i suoi subalterni, e ognuno di loro disprezza i suoi sottoposti. Tutto ciò rinforza il senso di un elitismo di massa.» Umberto Eco, *Il fascismo eterno*, in *Cinque scritti morali*, Bompiani, Milano 1997, p. 39, di nuovo *La nave di Teseo*, Milano 2018.

<sup>33</sup> *Ibid.*

brava gente»<sup>34</sup>. Inoltre, in nessuno di questi racconti, neppure nelle teorizzazioni della fantascienza c'è il coraggio di assumere la responsabilità politica della persecuzione e uccisione degli ebrei italiani, delle torture delle uccisioni di donne e bambini. Sul modello del revisionismo storico tedesco, le leggi razziste del 1938 (sarebbe un eufemismo chiamarle ancora «razziali»), letteralmente scompaiono dalla narrativa e gli ebrei italiani sono candidamente fascistizzati. Altrettanto estemporanea è la visione di un Mussolini socialista e di una presa del potere di una corrente che si vuole legata alle origini (alla Rivoluzione fascista), in quegli stessi anni in cui le camicie nere distruggevano fisicamente i socialisti e incendiavano le Case del popolo.

## 5. Fantafascismo di sinistra

Alla metodica occupazione dello spazio pubblico ben pianificata dalla cultura di Destra, le letture antifasciste, al contrario, sono scarse. La loro visione, inevitabilmente, tende a proporre un fascismo futuro in cui la violenza originale non è certo stata superata. Il primo di questi racconti, *La patria del ribelle* ipotizza un'Italia in cui il referendum istituzionale del 2 giugno del 1946 sia stato vinto dalla monarchia e al governo siano stati richiamati i superstiti del fascismo. La storia racconta di un gruppo di partigiani anarchici che compiono un clamoroso attentato sterminando l'intera compagine governativa e danno l'avvio a un'ambigua insurrezione che raccoglie partigiani italiani ed eserciti stranieri dell'Europa orientale<sup>35</sup>.

Nel 2003 Giampietro Stocco pubblica il romanzo *Nero italiano*. La storia è ambientata nel 1975, quando uno stanco Galeazzo Ciano, il secondo duce degli italiani, deve affrontare la contestazione giovanile, la pressione internazionale e le congiure di casa Savoia. Trentacinque anni prima Mussolini aveva scelto di non entrare in guerra e la sua neutralità era stata ben ripagata, tanto che il Regime, seppure politicamente stremato, ha diretto e represso l'Italia per mezzo secolo. Il romanzo corale ruota attorno a un giornalista della TV fascista che rimane coinvolto nella marea montante di un movimento che è una trasfigurazione di quello del 1977, che si sviluppa tra l'ateneo della Sapienza e il Collettivo di via dei Volsci.

<sup>34</sup> Luigi Ganapini, *Fascisti e collaborazionisti nell'Italia del 1943-45*, in *Lezioni sul revisionismo storico*, cit., p. 139.

<sup>35</sup> Domenico Gallo, *La patria del ribelle*, in «Intercom», 1990, n. 109/110. *Futuro Europa*, 2001, nr. 29..

Stocco, a differenza molti altri scrittori, ragiona sull'esperienza fascista senza sottrarsi a nessuno dei nodi fondamentali del dibattito politico; affronta la diversità delle sue correnti ed evidenzia quella che è più fascista di tutte le altre, quella che teorizza un razzismo naturale e che stabilisce specifici ruoli in nome di un elitarismo che si richiama, del tutto acriticamente, alla mitologia nordica. A incarnare la filosofia del disprezzo, della violenza e del dominio sull'altro, della lotta ai valori democratici è una donna, l'evoliana Maria de Carli, che, anche approfittando delle spinte progressiste e di critica diffusa del modello di famiglia fascista, prende il potere e scatena un'impressionante repressione. Gli anni Settanta sono stati gli anni delle dittature fasciste imposte da giunte militari (altro argomento che il fantafascismo riesce a rimuovere) che hanno praticato la tortura e l'omicidio politico a livello di massa e, nel ricordo dell'organizzazione di annullamento nazionalsocialista, praticato eliminazioni sistematiche, rapimenti e stupri. L'ucronia di Stocco declina così l'esperienza del fascismo di Salò, la strategia dei golpe, con la pratica quotidiana del terrore e l'annullamento di ogni diritto, e l'anticomunismo radicale della Destra sociale per rielaborare una giornata storica delle lotte antagoniste degli anni Settanta come il 12 maggio 1977. Il corteo, a Roma, scende da piazza Esedra, lungo via Nazionale, e si trova in una trappola dove le forze dell'ordine, affiancate da una milizia fascista che ricorda le tante bande criminali della RSI, letteralmente sterminano migliaia di giovani che non riescono a praticare un'efficace autodifesa. Si tratta, con ogni probabilità, anche di una lettura del G8 di Genova e della temporanea sospensione di ogni diritto che ha abbandonato alla violenza e al sadismo i partecipanti a quella manifestazione. *Nero italiano* è forse una delle più efficaci letture del fascismo contemporaneo e il suo estremo realismo è ottenuto proprio attraverso la trasposizione ucronica.

Enrico Brizzi è l'autore di una trilogia dedicata a una linea temporale in cui il fascismo non ha accettato un'alleanza con il nazismo e ha dovuto affrontare una guerra d'invasione da parte della Germania. Se *La nostra guerra* è cronologicamente ambientato nel 1942, e racconta il drammatico passaggio dalla spensieratezza della vita borghese alla tragedia della guerra, è il romanzo *L'inattesa piega degli eventi* a essere pubblicato per primo e a richiamare l'attenzione su un'opera ucronica scritta e pubblicata al di fuori dei circuiti editoriali della fantascienza. Il protagonista di entrambi i romanzi (a cui seguirà *Lorenzo Pellegrini e le donne*) è un giornalista, e l'intero quadro dell'Italia e delle sue colonie sarà proiettato prima attraverso gli occhi di un bambino che vive, oltre all'entrata in



guerra, la crisi della propria famiglia. Anzi è proprio *La nostra guerra* a essere particolarmente efficace proprio per le percezioni del piccolo protagonista che, maturando attraverso l'accumulo di esperienze e crisi affettive, giunge alla progressiva acquisizione di una maggiore libertà e alla capacità di leggere gradualmente la realtà e la complessità della guerra. Il meccanismo letterario è molto simile a quello sviluppato da Philip Roth in *The Plot Against America*<sup>36</sup>, in cui sono gli occhi del bambino a offrire una lettura razionale di una crisi che dalla nazione, che si trova governata dal fascismo, si protende fino alla sua famiglia.

Tuttavia, nessuna delle scritture ucroniche pubblicate ha descritto una realtà che assomigli alla nostra storia contemporanea, al riemergere del fascismo in Italia sotto tutte le forme, a più di un partito che gareggia con gli altri a essere più a destra, all'immagine di Mussolini che ritorna sui bicipiti tatuati di giovani e non più giovani, sui calendari e sulle magliette, alle squadracce che circolano impunte per colpire scioperanti e migranti. Infatti, l'Italia, unica tra le nazioni europee che ha subito una dittatura fascista, con un favore di massa sorprendente vede ritornare ideologie che altro non sono che la declinazione contemporanea di quel progetto autoritario nato nel 1919.

Forse la nostra cronaca politica rischia di essere più fantafascista della stessa fantascienza.

<sup>36</sup> Philip Roth, *Complotto contro l'America*, Einaudi, Torino 2005.

## Vampiri atipici

Walter Catalano

### 1. Il vampiro surrealista

«Qui suis-je ? [...] qui je hante»

(André Breton, *Nadjia*)

Due figure sovrintendono soprattutto alla percezione surrealista dell'immaginario vampirico: non si tratta di *revenants* non-morti ma piuttosto di autocrati dispotici estremizzati in serial-killer. All'incirca contemporanei di Vlad III di Valacchia, Tepes («impalatore»), e Dracul, («membro dell'Ordine del Drago») – l'ispiratore reale del personaggio di Bram Stoker – sono un uomo ed una donna, entrambi aristocratici, omosessuali, sadici pluriomicidi, ossessionati dalla magia nera: il maschio più attinente alla figura dell'orco, sta alla base della leggenda di Barbablù; la donna è invece la vampira per antonomasia: la Contessa sanguinaria.

Stiamo parlando, come il lettore avrà capito, di Gilles De Rais e di Erzsébet Báthory: il primo, barone normanno, Maresciallo di Francia e luogotenente di Giovanna D'Arco nella Guerra dei Cent'anni, violentò, torturò e uccise – almeno secondo gli atti del processo – circa 500 ragazzi fra i sei e i diciotto anni, ma la stima esatta del numero delle vit-

time è impossibile da stabilire; la seconda fece altrettanto con circa 650 ragazze – in questo caso il computo è più preciso, in quanto la carnefice aveva annotato su un quadernetto, ammesso che sia autentico, nome e caratteristiche di ognuna. Le due vicende si svolgono a poco più di un secolo di distanza: intorno alla metà del 1400 quella francese, nel primo decennio del 1600 quella ungherese. I protagonisti appartengono alla più alta aristocrazia dei rispettivi paesi; le vittime sono contadini, servette, gente del popolo. Entrambi gli assassini seriali credono nel diavolo e nella stregoneria: Gilles che all'inizio si eccitava leggendo in Tacito e Svetonio i delitti di Tiberio e Caligola, si lascia iniziare ai sacrifici umani e all'evocazione diabolica dal monaco spretato aretino Francesco Prelati; Erzsèbet, che all'inizio puniva le servette disubbidienti trafiggendole con spilloni o mordendole a sangue, si consegna alle cure sataniche della strega Darvulia. Gilles fu prode cavaliere e Erzsèbet seppe amministrare oculatamente i suoi feudi mentre il marito Ferencz Nàdasdy sbaragliava in ripetute campagne militari i turchi conquistandosi, lui protestante, la fiducia dei cattolici Asburgo.

Gilles, uomo ancora medievale, però si pente – sotto tortura e all'ultimo momento – ma chiede perdono ed è bruciato sul rogo più per le sue pratiche di magia nera che per i suoi crimini. Nel suo mondo le anime possono ancora salvarsi: ciò che resta del suo corpo arso viene addirittura seppellito nella chiesa del convento dei Carmelitani di Nantes. Erzsèbet invece è già una donna moderna, il suo potere non prevede il pentimento: viene condannata per un intrigo politico, che mira a confiscare l'imponente patrimonio della famiglia e ridimensionarne in tal modo l'influenza politica. Solo allora Mattia II, sovrano d'Ungheria, dando finalmente credito a sospetti e denunce da tempo inutilmente accumulati – soprattutto da quando la Contessa oltre alle contadine ha cominciato a rapire e uccidere anche le figlie della piccola nobiltà – firma il decreto di prigionia per la contessa che viene murata viva nel suo castello di Csejthe, nelle stesse stanze dove si sono svolti i suoi atroci festini.

Gilles è un sodomita necrofilo che conserva sotto sale le teste dei ragazzi più belli che ha violentato e sgozzato per raccoglierne ogni tanto una e baciarla piangendo; Erzsèbet invece denuda e appende le sue ancelle – scelte tutte, fra le più belle, alte e formose – le affama e picchia per giorni, per dissanguarle infine su una tinozza nella quale fa il bagno: crede che il sangue di vergine abbia il potere di conservare la sua pelle intatta e fresca, esentando la sua bellezza dagli insulti del tempo. Se la vittima è particolarmente avvenente la Contessa arriva a berne il sangue: da

qui la sua inclusione nel novero dei vampiri, qualità diversa dalla forma meno complessa di *psychopathia sexualis* omicida di Gilles.

Due celebri classici scritti da autori surrealisti o vicini al surrealismo sono dedicati a queste lugubri figure: una è *Le procès de Gilles de Rais*<sup>1</sup>, di Georges Bataille (1897-1962), pubblicata postuma nel 1965. Gilles in realtà già aveva interessato uno degli alfieri del Decadentismo, Joris-Karl Huysmans – il creatore di Jean des Esseintes, capostipite degli esteti decadenti in *À rebours* – che nel 1891, ne aveva fatto un personaggio secondario del suo capolavoro sul satanismo *Là-Bas*<sup>2</sup>, che nelle pagine del protagonista Durtal – alter ego dell'autore stesso – ricostruisce la sua storia in una sorta di modernissimo romanzo nel romanzo. Bataille ha invece un approccio del tutto diverso al personaggio, non romanzesco ma storico e filosofico, e ci presenta la raccolta degli atti del processo accompagnati dall'inchiesta da lui condotta sulla base delle minute latine tradotte da Pierre Klossowski. Il testo si inquadra nel numero degli studi sull'eroticismo che Bataille conduce in quel periodo – *L'Érotisme* (1957), *Les Larmes d'Éros* (1961)<sup>3</sup> – e rimanda specularmente a quegli *Atti del processo a Giovanna d'Arco*, celebrazione della Santa guerriera, che hanno ispirato tutte le epopee cinematografiche dedicate alla Pulzella di Orleans, come il capolavoro del 1928 di Carl Theodor Dreyer<sup>4</sup>.

Senza divieto e trasgressione del divieto non c'è erotismo – sostiene in sintesi Bataille nelle sue opere teoriche, mettendo in pratica la teoria anche nella sua disturbante narrativa pornografica<sup>5</sup>. Gli oggetti sessuali determinano un continuo alternarsi di repulsione e attrazione: l'oggetto

<sup>1</sup> Georges Bataille, *Le procès de Gilles de Rais* (1965), trad.it. di Renzo Guidieri, *Il processo di Gilles de Rais*, Guanda, Parma 1982.

<sup>2</sup> Joris-Karl Huysmans, *Là-Bas* (1891), trad. it. di Annamaria Galli Zugaro, *L'abisso*, Lindau, Torino 2019. Utile anche la raccolta di saggi e scritti miscellanei Joris-Karl Huysmans, *Malefici. Da Gilles de Rais alla stregoneria*, a cura di Pasquale di Palmo, Medusa Edizioni, Milano 2020.

<sup>3</sup> Georges Bataille, *L'Érotisme* (1957), trad. it. di Adriana dell'Orto, *L'eroticismo*, a cura di Paolo Caruso, Sugar, Milano 1962 (in seguito: Mondadori, Milano 1969, SE, Milano 1986; e ES, Milano 1991); G. Bataille, *Les Larmes d'Éros* (1961), trad. it. di Dolores Ritti, *Le lacrime di Eros*, introduzione di Mario Perniola, Arcana, Roma 1979; trad. it. di Alfredo Salsano, *Le lacrime di Eros*, Bollati Boringhieri, Torino 1995.

<sup>4</sup> Autore curiosamente anche di uno dei primi capolavori vampirici, *Vampyr* del 1932. Un atto di vampirismo fu anche il film su Giovanna: la protagonista Renée Falconetti accettò di lasciarsi stringere le caviglie in una morsa durante la scena del supplizio – poi tagliata dalla censura – che fu provata per un'intera settimana, e rischiò perfino un salasso non simulato. Di qui l'intensità insostenibile dei suoi primi piani: l'attrice uscì devastata dall'esperienza del film.

<sup>5</sup> G. Bataille, *Tutti i romanzi*, a cura di Guido Neri, Bollati Boringhieri, Torino 1992.

del desiderio è sacro in quanto proibito. Riprendendo Freud, il tormentato propugnatore della *Summa Ateologica* propone il cannibalismo sacro come esempio elementare del divieto che crea il desiderio.

Il sacrificio, ovvero l'atto creatore del Sacro, ne è l'esempio. Nella sua forma più estrema – e più frequente – il sacrificio non è altro che la messa a morte di un uomo o di un animale. Remotamente, anche l'uccisione di un animale poteva essere vietata, e in tal modo poteva dar luogo ai riti di espiazione dell'assassino. Al giorno d'oggi, soltanto l'omicidio di un essere umano è sottoposto alla scure del divieto universale. Allora invece, a particolari condizioni, un divieto poteva, e forse doveva essere trasgredito<sup>6</sup>.

In *Le lacrime di Eros*, la conclusione e la massima rappresentazione iconografica dell'erotismo sarà, per Bataille, l'immagine fotografica di un uomo torturato a morte (l'ormai iconico suppliziato cinese sottoposto alla pena detta dei *cento pezzi*), accompagnata dall'affermazione:

Questa è secondo me l'inevitabile conclusione di una storia dell'erotismo. [...] l'istante in cui evidentemente gli opposti sembrano legati, in cui l'orrore religioso, dato, come sapevamo, nel sacrificio, si lega all'abisso dell'erotismo, agli ultimi singulti che solo l'erotismo illumina<sup>7</sup>.

La tragedia di Gilles diventa una sorta di appendice conclusiva e idealtipica della visione trasgressiva e tanatologica dell'eros batailliano – «l'approvazione della vita fin dentro la morte»<sup>8</sup>, come recita l'incipit de *L'erotisme*. Non è forse l'orgasmo la *petit mort* ?

Il secondo testo, probabilmente più vicino al nostro percorso, è il romanzo storico *sui generis*, *Erzsébet Báthory, la Comtesse sanglante*, scritto nel 1962 dall'artista surrealista Valentine Penrose (1898-1978)<sup>9</sup>. La Penrose, nata Boué, sposa nel 1925 il pittore surrealista e curatore d'arte britannico Roland Penrose di cui conserva il cognome anche dopo il divorzio nel 1937, ed è membro con Breton, Eluard, Ernst e Mirò del nucleo originario del movimento d'avanguardia che fiancheggia per tutta la sua vita condividendone le esperienze intellettuali, le tecniche artistiche e le diverse fasi: la scrittura automatica in poesia, il *frottage* e il *collage* alla Ernst in pittura, il cinema (apparendo come attrice in un piccolo ruolo

<sup>6</sup> In G. Bataille, *L'aldilà del serio e altri saggi*, a cura di Felice Ciro Papparo, Guida Editore, Napoli 1998, p. 458.

<sup>7</sup> G. Bataille, *Le lacrime di Eros*, cit., p. 223.

<sup>8</sup> G. Bataille, *L'erotismo*, cit., nell'edizione Mondadori, p. 19.

<sup>9</sup> Valentine Penrose, *Erzsébet Báthory la Comtesse sanglante*, 1962, trad. it. *La contessa sanguinaria*, trad. di L. Marchi Pugliese, ES, Milano 2011.

ne *L'age d'or* di Louis Buñuel), e infine la dedizione al romanzo gotico in narrativa. Può essere inclusa nel nutrito gruppo del femminismo surrealista, a fianco di personaggi rilevanti come Leonora Carrington, Dorothea Tanning, Leonor Fini, Remedios Varo, ecc. Ad esse la accomuna l'interdisciplinarietà artistica; la fascinazione per l'esoterismo, l'alchimia e l'occultismo; il lesbismo e la bisessualità; la pratica dell'*humour noir* declinato in un'ottica interamente femminile ed erotica.

Il suo libro sulla Bathory, «meteora sadiana»<sup>10</sup>, come qualcuno l'ha definito, – un po' studio storico, un po' biografia romanzata, un po' romanzo gotico – fu visto dall'amante della Penrose, la pittrice Hélène Azenor, come la proiezione sulla macabra protagonista di alcuni tratti «rimossi» del suo stesso carattere. L'autrice dedicò un anno alle ricerche in Europa, in particolare in Austria, Ungheria e Slovacchia, raccogliendo vario materiale, tra cui le testimonianze al processo della contessa e dei suoi complici, riportate in appendice al volume. Valentine Penrose inserisce la storia della sua sgradevole protagonista in un grandioso affresco dell'Ungheria tra il XVI e il XVII secolo, illustrando i motivi che resero possibili, e forse ineluttabili, quei tragici eventi e, in una prosa sontuosa e dettagliata, pur non trascurando il parallelo con la figura di Gilles de Rais, ben identifica i tratti peculiari del personaggio, del luogo e del tempo. Il libro trovò nuovo interesse critico dopo il successo – falciato, almeno nel nostro paese, dalle forbici della censura – di uno dei maggiori capolavori dell'erotismo cinematografico, i *Contes Immoraux* di Walerian Borowczyk, del 1974, che dedicò il terzo episodio del film alla Contessa, ispirandosi al libro della Penrose e facendo interpretare il ruolo di Erzsèbet alla figlia di Pablo Picasso, Paloma.

Gli interessi esoterici dell'autrice, a differenza che nel cortometraggio centrato unicamente sugli aspetti estetizzanti, figurativi ed erotici, emergono fascinosamente in certe parti del testo:

La trinità dei poteri oscuri viene portata dal sangue, è la Signora nera del mondo, l'energia vitale che il sangue sparso restituisce, libera. Essa è femminile. Il diavolo è sempre ambiguo, ermafrodita come quello del vecchio Tarot. E questa potenza, madre dei fenomeni, tuttavia è eternamente vergine, perché, come la Luna, esiste solo di riflesso [...] La distruzione, la soppressione del fenomeno vitale, che dopo tutto è indifferente, non è in definitiva la sola via di ritorno al noumeno? Allora le energie

<sup>10</sup> In *Dictionnaire Général du Surrealisme et des ses Environs*, sous la direction d'Adam Biro et de René Passeron, Presses Universitaires de France, 1982, p. 325.

dell'esistenza universale possono di nuovo fluire liberamente, muoversi per i mondi anch'essi illusori<sup>11</sup>.

Il libro della Penrose suscita subito interesse e ammirazione nel circuito letterario che gravita intorno alle ultime propaggini «ortodosse» del movimento surrealista (le cui attività di gruppo cesseranno ufficialmente nel febbraio del 1969, tre anni dopo la morte del fondatore André Breton). Fra gli intellettuali più attenti a cogliere il fascino oscuro de *La Comtesse sanglante*, ci sono soprattutto due argentini, uno residente da decenni a Parigi, l'altra dislocata fra Buenos Aires e Parigi. Stiamo parlando dello scrittore Julio Cortàzar (1914-1984) e della poetessa Alejandra Pizarnik (1936-1972), due autori profondamente legati fra loro da fraterna amicizia e forte stima reciproca. Alejandra Pizarnik (correttamente Pozharnik) proveniva da una famiglia di ebrei russi scampata all'olocausto avendo lasciato appena in tempo Rovne, nel 1934, per emigrare in Argentina. Una delle voci poetiche più intense e originali del Novecento argentino, la Pizarnik, oltre che con Cortàzar è in intimi rapporti d'amicizia anche con Octavio Paz e con l'italiana Cristina Campo. Traduce, fra gli altri, Antonin Artaud, Aimè Cesaire, Yves Bonnefoy, e la stessa Valentine Penrose. Studia storia delle religioni all'Università della Sorbona. «Scrivere una poesia – dirà Alejandra – è riparare la ferita fondamentale, lo squarcio»<sup>12</sup>. Lesbica, tormentata, ossessionata dalla morte, eppure a modo suo un cronopio, come direbbe Cortàzar (che invece la chiama affettuosamente bicho, «bestiolina»), scompare, come una Sylvia Plath bonaerense, a 36 anni per un'overdose di Seconal il 25 settembre del 1972, dopo quattro mesi trascorsi in un ospedale psichiatrico e anni di depressione e di tentativi di suicidio<sup>13</sup>.

Nel 1969, dopo aver tradotto il libro della Penrose, la Pizarnik scrive la sua glossa al testo, il suo pastiche personale sulla Bàthory, *La Condesa Sangrienta*<sup>14</sup>. Alejandra rimodella a suo modo la versione Penrose

<sup>11</sup> V. Penrose, *op. cit.*, pp. 89-90.

<sup>12</sup> In Claudio Cinti, *Verso Pernambuco. Invito alla lettura di Alejandra Pizarnik*, postfazione a Alejandra Pizarnik, *La figlia dell'insonnia*, trad. it. di Claudio Cinti, Crocetti Editore, Milano 2015, p. 154.

<sup>13</sup> Sulla Pizarnik cfr. Alejandra Pizarnik, *La figlia dell'insonnia*, trad. it. di Claudio Cinti, Crocetti Editore, Milano 2015; A. Pizarnik, *Poesia Completa*, trad. di Roberta Buffi, LietoColle, Milano 2018; A. Pizarnik, *L'altra voce. Lettere 1955-1972*, Giometti & Antonello, Macerata 2019.

<sup>14</sup> A. Pizarnik, *La condesa sangrienta*, Libros del Zorro rojo, 1971, trad. it. di Francesca Lazzarato, *La contessa sanguinaria*, Playground 2005. Il volume tradotto da Francesca Lazzarato per Playground, nella collana Madrelingua Gay, è ormai di difficile reperimento: a

degli avvenimenti, ne modifica nessi e contesti, descrizioni e intensità, adottando una prosa di precisione didascalica che si sofferma anche su particolari che non poteva conoscere. L'analisi dei dettagli immaginari assume una valenza metaforica, simbolica e perfino iniziatica. *La vergine di ferro*, per esempio, strumento di esecuzione di cui ci racconta anche la Penrose – in seguito abbandonato dall'assassina seriale, perché la morte arrivava troppo velocemente per la vittima, privando la Contessa del gusto di contemplare gli spasmi urlanti della tortura prolungata – viene acquistata personalmente dalla Bàthory a Norimberga. Modificata non nel meccanismo, ma esteriormente, grazie all'ornamento di pietre preziose che una volta sfiorate attivano la mostruosa esecuzione accompagnandola con un sorriso meccanico artificiale incorniciato da una fluente chioma biondo cenere residuo scotennato di una fanciulla particolarmente seducente. Così la vergine meccanica distrugge la vergine reale con un rito quasi egizio che ricongiunge l'inanimato con il vivente, spento nel ventre della Grande Madre. Unione cosmica originaria corrotta degradando la forza generatrice in negativo, nella distruzione ontologica delle creature. Proprio dai seni, prima fonte vitale, nella *Vergine di ferro* promanano le ferite mortali che, grazie all'azione di cinque lame, straziano il corpo delle vittime. Il numero cinque rappresenta l'unione del tre maschile con il due femminile, la cifra della ierogamia, l'unione tra il cielo e la terra, i cinque sensi, la materia e il corpo. Con l'abbraccio della morte si compie la folle liberazione forzata dalla vita e dai sensi, cui le vergini, sopravvivendo al loro destino, sarebbero state esposte. Il breve volume così si conclude:

Mai dimostrò pentimento. Mai comprese perché l'avevano condannata. Il 21 di agosto del 1614, un cronista dell'epoca scriveva: 'Morì verso sera; abbandonata da tutti'. Non ebbe paura, non tremò mai. Dunque nessuna compassione o emozione o ammirazione per lei. Solo un restare esitanti in un eccesso di orrore, nel fascino di un vestito bianco che diventa rosso, nell'idea dell'assoluta lacerazione, nell'evocazione di un silenzio costellato di grida dove tutto è immagine di una bellezza inaccettabile. Come De Sade nei suoi scritti, come Gilles de Rais nei suoi crimini, la contessa Bàthory raggiunse, al di là di ogni limite, il fondo estremo della dissolutezza. La prova ulteriore che la libertà assoluta dell'essere umano è orribile<sup>15</sup>.

chi legge lo spagnolo si consiglia vivamente l'edizione spagnola per Libros del Zorro rojo – la stessa che ha utilizzato l'estensore di questo articolo – impreziosita dalle inquietanti illustrazioni surrealiste dell'artista argentino Santiago Caruso.

<sup>15</sup> A. Pizarnik. *op. cit.*, pp. 54-56. Trad. dallo spagnolo mia.



Più complesso invece il discorso a proposito di Julio Cortàzar, insieme a Jorge Luis Borges, forse il massimo esponente del fantastico latinoamericano. Cortàzar è per molti aspetti l'antiborges: il primo conservatore e «di destra»; il secondo rivoluzionario e «di sinistra»; il primo «bravo ragazzo», perennemente attaccato alle gonne della vecchia mamma; il secondo «ragazzo cattivo», scappato di casa al di là dell'oceano. Entrambi etichettati come alfieri del «realismo fantastico», i loro registri non potrebbero essere più lontani. La prosa misurata, concisa, essenziale, classica del primo e quella concitata, lavica, sperimentale del secondo. Il riferimento al grande canone classico letterario e filosofico da un lato; alle avanguardie storiche, all'esistenzialismo, a Sartre, Beckett, al Nouveau Roman e alla fenomenologia dall'altro. L'approccio essenzialmente filosofico, in cui domina la parola, dell'uno; quello onirico-allucinatorio, in cui domina l'immagine, dell'altro. Qua, un simbolismo allegorico-metaforico in cui il significante rimanda sempre ad un significato; là, la libera associazione in cui non c'è rapporto apparente fra significante e significato, in cui l'ambiguità è sistematica.

Cortàzar resta sempre contiguo al surrealismo e alla patafisica e dialoga con l'OuLiPo, *Ouvroir de Littérature Potentielle*, di Raymond Queneau e François Le Lionnais, e, traduttore spagnolo dell'opera omnia di Edgar Allan Poe, non può non condividere l'amore per la narrativa di genere, il macabro, l'oscuro, il gotico. La figura del vampiro resta per lui fondamentale e si diffondono persino scherzosi aneddoti sul bel Julio, allergico all'aglio e perennemente giovanile e attraente come fosse immune dal peso degli anni, lui stesso un amabile vampiro. Uno dei suoi primi racconti – forse il primo in assoluto, risalente all'incirca al 1937 e sopravvissuto in una piccola raccolta dattiloscritta circolata solo fra amici nel 1945 e poi recuperato fra i *juvenilia* dell'opera completa<sup>16</sup> – era intitolato *El hijo del vampiro*, omaggio esplicito al *Dracula* di Stoker, e narrava del draculiano Duggu Van che innamoratosi di una mortale, Lady Van, la mette incinta e si ricongiunge infine con il figlio vampiro nato non da un vero parto ma dalla vampirizzazione e consumazione della madre. Nel 1952 anche nel monumentale saggio dedicato a John Keats, *Imagen de John Keats*<sup>17</sup>, si soffermerà sulla figura poetica di Lamia: «John sta dalla parte di Lamia perché è il mostro, cioè la creatura differente, l'eccezione scandalosa, l'an-

<sup>16</sup> Julio Cortázar, *I racconti*, a cura di Ernesto Franco, Torino, Einaudi (collana Biblioteca della Pléiade), 1994.

<sup>17</sup> J. Cortázar, *Imagen de John Keats*, 1959, trad. it. di Elisabetta Vaccaro e Barbara Turitto, *A passeggio con John Keats*, Fazi, 2014.

gelo nero, l'albino, il poeta [...]»<sup>18</sup>. Ma l'importanza nelle sue opere più mature dei riferimenti imprescindibili alla tradizione gotica, ai personaggi e alle architetture narrative di Poe e di Stoker, è testimoniata, perfino in poesia, da questo emblematico (e programmatico) sonetto, purtroppo impossibile da riadattare in italiano:

Soneto gótico

Esta vernácula excepción nocturna,  
este arquetipo de candente frío,  
quién sino tú merece el desafío  
que urde una dentadura taciturna.

Semen luna y posesión vulturna  
el moho de tu aliento, escalofrío  
cuando abra tu garganta el cortafrío  
de una sed que te vuelve vino y urna,

Todo sucede en un silencio ucrónico,  
ceremonia de araña y de falena  
danzando su inmovilidad sin mácula,

su recurrente espacio catatónico  
en un horror final de luna llena.  
Siempre serás Ligeia. Yo soy Drácula<sup>19</sup>.

La fascinazione vampirica prosegue con il racconto *Reunión con un círculo rojo* – omaggio all'amico pittore venezuelano Jacobo Borges, che

<sup>18</sup> J. Cortàzar, *A passeggio con John Keats*, cit., p. 244.

<sup>19</sup> Nell'impossibilità di tradurre il sonetto voglio provarmi ugualmente a rendere omaggio a Julio con una liberissima e personale riscrittura:

SONETTO VAMPIRICO (libera trasposizione dal *Soneto Gotico* di Julio Cortàzar)

Chiroterica intrusione notturna  
di un'aspra e digrignata tenerezza;  
decidua, anancasmatica carezza  
che arma una dentatura taciturna.  
Cauterizzata l'effusione ematica,  
si fende la vulvare catacomba,  
il dissanguato stelo ormai strapiomba,  
procombe la sua estasi dogmatica.  
Spurga la sèpsi nello spazio ucronico:  
rituale di ragno e di falena.  
Precipita l'accesso catatonico.  
Amore: àtro morbo che mi macula,  
alchimia di ululato e luna piena.  
Se tu sarai Carmilla, io sarò Dracula.

lo include nel catalogo di una sua esposizione, e che in seguito viene inserito nelle raccolte di racconti *Alguien que anda por ahí* (1977) e di testi vari *Territorios* (1978) – quintessenziando, almeno come metafora politica, anche il comic militante *Fantomas contra los vampiros multinacionales* (1975)<sup>20</sup>. Se in un caso il vampiro è esplicitamente il capitalismo, e il suo antagonista, in veste di fumettistico supereroe, quel Fantomas, ribelle anarchico caro ai Surrealisti; nell'altro invece non viene mai nominato, è solo l'atmosfera di una notte di pioggia in un semideserto ristorante transilvanico, il *Zagreb*, che evoca il vampirismo ellitticamente, attraverso un'accumulazione semica (camerieri misteriosi che non riflettono immagini nello specchio; una mano pelosa che versa del vino; una turista indifesa che il protagonista, Jacobo, sente di dover salvare, ecc.) culminante nel finale, in cui i due commensali riescono a lasciare il locale apparentemente incolumi. Ma il lettore si rende conto in ultimo che la voce narrante non era quella di Jacobo, come poteva apparire, ma bensì della donna: era lei ad aver cercato inutilmente di risparmiare al protagonista quel destino notturno ormai già subito: «ma lei era vivo, ancora, e non c'era alcun modo di farle capire»<sup>21</sup>. Mai il vampiro è menzionato eppure è presente *in absentia*, per pura allusione: Cortàzar dichiarò di essersi rifatto ad un'esperienza autobiografica: «Entrai in un ristorante ed ebbi paura perché giunsi alla convinzione assoluta che lì c'erano davvero dei vampiri»<sup>22</sup>. La delicata frontiera tra quotidiano e straordinario, tanto cara all'argentino, trova nel vampiro la significativa fessura nella fitta maglia del reale. In *Notes sur le Gothique vu du Rio de la Plata*, scritto per il numero dei *Cahiers de l'Herne* dedicato al Romanticismo nero<sup>23</sup>, Julio descrive la tradizione fantastica degli scrittori rioplatensi, argentini e uruguayani: Lugones, Quiroga, Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Felisberto Hernandez. Evocando l'isolamento culturale della regione e la propria educazione immaginativa «par une mère éminemment gothique dans ses goûts littéraires et par des maîtresses d'école qui confondaient pathétiquement imagination et savoir»<sup>24</sup>, un'educazione che lo pone solidamente in quella scia.

Il capolavoro gotico e vampirico di Cortàzar, sempre magistralmente

<sup>20</sup> J. Cortàzar, *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, 1975, trad. di Emanuele Pirani, *Fantomas contro i vampiri multinazionali*, Derive Approdi, Roma 2006.

<sup>21</sup> J. Cortàzar, *Riunione con circolo rosso*, in J. Cortàzar, *I racconti*, cit., p. 839.

<sup>22</sup> Omar Prego, *La Fascinacion de las palabras. Conversaciones con Julio Cortàzar*, Muchnik Editores, Barcelona, 1985, pp. 180-181

<sup>23</sup> L'Herne, *Romantisme noir*, Editions de l'Herne, Paris 1978.

<sup>24</sup> Ivi, p. 358.

concertato sul registro dell'ellisse e dell'allusione tipico dell'autore rioplatense, è però il romanzo *62 Modelos para armar* del 1968, tradotto da noi come *Componibile 62*<sup>25</sup>. Il libro si pone come passo ulteriore oltre il precedente *Rayuela* – da noi *Il gioco del mondo*<sup>26</sup> – del 1963: romanzo sperimentale in cui vengono proposte due modalità di lettura, quella ordinaria, dalla prima pagina verso l'ultima, e quella in cui viene suggerito un percorso alternativo della successione dei capitoli, tortuoso labirinto in cui alcuni, detti prescindibili, possono essere omessi a discrezione del lettore, e tale da far sì che non si sappia più a che punto del libro ci si trova e quanto manchi alla fine: l'odissea del protagonista – specularmente esule argentino dilaniato fra Parigi e Buenos Aires – diventa l'odissea di chi ha perso fra le pagine l'orientamento. Partendo dal capitolo 62 di *Rayuela* – in cui viene teorizzato un libro «impersonale, in quanto la coscienza e le passioni dei personaggi non si trovano impegnate se non a posteriori. Come se i livelli subliminali fossero quelli che legano o slegano la matassa intricata dell'impegno drammatico»<sup>27</sup> – l'autore ordisce un testo percorribile in tutte le direzioni possibili, a completo arbitrio del lettore che può, come dice il titolo, comporre i 62 moduli (capitoli) a suo piacimento. Ne nasce un gotico patafisico in cui un gruppo di personaggi – espatriati di varie nazionalità: Juan, un traduttore sudamericano; Hélène, un'anestesista parigina; Nicole, una grafica, amante di Juan ma legata sentimentalmente allo scultore Marrast; Tell, ragazza danese in una relazione con Juan; Celia, un'adolescente inglese scappata di casa; Austen, un suonatore di liuto inglese innamorato di Celia; la misteriosa Feuille Morte che dice sempre e solo «Bis Bis. Bis Bis» (in latino, «due volte» o in francese «ancora») – si compone e scompone nel tempo e nello spazio fra Londra, Parigi, Vienna, Buenos Aires, in un carosello di punti di vista che continuamente viola l'ortodossia della presentazione narrativa in terza persona, costituendo costellazioni esistenziali dalla forma fluida – in senso narrativo, psicologico ed erotico – in una collettività associativa che ha molto a che fare con il *cadavere squisito*, il gioco di costruzione artistica collettiva praticato dai surrealisti. Un'incrocio di significanti che compongono un universo di senso che

<sup>25</sup> J. Cortàzar, *62 Modelo para armar*, 1968, trad. it. di Flaviarosa Nicoletti Rossini, *Componibile 62*, Einaudi, Torino 1974, trad. di Flaviarosa Nicoletti Rossini, *Componibile 62*, Sur, Roma 2015.

<sup>26</sup> J. Cortàzar, *Rayuela*, 1963. Trad. it. di Flaviarosa Nicoletti Rossini, *Il gioco del mondo*, Torino, Einaudi 1969 e in seguito la traduzione di Flaviarosa Nicoletti Rossini e Irene Buonafalce, *Il gioco del mondo (Rayuela)*, Einaudi, Torino 2004.

<sup>27</sup> J. Cortàzar, *Il gioco del mondo*, cit., p. 342 (edizione del 1969).

elude ogni vincolo con la logica della comprensione o della decifrazione razionale e non pretende di rappresentare il reale. I personaggi fluttuano in uno spazio onirico condiviso chiamato la Città, o la Zona, contiguo e spesso omologo alle diverse città reali nelle quali essi vivono, che si sovrappone e si confonde alla loro esperienza diurna, permettendo loro di entrare e uscire gli uni dai sogni degli altri, incontrandosi, dislocandosi, perdendosi. Una nozione che estende l'esperienza del gruppo è quella di «paredro» (termine legale che nell'antica Grecia significava coadiutore o giudice, ma che è presente anche nel lessico mitologico e magico con il significato di *spirito familiare* o *spirito custode*, nella mitologia greca si trattava di divinità inferiori associate nel culto a Dei più potenti): ogni personaggio è aggregato ad altri che ne delegano la funzione in particolari contesti, come scrive Cortàzar il paredro è «un'entità associata, sorta di 'compadre' o sostituto o baby sitter dell'eccezionale»<sup>28</sup>. La catena di costellazioni associative nasce con la prima frase del romanzo: «Vorrei un castello insanguinato' – aveva detto il cliente corpulento»<sup>29</sup>. In realtà il *chateau saignant* è solo un *chateaubriant* al sangue ordinato in un ristorante parigino, ma il ristorante si chiama Polidor, come il primo scrittore vampirico Polidori, e Juan seduto al tavolo di fronte allo specchio che riflette il cliente corpulento, ha appena ordinato un vino bianco tedesco, un Sylvaner, che di nuovo evoca la Transilvania, così la libera associazione slitta indirettamente alla Contessa sanguinaria e al castello transilvanico di Csejthe passando per Frau Marta, meglio conosciuta come «la Contessa», personaggio lesbico e sfuggente, e a quanto è accaduto a Vienna all'Hotel del Basilisco. Si scivola progressivamente dal quotidiano nel perturbante, evocando la paredra associata alla Contessa Bàthory, Frau Marta, a sua volta paredra di Hélène, anticipazione della costellazione gotica che si va coagulando. Apparentemente randomica, arbitraria e accidentale, l'associazione parte da Vienna in Blutgasse (la deriva sanguinosa prosegue...) e si ripresenta nel testo in due moduli contrapposti: uno quotidiano e diurno, lo stupro da parte di Hélène – sconvolta per la morte di un giovane paziente a cui ha forse somministrato una dose eccessiva di anestetico all'ospedale, un ragazzo che assomiglia a Juan, il suo amante, che ha dunque ucciso in effigie – dell'indifesa e dormiente Celia, la giovane londinese senza fissa dimora che l'anestesista ha ospitato nel suo appartamento; e una gotica, oscura, mitica, notturna in cui la paredra Frau Marta, riflesso a sua volta della Contessa sanguinaria,

<sup>28</sup> J. Cortàzar, *Componibile 62*, cit., p. 18.

<sup>29</sup> Ivi, p. 5.

ipnotizza, denuda e morde alla gola una ragazza inglese all'Hotel Re d'Ungheria di Vienna, all'insegna del Basilisco – l'animale mitico che uccide con la sola vista – sotto gli sguardi impotenti e increduli di Juan e Tell, *voyeurs* terrorizzati. Il basilisco dell'insegna dell'Hotel di Frau Marta è lo stesso della spilla che Hélène indossa abitualmente e dell'anello di M. Ochs, il costruttore di bambole di porcellana. M. Ochs prima di finire i suoi giocattoli introduce a caso molteplici oggetti al loro interno, possono essere mille franchi (e molte mamme in tutta la Francia spezzano le bambole delle loro bambine sperando di trovarci il denaro) o un dildo (così dopo che una madre denuncia il costruttore per l'«oggetto policromo» trovato dalla figlia dentro la bambola, M. Ochs viene arrestato). Tell, la ragazza di Juan, testimone con lui dell'episodio vampirico di Frau Marta, invierà una di queste bambole da Vienna a Hélène a Parigi, in una prolessi narrativa che anticipa lo stupro di Celia a casa di Hélène, quando la ragazza, come una bambina, metterà a letto la bambola: «la bambola di Tell era Celia, che era il ragazzo morto all'ospedale ed io avevo deciso di compiere tutte e tre le cerimonie [...]»<sup>30</sup> – spiegherà Hélène con un salto dalla terza alla prima persona tipico della tecnica narrativa del libro; e più avanti «la mia paredra ha ragione quando dice che Sartre è matto e che noi siamo molto più la somma degli atti degli altri che dei nostri»<sup>31</sup>. Tre cerimonie, tre scenari rituali, remoti nel tempo e nello spazio ma sovrapposti: Celia che mette a letto la bambola; Hélène che mette a letto Celia; il lenzuolo che copre il volto del cadavere del ragazzo all'ospedale, un ragazzo che assomiglia troppo a Juan; Juan che è dunque come presente allo stupro, essendo stato lui a dire a Tell di inviare la bambola-feticcio a Hélène, come rituale che lo liberi dai ricorrenti incubi orfici in cui continua a incontrarla e perderla sui tram della Città, lo spazio onirico condiviso. Juan e Hélène sono stretti anche dal vincolo di sovrintendere entrambi a riti di passaggio: traduttore lui, anestesista lei, psicopompi tra lingue diverse, tra sogno e veglia, tra vita e morte. Poco più avanti, la loro notte d'amore adulterino sarà per Juan l'ordalia di Don Giovanni all'Inferno, in cui Hélène, offrirà all'amante spaventato la rivelazione della propria natura vampirica. Quando la sente ridere da sola nell'ombra, Juan salta fuori dal letto e accende la luce per vedere negli occhi spalancati di lei, nelle pupille dilatate, un'espressione di male primordiale e di assenza assoluta, nonostante le gambe e le braccia come annodate intorno al corpo di lui, lei è altrove. Il San Giorgio fallico che

<sup>30</sup> Ivi, p.169.

<sup>31</sup> Ivi, p. 183.

arpiona il dragone – questo si sente ora Juan – riconosce nell'assoluta indifferenza di lei per la bambola nuda e infranta sul pavimento, e per lui (che lei ha già ucciso in sostituzione nel ragazzo sul tavolo operatorio) con le sue prerogative di *macho*, la perversità crudele, il fatalismo, il *tedium vitae* del vampiro. Nel finale del romanzo sarà Austin, il ragazzo inglese innamorato di Celia, a eseguire la sentenza sul «vampiro» Hélène, vendicando la violazione della sua amata: Juan ne ritroverà il cadavere, gli occhi spalancati, la bambola infranta avvolta in un pacchetto accanto a lei: ma sta di nuovo vagando nello spazio onirico della Città, il delitto dunque è reale o immaginario? In lontananza un battello che scivola sul fiume gli porta l'immagine lancinante dell'altra sua amante perduta, Nicole, al cui fianco incombe minacciosa la paredra di Hélène, la vampira letterale, Frau Marta.

*Componibile 62* è il romanzo più sperimentale di Cortázar, quello che maggiormente si pone nel solco del surrealismo e delle avanguardie senza tuttavia cessare di essere, infine, un romanzo gotico (o forse un antiromanzo gotico): una storia di incontri mancati, di derive allucinatorie, di crimini vissuti o sognati che pure sceglie un finale in cui prevale il senso ludico, in cui emergono i personaggi più irrisori (Calac, Polanco, Tell) proprio quando il lettore si aspetterebbe un'ultima catarsi, un esito finale risolutivo che non arriva mai. La storia non giunge ad uno scioglimento ma piuttosto è da questo che a ritroso si origina: esorcismo della memoria e gioco evasivo, trasgressione di tutte le regole.

Nel famoso saggio zoologico-fantastico scritto per Franco Maria Ricci a commento del bestiario di Aloys Zötl, *Paseo entre las jaulas*,<sup>32</sup> incluso poi in *Territorios*, Cortázar ci parla ancora dei suoi gusti vampirici, della fascinazione infantile per il libro di Stoker («letto in una versione spagnola degna del leggendario paletto, ficcato però da un'altra parte»<sup>33</sup>), del suo apprezzamento per i film *Per piacere non mordermi sul collo* di Roman Polansky e *Vampyr* di Dreyer («il migliore di tutto il genere»<sup>34</sup>), e soprattutto del vampirismo psichico da lui maggiormente temuto e «verificato», come attesta anche *Encuentros a deshora*, incluso nel volume miscelaneo *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967)<sup>35</sup>, in cui si fa menzione del

<sup>32</sup> *Le bestiaire d'Aloys Zötl* (1803-87), 1976; trad. it. di *Il bestiario di Aloys Zötl*, introduzione di Giovanni Mariotti, Franco Mara Ricci, Milano 1984.

<sup>33</sup> In J. Cortázar, *Paseo entre las jaulas*, contenuto in J. Cortázar, *Territorios*, Siglo Veintiuno Editores, Mexico 1978, p. 47.

<sup>34</sup> Ivi, p. 48.

<sup>35</sup> J. Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos*, 1967, trad. it. di Eleonora Mogavero, *Il giro del giorno in ottanta mondi*, Alet, Padova 2006.

vincolo che lega vittima e vampiro comprovato di persona su una coppia bonaerense di coniugi reali. Forse questo è anche il vero tema di uno dei testi più famosi dello scrittore, il racconto lungo *El perseguidor* (1959), in cui il rapporto fra arte e critica – fra il musicista jazz Johnny Carter (parafrasi letteraria del grande sassofonista Charlie Parker) ed il suo biografo Bruno (il persecutore, appunto) – si risolve nell’ambigua relazione fra vampiro e vittima, ove però, ribaltando i ruoli abituali, è il vampiro – il critico nella sua ossessione tassonomica e razionalizzante – prigioniero dei limiti dello spazio e del tempo, mentre la vittima – l’artista – intravede nel momento creativo la soglia della libertà tanto effimera quanto reale («Questo l’ho suonato domani»<sup>36</sup> – dirà Johnny riemergendo dall’estasi dell’improvvisazione).

Come vediamo la lettura «vampirica» di Cortàzar si presta a turbino-se aperture interpretative: il rapporto dello scrittore col tema è ambiguo e ambivalente: da un lato del tutto negativo e genuinamente terrorizzato (in un’intervista ad Omar Prego<sup>37</sup>, ad una domanda sui vampiri risponde: «Non so se ti accorgi che mentre parliamo di questo argomento, la tua domanda e la mia risposta, terrò sempre le dita incrociate [...] esiste gente che ti succhia l’anima [...] ti vampirizza spiritualmente, ti possiede, ti schiavizza spiritualmente, con forza terribile, una forza psicologica demoniaca [...]»<sup>38</sup>), il vampiro è – abbiamo visto – omologo al capitalismo, alle multinazionali, alle dittature che infestano il continente latinoamericano; dall’altro però il vampiro è anche il mostro, l’estraneo, il diverso, la trasgressione dalle regole imposte, e, per traslato, anche il poeta, l’artista, il sognatore, quindi è positivo, libero, ribelle, e spesso considerato con simpatia, in toni divertiti e assai meno sinistri: il vampiro in fondo è Julio stesso, poeta, *cronopio*, che non tollera l’aglio e appare perennemente almeno vent’anni più giovane della sua età reale e si traveste come nella famosa, simpatica foto *Il ritorno di Dracula*, scattata ad una festa di Halloween a Berkeley nel 1979.

## 2. Vampiri e guardie di ferro: *Signorina Christina*

Nel folclore romeno, ci sono due categorie di *strigoi*: gli ‘*strigoi vivi*’, che sono semplicemente streghe e stregoni, e gli ‘*strigoi morti*’, che sono

<sup>36</sup> J. Cortàzar, *Il persecutore*, in *I racconti*, cit., p. 297.

<sup>37</sup> O. Prego, *La fascinacion de las palabras: conversaciones con Julio Cortàzar*, Muchnik, Barcelona 1984.

<sup>38</sup> O. Prego, *La fascinacion de las palabras*, cit., p. 180.



vampiri come il leggendario Dracula.

(Ioan Petru Culianu, *Eros e magia nel Rinascimento*)

Mircea Eliade (1907-1986) è noto soprattutto come storico e fenomenologo delle religioni. Prima di lasciare la natia Romania alla fine della Seconda guerra mondiale per intraprendere una prestigiosa carriera universitaria cancellando nell'oblio e nella totale rimozione le sue pesanti responsabilità politiche (ma su questo torneremo più avanti) però, è stato anche uno dei più importanti narratori rumeni degli anni '30 e '40. Dedito prevalentemente alla narrativa realistica e autobiografica si è comunque concesso frequenti e interessanti derive nel dominio della letteratura fantastica e ha pubblicato forse il più bel romanzo vampirico in assoluto dopo il *Dracula* di Bram Stoker. Ispirato al folklore rumeno, *Signorina Christina*<sup>39</sup>, è stato scritto nell'autunno del 1936 in sole due settimane. Lo scrittore ha testimoniato nelle sue memorie di essere stato a lungo ossessionato dal dramma di coloro che erano morti giovani, incapaci di soddisfare le proprie aspirazioni spirituali e sentimentali, e di aver voluto letteralmente materializzare questa ossessione:

Dopo tanti anni di letteratura realistica, di nuovo attratto dal fantastico, ero ossessionato da una storia il cui personaggio principale fosse una giovane donna morta da trent'anni. Apparentemente, sarebbe stata una "strigo" – ma [...] ero soprattutto affascinato dal dramma triste e crudele di un morto che non può allontanarsi dalla terra, che crede ostinatamente nella possibilità di una comunicazione concreta con i vivi, sperando persino di poter amare ed essere amato come le persone amano nel loro modo incarnato<sup>40</sup>.

La storia, in breve, racconta di un pittore di Bucarest, Egor Pașchievici, che arriva nel settembre del 1935, invitato dalla signorina Sanda – figlia maggiore della signora Moscu, proprietaria terriera d'antico lignaggio boiardo – nella sua casa di famiglia a nord di Giurgiu, nella pianura del Danubio. L'atmosfera qui è sinistra: la proprietà sembra in abbandono, i domestici sono una presenza appartata e quasi invisibile, gli animali vengono decimati ad uno ad uno in modo strano. Le tre padrone di casa sono figure enigmatiche: la Signora Moscu ha un atteggiamento letargico e sonnambolico e sembra talvolta ignorare le persone che la circondano; Sanda, diciannovenne, è sempre più malinconica e reticente; Simina, la sorella minore di nove anni, ha il comportamento di una donna adul-

<sup>39</sup> Mircea Eliade, *Signorina Christina*, Jaca Book, Milano 1984.

<sup>40</sup> M. Eliade, *Le promesse dell'equinozio. Memorie 1907-1937*, Jaca Book, Milano 1995, p. 325.

ta, dimostrando un'inquietante precocità nei modi della conversazione e perfino della seduzione. I due ospiti, il pittore Egor e l'archeologo Professor Nazarie, scoprono presto che la magione ha ospitato un quarto personaggio femminile, Christina, la sorella maggiore di sette anni della signora Moscu che era stata assassinata ventenne negli eventi turbolenti della Ribellione contadina del 1907. La giovane scomparsa aveva fama in paese di donna sadica e ninfomane, amante di un popolano a lei succube. Durante la rivolta – così si racconta – Christina ha convocato i contadini nella villa con il pretesto di condividere con loro le ricchezze di famiglia, e li ha poi fustigati esortandoli a violentarla a due a due, così l'amante esasperato l'ha uccisa per gelosia. Il cadavere non è stato più trovato e solo un ritratto a grandezza naturale, dipinto da Mirea, conserva la memoria di lei nella camera chiusa a chiave e pressochè intatta dell'antica occupante: Egor, ammirato dalla bellezza della donna, esprime il desiderio di replicare il dipinto nel suo stile. La notte seguente, Christina entra nel sogno di Egor e gli dichiara il suo amore per lui, dicendogli che lo amerà «come un mortale non è mai stato amato»<sup>41</sup> e annunciando che lo visiterà ogni notte prima in sogno e poi come presenza reale. A partire dal giorno successivo, Sanda inizia a sentirsi male, e le sue condizioni peggiorano ulteriormente dopo la seconda apparizione di Christina la notte seguente. La strigoi subisce una graduale materializzazione attraverso il trasferimento magico della vita da sua nipote, Sanda che, misteriosamente «malata» nella primissima notte dell'apparizione, avrà un tracollo durante la seconda notte e infine morirà dopo la terza e ultima notte di Egor con Christina. Inizialmente invisibile, la bella vampira comunica solo con alcuni personaggi, i suoi intermediari, come la signora Moscu e Simina, mentre gli altri personaggi non la vedono ma sentono soltanto la sua presenza: il suo arrivo sarà anticipato dalla macabra fiaba raccontata da Simina su una pastorella innamorata di una regina morta. Il secondo incontro di Christina con Egor avviene ancora nel sogno e questa volta la comunicazione si svolge telepaticamente: i due si leggono l'un l'altro i pensieri. Christina allora mostra i suoi poteri, introducendo un ulteriore elemento di tensione: un diabolico messaggero ricorda a Egor i pericoli della disobbedienza, è qualcosa di molto più terribile di lei al cui confronto appaia «benevola» la sua presenza: «Ho portato qui il terrore dell'altro, peggio e più profondo di me [...]»<sup>42</sup>, dice Christina. Le sue apparizioni sono sempre notturne ed è Simina che acquisisce alcuni dei poteri soprannaturali

<sup>41</sup> M. Eliade, *Signorina Christina*, cit., p. 105

<sup>42</sup> Ivi, p.109.

di sua zia per sostituirla di giorno. Egor avverte quel trasferimento di potere contronatura che lo riduce svuotato e inerme dopo uno scontro verbale nella stalla abbandonata e infine lo rende vittima consenziente dell'improvviso attacco di perversità erotica e sadica della bambina che gli morde a sangue le labbra e lo costringe a leccarle le scarpe. Sempre più irresoluto Egor si fida con Sanda nel tentativo inutile di difenderla dall'influenza malvagia della strigoi e delle pedine, la signora Moscu e Simina, che lei muove. Alla sua terza apparizione Christina acquisisce finalmente fisicità: non è più un essere spettrale ma una donna di carne che promana eros soprannaturale:

La sua carne era dispersa nel lutto, perché la sua voluttà lo strangolava, lo umiliava. La bocca di Christina aveva il sapore dei frutti del sogno, il sapore di ogni ubriachezza proibita e maledetta. Neanche nelle più diaboliche immaginazioni di amore stillava tanto veleno, tanta rugiada. Tra le braccia di Christine, Egor sentì le gioie più malvagie, con una dissipazione celeste, una fusione completa e totale. Incesto, omicidio, follia – padrona, sorella, angelo [...] Tutto riunito e nutrito accanto a questa carne bruciante eppure senza vita [...]<sup>43</sup>.

Conturbato dall'avvolgente profumo di violette che sempre accompagna l'apparizione e dal sensualissimo spogliarello della non morta, Egor cede all'amplesso ma quando, accarezzando il corpo nudo di Christina, le sue dita toccano la ferita ancora sanguinante che l'ha uccisa, si spezza l'incantesimo dell'amore, l'unificazione e la trascendenza della coscienza si interrompe: testimone di un possibile miracolo, Egor diventa un dannato che ha visto e non è stato degno, eterna memoria del suo stesso fallimento:

Sei come tutti gli altri, Egor, amore mio! Hai paura del sangue! [...] Hai paura della tua stessa vita, del tuo destino mortale! [...] Per un'ora d'amore non ho esitato contro la maledizione più dura. E tu esiti di fronte a una goccia di sangue, Egor, mortale ... [...] Mi cercherai una vita, Egor, senza trovarmi! Perirai per il mio desiderio [...] E morirai giovane, portando questo ciuffo di capelli nella tomba! [...] Prendilo, tienilo!<sup>44</sup>.

Christina scompare ed Egor sconvolto capovolge la lampada a olio, provocando un incendio che si espande rapidamente. Allo stesso tempo, il professor Nazarie e il dottor Panaitescu, chiamato per cercare di rianimare Sanda, seguono Simina, assistendo alla partenza di Christina su una

<sup>43</sup> Ivi, p.175.

<sup>44</sup> Ivi, p.178.

spettrale carrozza. I contadini del villaggio si radunano davanti all'ala in fiamme del maniero ed Egor li esorta ad accompagnarlo nella dimora, dove distrugge il ritratto di Christina, quindi scende nella grotta dietro alla stalla abbandonata dove seguendo il tradizionale rituale per uccidere le strigoi, perfora con una sbarra di ferro la terra in cui (presumibilmente) è sepolta la vampira. Uccidere Christina però non annulla la maledizione ma la amplifica. L'incantesimo è rotto ma la morte invade tutto lo spazio circostante. La vittoria dell'eroe è una vittoria di Pirro. Egor è il mortale che ha sconfitto la strigoi, ma ha perso la sua possibilità di superare la condizione umana e penetrare nell'Assoluto. L'omicidio finale di Christina provoca la morte di Sanda e Simina, mentre la signora Moscu precipita nella follia. Egor guarda il palazzo che brucia e già inizia a essere tormentato dalla maledizione della nostalgia e della solitudine.

Eliade domina la materia gotica ed erotica con un piglio ed una spregiudicatezza inusitate, richiama tópoi classici – la perversità infantile de *Il Giro di vite* di Henry James, la dialettica speculare arte-vita de *Il ritratto ovale* di Poe o del *Dorian Gray* di Wilde, e quella eros-thanatos della *Carmilla* di Le Fanu e del *Dracula* di Stoker – ma si spinge più lontano di loro con scene estremamente audaci per l'epoca e una morbosità del tutto originale. I personaggi irresoluti e tremebondi sono incastonati in un ambiente malsano, malarico, tra mobili decrepiti, conviti nauseabondi, atmosfere che emanano tanfo di chiuso, sangue e violette; traslano in un sogno dentro un sogno, in permanente stato di irrealtà soporosa da dormiveglia. Il vampirismo fisico, ematico, è suggerito soltanto dallo sciamare ronzante delle zanzare (sostituito qui dei pipistrelli ematofagi) che accompagnano l'incombere della notte e le epifanie vampiriche e che potrebbero forse spiegare e razionalizzare l'astenia mortale di Sanda e le allucinazioni degli altri personaggi come effetti delle febbri malariche e della terzana maligna. Ma è un diverso tipo di parassitismo a dominare la storia, un vampirismo della materia sottile e dello spirito, una dipendenza che passa attraverso il delirio erotico. E proprio su questo fronte il romanzo non venne compreso nella Romania tradizionalista e ultraortodossa degli anni '30: all'uscita scoppiò un pubblico scandalo ed Eliade fu accusato di essere un erotomane e un pornografo, una campagna giornalistica propose addirittura la sua sospensione dall'insegnamento. L'autore si difese affermando che le scene di «erotismo selvaggio e aggressivo»<sup>45</sup> di alcune pagine erano intese ad esprimere la vitalità dei suoi personaggi e non a creare uno scandalo letterario per promuovere la sua opera. Ri-

<sup>45</sup> M. Eliade, *Le promesse dell'equinozio*, cit., p. 327.

guardo alla precocità erotica di Simina, nella scena forse più piccante del libro, Eliade ha scritto:

Alcuni non tolleravano che Simina avesse nove anni; la sua precocità erotica li disgustava. Ma, solo per chiarire, Simina deve essere una persona posseduta, demoniaca: per questo le ho dato l'età di nove anni. A quattordici o quindici anni avrebbe invece avuto l'aria di una malattia, ma sempre nell'ordine naturale delle cose – proprio quello che volevo evitare<sup>46</sup>.

Nonostante la licenziosità di alcune pagine, il romanzo appare invece piuttosto rigido rispetto ai ruoli e ai generi sessuali: i personaggi perversi e pericolosi sono tutte donne – Christina, Simina, Sanda, Madame Moscu, la vecchia balia complice di Simina – un universo femminile distruttivo che assedia e stritola i personaggi maschili – Egor Pașchievici, il prof. Nazarie, il dott. Panaitescu, Radu Prajan (un amico di Egor, morto da tempo «in uno stupido incidente di strada»<sup>47</sup> che lo avverte del pericolo in un sogno) – asserragliati a strenua e inutile difesa. Il finale trascende però questo apparente manicheismo: proprio le forze oscure femminili offrono il superamento della condizione umana, rifiutando la ierogamia, distruggendone il veicolo, uccidendo il mostro invece di compenetrarsi con esso, l'eroe si condanna e condanna quanto lo circonda alla definitiva perdizione. Questa profonda ambiguità è forse l'aspetto più affascinante del romanzo. Non per niente Eliade, durante la sua permanenza in India pochi anni prima della stesura del testo, aveva studiato e praticato il Tantra e la «Via della mano sinistra».

Come abbiamo detto il libro fu accolto all'uscita in patria con estremo biasimo, in seguito con indifferenza e freddezza. Negli anni seguenti però avrebbe avuto una riscoperta che portò vari registi e produttori a tentarne un adattamento cinematografico<sup>48</sup>. Il primo progetto di produzione per un film risale al 1971. Il regista Radu Gabrea ha scritto una sceneggiatura intitolata *La deuxième mort de Mademoiselle Christina*, una coproduzione franco-svizzera (Milos-film / Freddy Landry, Meudon-Les Verrières, Svizzera), che non fu mai realizzata. Nel 1992 è invece il regista Viorel Sergovici a produrre un film televisivo omonimo di 109 minuti. Il film è stato prodotto dalla televisione rumena (Dipartimento di cinema) in collabora-

<sup>46</sup> M. Eliade, *Le promesse dell'equinozio*, cit. p. 326.

<sup>47</sup> Ivi, p. 61.

<sup>48</sup> Per queste informazioni attingo, come per le citazioni autobiografiche di Eliade, a materiali scritti di fonte rumena non essendo stato in grado di procurarmi e visionare i film, introvabili fuori dalla Romania.

zione con le Edizioni de L'Herne – Parigi. Sergovici rispetta fedelmente il testo originale dell'opera letteraria, ma – probabilmente per motivi di censura – affida ad un'attrice adolescente (Medea Marinescu, 18 anni) il ruolo di Simina, annullando così lo shock peccaminoso del personaggio. Il film ha ricevuto quattro premi UNITER nel 1992. Anche Adrian Istratecs-Lener a Parigi ha realizzato un progetto per la regia di Alexander Maftei. Il film *Miss Christina* è stato completato nel 2013 e dura 97 minuti. Le riprese si sono svolte presso il castello di Ghika a Dofteana (contea di Bacau). Le recensioni critiche sono state miste, hanno evidenziato la qualità dell'immagine, la scenografia e la colonna sonora, ma anche l'incapacità del regista di riflettere le connotazioni filosofiche e metafisiche della storia, e le interpretazioni piatte e artificiali di alcuni degli attori. Un altro progetto abortito nel 2006 è quello del regista francese di origine cilena Raoul Ruiz per la Atlantis Film. Esistono anche due opere musicali ispirate al libro: il dramma lirico in due atti di Serban Nichifor nel 1980-1982 e l'opera in tre atti e dieci scene del compositore spagnolo Luis de Pablo del 1997-1999 intitolata *La señorita Cristina*, che è stata presentata per la prima volta il 10 febbraio 2001, sul palcoscenico del Teatro reale di Madrid. Il romanzo è stato poi adattato anche per il teatro nel 1997 sul palcoscenico del Nuovo Teatro di Riga, e più volte anche in Romania. Il dipinto del pittore Mirea citato nel romanzo ha ispirato la pittrice Iisy Dimitrie Gavrilean a produrre nel 1993 un olio su tela, che è stato donato al Museo di letteratura rumena a Iasi.

Non si può dunque certo dire che il testo non abbia avuto risonanza e non sia stato prodigo d'ispirazioni e di ricadute in vari contesti e linguaggi. Il canone classico della letteratura vampirica – da *The Vampyre* di Polidori ai romanzi di Anne Rice – però, ingiustamente, l'ha sempre escluso e trascurato, motivo di più per ricordare qui nel giusto contesto *Domnișoara Christina* e riservargli tutto lo spazio che merita. Abbiamo così riconosciuto tutte le qualità letterarie del testo e del suo autore, ma se vogliamo approfondire ancora la conoscenza del pensiero e della biografia di Eliade, saremo costretti a scoprire come i vampiri letterari abbiano trovato una sgradevole e assai poco romantica incarnazione. Il sangue, nella finzione così importante per l'unione mistica oscura fra mortale e non morto, trascende nelle opinioni reali dello scrittore i valori poetici e metaforici e si fa veicolo di un'altra mistica ancora più oscura: quella del *Blut und Boden* e della *Volksgemeinschaft* nazionalsocialista. Il romanzo, abbiamo già detto, esce nel 1936: già dal 1934 il suo autore ha entusiasticamente sposato la causa ultranazionalista e antisemita della Guardia di Ferro, il fascismo rumeno.

Eliade farà di tutto per cancellare le tracce della sua pesante e duratura compromissione intellettuale e politica (resterà un fiancheggiatore attivo del movimento e del governo di estrema destra di Antonescu fino al crollo dell'Asse nel 1945) e, ricostruitosi una verginità culturale e accademica in Francia e negli USA contando sulla propria credibilità di studioso e sulla difficoltà di reperire materiali originali rumeni e riviste d'epoca da parte dei ricercatori occidentali durante la dittatura di Ceausescu, ci riuscirà egregiamente – in compagnia dell'amico e camerata Emil M. Cioran – per quasi tutta la sua vita. Solo nella prima metà degli anni '80, saranno proprio gli italiani Alfonso Di Nola e Furio Jesi<sup>49</sup> ad avviare un progressivo smascheramento della sua ipocrisia. La caduta del regime comunista rumeno nel 1989, ormai tre anni dopo la morte di Eliade avvenuta a Chicago nel 1986, aprirà finalmente le porte alla libera circolazione di gran parte dei testi compromettenti rivelando, ormai senza più ombra di dubbio, la verità sui due ambigui intellettuali rumeni<sup>50</sup>. La reticenza, la menzogna, l'elusività delle dichiarazioni di Eliade nei suoi numerosi diari e scritti memorialistici pubblicati – speculari all'indeterminato senso di colpa perennemente manifestato da Cioran in gran parte delle sue opere – è machiavellica: definisce sempre la Guardia di Ferro una *setta mistica* e mai un movimento politico e, ancora negli ultimi libri di memorie pubblicati postumi, dichiara più volte: «Non so come la Storia giudicherà Corneliu Codreanu»<sup>51</sup>.

Corneliu Zelea Codreanu aveva fondato nel 1927 la *Legione dell'Arcangelo Michele*, branca fanatica e ultraortodossa della *Lega per la Difesa Nazionale Cristiana* già esistente dal 1923. L'ideologia nazionalista e tradizionalista, xenofoba, antisemita e antibolscevica, era una sintesi di mistica del sacrificio e militarismo, attivismo e spirito comunitario. L'ulteriore militarizzazione del Movimento Legionario, che rappresentò ben presto un'attrattiva illusoriamente spiritualizzante e «religiosa» per studenti, intellettuali, contadini ed operai, portò nel 1930 alla costituzione della *Guardia di Ferro*: sviluppata in piccoli gruppi chiamati *cuib*, nidi, le cui riunioni avvenivano di preferenza sui sagrati delle chiese con la partecipazione di un prete e secondo rituali che comprendevano canti corali, preghiere, marce in costume e processioni. Adottato il saluto romano e

<sup>49</sup> Una lettura fondamentale a questo proposito è Furio Jesi, *Cultura di destra*, Nottetempo, Milano 2011.

<sup>50</sup> Per tutte le informazioni qui riportate rimando a: Alexandra Laignel-Lavastine, *Il fascismo rimosso: Cioran, Eliade, Ionesco: tre intellettuali rumeni nella bufera del secolo*, UTET, Torino 2008.

<sup>51</sup> M. Eliade, *Le messi del solstizio. Memorie 1937-1960*, Jaca Book, Milano 1988, p. 28.

la camicia verde, dopo il 1933 il movimento si omologherà sempre più strettamente al Nazionalsocialismo tedesco. Eliade entra in contatto con Codreanu (che si faceva chiamare, anche lui, «il Capitano») attraverso il professor Nae Ionescu, docente di filosofia dalle idee profondamente reazionarie, di cui è assistente all'Università di Bucarest e diventa in breve uno dei più infervorati propagandisti del guardismo il cui scopo è, secondo lui, «riconciliare la Romania con Dio»<sup>52</sup>. L'anno di Christina, il 1936, è quello in cui vengono costituiti gli «*squadroni della morte*», sorta di *Einsatzgruppen* di sicari-kamikaze pronti a uccidere e morire per la causa: pogrom, stragi di ebrei e oppositori, attentati omicidi a uomini politici di opposta tendenza: spesso i fanatici esecutori, dopo i delitti si costituiscono alla polizia venendo a loro volta giustiziati: una vera mistica della morte. «Noi giuriamo di difendere l'onore e di punire i traditori a prezzo del nostro sangue. Che la maledizione di tutto il popolo cada su di noi se la nostra mano dovesse tremare»<sup>53</sup> – così giuravano. In quell'anno undici legionari vengono inviati a combattere per la Spagna franchista: due volontari, Mota e Marin, moriranno in battaglia e Eliade scriverà: «Combattere le potenze delle tenebre con tutti i mezzi [...] il crociato ortodosso è partito con coraggio, l'anima in pace, per sacrificarsi per la gloria del Salvatore»<sup>54</sup>. In quell'anno Mihail Stelescu, legionario dissidente che contesta l'infallibilità del Capitano, viene ucciso nell'ospedale di Bucarest dove si trova in convalescenza, da dieci legionari che gli scaricano addosso 120 proiettili a bruciapelo e ballano intorno al cadavere tagliato a pezzi a colpi di scure, poi si consegnano al commissariato più vicino: saranno venerati dalla cultura guardista, Eliade compreso, come i *Decemviri*. Il fanatismo del sacrificio viene esaltato da Eliade nel suo saggio – di poco successivo – dedicato ai riti del costruire e alla leggenda folklorica di Mastro Manole: il capomastro Manole ha l'incarico di costruire il monastero di Curtea de Arges (in Valacchia, il paese di Dracula), ma ogni notte il lavoro compiuto crolla, è necessario un sacrificio umano e Manole, seppure a malincuore, mura viva la moglie incinta: nei miti cosmogonici, così come in politica, secondo Eliade, «nulla può durare se non è 'animato' attraverso il sacrificio di un essere umano»<sup>55</sup>. Quanti studenti, quanti giovani Eliade ha in questo modo convinto o contribuito a convincere ad andare a morire? Nel febbraio del 1938, Re Carlo II, spaventato dalle sem-

<sup>52</sup> Ivi, p. 29.

<sup>53</sup> A. Laignel-Lavastine, *Il fascismo rimosso*, cit., p. 153.

<sup>54</sup> Ivi, p. 158.

<sup>55</sup> Ivi, p. 162.



pre più pressanti ingerenze naziste, effettua un colpo di stato e scioglie la Guardia: il Capitano verrà arrestato e in seguito strangolato in prigione con altri 13 legionari simulando un tentativo di evasione. Anche Eliade finirà in carcere ma, grazie alle amicizie altolocate – asceti e sacrificio valgono solo per gli altri – sconterà solo pochi mesi e, dopo la scarcerazione, otterrà perfino un incarico diplomatico all'estero dal nuovo governo che si è nel frattempo costituito. Infatti, il potere regio ha concesso un'amnistia alla Guardia di Ferro, il generale Antonescu ha costretto all'abdicazione Carlo e si è proclamato *Conducator*: le truppe romene unitamente a quelle finlandesi si uniranno così alla *Wehrmacht* subendo gravi perdite a Stalingrado, nel 1944 Antonescu verrà deposto e con il passaggio della Romania al fronte opposto all'Asse ormai quasi sconfitto, l'avventura totalitaria rumena potrà dirsi conclusa. Ma a quell'epoca, e durante il cruento passaggio successivo della Romania nell'orbita sovietica, Eliade se ne starà tranquillo e sicuro prima a Londra, poi a Lisbona e infine a Parigi, dove ripulito da ogni macchia e angelicamente democratizzato, almeno in apparenza, penetrerà nelle istituzioni universitarie europee con la strategia del cavallo di Troia – in stretta intimità con altri poco limpidi personaggi, il già citato Cioran, lo psicanalista ariano Carl Gustav Jung e l'anarca rivoluzionario-conservatore Ernst Jünger – per percorrere una fulgida carriera intellettuale, all'insegna della dissimulazione, che lo condurrà sulle soglie del premio Nobel.

La scia vampirica però non si arresta con il dopoguerra e l'ombra minacciosa di Christina si prolunga ancora oltre. Come Eliade era stato il brillante assistente di quel Nae Ionescu che lo introdusse negli ambienti dell'estrema destra, così il suo brillante delfino e successore alla prestigiosa cattedra di Storia delle religioni dell'Università di Chicago, Ioan Petru Culianu (1950-1991), sarà la nemesis che svelerà, a prezzo della vita, il passato rimosso, l'oscura essenza celata sotto l'immagine accattivante dell'impostore Eliade<sup>56</sup>. Dopo essere stato, un po' per opportunistiche necessità di carriera, un po' in buona fede, uno dei più zelanti difensori di Eliade, il geniale e ambizioso emigrato rumeno Culianu (autore insieme ad Eliade dell'*Enciclopedia delle religioni*) aveva acquisito progressivamente coscienza delle enormi responsabilità politiche del suo maestro e padrino e alla fine degli anni '80, sfidando la «famiglia» di numerosi esuli rumeni ed ex Guardie di Ferro residenti a Chicago che lo consideravano ormai uno dei loro, inizia a scrivere vari articoli – Eliade è ormai morto

<sup>56</sup> Per gran parte delle informazioni sul caso Culianu mi rifaccio al libro di Ted Anton Eros, *Magic, & The Murder of Professor Culianu*, Northwestern University Press, 1996.

da un paio di anni – in cui denuncia il passato politico dell'ex mentore e definisce la Guardia di Ferro «un Ku Klux Klan ortodosso»<sup>57</sup>, annuncia poi che curerà una raccolta tradotta e commentata da lui dei peggiori articoli politici eliadiani degli anni '30, per di più è sul punto di sposare un'ex allieva ebrea. Un traditore, come Stelescu. Culianu dopo i suoi lavori scientifici maggiori, *Eros e Magia nel Rinascimento* e *I miti dei dualismi occidentali*, si era dedicato anche alla narrativa fantastica (molto in stile Borges)<sup>58</sup>. In alcuni racconti e vari articoli, inventandosi il paese immaginario della Jormania, aveva in metafora irriso e denunciato le ambiguità della rivoluzione rumena del 1989 e del passaggio di poteri dopo l'esecuzione dei Ceausescu, inimicandosi così anche la *Securitate* ex comunista, ancora operativa. Una convergenza micidiale.

Fu per vendetta o perché Culiano era percepito come una minaccia sapendo forse troppo di eventuali connessioni mafiose tra la galassia neolegionaria, gli agenti della *Securitate* in trasferta e gli ambienti malavitosi dei bassifondi di Chicago: l'inchiesta dell'FBI non è mai riuscita a stabilirlo. Tre giorni prima dell'omicidio aveva detto per telefono alla sorella in Romania, di essere stato minacciato da un gruppo di estrema destra al quale un suo ex professore era stato strettamente legato, lei aveva sottovalutato e scherzato in proposito. Di fatto non ci fu solo volontà di uccidere ma di umiliare: il 21 maggio del 1991 Culianu termina una lezione sullo Gnosticismo alla *Divinity School* e lascia la classe, qualche tempo dopo scende nelle toilettes del Campus, in quel momento deserte, è presumibilmente circa la una e tutti sono a mensa. Qualcuno lo segue. Culianu entra nella toilette e siede sulla tazza, i bagni nel campus non sono perfettamente chiusi, c'è una porta centrale che copre solo il torso dell'occupante lasciando visibili testa e piedi. Il killer entra a sua volta nella toilette accanto e si sporge dall'apertura impugnando una pistola di piccolissimo calibro, una Beretta 25, e da circa mezzo metro di distanza gli spara alla nuca. Culianu viene ucciso mentre sta defecando. Un colpo solo gli attraversa il cervello uscendo da una narice. I primi testimoni non vedono quasi sangue, solo un braccio che spenzola fuori del bagno. Chiavi, portafoglio e orologio della vittima non vengono toccati. Non c'è traccia dell'arma del delitto. Nessuna pista concreta: delitto passionale (è estremamente popolare e amato dai suoi studenti), delitto politico, delitto

<sup>57</sup> Ivi, p. 116.

<sup>58</sup> Cfr. Ioan Petru Culianu, *La collezione di smeraldi: racconti*, Jaca Book, Milano 1989, ripubblicata in versione più estesa come: I. P. Culianu, *Il rotolo diafano*, postfazione e cura di Roberta Moretti, Elliot, Roma 2010.

cultista (è non solo uno specialista, ma, si dice, anche un praticante di magia, stregoneria ed esoterismo), perfino delitto legato alla droga (c'è chi insinua che il professore sia un consumatore regolare di stupefacenti, anche se niente a questo riguardo è emerso dall'autopsia).

Forse Culianu doveva solo essere zittito, soprattutto perchè la sua intelligenza rischiava di disinnescare il cavallo di Troia pazientemente introdotto da Eliade nelle istituzioni democratiche, il potenziale cripticamente eversivo e tradizionalista delle sue teorie sull'*Homo Religiosus* veniva ritorto contro se stesso:

Il mago del Rinascimento è sì psicoanalista e profeta, ma anticipa anche professioni moderne come quelle di capo delle relazioni pubbliche, propagandista, spia, uomo politico, censore, direttore dei mezzi di comunicazione di massa, agente pubblicitario: [...] L'Occidente moderno assume – e Nietzsche l'ha perfettamente compreso- il carattere di un prodotto fatale della Riforma. Ma è anche il prodotto finale, le cui direttrici di sviluppo sono state fissate una volta per tutte nel XVI e XVII secolo? [...] Perché questo rinascimento possa manifestarsi, sarebbe necessario l'intervento di una nuova riforma che torni a produrre una profonda modificazione dell'immaginazione umana per conferirle nuovi indirizzi e nuove finalità. Dubitiamo però che essa potrebbe avere un sembiante amichevole e benigno per coloro che ne subirebbero gli sconvolgimenti<sup>59</sup>.

La sua epistemologia e il suo approccio cognitivo e neurofisiologico ai fenomeni religiosi scalcava le fumosità mitologiche dei dogmi tradizionalisti e perennialisti, andava al di là della teoria degli archetipi di Eliade (dalla quale per altro si originava): la storia per Culianu è la risultanza delle interazioni di sistemi di pensiero, che sono extratemporali, ma compiute dalle menti umane mediante processi che avvengono nel tempo: sistemi che possono essere definiti come logici, sincronici e mentali allo stesso tempo.

Lo storico delle religioni non è semplicemente un interprete, bensì un meta-interprete, poiché il linguaggio che rappresenta l'ambito della sua operazione è l'interpretazione stessa. Il livello di astrazione del suo metalinguaggio sarà proporzionale al numero di giochi di interpretazione: [...] La conclusione non è necessariamente agnostica: solo tramite un gioco si può interpretare il gioco delle interpretazioni. L'ermeneutica è un'Arte<sup>60</sup>.

<sup>59</sup> I. P. Culianu, *Eros e magia nel Rinascimento*, Bollati Boringhieri, Torino 2006, p. 7 e 326.

<sup>60</sup> Ioan Petru Culianu, *Iocari serio: Scienza e arte nel pensiero del Rinascimento*, Lindau Edi-

Il libro, divulgativo ma assai ben documentato, che il ricercatore statunitense Ted Anton ha dedicato a Culianu, aggiunge anche altri romanzeschi particolari:<sup>61</sup> i misteriosi eventi soprannaturali che si manifestarono un anno dopo la morte di Culianu. Una coppia di giovani, che non sapevano nulla di lui e della Romania, furono testimoni di inspiegabili esperienze paranormali. David Jedlicka, 26 anni, nato nello stesso giorno dello studioso rumeno, il 5 gennaio, cominciò a delirare nel sonno. Sua moglie, Sandy, incuriosita dal fenomeno prese nota di ciò che il marito mormorava. La voce diceva di chiamarsi Jessie e di dover trovare un nuovo corpo. Lei chiese al marito per chi lo stesse cercando e quello rispose, per Ioan Culianu. La voce disse anche che i colpevoli dell'omicidio erano quattro e venivano da un paese lontano. Nelle notti seguenti la voce comunicò sempre maggiori dettagli su quanto era successo. Facendo delle ricerche i due coniugi verificarono la realtà del fatto criminale e si rivolsero alla polizia. Dapprima gli investigatori li trattarono con incredulità, poi, notando la precisione degli elementi che fornivano, cominciarono a sospettarli dell'assassinio, ma per loro fortuna avevano un alibi di ferro e superarono anche il test della macchina della verità.

Partiti da un racconto di vampiri, concludiamo con una storia di fantasmi.

zioni, Torino 2017. Pp. 27-28.

<sup>61</sup> Ted Anton, Op. cit. Pagg. 256-60, 264-65, 268-69, 275-76.



## Franz Kafka e la leggenda del golem. A proposito di un frammento del 1916

Roberta Malagoli

*Università di Padova*

La storica mostra sul golem del Musée d'art et d'histoire du Judaïsme di Parigi del 2017, *Golem. Avatars d'une légende d'argile*<sup>1</sup>, ha ricostruito la secolare evoluzione della leggenda ebraica dell'antropoide d'argilla dalle più antiche origini alla sua fortuna moderna nella fantascienza globale, come supereroe, cyborg o *revenant* letterario. In ogni sua variante, arcaica o futuribile, il golem non può esistere senza il suo creatore. Il gesto artigianale con cui all'argilla inanimata viene data forma umana si potenzia nella formula magica o mistica che a quella massa dà vita. Frutto di un sapere occulto, mistico e al contempo scientifico, sul pericoloso confine con la *hybris* umana che mira a carpire la chiave dell'origine dell'universo, la magia che anima il golem emula l'atto divino della creazione di Adamo<sup>2</sup>. La formula stessa che gli dà vita è legata alla lingua sacra, e alla Bibbia. Il golem è fatto a immagine e somiglianza del suo creatore, pur non condividendone la libertà, la capacità di riprodursi, o di parlare. La sua identità è relegata in ben precisi confini dal *telos* della sua vita apparente: servire o difendere. Frutto di un atto di creazione, e al tempo stesso di mera

<sup>1</sup> Ada Ackerman (éd.), *Golem. Avatars d'une légende d'argile*, Hazan-Musée d'art et d'histoire du judaïsme, Paris 2017. Il catalogo, verso il quale questo saggio ha molti debiti, propone anche un'utile selezione della sterminata bibliografia sulla leggenda del golem.

<sup>2</sup> Sul rapporto fra golem e Genesi, cfr. Moshe Idel, *Golems and God. Mimesis and Confrontation*, in *Mythen der Kreativität*, hrsg. von Oliver Krueger, Refika Sariönder, Annette Deschner, Lembeck, Frankfurt a. M. 2003, pp. 224-268.

produzione, modellato da terra o creta, svolge un lavoro, come servo, o protettore. A differenza dei suoi eredi, i robot, è privo dell'attributo della serialità: rimane unico. Come massa inerte che può essere risvegliata nel momento del bisogno, o del pericolo, attraversa i secoli. È vincolato al tempo della *Genesis*: il suo creatore lo deve riportare allo stato inorganico per lo *shabbat*<sup>3</sup>, per rispetto verso il giorno di riposo che celebra l'ordine del creato. Se questo limite non viene rispettato, il golem diventa una minaccia per la comunità e riporta il caos nella creazione. Da servo, o difensore, si trasforma allora in mostro. Il fascino della leggenda deve molto proprio all'instabile legame fra creatore e creatura<sup>4</sup>: il golem apprende, imita a sua volta il creatore, desidera, si ribella, rompe infine il vincolo di dipendenza. Al contrario, il creatore si rispecchia in lui, si esalta nel gesto di animarlo, si spaventa quando ne perde il controllo, e non può far altro che togliere di nuovo la vita alla propria creazione. Fin dalle sue origini moderne, la leggenda del golem si presta a riflettere il rapporto fra artista e opera d'arte, fra tecnica e prodotto. Attribuisce un'aura di mistero e genialità all'ispirazione artistica, benché al tempo stesso demistifichi l'atto creativo come mero sapere tecnico, intrinsecamente fallace. In modo inverso, almeno a partire dal primo Ottocento, esprime la profana attrazione per le potenzialità della tecnica, e il timore per le conseguenze sinistre di ogni suo abuso<sup>5</sup>.

Con il romanticismo tedesco, nell'*Isabella d'Egitto* (1812) di Achim von Arnim, noto e improbabile esempio di ibridazione di vicende storiche e fantastiche, il golem si fa sosia, doppio inautentico e specchio inaffidabile dell'interiorità<sup>6</sup>. Nel suo altrettanto celebre romanzo sul golem del 1914, ambientato nel ghetto di Praga, Gustav Meyrink, erede della tradizione romantica, trasforma l'inquietante antropoide nell'ipostasi del passato che ritorna e nel doppio in cui si rispecchiano le inquietudini dell'anima. L'originaria fisionomia ottocentesca della leggenda del golem muta, senza che ne vada smarrito del tutto il rapporto speculare

<sup>3</sup> André Neher, *Somiglianze e differenze*, in A. Neher, *Faust e il Golem. Realtà e mito del Doktor Johannes Faustus e del Maharal di Praga*, Sansoni, Firenze 1989 (ed. or. *Faust et le Maharal de Prague. Le mythe et le réel*, PUF, Paris 1987), p. 31 s. Allo stesso capitolo del saggio di Neher si rimanda per un'analisi comparata della leggenda del Faust e della leggenda del golem.

<sup>4</sup> A. Neher, *Giobbe allo specchio della cibernetica*, in A. Neher, *Faust e il Golem*, cit., pp. 119-120.

<sup>5</sup> Michel Faucheux, *Golem-Machine*, in A. Ackerman (éd.), *Golem. Avatars d'une légende d'argile*, cit., pp. 114-129.

<sup>6</sup> Emily D. Bilsky, *Artistes faiseurs de golems, artistes faits golems*, ivi, pp. 86-107.

con la creazione ovvero produzione dell'opera d'arte. Il gioco di derivazione romantica con la fragilità del soggetto, con l'immagine riflessa di un'interiorità sempre più instabile fa prevalere la visione sulla coerenza del racconto. Il golem di Meyrink rimane l'icona opaca della costruzione fittizia dell'io, palcoscenico di altre vite, di altre identità e di altri tempi.

Accanto al filone romantico-visionario della fortuna del golem, da Arnim a Meyrink, la leggenda ebraica conosce una evoluzione specifica nella cultura ebraica europea. Dagli anni Trenta dell'Ottocento la storia del golem si lega a Praga, rimanendo da quel momento un motivo ben presente nella letteratura ebraica praghese, e in generale austroungarica, basti pensare a scrittori ebrei contemporanei di Kafka, come Egon Erwin Kisch e Arthur Holitscher<sup>7</sup>. Al contempo, in seguito all'acuirsi di vecchie e nuove forme di antisemitismo, in particolare dopo le accuse di omicidio rituale che dagli anni Ottanta dell'Ottocento, a partire dall'Ungheria, si diffusero in Europa centro-orientale, dalla Polonia alla Boemia<sup>8</sup>, il golem praghese diventa il protagonista di molti racconti ebraico-orientali, trasformandosi da servo in difensore del ghetto<sup>9</sup>.

Nello stesso periodo in cui la leggenda evolve e assume nuovi significati, i film sul golem di Paul Wegener, girati tra il 1914 e il 1920, all'epoca della breve ma straordinaria stagione del cinema muto, celebrano la magia del cinema e la duplicazione della vita e delle identità sullo schermo, in un vero e proprio caleidoscopio di citazioni dalle varianti del racconto<sup>10</sup>. Grazie al cinema il golem diventa una figura del modernismo, e Praga la topografia di un fantastico d'avanguardia.

Proprio mentre avviene questa complessa metamorfosi della leggenda, Franz Kafka scriverà l'unico testo ad essa esplicitamente dedicato, nei *Diari* dell'aprile del 1916<sup>11</sup>. Benché cancellato dall'autore, il frammento sull'antropoide d'argilla illumina il ruolo che la storia del golem praghese ha svolto nella poetica di Kafka durante e dopo gli anni della Prima guer-

<sup>7</sup> Cfr. Edan Dekel, David Gantt Gurley, *How the Golem Came to Prague*, «Jewish Quarterly Review», 2013, CIII, 2, pp. 241–258 e Cathy S. Gelbin, *The Golem Returns: From German Romantic Literature to Global Jewish Culture, 1808-2008*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2011, p. 79 s.

<sup>8</sup> Sulle accuse di omicidio rituale dagli anni Ottanta dell'Ottocento cfr. Hillel J. Kieval, *Neighbors, Strangers, Readers: The Village and the City in Jewish-Gentile Conflict at the Turn of the Nineteenth Century*, «Jewish Studies Quarterly», 2005, XII, 1, pp. 61-79.

<sup>9</sup> Si veda G. S. Gelbin, *The Golem Returns*, cit., p. 67 s.

<sup>10</sup> Su G. Meyrink e P. Wegener cfr. G. S. Gelbin, *The Golem Returns*, cit., pp. 97-114.

<sup>11</sup> Franz Kafka, *Tagebücher: Apparatband*, hrsg. von H.-G. Koch, M. Müller, M. Pasley, Fischer, Frankfurt a.M. 1990, pp. 377–378.



ra mondiale, in seguito al crollo dell'Impero austroungarico, nell'ambito di una riflessione dello scrittore sul tramonto del soggetto, sull'identità ebraico-tedesca e sugli spazi della letteratura nella cultura multimediale del primo Novecento. In questa sede si potrà fare soltanto un accenno all'uso letterario della leggenda in altri racconti di Kafka<sup>12</sup>, di cui l'esempio più noto è senza dubbio, nella *Metamorfosi* (1912), il golem-insetto evocato da Gregor per difendersi dall'ostilità della famiglia. Si vuole privilegiare il contesto nel quale la leggenda del golem, legata a Praga, emerge come figura di mediazione tra cultura ebraica e mondo non ebraico, con un accento sempre più forte, grazie al cinema, sul ruolo dell'immagine nella costruzione sociale del pregiudizio. Frutto di una reazione allo sguardo ostile degli altri, il golem diventa per un altro verso forma ed espressione positiva dell'identità del suo creatore, e della sua stessa esistenza. In Kafka, come si vedrà, il golem sarà sempre protettore di un confine, tra testo e immagine, tra letteratura e mondo, tra scrittura e vita.

### 1. Il golem lascia il ghetto

Nell'inverno del 1913, nel quarto numero del mensile lipsiense «Die Weißen Blätter», una delle più significative riviste dell'espressionismo tedesco, uscirono i primi capitoli del romanzo *Il golem (Der Golem)* dello scrittore viennese Gustav Meyrink. La serie si protrasse fino all'estate del 1914, alle soglie del primo conflitto mondiale. Nella sua esoterica rievocazione di una Praga medievale, Meyrink dava voce alla propria passione per l'occultismo, a lungo coltivata negli anni trascorsi nella capitale boema. La leggenda dell'antropoide d'argilla, portato in vita con una formula magica dalla maestria di Rabbi Löw, nel XVI secolo, sotto il regno di Rodolfo II, rimaneva sullo sfondo di una storia fantastica di vite antecedenti, sdoppiamenti di identità e saperi mistici, ambientata nel vecchio quartiere ebraico di Praga tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento<sup>13</sup>. Il golem è, nel romanzo, la materializzazione di una diversa percezione del tempo. La sua comparsa scardina ogni trentatré anni l'ordine temporale, confondendo presente e passato. Il narratore, in visita a Praga, dove il vecchio ghetto è stato ormai ammodernato, ripercorre così una vita pre-

<sup>12</sup> Si rimanda al saggio di Edan Dekel, David Gantt Gurley, *Kafka's Golem*, in «The Jewish Quarterly Review», autunno 2017, CVII, 4, pp. 531-556, con ampia bibliografia.

<sup>13</sup> Sul romanzo di Meyrink, cfr. G. S. Gelbin, *The Golem Returns*, cit., pp. 97-115. Alexander Schüller, *Die Prager deutsch-jüdische Literatur*, in Hans Otto Horch (Hrsg.), *Handbuch der deutsch-jüdischen Literatur*, De Gruyter-Oldenbourg, Berlin-München-Boston 2015, pp. 325-361, qui pp. 338-341 [<https://doi.org/10.1515/9783110282566-021>].

cedente, quella dell'incisore di gemme Athanasius Pernath, non ebreo, al pari dell'autore. Reduce dal manicomio, Pernath, dopo l'incontro con il misterioso golem, un evento presentato come una vera e propria iniziazione alla scoperta di sé, si innamorerà dell'ebrea Miriam, figlia del cabalista Hillel<sup>14</sup>. L'incontro con l'altro, con la donna ebrea, non è però che una visione indotta dal ritorno del golem. La ripubblicazione del romanzo in volume nel 1915, per l'editore Kurt Wolff, fu un notevole successo di pubblico, cui molto contribuirono le litografie dell'illustratore boemo Hugo Steiner-Prag<sup>15</sup>. Già noto per le immagini cupe di un'edizione degli *Elisir del diavolo* (*Elixiere des Teufels*) di E.T.A. Hoffmann, Steiner-Prag conferì al golem praghese tratti esotici e inquietanti, che lo collocavano nella tradizione del fantastico romantico, di cui in ogni caso faceva già parte<sup>16</sup>.

In quegli stessi anni, tra il 1914 e il 1920, Paul Wegener, già noto come attore del *Deutsches Theater* di Max Reinhardt, ma anche come protagonista e sceneggiatore dello *Studiante di Praga* (*Der Student von Prag*, 1913), in cui Praga, di nuovo, è teatro di una vicenda fantastica di sdoppiamento e magia, girò tre film in cui impersonava il golem praghese, che da quel momento in avanti rimase associato alla sua fisionomia orientaleggiante e alla sua corporatura imponente, entrando di diritto nella storia del cinema muto. Del primo dei tre film, *Il golem* (*Der Golem*), girato nel 1914 e uscito nel gennaio del 1915, sono rimasti pochi frammenti. Ne è invece nota a grandi linee la storia<sup>17</sup>: durante i lavori per la costruzione di una fontana viene scoperta in una volta sotterranea la statua del golem, che finisce nel negozio di un rigattiere ebreo, Aaron, cui uno studioso ridotto in povertà ha nel frattempo venduto un libro esoterico. Aaron lo legge e vi trova le istruzioni per animare il golem che, una volta portato alla vita, deve vegliare sulla figlia del mercante, innamorata di un conte cristiano.

<sup>14</sup> Sull'impianto esoterico del romanzo e sul golem come doppio spirituale, cfr. Sibylle Höhne, *Phantastische Literatur*, in *Handbuch der deutschen Literatur Prags und der Böhmisches Länder*, hrsg. von Peter Becher, Steffen Höhne, Jörg Krappmann, Manfred Weinberg, Metzler, Springer, Stuttgart 2017, pp. 384-385.

<sup>15</sup> Sui disegni di Steiner-Prag, e sulle tavole che Alfred Kubin aveva in un primo tempo creato per *Il golem* di G. Meyrink cfr. Veronika Schmeer, *Inszenierung des Unheimlichen: Prag als Topos – Buchillustrationen der deutschsprachigen Prager Moderne (1914-1925)*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2015, pp. 79-80.

<sup>16</sup> Sulla presenza della leggenda del golem nel romanticismo tedesco, sul racconto di Achim von Arnim, *Isabella von Ägypten* (1812) cfr. di nuovo G. S. Gelbin, *The Golem Returns*, cit., soprattutto pp. 28-36.

<sup>17</sup> Cfr. Maya Barzilai, *The Golem, How He came into the World*, Camden House, Rochester, NY 2020, p. 10 e dal sito *Filmportal.de* una pubblicità dell'epoca (Werbeanzeige Projektions-A.-G. Union, *Der Golem*, <https://www.filmportal.de/node/12125/material/1196440>).

Il golem non è però soltanto un automa. Prova sentimenti per la fanciulla e, in un'ultima scena in cui semina terrore a una festa del conte, insegue gli amanti fino in cima a una torre. La figlia del rigattiere riesce a togliere l'amuleto al gigantesco golem che, ormai inerme, viene buttato giù dalla torre e ridotto in frantumi. Del golem, alla base della torre, rimangono soltanto blocchi di pietra. Nel finale, Aaron raggiunge gli amanti dopo lo sventato pericolo e si riconcilia in un abbraccio corale con la figlia e il suo amore cristiano.

Nel film, girato in esterni non a Praga, ma in una cittadina della Bassa Sassonia, lo sceneggiatore Henrik Galeen recita nel ruolo di Aaron. Come fa notare Maya Barzilai, Galeen, ebreo galiziano assimilato, all'epoca affermato uomo di teatro, prima come assistente alla regia di Max Reinhardt a Berlino, poi come attore e regista teatrale, nel costume di scena e nella fisionomia rappresentava non soltanto un ebreo orientale, ma anche, più in generale, lo stereotipo ambivalente di un commerciante ebreo più dedito agli affari che alla religione. Nel finale del film, la benedizione di Aaron all'amore della figlia per il conte esplicita l'integrazione dei personaggi ebrei nella cultura tedesca<sup>18</sup>. Il successo del *Golem* fu enorme e immediato. Nel febbraio del 1915 il liberale *Prager Tagblatt*, uno dei più importanti quotidiani di lingua tedesca della capitale boema, annunciava ai suoi lettori il prolungamento della programmazione della pellicola al cinema *Bio Koruna*, dopo il debutto sugli schermi nel gennaio dello stesso anno<sup>19</sup>.

Partito volontario per il fronte, nelle Fiandre, Wegener iscrisse il trauma delle trincee e dei bombardamenti sul fiume Yser nello scenario fantastico dell'unico film interamente conservato, *Il golem, ovvero come venne al mondo (Der Golem, oder wie er in die Welt kam)* (1920), intrecciando la sua passione per l'occulto, l'Oriente e il romanticismo con il piano della storia. Nell'attingere a varie fonti della leggenda praghese che, se identifica nel golem un servo nelle sue prime versioni ottocentesche, lo eleva a difensore invincibile della comunità dalle accuse anti giudaiche nelle riscritture ebraico-orientali del mito a partire dagli anni Novanta dell'Otto-

<sup>18</sup> Maya Barzilai, "The Jewish Type" in *Weimar Film*, in *Rethinking Jewishness in Weimar Cinema*, eds. Barbara Hales, Valerie Weinstein, Berghahn Books, New York 2021 (e-book).

<sup>19</sup> «Prager Tagblatt», 5 febbraio 1915, nr. 36, p. 5. [consultato nella banca dati digitale ANNO. *Historische Zeitungen und Zeitschriften* della Österreichische Nationalbibliothek, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=ptb&datum=19150205&seite=5&zoom=33>]. Al «Prager Tagblatt» collaborarono importanti scrittori praghesei, tra cui Max Brod. Il quotidiano, di orientamento liberale, era una lettura abituale in casa Kafka.

cento<sup>20</sup>, il film fa del golem l'assoluto protagonista narrativo e visuale di un Medioevo modernista, nell'antico ghetto di Praga, di fatto reinventato e connotato etnicamente nelle scenografie espressioniste dell'architetto Hans Poelzig. Con una vivida memoria dell'arrivo di migliaia di profughi orientali a Berlino durante il conflitto, Poelzig costruì infatti un'immagine del ghetto nella quale «le case, almeno loro, dovevano parlare yiddish [*mauscheln*]<sup>21</sup>. *Mauscheln* era definito all'epoca in modo generalmente sprezzante lo *yiddish*, oppure un tedesco con inflessioni *yiddish*<sup>22</sup>. Nell'iconografia della vecchia città ebraica il film muto doveva dunque depositare nei tratti delle case strette e irregolari un nuovo suono, quello della lingua portata nelle capitali europee dai profughi ebrei orientali già dall'agosto del 1914<sup>23</sup>. All'ondata di antisemitismo che travolse i paesi di lingua tedesca proprio nel 1920, anno della traduzione in tedesco dei *Protocolli dei Savi di Sion*, il film, nota Barzilai<sup>24</sup>, opponeva più volte l'immagine della Stella di David, il simbolo del movimento sionista e della sua lotta contro la violenza antisemita.

La trama del film condensa molti dei motivi che segnano la parabola del golem fino agli anni Venti del Novecento e per questo motivo è utile riprenderla. La vicenda si concentra sulla creazione dell'antropoide e sulla sua evoluzione, da uno stato di servitù verso una temporanea emancipazione, da servo del suo creatore e protettore della comunità ebraica

<sup>20</sup> Cfr. G. S. Gelbin, *The Golem Returns*, cit., pp. 38-96.

<sup>21</sup> È Theodor Heuss, il biografo di Poelzig, che ne riferisce le parole («wenigstens sollten die Häuser *mauscheln*»), a loro volta citate da Noah Isenberg, *Of Monsters and Magicians. Paul Wegener's the Golem: How He came into the World (1920)*, in N. Isenberg (ed.), *Weimar Cinema. An Essential Guide to Films of the Era*, Columbia University Press, New York 2009, pp. 47-48.

<sup>22</sup> Cfr. Hans Peter Althaus, *Mauscheln. Ein Wort als Waffe*, De Gruyter, Berlin-New York 2002.

<sup>23</sup> I primi profughi arrivarono a Praga a fine agosto del 1914. Si veda Reiner Stach, *Kafka von Tag zu Tag: Dokumentation aller Briefe, Tagebücher und Ereignisse*, Fischer, Frankfurt a. M. 2018, p. 291.

<sup>24</sup> Barzilai fa un'analisi accurata delle ambivalenze presenti nel film sull'immagine dei personaggi ebrei. Pur rilevando alcuni stereotipi negativi, potenzialmente antisemiti, li legge nel contesto del 1920, accentuando le posizioni critiche, nel film, contro l'antisemitismo e la guerra. M. Barzilai, *The Golem*, cit., in particolare pp. 24-25. Noah Isenberg ricorda la prima pubblicazione in lingua tedesca e in volume dei *Protocolli dei Savi di Sion* nel 1920, in Noah Isenberg, *Between Redemption and Doom: The Strains of Jewish Modernism*, University of Nebraska Press, Lincoln-London 1999, p. 90. Nello stesso contesto si sofferma sulle caricature ebraiche nel film (tra gli altri il Famulus vendicativo, la seducente Mirjam, Rabbi Löw in veste di mago) come traccia delle tensioni coeve sulla questione ebraica, ivi, pp. 89-90.

a individuo capace di sentire e ribellarsi. In una moltitudine di citazioni, dal mito di Faust alla leggenda ebraica<sup>25</sup>, dal fantastico romantico al fantastico praghese, tra pentagrammi e stelle di David, libri esoterici e magia nera, intrighi di corte e papiri imperiali, dentro a un ghetto medievale affollato come una metropoli degli anni Venti, il Rabbi Löw di Wegener crea il golem d'argilla nel corso di un rituale che coinvolge il gesto plastico dello scultore e il sapere mistico, la scrittura e l'immagine, la materia inanimata e il segreto della vita, la magia e la religione.

Nel primo atto, Rabbi Löw, nel presagio di una minaccia imminente per gli ebrei del ghetto, è inquadrato in una stanza segreta della propria casa, mentre modella con le mani, nell'argilla, il volto ancora indistinto del golem. Il gesto artigianale del rabbino domina la scena. Sul pavimento giacciono torsi incompiuti di precedenti antropoidi, mentre sulle pareti è disegnata la figura del golem circondata da formule e scritte in ebraico. Quando il pericolo si palesa nella decisione imperiale di cacciare gli ebrei da Praga per una serie di accuse anti giudaiche, dall'uccisione di Gesù, all'usura e all'omicidio rituale, Rabbi Löw decide di animare il golem con un antico rituale esoterico, scrivendo su un cartiglio la parola ebraica *emeth*<sup>26</sup> (verità). La racchiude in un amuleto a forma di pentagramma, che, posto sul petto dell'antropoide, gli dà vita. Servo e protettore, il golem è dapprima sottomesso al volere del suo creatore.

Con la speranza di scongiurare la messa in atto del decreto imperiale, Rabbi Löw si reca a corte, su invito dell'Imperatore, cui ha più volte previsto il futuro. Durante la festa, intrattiene gli astanti esibendo il suo nuovo servitore e mostrando una fantasmagoria su vari episodi di storia ebraica, in una scena metacinematografica che è una vera e propria celebrazione della magia del cinema<sup>27</sup>, dell'immagine in movimento, di cui il golem pare la leggendaria prolessi<sup>28</sup>. In spregio alle immagini bibliche dell'esodo e dell'ebreo errante, il pubblico viola il divieto di Rabbi Löw, di parlare o

<sup>25</sup> Sulla contiguità del mito di Faust e del golem, cfr. di nuovo A. Neher, *Faust e il Golem*, cit.

<sup>26</sup> Sulla diversa grafia della parola nel film: M. Barzilai, *The Golem*, cit., p.42 s.

<sup>27</sup> Una delle fonti di Wegener, oltre al romanzo di Meyrink e al dramma dello scrittore austro-ungarico Arthur Holitscher, *Der Golem. Ghettolegende in drei Aufzügen* (1908), è il testo di Leopold Weisel sul golem praghese incluso nella raccolta ottocentesca di leggende ebraiche *Sippurim* (1847-), su cui si tornerà più avanti. Se con Meyrink ha in comune l'occultismo, con Holitscher certamente la trama amorosa, da Weisel Wegener riprende l'associazione della leggenda del golem con J.W. Goethe e l'episodio della visita all'Imperatore, compresa la fantasmagoria. Cfr. G. S. Gelbin, *The Golem Returns*, cit., pp. 51-52 su Weisel, pp. 79-123 su Holitscher, Meyrink e Wegener.

<sup>28</sup> G. S. Gelbin, *The Golem Returns*, cit., p. 118.

ridere durante lo spettacolo. Il palazzo crolla, come conseguenza della derisione della storia ebraica, e solo l'intervento sovrumano del golem salva gli astanti, inducendo l'Imperatore a ritirare il decreto in segno di gratitudine. Nel frattempo, il golem muta, cominciando a mostrare sentimenti di ribellione verso il suo creatore, e un'umana attrazione per la figlia di lui, Mirjam. Il ghetto non è ancora salvo. All'insaputa del rabbino, il golem viene istigato dal Famulus di Rabbi Löw contro l'amante cristiano di Mirjam, un cavaliere di corte. La situazione precipita, il golem uccide il cavaliere, provoca un incendio nella casa del rabbino e devastazioni nel ghetto che, sostiene Barzilai, ricordano la guerra in trincea, per la furia del fuoco, e per la materia stessa di cui è fatto il golem, il fango<sup>29</sup>. Libero da vincoli, non più servo e non più difensore, dopo aver portato in salvo Mirjam il golem esce dalle mura del ghetto, dove incontra dei bambini intenti a giocare. In una delle scene conclusive del film, di grande ambivalenza, più che il fallimento dell'integrazione culturale ebraico-tedesca in anni di feroce antisemitismo Barzilai legge invece un momento di pacificazione per il golem, che può finalmente liberarsi del proprio destino di servo e guerriero, certo al prezzo della propria stessa esistenza. A placarlo sarà l'innocenza senza pregiudizi di una bambina bionda, fuori dal ghetto. Il golem la prende in braccio, lei rimuove per gioco l'amuleto, e il golem crolla a terra<sup>30</sup>. Il corpo del golem viene riportato dentro al ghetto, dal rabbino e dagli ebrei al suo seguito, entro i confini di uno spazio soltanto ebraico, dal quale però il golem uscirà di nuovo come un'icona del modernismo<sup>31</sup>. Con il successo di Meyrink e Wegener la sua leggenda abbandonerà definitivamente i confini della città vecchia di Praga per diventare un mito moderno, una storia vernacolare capace di continue metamorfosi e migrazioni, culturali e artistiche, dalla letteratura al cinema, dalla scienza alla fantascienza<sup>32</sup>.

<sup>29</sup> M. Barzilai, *The Golem*, cit., pp. 44-50.

<sup>30</sup> A sostegno della tesi di Barzilai, vale la pena ricordare che in testi coevi di Kafka lo sguardo di meraviglia dei bambini, ebrei e non ebrei, è un motivo ricorrente, legato in modo esplicito alla speranza di un mondo libero da pregiudizi antisemiti, o in generale da pregiudizi. Il motivo dello stupore e dell'innocenza dei bambini, ancora in grado di incuriosirsi per l'arte desueta del digiunatore in *Ein Hungerkünstler* (*Un digiunatore*) (1922), o di farsi sorprendere dall'arte della cantante Josefina, altrimenti incompresa dal popolo dei topi in *Josefine, die Sängerin* (*Josefine, la cantante*) (1924).

<sup>31</sup> N. Isenberg, *Between Redemption and Doom*, cit., pp. 77-104.

<sup>32</sup> Sulla fortuna globale del golem, in particolare nel fumetto e nel cinema, nelle arti e nella fotografia, con specifica attenzione alla fantascienza, cfr. di nuovo *Golem: Avatars d'une légende d'argile*, cit. Si veda anche Caspar Battegay, *Das Geheimnis des Cyborgs*, in *Golem*, Jüdisches Museum Berlin, Ausstellungskatalog, Kerber Culture, Berlin 2017, pp. 31-32.

La vecchia città ebraica di Praga, di cui da poco si era conclusa la modernizzazione avviata alla fine del secolo precedente<sup>33</sup>, diventava la scenografia del passaggio da antico e moderno nel momento stesso in cui, con la Prima guerra mondiale, veniva segnato il destino dell'Impero asburgico cui era legato il suo antico nome, Josefow, scelto in onore di Giuseppe II e dei suoi editti di tolleranza. Wegener dichiarava però che la città del film non era Praga, né un'altra città, ma una «poesia-città, un sogno, una parafrasi architettonica sul tema del *Golem*»<sup>34</sup>. Alla capitale boema la leggenda del golem era comunque legata da quasi un secolo, ed è proprio a Praga che in quegli stessi anni le tensioni sull'identità ebraica così evidenti nei film di Wegener si stavano acuendo.

## 2. Il frammento sul golem di Franz Kafka nel contesto culturale ebraico

Con l'arrivo di migliaia di profughi ebrei orientali nella capitale boema, fin dalla fine di agosto del 1914, la popolazione ebraica praghese, in larga maggioranza di lingua e cultura tedesca, si ritrovò non soltanto ad affrontare una vera e propria emergenza umanitaria, ma anche a misurare in modo tangibile il contrasto tra la propria identità ebraica occidentale, con legami spesso debolissimi con la tradizione, e la coesione linguistica e religiosa dei miseri rifugiati galiziani, uniti dallo yiddish e dal chasidismo. Nell'inverno del 1916, il più duro del conflitto, alla questione ebraico-orientale, ormai ineludibile, si era aggiunta la recente disposizione statale di una *Judenzählung* dei soldati ebrei, che aveva dato voce all'animosità antisemita nelle forze armate tedesche, sancendo il traumatico collasso dei valori dell'assimilazione.

In una Praga stravolta dalle conseguenze del conflitto, a partire dal 1915 gli amici sionisti di Franz Kafka si impegnarono, come ricostruisce Giuliano Baioni, in una vera e propria compagna di avvicinamento tra

<sup>33</sup> Peter-André Alt, *Franz Kafka: der ewige Sohn. Eine Biographie*, 3. durchgesehene Auflage (Sonderausgabe), Beck, München 2018, p. 45.

<sup>34</sup> «Es ist nicht Prag», sagt Wegener, «was mein Freund, der Architekt Poelzig aufgebaut hat. Nicht Prag und nicht irgendeine andere Stadt. Sondern es ist eine Stadt-Dichtung, ein Traum, eine architektonische Paraphrase zu dem Thema 'Golem'. Diese Gassen und Plätze sollen an nichts Wirkliches erinnern; sie sollen die Atmosphäre schaffen, in der der Golem atmet». Da un'intervista a Paul Wegener su «Der Film-Kurier»: Paul Wegener e Andrej, *Ein Gespräch mit Paul Wegener. Einführendes zum 'Golem'*, in «Film-Kurier», 29.10.1920, nr. 244 (testo tedesco sul sito *Filmportal.de*, <https://www.filmportal.de/node/8589/material/754176>. Citato e commentato da N. Isenberg, *Of Monsters and Magicians*, cit., pp. 33-52).

ebraismo occidentale ed ebraismo orientale, con l'intento di promuovere, al contempo, una rinnovata cultura ebraica<sup>35</sup>. È in questo contesto che il settimanale sionista praghese «Die Selbstwehr», una lettura abituale di Franz Kafka, dedicò una pubblicazione collettanea alla Praga ebraica, che uscì nel dicembre del 1916. I contributi spaziavano dall'epoca gloriosa dei saperi rinascimentali e delle autorità religiose, a quella sette-ottocentesca dei *Maskilim* e della *Wissenschaft des Judentums* (Scienza dell'ebraismo) fino ai più rappresentativi esponenti coevi della cultura ebraica boema, di lingua tedesca, ma anche ceca. In apertura veniva riportata la fotografia della statua del Maharal (in ebraico acronimo per «il nostro Maestro Rabbi Löw»), opera dello scultore ceco Ladislaus Šaloun, con la quale si celebrò la conclusione dei lavori di ammodernamento del ghetto, iniziati nel 1895. Riproduzioni della lapide del Maharal nell'antico cimitero ebraico davano risalto al ruolo di Rabbi Löw nella Praga imperiale. L'antica topografia ebraica della capitale boema era ricordata, tra l'altro, da foto e incisioni dell'antichissima *Altneuschul*, la sinagoga vecchio-nuova, e del cimitero ebraico. Il fascicolo, che voleva illustrare la specificità e varietà della storia culturale ebraico-boema, andava dalla letteratura all'arte, dalla religione alla politica, dalla storia all'attualità, su cui vertevano alcuni interventi di sionisti praghese in una sezione dedicata ai profughi galiziani. In linea con le tesi del culturzionismo, accanto alla letteratura era ampiamente rappresentata l'arte figurativa, a riprova della poliedricità e creatività della cultura ebraica, e contro uno dei più classici pregiudizi antisemiti, l'incapacità ebraica di produrre immagini. Alla distorsione antisemita del secondo comandamento, del *Bilderverbot* (Ex. 20, 1-6), la «Selbstwehr» opponeva una varietà di talenti.

Il volume si apriva con un'allocuzione agli amici praghese, nella quale Martin Buber, esponente di spicco del culturzionismo e loro mentore, cambiava in modo deciso il suo punto di vista sul conflitto. Ancora nell'aprile del 1916, nell'editoriale che inaugurava il suo mensile «Der Jude», Buber aveva ribadito che la guerra era un'occasione di solidarietà verso gli ebrei orientali oppressi dal regime zarista e di immediata esperienza del senso di comunità smarrito nell'isolamento dell'assimilazione<sup>36</sup>. Ma alla fine del 1916 la sua posizione era radicalmente mutata, con ogni probabilità per lo sconcerto polemico dell'amico Gustav Landauer, che in una lettera del maggio del 1916 respingeva con decisione le tesi a suo giudizio

<sup>35</sup> Giuliano Baioni, *Kafka: letteratura ed ebraismo*, Einaudi, Torino 1984, p. 140 s.

<sup>36</sup> Martin Buber, *Die Losung*, in «Der Jude. Eine Montasschrift», aprile 1916, I, 1, pp. 1-3.



estetizzanti di Buber in versione bellica<sup>37</sup>. Nella citata allocuzione ai promotori del volume *La Praga ebraica* (*Das jüdische Prag*) Buber prendeva invece le distanze dal conflitto, e nel farlo si avvaleva della leggenda del golem. In una delle versioni più diffuse del mito, Rabbi Löw usa il golem durante la settimana come servo e lo pone a riposo durante il sabato. Un giorno, proprio quando sta per iniziare il rito per lo *shabbat*, si rende conto di aver scordato di rimuovere la formula. A causa di questa dimenticanza il golem impazzisce. Buber assimila il golem fuori controllo alla Prima guerra mondiale e si augura che presto torni la pace, proprio come nella leggenda, secondo la quale Rabbi Löw è riuscito a domare l'antropoide restituendo al ghetto la pace del sabato<sup>38</sup>. Con questa visione antieroica, Buber si avvale di uno dei significati più comuni del golem: la creatura che valica il limite a lei imposto riporta il caos nell'ordine del creato, che lo *shabbat* invece celebra.

Max Brod, migliore amico di Franz Kafka e fervente sionista, era impegnato da mesi a promuovere una letteratura ebraica in lingua tedesca per ricostituire una *Gemeinschaft*, una comunità culturale ebraica contro l'individualismo degli scrittori ebrei delle metropoli, i cosiddetti *Literaten*. Nel suo contributo riprendeva i termini di una lunga polemica iniziata nella primavera contro la letteratura dell'assimilazione. In questo contesto è di particolare interesse che nella serie piuttosto tipica di idoli negativi della cultura individualista del disimpegno, il caffè, il viaggio, la passeggiata, tutte forme di «eremitaggio socievole» dell'intellettuale ebreo contemporaneo<sup>39</sup>, Brod, altrimenti ben più aperto alle specificità formali del cinema<sup>40</sup>, aggiungesse un attacco contro la comunità apparente

<sup>37</sup> Landauer lo apostrofò polemicamente *Kriegsbuber*. Cfr. Gustav Landauer, lettera a Martin Buber del 12 maggio del 1916, in Martin Buber, *Briefwechsel aus sieben Jahrzehnten*, 3 Bde, Bd. I: 1897-1918, Lambert Schneider, Heidelberg 1972, pp. 433-438.

<sup>38</sup> In un altro testo, Mathias Acher, più noto ai suoi lettori con lo pseudonimo di Nathan Birnbaum, acceso sostenitore della vitalità culturale e religiosa dell'ebraismo orientale fin dall'inizio del suo impegno sionista, faceva notare come i profughi galiziani conoscessero la Praga ebraica e le autorità religiose sepolte nell'antico cimitero ebraico meglio degli stessi ebrei praghensi, ormai alienati dalla tradizione. Gli interventi di Buber (*An die Prager Freunde*) e di Nathan Birnbaum (*Über Prag*) si leggono in *Das jüdische Prag*, hrsg. von Siegmund Kaznelson, Verlag «Die Selbstwehr», 1917 [uscì già nel dicembre del 1916], rispettivamente a p. 2 e pp. 6-7. Si rimanda alla esemplare ricostruzione del complesso dibattito sull'ebraismo orientale e sul ruolo di Nathan Birnbaum in G. Baioni, *Kafka: letteratura ed ebraismo*, cit., pp. 37-44.

<sup>39</sup> G. Baioni, *Kafka: letteratura ed ebraismo*, cit., p. 128 s.

<sup>40</sup> Sull'interesse di Max Brod per il cinema, cfr. Anton Kaes, Nicholas Baer, Michael Cowan (eds.), *The Promise of Cinema. German Film Theory 1907-1933*, University of California Press, Oakland, Ca. 2016, p. 15 s., p. 199.

(*Scheingemeinschaft*) del pubblico della sala cinematografica e contro gli effetti visivi degli *Schauerdramen* cinematografici, dei «drammi dell'orrore», storie di ladri e criminali sui quali lo spettatore poteva facilmente sentirsi superiore. Pur non chiamando in causa il *Golem* di Wegener, a distanza di anni dai suoi primi entusiasmi per il cinema Brod metteva in discussione proprio quella forza delle immagini in movimento nella quale Wegener avrebbe riconosciuto più tardi, nel 1920, il germe dei suoi film muti sul golem<sup>41</sup>.

In una sezione di narrativa, che includeva tra gli altri testi di Oskar Baum, Paul Kornferld, Ernst Weiß, Franz Kafka era presente nella raccolta con una prosa breve, del 1914. Il frammento *Un sogno (Ein Traum)*, poi incluso nel volume *Un medico di campagna (Ein Landarzt)* (1919), una vera e propria visione onirica, di qualità cinematografica, è un sogno di Josef K., il protagonista del romanzo *Il processo*<sup>42</sup>, all'epoca inedito.

Pochi mesi prima dell'uscita del volume sulla Praga ebraica, nell'aprile del 1916, Franz Kafka scrive nei *Diari* il frammento sul golem. L'intricata storia della sua pubblicazione è ricostruita con grande cura da Dekel e Gurley. Il testo è presente nell'edizione inglese e tedesca dei *Diari* curata da Max Brod per l'editore Schocken nel 1948-1949. A queste prime edizioni fa riferimento la traduzione italiana di Ervino Pocar del 1953, mentre nell'edizione critica tedesca del 1990 il testo è relegato tra le varianti<sup>43</sup>. Il frammento segue, nei *Diari*, alcuni tentativi di scrittura, dopo un intero anno di sterilità creativa, riprendendo la leggenda ebraica, attorno alla quale gravitava all'epoca, oltre al tema della creatività artistica ebraica,

<sup>41</sup> Nella citata intervista sul Golem del 1920 sul «Film-Kurier» Wegener dichiarava che il «film non è racconto, non è nemmeno dramma; il film è in primo luogo immagine in movimento [...]. L'immagine è il vero germe del film: dalla forza dell'immagine si sviluppa anche la forza dell'azione. E io credo che 'Il Golem' sia un film forte, forse il più forte di tutti». «Der Film ist nicht Erzählung; der Film ist auch nicht Drama; der Film ist bewegtes Bild vor allem [...]». «Das Bild ist die eigentliche Keimzelle des Filmes: aus dem starken Bild heraus entwickelt sich immer die starke Handlung. Und ich glaube: der 'Golem' ist ein starker Film, mein stärkster vielleicht». Su Brod cfr. Max Brod, *Zum Problem der Gemeinschaft*, in *Das jüdische Prag*, cit., p. 9.

<sup>42</sup> Manfred Engel, Bernd Auerochs (Hrsg.), *Kafka-Handbuch*, Metzler, Springer, Stuttgart 2010, p. 218 s.

<sup>43</sup> Per la cronologia dell'edizione americana e tedesca dei *Diari* di Kafka a cura di Brod cfr. E. Dekel, D. G. Gurley, *Kafka's Golem*, cit., p. 531. Dekel e Gurley accostano il frammento al più tardo *Das Synagogentier* (1922), che in questa sede non potrà essere preso in considerazione. L'edizione da cui si citerà è Franz Kafka, *Tagebücher: Apparatband*, cit., pp. 377-78. Per la vicenda editoriale inglese e tedesca cfr. E. Dekel e D. G. Gurley, *Kafka's Golem*, cit., p. 531. La traduzione italiana è in F. Kafka, *Confessioni e diari*, cit., pp. 553-554.

anche la questione dell'identità culturale e linguistica dell'ebraismo tedesco, nel più ampio orizzonte delle letterature in yiddish ed ebraico.

È il caso a questo punto di fare qualche accenno al contesto letterario entro il quale Kafka si appresta a creare il suo golem, per comprendere il frammento all'interno della cangiante fortuna del mito praghese. Come noto, Kafka non amava la scrittura di Gustav Meyrink<sup>44</sup>. Non è invece possibile stabilire se avesse visto o meno il film di Wegener<sup>45</sup>, la cui risonanza fu tuttavia notevolissima. Certo è, come si è accennato, che il golem era una costante della letteratura praghese. Maggior attenzione meritano inoltre, secondo Dekel e Gurley, i possibili modelli ebraico-orientali del golem kafkiano, ben presenti a un solido filone di ricerca sulla ricezione, in Kafka, della letteratura popolare ebraica<sup>46</sup>. Lì il golem, protettore del ghetto, si salda a un discorso nuovo di orgoglio e difesa della cultura ebraica.

Si è visto come nel caso del golem di Wegener la tensione tra una nuova arte, il cinema muto che potenzia l'immagine e la contrappone alla parola scritta, o recitata, e istituzioni culturali come la letteratura e il teatro, insidiate dal progresso tecnologico<sup>47</sup>, si prestasse a catalizzare l'attenzione sul ruolo delle immagini nelle discussioni sempre più complesse sull'identità ebraica. Nell'immagine irriflessa, non decifrata del golem, ma anche nella raffigurazione degli abitanti del ghetto, della sensuale, quindi pericolosa Mirjam, del rabbino un po' negromante, un po' sapiente, il film del 1920 condensava un repertorio di parole e discorsi critici sull'ebraismo, o contro l'ebraismo. L'ambivalenza del golem di Wegener si potrebbe riassumere nella coesistenza del pentagramma e della Stella di David. Nello stesso contesto che fa da sfondo ai golem di Wegener, non meno importante fu la crescente presenza della letteratura popolare ebraico-orientale, in ebraico o yiddish, tradotta in lingua tedesca e diffusa

<sup>44</sup> Cfr. P.-A. Alt, *Franz Kafka*, cit., p. 218.

<sup>45</sup> Cfr. sui dibattiti sul cinema tra 1909 e 1920 Anton Kaes, David J. Levin, *The Debate about Cinema: Charting a Controversy (1909-1929)*, «New German Critique», inverno 1987, nr. 40, pp. 7-33, [URL: <https://www.jstor.org/stable/488130>].

<sup>46</sup> Dekel e Gurley citano in particolare la letteratura germanofona e anglofona, tra gli altri si ricordino Ritchie Robertson, *Kafka: Judaism, Politics, and Literature*, OUP, Oxford 1985, Karl E. Grözinger, *Kafka und die Kabbala. Das Jüdische im Werk und Denken von Franz Kafka*, 5. erweiterte Auflage, Campus, Frankfurt a. M.-New York 2014; Iris Bruce, *Kafka and Cultural Zionism: Dates in Palestine*, The University of Wisconsin Press 2007; David Suchoff, *Kafka's Jewish Languages: The Hidden Openness of Tradition*, Philadelphia 2012. In italiano usciva già nel 1984 la innovativa monografia di G. Baioni, *Kafka: letteratura ed ebraismo*, cit., con Robertson una lettura imprescindibile sull'argomento.

<sup>47</sup> Cfr. A. Kaes, D. J. Levin, *The Debate about Cinema*, cit.

soprattutto sulla stampa sionista, come modello per una nuova letteratura ebraica in lingua tedesca, non più dipendente dal solo canone tedesco ed europeo. Nel contesto ebraico-orientale, il golem emerge da un patrimonio di leggende ebraiche sempre più valorizzato da fine Ottocento come cultura nazionale. Il successo di pubblico del golem difensore del ghetto si amplifica in seguito nelle versioni apertamente sioniste della storia, che si connota come racconto ebraico sulla consapevole reazione all'antisemitismo. Ma soprattutto, quelle riscritture insistono su un elemento essenziale della leggenda ebraica, la forza della lingua ebraica, senza la quale il golem non esisterebbe<sup>48</sup>.

L'interesse di Kafka per la letteratura popolare ebraica in lingua tedesca e yiddish e per l'ebraico è ampiamente documentato, e qui può essere soltanto ripreso a grandi linee. Si vedrà come sia possibile individuare nel contesto culturale ed editoriale di quegli anni le occasioni per tale interesse. Vi contribuirono la presenza di letteratura popolare ebraica in terra boema, la frequentazione dei sionisti praghensi, le innumerevoli traduzioni di narrativa yiddish in lingua tedesca dai primi del Novecento, infine incontri e conoscenze che consentirono a Kafka di esperire la dimensione orale e comunitaria della leggenda nelle sue diverse versioni ebraiche e di riflettere sul ruolo della propria letteratura, incardinata nel canone europeo, in un'epoca di tensioni identitarie attorno agli scrittori ebrei di lingua tedesca.

Come ricorda Alt, Kafka aveva ascoltato storie della vecchia Praga dal padre di Felix Weltsch<sup>49</sup>. Possedeva inoltre una delle più celebri raccolte di leggende praghensi, presente nella sua biblioteca, la raccolta ottocentesca *Sippurim* (1847-), curata da un libraio ed editore praghese, Wolf Pascheles. Un enorme successo, con ampliamenti e ristampe per tutta la seconda metà del secolo, *Sippurim* contribuì a fare della leggenda un simbolo dell'identità culturale dell'ebraismo praghese. La storia del golem portava la firma di Leopold Weisel, [Joachim Löbl Weisel], un medico, etnografo e scrittore ebreo boemo che durante gli studi aveva vissuto nel ghetto, raccogliendo testimonianze orali di storie ebraiche, sul modello della ricerca storico-etnografica dei fratelli Grimm per la poesia popolare tedesca. Weisel riprende la versione praghese della leggenda, che identi-

<sup>48</sup> Oltre alla citata monografia di C.S. Gelbin si veda il saggio introduttivo di Mikhail Krutikov, *Yiddish Literature after 1800*, in «YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe», giugno 2016, YIVO Institute of Jewish Research, (accesso il 3 settembre 2022) <[https://yivoencyclopedia.org/article.aspx/Yiddish\\_Literature/Yiddish\\_Literature\\_after\\_1800](https://yivoencyclopedia.org/article.aspx/Yiddish_Literature/Yiddish_Literature_after_1800)>.

<sup>49</sup> Cit. da P.-A. Alt, *Franz Kafka*, cit., p. 283.

fica il creatore del golem nel celebre Maharal di Praga, il rabbino Jehuda ben Bezalel Löw, nell'epoca d'oro della cultura ebraica praghese, sotto gli imperatori Massimiliano II e Rodolfo II. Weisel intendeva celebrare l'ingegno ebraico umiliato nella prima versione tedesca della leggenda, il golem raccontato da Jacob Grimm nel 1808, sulla «*Zeitung für Einsiedler*» di Achim von Arnim e Clemens Brentano<sup>50</sup>. Grimm aveva rappresentato la creazione del golem come una pratica consueta fra gli ebrei polacchi, tra i quali sarebbe stata diffusa l'abitudine, a suo dire, di farsi un servitore di fango o argilla animato con la pronuncia del nome segreto di Dio, «il prodigioso *Schemhamphoras*». Nella versione di Grimm, tuttavia, la magia della parola ebraica produce soltanto una creazione difettosa. Il golem cresce troppo e diventa una minaccia fatale per il suo creatore. Con questo infelice epilogo, il breve testo sigla l'associazione del golem con il pregiudizio antisemita che nega la creatività ebraica e per inferenza la forza poetica della lingua ebraica<sup>51</sup>.

In Weisel invece Rabbi Löw è tanto mago e cabalista quanto scienziato, viene presentato come l'inventore della *camera obscura*, con la quale avrebbe evocato i Patriarchi per l'Imperatore, e del golem, creato per servire e portato in vita ponendo lo *Shem*, il nome segreto di Dio, dentro la sua bocca. Quando un sabato Rabbi Löw dimentica di far riposare il golem e di levare lo *Shem*, il servo d'argilla imperversa e distrugge. Di nuovo reso inanimato, e ridotto in frantumi, viene nascosto nell'attico della *Altneuschul* di Praga e iscritto in tal modo nella geologia temporale della città. Accostando la leggenda ebraica alla ballata di J.W. Goethe, *L'apprendista stregone (Der Zauberlehrling)* (1797), Weisel attribuiva a una storia ebraica uno specifico valore letterario all'interno del canone tedesco, e poteva infine presentare il versatile Rabbi Löw come «Tausendkünstler», una persona dai mille talenti<sup>52</sup>.

L'incontro di Kafka con la letteratura ebraica e soprattutto yiddish, che consente di supporre una conoscenza della versione ebraico-orientale del golem praghese, è più complesso. Si sa che Kafka non amava le riscritture in tedesco *fin de siècle* delle storie chassidiche di Martin Buber, per

<sup>50</sup> Jacob Grimm, *Entstehung der Verlagspoesie* [titolo di Arnim], in «*Zeitung für Einsiedler*» 2 aprile 1808, nr. 7, colonna 56.

<sup>51</sup> C.S. Gelbin, *The Golem Returns*, cit., p. 23 s.

<sup>52</sup> Leopold Weisel, *Der Golem*, in *Sippurim. Eine Sammlung jüdischer Volkssagen, Erzählungen, Mythen, Chroniken, Denkwürdigkeiten. Erste Sammlung*, hrsg., von Wolf Pascheles, 3. Auflage, Prag 1858, pp. 51-52. Sul contesto cfr. C.S. Gelbin, *The Golem Returns*, cit., pp. 38-45.

motivi stilistici<sup>53</sup>. Ben diversa fu la sua reazione di fronte all'esperienza diretta dell'ebraismo orientale attraverso due amicizie importanti, ampiamente ricostruite dalla critica. Il primo incontro fu con l'attore ebreo polacco Jizchak Löwy, che nell'autunno del 1911 giunse a Praga con la compagnia di Lemberg per portare in scena classici del teatro yiddish. Löwy, figlio di un'agiata famiglia ebrea di Varsavia, con la quale era entrato in conflitto per amore del teatro, gli raccontava di Talmud, cabala e chassidismo<sup>54</sup>. Alla contemporanea frequentazione di Löwy, e degli amici sionisti, Kafka associò letture di storia e cultura ebraica. Nel novembre del 1911 lesse la storia dell'ebraismo di Heinrich Graetz, e, poco dopo, nel gennaio del 1912, la *Histoire de la littérature judéo-allemande* di Meyer Isser Pinès. Quest'ultima è la sua fonte di informazione per la stesura del *Discorso sulla lingua yiddish (Rede über die jiddische Sprache)*, tenuto in occasione del congedo di Löwy da Praga<sup>55</sup>. Nella ricostruzione di Pinès, dalla quale prese appunti nei *Diari*, Kafka lesse la storia della rinata letteratura yiddish. In particolare, vi era presentata anche l'opera di Itshok Leibusch Peretz<sup>56</sup>, autore, nel 1893, del racconto *Der Goylem*. Peretz, che aveva iniziato a scrivere in ebraico per passare in seguito, definitivamente, allo yiddish, e aveva un forte legame con la cultura tedesca e l'illuminismo tedesco, aveva fatto del golem praghese il difensore del ghetto, sull'onda delle accuse di omicidio rituale che avevano travolto l'Europa dell'Est nel decennio precedente. Ma nella chiusa del racconto aveva anche neutralizzato il golem fuori controllo, per la sua eccessiva forza distruttrice<sup>57</sup>.

<sup>53</sup> Su Kafka e le riscritture chassidiche di Buber, cfr. P.-A. Alt, *Franz Kafka*, cit., p. 227.

<sup>54</sup> P.-A. Alt, *Franz Kafka*, cit., pp. 227-236.

<sup>55</sup> G. Baioni, *Kafka: letteratura ed ebraismo*, cit., p. 52 s.

<sup>56</sup> Seguo la traslitterazione del nome della raccolta I. L. Peretz, *Il tempo del Messia e altri racconti*, a cura di Elissa Bemporad e Margherita Pascucci, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2014, ivi il racconto *Il Goylem*, a pp. 63-67. Su Peretz rimando al classico di Ruth Wisse, *I. L. Peretz and the Making of Modern Jewish Culture*, University of Washington Press 1991.

<sup>57</sup> C.S. Gelbin, *The Golem Returns*, cit., pp.71-72. Va anche aggiunto che Kafka possedeva due raccolte di Peretz, in ogni caso ben rappresentato, insieme ad altri classici della letteratura yiddish, sulla coeva stampa sionista: *Aus jener und dieser Welt*, una raccolta di storie chassidiche, del 1919, mentre le *Volkstümliche Erzählungen* del 1913 le aveva regalate a Felice nell'autunno del 1916 per i piccoli profughi galiziani da lei accuditi nello *Jüdisches Volksheim* di Berlino. Cfr. lettera a Felice del 29 settembre del 1916, in F. Kafka, *Briefe 1914-1917*, Fischer, Frankfurt a.M. 2005, p. 251. Va detto che Kafka, nei suoi appunti su Pinès, non cita il racconto di Peretz sul golem.

Di nuovo ad un'amicizia è legata l'esperienza che Kafka fece della cultura yiddish durante la guerra. Con Jiří Mordechai Langer, ebreo ceco convertito al chassidismo che si era unito al Rabbi di Belz, erede di una potente dinastia di *Zaddikim* (giusti) chassidici, Kafka visiterà a Praga nel 1915 il Rabbi di Grodek, profugo nella capitale boema, e parente del Rabbi di Belz. Quest'ultimo lo incontrerà più avanti, nell'estate del 1916, durante una visita a Langer<sup>58</sup>. Oltre a essere un grande conoscitore del misticismo chassidico, Langer raccontò a Kafka varie storie e leggende ebraico-orientali.

L'interesse di Kafka per la letteratura ebraico-orientale rimase costante anche in seguito. Nell'autunno del 1916 lesse di Alexander Eliasberg le *Leggende degli ebrei polacchi (Sagen polnischer Juden)*, i cui motivi si ritrovano variamente nella raccolta *Un medico di campagna*<sup>59</sup>. Dekel e Gurley ricordano anche un'ultima fonte, la stampa sionista, per esempio il settimanale bavarese «Jüdisches Echo», su cui Kafka lesse nel 1917 i racconti chassidici del rabbino Chajim Bloch che nello stesso anno aveva pubblicato una serie di storie sul golem di Praga. La versione del golem di Bloch, uscita in volume nel 1919<sup>60</sup>, fu un enorme successo, e un clamoroso plagio. In realtà si trattava della riscrittura di un popolarissimo libro del rabbino polacco Yudl Rosenberg<sup>61</sup>, nel quale il golem di Praga viene animato nel momento del pericolo con un rituale magico, per difendere il ghetto dall'accusa di omicidio rituale<sup>62</sup>. Sempre a Rosenberg si richiama

<sup>58</sup> G. Baioni, *Kafka: letteratura ed ebraismo*, cit., p. 138 s. e 155 s.

<sup>59</sup> Ivi, 145 s.

<sup>60</sup> Chajim Bloch, *Der Prager Golem, von seiner «Geburt» bis zu seinem «Tod»*, Vienna 1919.

<sup>61</sup> Yudl Rosenberg, *The Golem and the Wondrous Deeds of the Maharal of Prague*, translated from the Hebrew and edited and with an Introduction and Notes by Curt Leviant, Yale University Press, New Haven-London 2007 (titolo originale: *Niflo'es Maharal*, uscito in Polonia nel 1909). Come si è accennato, nella versione ebraico-orientale della leggenda praghese la metamorfosi più importante dell'antropoide è nella funzione: da servo si fa difensore, una protezione necessaria della popolazione del ghetto. Ma nelle versioni di Yudl Rosenberg, enormemente popolari in Polonia, e riprese da Bloch in tedesco, c'è un'altra differenza sostanziale: la formula viene recitata e non scritta.

<sup>62</sup> Tra gli autori ebraico-orientali che hanno avuto un ruolo nella diffusione della leggenda va citato Micha Josef Berdyczewski, *nom de plume* Micha Josef bin Gorion, uno degli esempi più importanti di nietzscheanesimo sionista, di cui Kafka possedeva un volume de *La fontana di Giuda (Der Born Judas)*, (1916-1923) e *Le leggende degli ebrei (Die Sagen der Juden)* (1913). Anche in bin Gorion si legge, nel quinto volume della *Fontana di Giuda*, uscito nei primi anni venti, una versione della leggenda del golem che riprende ampiamente Rosenberg, e il suo golem Yossele, Joseph nella versione tedesca di bin Gorion, un golem che incarna nella sua possente fisicità il mito sionista del *Muskeljude*, dell'ebreo atletico e guerriero, che anche Paul Wegener sembra aver ben presente.

Micha Josef bin Gorion, nel quinto volume della sua raccolta di racconti popolari ebraici, *La fontana di Giuda (Der Born Judas)*, uscito nei primi anni Venti. Bin Gorion, uno dei principali esponenti della ricezione ebraica di Nietzsche, porta a compimento la reinvenzione sionista del golem, ormai direttamente dotato di forza «sovranaturale»<sup>63</sup>.

Nella sua vorticoso diffusione tra fine Ottocento e i primi vent'anni del Novecento, la leggenda del golem si intreccia in vario modo, come si è visto, con la questione della cultura ebraica, e dell'identità ebraica, fra Est e Ovest. Dalla raccolta praghese *Sippurim* fino alla invenzione ebraico-orientale del golem difensore del ghetto, dalla sua fortuna come figura della cultura popolare ebraica all'incarnazione del fascino dell'immagine cinematografica in Wegener, l'antropoide affianca sempre la comunità ebraica nel momento critico del contatto con un mondo sempre più ostile. Il golem, con la sua ambivalente vita a termine, mostro e protettore, automa senziente, immagine muta e replica imperfetta diventa nel Novecento la rappresentazione stessa dell'incontro tra individuo e società: al pregiudizio che costruisce immagini distorte dell'altro si oppone il golem che quelle immagini rielabora e respinge. Nel legame storico fra il golem e l'atto artistico della creazione si integrano ora le dinamiche della costruzione sociale dell'identità individuale, e dell'identità come prodotto intermediale. In questo contesto si colloca il frammento kafkiano.

Nei *Diari* di fine aprile del 1916 figura il testo frammentario sul golem. Di seguito si riporta la traduzione della breve prosa.

Naturalmente si venne subito a sapere che il rabbino stava lavorando a una figura di argilla. La sua casa, in cui tutte le porte e le stanze rimanevano aperte giorno e notte, non conteneva nulla che non fosse visibile e subito noto a tutti. C'erano sempre alcuni studenti, o vicini, o amici che se ne andavano su e giù per le scale della casa, guardavano in ogni stanza e, a meno che non si imbattessero proprio nel rabbino, entravano ovunque a loro piacimento. E una volta, in una stanza a piano terra vicino alla cucina, trovarono in un trogolo un ammasso di argilla rossiccia.

La libertà che il rabbino aveva lasciato a tutti in casa sua li aveva così viziati che non esitarono a toccare l'argilla. Era dura, anche con una forte pressione le dita si tingevano appena del suo rosso. Il suo sapore, non riuscirono a far a meno di avvicinarsi ad essa anche con la lingua, quei curiosi, era amaro. A qual fine il rabbino la conservasse qui, nel trogolo, non era chiaro.

<sup>63</sup> Micha Josef bin Gorion, *Der Born Judas, 6 Bde (1916-1923)*, V: *Volkserzählungen*, Insel, Leipzig 1921, p. 183.



---

Amara, amara, questa era la parola più importante.

Come pretendo di tenere insieme una storia instabile fatta di frammenti?

---

Un fumo bianco e grigio si levava leggero dal camino

---

Il rabbino se ne stava come una lavandaia davanti al trogolo, con le maniche arrotolate, e lavorava l'argilla, che già rappresentava a grandi tratti la figura umana. Persino quando lavorava soltanto a un minimo dettaglio, per esempio a una falange, il rabbino non smetteva di fissare con lo sguardo tutta la forma. Nonostante si vedesse chiaramente che la figura assomigliava sempre di più a un uomo, il Rabbi si comportava come un pazzo, la mandibola sporgeva senza sosta, le labbra serrate si accavallavano di continuo, e quando bagnava le mani nel secchio d'acqua lì vicino, le tuffava con tanta forza che l'acqua schizzava il soffitto della volta spoglia.<sup>64</sup>

«Come pretendo di tenere insieme una storia instabile fatta di frammenti?» Non c'è dubbio che Kafka commenti la crisi della sua scrittura, che si manifesta nell'impossibilità di sviluppare una storia coesa da un testo rimasto frammentario. La parola importante, «amara» non basta a saldare la prima scena dei visitatori curiosi, attratti dalla notizia che il rabbino sta facendo una figura di argilla, con la scena del rabbino che non riesce ad animare il golem. Numerosi sono gli indizi testuali che autorizzano a vedere nella sequenza di episodi, simili a fotogrammi, un momento di metaletteratura. Una prima traccia è il curioso riferimento al luogo in cui il rabbino conserva la massa di argilla: vicino alla cucina. Al lettore di Kafka è familiare l'associazione della letteratura al cibo, dalla *Metamorfosi* fino a *Un digiunatore* e a *Indagini di un cane*. La letteratura è il vero «cibo sconosciuto» di cui si nutre lo scrittore<sup>65</sup>. I visitatori curiosi della casa del rabbino trovano in un luogo inusuale, vicino alla cucina, la materia grezza e ancora poco malleabile, la toccano, la assaggiano con la lingua e ne scoprono il sapore amaro. Nell'originale tedesco la parola per lingua è *Zunge*, l'organo, comune metonimia per *Sprache*, linguaggio, il

<sup>64</sup> Il testo tedesco o, cui qui si fa riferimento, è quello riportato nell'apparato dell'edizione critica dei *Diari* di F. Kafka (cfr. nota 11). Per la traduzione di Pocar si veda F. Kafka, *Confessioni e diari*, cit., pp. 553- 554.

<sup>65</sup> Cfr. M. Engel, B. Auerochs (Hrsg.), *Kafka-Handbuch*, cit., p. 318 s.

medium della scrittura. I visitatori assaggiano l'argilla-testo prima che sia modellata, compiuta.

La rappresentazione della creazione fallita del golem replica l'instabilità della storia, che lo scrittore non riesce a portare a compimento. All'ossessione per il dettaglio perfetto dell'immagine muta si contrappone il conflitto con l'osservazione della forma nel suo complesso, insoddisfacente. Come hanno notato giustamente Dekel e Gurley, la crisi creativa trasforma lo stesso creatore nel golem<sup>66</sup>. In questo caso è il rabbino a perdere il controllo davanti alla figura d'argilla. Come noto, Kafka rappresenta più volte l'inscindibile legame fra scrittore e testo nei *Diari* e negli appunti<sup>67</sup>. Nel riprendere la leggenda del golem, il testo letterario è accostato al golem, alla replica imperfetta di una figura umana. L'insuccesso fa infuriare il rabbino, mentre il suo golem, non toccato dalla magia della parola, rimane un'immagine inerte.

Nel frammento, la figura è muta, l'immagine inutilmente perfetta nei dettagli e insensata nell'insieme. Anche il rabbino rimane muto, di lui si vede soltanto il gesto. Un'unica parola è importante per lo scrittore che non riesce a finire il testo: amara. Ma quella parola non è uno *Shem*, il testo-golem non prende vita. L'immagine pare perfetta nel dettaglio della falange, eppure al rabbino non basta, perché non si lega alla parola. Fin dalle prime annotazioni di diario Kafka ha descritto la natura visionaria della propria ispirazione, e la difficoltà a dominare quelle immagini in un testo, come osserva già nel 1910: «[...] tutte le idee che mi vengono non mi vengono dalla loro radice, ma soltanto da qualche punto verso la metà. Provatevi allora a tenerle, provatevi a tenere e ad aggrapparvi a un filo d'erba che cominci a crescere soltanto a metà dello stelo»<sup>68</sup>. La felicità è concessa allo scrittore soltanto nel flusso della scrittura, quando la parola traduce l'immagine, in quel «viaggio vuoto e felice» di cui scrive nel dicembre del 1917<sup>69</sup>. Il conflitto tra parola e immagine è ben presente nei

<sup>66</sup> E. Dekel, D. G. Gurley, *Kafka's Golem*, cit., p. 541.

<sup>67</sup> Tra le immagini più celebri vi sono senza dubbio quella del cavallo e del cavaliere, o del cavallo e della frusta, si veda G. Baioni, *Kafka: letteratura ed ebraismo*, cit., p.143 s.

<sup>68</sup> F. Kafka, *Tagebücher*, hrsg. von Hans-Gerd Koch, Michael Müller und Malcolm Pasley, Fischer, Frankfurt a. M. 1990, pp. 13-16. L'annotazione della primavera del 1910 da cui si è citato contiene anche uno dei primi disegni di Kafka nei *Diari*, il disegno degli acrobati giapponesi descritti nel testo (trad.it F. Kafka, *Confessioni e diari*, cit., pp. 119-121, senza il disegno).

<sup>69</sup> «Quanti più cavalli attacchi, tanto più in fretta farai – non già a svellere il blocco dal basamento, cosa che è impossibile, ma a strappare le briglie iniziando così il viaggio vuoto e felice». Annotazione del dicembre del 1917 nel quaderno in ottavo G, in F. Kafka, *Nachgelassene Schriften und Fragmente*, II, hrsg. von J. Schillemeit, Fischer, Frankfurt a. M. 1992,

*Diari*, nei quali Kafka, scrittore ma anche disegnatore, usa i suoi schizzi per illustrare le lacune del testo. Quando la parola tace o pare insufficiente, subentra l'immagine<sup>70</sup>.

L'impresa fallita del rabbino non si spiega però soltanto con l'agone fra immagine e scrittura nell'opera di Kafka. Dopo poco più di un anno, nell'autunno del 1917, Kafka scriverà all'amico Brod una lettera che segna un punto di svolta nella sua poetica, dopo la diagnosi della tubercolosi nell'agosto di quell'anno. La scrittura deve ora legittimare la sua vita interamente dedicata alla letteratura: «[...] non devo fare altro che ricalcare risolutamente i contorni [*Umrisse*] della mia vita passata. La successiva conseguenza sarebbe il mio dovere di sostenermi, di non disperdermi nell'assurdo, di conservare libero lo sguardo»<sup>71</sup>. È proprio all'autunno del 1917 che Baioni, in pagine mirabili, fa risalire la svolta poetica che porta Kafka ad assumere la rappresentanza della propria generazione<sup>72</sup>, ripercorrendo la propria vita, senza più subire le istanze dell'epoca contro la letteratura ebraico-tedesca. L'immagine che Kafka sceglie, «ricalcare risolutamente i contorni della mia vita passata», allude di nuovo alla costruzione nel testo della propria figura, del proprio golem.

Nel lungo percorso che conduce verso il *Castello*, il frammento sul golem della difficile primavera del 1916, abbozzato in una temperie di feroce antisemitismo, segna allora una tappa importante, nella quale si riverbera il contesto coevo. Il golem di Weisel, di Meyrink, di Wegener, degli autori ebrei orientali muta di segno a seconda della prospettiva identitaria di chi lo osserva. Epifania delle ambiguità della mediazione, tra culture diverse, tra forme espressive diverse, dal cinema alla letteratura di canone, dalla letteratura popolare alla cultura di massa, nel caleidoscopio di un mondo in divenire, il golem-testo di Kafka si presta a diventare l'*avatar* dello scrittore ebreo tedesco, la sua immagine vicaria. Non un semplice doppio, bensì una parola ebraica che si salda a un'immagine e ne evoca la funzione, proteggere e difendere.

p. 56. La traduzione qui citata è di G. Baioni, *Kafka: letteratura ed ebraismo*, cit., p. 144.

<sup>70</sup> Andreas Kilcher, *Zeichnen und Schreiben bei Kafka*, in F. Kafka, *Die Zeichnungen*, hrsg. von Andreas Kilcher, unter Mitarbeit von Pavel Schmidt, Beck, München 2021, pp. 211-276, qui in particolare p. 258 s. In questo volume è riprodotto un disegno di Kafka (nr. 37, Fogli sparsi, 1901-1907 circa) che in primo piano raffigura un mago, sullo sfondo un golem.

<sup>71</sup> Lettera a Brod del novembre del 1917, in F. Kafka, *Briefe 1902-1924*, Schocken, Fischer, New York-Frankfurt a. M., 1958, pp.195-196. Trad. it. F. Kafka, *Lettere*, Mondadori, Milano 1988, p. 234.

<sup>72</sup> Si veda l'appunto del 25 febbraio 1918 in F. Kafka, *Nachgelassene Schriften und Fragmente*, II, cit., pp. 97-98. Trad. it. F. Kafka, *Confessioni e diari*, cit., p. 809.

Nella lettera citata dell'autunno del 1917, Kafka prospetta un testo letterario costruito a immagine e somiglianza dello scrittore. Tracciare i confini della vita apparente dell'autore nella pagina letteraria equivale dunque all'atto di modellare l'immagine del golem, di definire il legame fra il testo e la vita reale dello scrittore, in un atto, la scrittura, che per Kafka è sempre legata al corpo, alla sua stessa mano<sup>73</sup>. La creazione del golem-testo, dove il golem però è lo scrittore che vive della pagina e sulla pagina, avanza a progetto dell'ultima fase della scrittura kafkiana. Che quel particolare antropoide esista a causa degli attacchi antisemiti all'ebraismo tedesco, sempre più violenti alla fine dell'epoca ebraico-occidentale, lo dimostra una importante lettera alla scrittrice ceca Milena Jesenská del giugno del 1920, nella quale Kafka costruisce con chiaro intento letterario un autoritratto dello scrittore ebreo occidentale ormai non più giovane, attingendo a molti luoghi comuni del dibattito coevo contro l'ebreo assimilato, privo di forza vitale e preda dell'angoscia<sup>74</sup>. Più che offrire un esempio di quell'odio di sé antiebraico che ovviamente conosceva, Kafka<sup>75</sup>, poco o per nulla incline all'astrattezza della psicologia<sup>76</sup>, usa il repertorio antisemita per evocare il golem dello scrittore votato a difendere il perimetro intangibile della propria letteratura. Ricordando il periodo trascorso a Zürau, Kafka spiega a Milena la svolta poetica dell'autunno del 1917 con le stesse parole rivolte all'amico Brod: protetto dalla malattia, doveva «solo ripassare maggiormente gli antichi, angusti contorni della [propria] esistenza»<sup>77</sup>.

L'*avatar* del golem segue Kafka fino agli ultimi anni, al pari di un motivo che emerge in parallelo e che è qui doveroso citare, l'«indistruttibile». Se il golem è una figura *in fieri* di mediazione, l'«indistruttibile» è

<sup>73</sup> Sul contesto della fobia di Kafka per la tecnologia cfr. Friedrich A. Kittler, *Grammophone, Film, Typewriter*, Stanford University Press, Stanford, Ca. 1999.

<sup>74</sup> Cfr. G. Baioni, *Kafka: letteratura ed ebraismo*, cit., p. 236 s.

<sup>75</sup> Si condividono a tal proposito le osservazioni di Guido Massino, nella postfazione a Franz Kafka, *Lettere a Milena*, a cura di Guido Massino e Claudia Sonino, Giuntina, Firenze 2019, p. 337. Sulle lettere di Kafka e sul carteggio a Milena, si rimanda alle belle introduzioni di Ferruccio Masini, alle *Lettere* e alle *Lettere a Milena*, in Franz Kafka, *Lettere*, cit., rispettivamente pp. XI-LVII e pp. 627-636.

<sup>76</sup> Contro l'astrattezza della psicologia: dall'ottobre del 1917 si fanno numerose le annotazioni contro la psicologia, condensate nell'esclamazione del febbraio del 1918: «Per l'ultima volta psicologia!» (F. Kafka, *Nachgelassene Schriften und Fragmente*, II, cit., p. 81, trad. it. F. Kafka, *Confessioni e diari*, cit., p. 738).

<sup>77</sup> F. Kafka, *Briefe an Milena*, erw. Neuauflage, hrsg. von Jürgen Born und Michael Müller, Fischer, Frankfurt a. M. 1986 (erste Aufl. 1983), p. 36. Traduzione in F. Kafka, *Lettere a Milena*, cit., p. 67.

assenza di mediazione, pura e muta esistenza. Presenti in aforismi e frammenti, e oggetto di continua esegesi nella critica<sup>78</sup>, l'«indistruttibile» (*Unzerstörbare*), l'«immutabile» (*Unveränderliche*) sono concetti che si fanno ricorrenti a partire dall'autunno del 1917. Nel 1916, «l'indistruttibile» (*das Unzerstörbare*) pare ancora coincidere con ciò che è peculiare (*eigentümlich*) dello scrittore, con il suo stesso innato talento letterario<sup>79</sup>, ostacolato da una pedagogia repressiva. Dopo l'autunno del 1917, tuttavia, Kafka cerca di definire la finalità della propria letteratura lasciandosi alle spalle sia la critica all'educazione ricevuta, una polemica peraltro comune a tutta la sua generazione ed esplicitata in modo definitivo nella *Lettera al padre* del 1919, sia la autoreferenziale asserzione della propria vocazione letteraria. Nei *Diari* del 25 settembre del 1917 si legge per esempio il celebre appunto che pare alludere alla ricerca, nell'atto della scrittura, di una verità integra, esterna al tempo e alla storia, e in quanto tale messianica: «Temporanea soddisfazione mi possono dare ancora i lavori come il *Medico di campagna* [...]. Ma felicità solo nel caso in cui io possa sollevare il mondo nel puro, nel vero, nell'immutabile [*Unveränderliche*]»<sup>80</sup>. Sempre nel 1918, proprio quando è chiaro allo scrittore che l'orizzonte della sua letteratura è stato cancellato dalla guerra, l'«indistruttibile» sembra di nuovo riguardare l'identità dello scrittore nel suo rapporto con l'altro, dunque i confini di ogni singola esistenza: «L'indistruttibile è unico. Ogni singolo uomo lo è e nel medesimo tempo esso è comune a tutti. Ecco l'origine dell'incomparabile, inscindibile unione che lega gli uomini»<sup>81</sup>. Mentre sta scrivendo il *Castello*, nel luglio del 1922, in una citatissima lettera a Max Brod, Kafka usa un'ultima volta in modo esplicito il motivo del golem. Ritorna su un tema a lui caro, la sua incapacità di vivere, che non migliora se non scrive. Anzi, quando non scrive la sua vita è molto peggio e deve per forza concludersi con la follia. Difficile non pensare qui al frammento del 1916, al rabbino che si comporta come un golem fuori

<sup>78</sup> Rimando ai notevoli saggi di Vivian Liska su Kafka raccolti in *Fremde Gemeinschaft. Deutsch-jüdische Literatur der Moderne*, Wallstein, Göttingen 2011 (ed. or. *When Kafka says We: Uncommon Communities in German-Jewish Literature*, Indiana University Press 2009), in particolare, *Das Andere und das Ende*, pp. 45-66.

<sup>79</sup> Il frammento sulla peculiarità dell'individuo, contenuto nel lascito dell'estate del 1916, riprende motivi giovanili, in particolare il frammento narrativo noto come *Der kleine Ruinenbewohner*, contenuto in annotazioni successive al giugno del 1910. Si vedano soprattutto F. Kafka, *Nachgelassene Schriften und Fragmente*, II, cit., pp. 7-13 e F. Kafka, *Tagebücher*, cit., pp. 17-28.

<sup>80</sup> F. Kafka, *Tagebücher*, cit., p.838. Trad. it. F. Kafka, *Confessioni e diari*, cit., p. 588.

<sup>81</sup> F. Kafka, *Nachgelassene Schriften und Fragmente*, II, cit., p. 66. Trad. it. F. Kafka, *Confessioni e diari*, cit., p. 728.

controllo perché non riesce a dare forma al golem-testo. In quella lettera, tuttavia, la notturna vita dello scrittore è ancora meno consistente di un golem: lo scrittore non ha nemmeno terreno sotto i piedi, non ha consistenza, è meno di polvere (*Staub*), un golem ormai distrutto. Kafka dice di sé, della propria vita: «[...] non posso vivere oltre, poiché non ho vissuto, sono rimasto argilla [*Lehm*], la scintilla non l'ho trasformata in fuoco, bensì soltanto usata per illuminare il mio cadavere». Il funerale che Kafka si immagina sarà dunque qualcosa di molto singolare, «lo scrittore, cioè qualcosa che non esiste, consegna il vecchio cadavere, cadavere da sempre, alla tomba»<sup>82</sup>. L'impresa di costruire sulla pagina la figura dello scrittore si ritorce definitivamente contro la vita stessa. Il golem privo della scintilla divina è lo scrittore stesso, che ha scelto di vivere soltanto sulla pagina e per la pagina.

Se il golem è evocato dallo sguardo ostile e dal giudizio degli altri, l'incipit di un citatissimo appunto del 1920 già ne aveva anticipato la fine: «Egli si ribella ad essere fissato dal prossimo. L'uomo, anche se fosse infallibile, vede nell'altro soltanto quella parte alla quale arrivano la sua forza visiva e il modo di guardare. Come ognuno, ma con esagerazione estrema, egli tende a ridursi fin dove lo sguardo del prossimo ha facoltà di vedere»<sup>83</sup>. Il golem, nella sua versione ebraico-orientale reinterpretato come difensore dall'antisemitismo, nel racconto tardo *La tana* (1922/23) si sottrae al mondo eclissandosi sottoterra. Ambientato quasi interamente all'interno di una tana pensata per proteggere l'animale che la abita dagli intrusi, dalle voci di nemici invisibili che si possono soltanto sentire, il testo diventa la tana stessa. Luogo sempre a rischio di distruzione, per nulla inattaccabile, modellata dall'interno, secondo piani che sono tutti nella mente e nelle paure del costruttore, la tana finisce per coincidere con il golem-testo. Puro contorno, traccia di un confine, figura imperfetta, è tutelata soltanto dal più assoluto silenzio. Basta un sibilo da fonte ignota e la tana incompiuta non può più proteggere il suo abitante, che è ormai con lei un'unica cosa<sup>84</sup>. In questo racconto antieroico e antimimetico, Kafka archivia il suo *avatar*, tracciando i confini sempre più labili dell'extraterritorialità letteraria nella nuova modernità del Primo dopoguerra.

<sup>82</sup> F. Kafka a Max Brod, 5 luglio 1922, in F. Kafka, *Briefe 1902-1924*, cit., p. 385. Trad. it. F. Kafka, *Lettere*, cit., p. 459. Lo nota nel suo bel libro Hanns Zischler, *Franz Kafka geht ins Kino*, Galiani, Berlin 2017, pp. 198-199.

<sup>83</sup> F. Kafka, *Tagebücher*, cit., pp. 858-859. Trad. it. F. Kafka, *Confessioni e diari*, cit., pp. 816-817.

<sup>84</sup> F. Kafka, *Nachgelassene Schriften und Fragmente*, II, cit., p. 602.



## Gli autori

**Walter Catalano** è docente nella scuola secondaria, fa parte della redazione di *Carmillaonline* e di *Pulp Libri* e tiene una rubrica fissa su *Robot*. Ha pubblicato vari volumi di saggistica tra cui: *Applausi per mano sola: dai sotterranei del Novecento*, Clinamen 2001 e 2008; *L'immaginazione al potere: cosa resta delle eresie psichedeliche*, Stampa Alternativa, 2005; *Guida alla letteratura noir*, Odoya 2018; *Guida ai narratori italiani del fantastico*, Odoya 2018.

**Alessandro Fambrini**, nato a Seravezza (LU) nel 1960, si è laureato nel 1984 presso l'Università di Pisa, perfezionandosi poi in lingua e letteratura tedesca presso l'Università di Pavia. Dal 1995 al 2015 ha lavorato presso l'Università di Trento. Attualmente insegna Letteratura tedesca presso l'Università di Pisa. Si è occupato di letteratura tedesca dell'Ottocento con saggi e articoli su Tieck, Heine, Hebbel, Stifter, Wagner, Nietzsche, e con le monografie *L'età del Realismo* (2006) e *Nietzsche. La prima ricezione* (2014). La sua ricerca si è rivolta anche alla letteratura del Novecento con saggi su Wedekind, Rilke, Thomas Mann, Friedell, Kafka, Mühsam, e con il volume *La vita è un ottovolante. Il circo nella letteratura tedesca tra Ottocento e Novecento* (1998). Tra le sue ultime pubblicazioni, il volume *Guida alla letteratura tedesca. Percorsi e protagonisti 1945-2017* (2018). Contribuisce come critico e come scrittore all'ambito del fantastico e della fantascienza, e sono numerosi i suoi racconti e saggi usciti su varie pubblicazioni del settore. Negli ultimi anni ha scritto saggi su Philip K. Dick (*Il libro meraviglioso*, 2016; *Philip K. Dick. Tossine metaboliche e complessi illusori prevalenti*, 2021) e tradotto e curato opere di Kurd Laßwitz, H. H. Ewers, Karl Hans Strobl e un'edizione italiana della rivista *Der Orchideengarten*.

**Domenico Gallo** è laureato in fisica e specializzato in storia della scienza; è PHD in bioingegneria ed è stato professore a contratto presso



l'Università degli Studi di Genova. Si è occupato del rapporto tra scienza e società e, in particolare di storia della fantascienza. Negli anni Settanta è stato attivista di *Un'Ambigua Utopia*, il collettivo marxiano di studi sull'immaginario e ha partecipato a diverse iniziative underground e autogestite nel mondo della fantascienza. Con Antonio Caronia ha pubblicato *Houdini e Faust* (Baldini e Castoldi), un saggio sul cyberpunk, *La macchina della paranoia* (Agenzia X), un'enciclopedia dedicata a Philip K. Dick, e ha curato l'edizione italiana di *My Mother Was a Computer* (Mimesis) di Katherine N. Hayles. Ha pubblicato il saggio storico *Il ribelle della fisica* dedicato ad Einstein e alla nascita della fisica quantistica (Mimesis) e ha collaborato alla *Guida alla letteratura di fantascienza*, curata da Carlo Bordoni, e alla *Guida alla letteratura fantastica*, curata da Claudio Asciti, entrambe edite dall'editore Odoja. Con Italo Poma ha curato l'antologia *Racconti della Resistenza* (Sellerio) e con Marco Codebò la raccolta di racconti partigiani *Fermammo persino il vento* (Shake). Dirige la collana *Fantascienza e Società* delle Mimesis Edizioni. Ha pubblicato saggi dedicati alla fantascienza su *Liberazione*, *La Gola*, *Psiche*, *IF*, *Robot*, *Pulp Libri*, *Alphaville*, *Prometeo*, *Carmilla*, *La città e le stelle*, *Contact Zone*, *Science Fiction Studies*, *La Meraviglia del Possibile* e su svariate antologie dedicate alla critica. Ha curato l'edizione italiana di Katharine Burdekin, *La notte della svastica* (Sellerio). È il direttore editoriale del quotidiano online dedicato ai libri *Pulp Libri* ([www.pulplibri.it](http://www.pulplibri.it))

**Roberta Malagoli** ha studiato a Venezia e a Pisa. Insegna Letteratura tedesca all'Università di Padova. Ha dedicato la sua attività di ricerca alla cultura ebraico-tedesca, in particolare del Novecento, e ad autori del canone classico-romantico. Ha scritto di Franz Kafka, Walter Benjamin, Siegfried Kracauer, Heinrich von Kleist, J.W. Goethe.

**Marco Malvestio** è EU Marie Skłodowska-Curie Postdoctoral Fellow all'Università di Padova e alla University of North Carolina at Chapel Hill, con un progetto sulla rappresentazione di problematiche ecologiche nella fantascienza italiana. Ha un dottorato in letteratura comparata all'Università di Padova e ha lavorato all'Università di Toronto. Ha pubblicato i libri *The Conflict Revisited: The Second World War in Post-Post-modern Fiction* (Peter Lang, 2021) e *Come finisce il mondo? Fantascienza e Antropocene* (nottetempo, 2021), e ha curato con Valentina Sturli il volume *Vecchi maestri e nuovi mostri. Tendenze e prospettive della letteratura horror all'inizio del nuovo millennio* (Mimesis 2019).

**Marilena Parlati** è Professoressa di Letteratura inglese e di lingua inglese presso l'Università di Padova. Le sue aree di ricerca sono le let-

terature e culture del Lungo Ottocento in area britannica e australiana, con una attenzione particolare alla cultura del consumo e dello scarto; si occupa anche di letterature contemporanee, in connessione con i temi del trauma, della disabilità, della corporeità, e con le questioni ambientali e postcoloniali, in particolare nuclearità e tossicità. Fa parte del Direttivo della European Association for Studies on Australia.



Il volume è dedicato all'esplorazione dell'extraterritorialità letteraria della Science Fiction, di quello «straniamento cognitivo» (D.Suvin) grazie al quale la scrittura fantascientifica consente ricostruzioni alternative della modernità, che si tratti di ucronia, di storia alternativa, di counter-history, oppure di riuso e variazione di figure della mitologia popolare. In dialogo critico con il modernismo, mediante una violazione programmatica del *divide* tra cultura alta e cultura di massa, tra scienza e letteratura, la variegata tradizione della SF offre uno sguardo poliedrico sulla complessità del moderno, a cui i saggi di questo volume sono dedicati. Marilena Parlati affronta alcuni testi meno noti di H.G. Wells, nei quali la scoperta del radio offre lo spunto per l'esplorazione di nuove forme di energia, in un'ibridazione anticipatrice di racconti, stili e tempi che mescolano aspettative utopiche con preoccupazioni ecologiche *ante litteram*, a loro volta intrecciate a una disamina del ruolo della politica e dell'economia nel futuro del pianeta. I saggi di Alessandro Fambrini e Domenico Gallo sono dedicati alla fortuna dell'ucronia, il «non-tempo» che intercetta sviluppi alternativi del tempo storico, divergendo dalle ricostruzioni della storia globale a noi note: in questo caso, al centro dei due interventi vi è uno dei nodi cruciali del Novecento, ovvero l'ipotesi di una vittoria del Terzo Reich sulle forze alleate (Fambrini), e della sopravvivenza del fascismo e della sua evoluzione fino ai nostri giorni (Gallo). Marco Malvestio, da parte sua, si concentra sulla distopia, che dell'utopia costituisce un rovesciamento speculare nel momento in cui, sulla scorta delle esperienze storiche novecentesche e delle ansie che da esse discendono, ne rimodula i sistemi chiusi in visione totalitaria, consegnando al lettore futuri indesiderabili e luoghi invivibili, in cui si manifesta il vistoso fallimento, ma anche il ripensamento di ogni progettazione umana e dell'idea stessa di progresso. Sempre alle crepe o porosità del progresso scientifico-tecnologico e del suo prezzo umano sono dedicati i saggi di Walter Catalano e Roberta Malagoli, che recuperano forme di epifania del represso nella cultura letteraria e di massa tra Otto e Novecento, vampiri e golem, cercando di individuare le premesse della loro conclamata fortuna nella fantascienza e, nel caso dei golem kafkiani, l'interesse di uno dei massimi scrittori del modernismo tedesco per il vernacolo culturale della sua epoca.

978-88-6938-321-2



16,00 €