



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

ARCHIVIO ISTITUZIONALE DELLA RICERCA

Alma Mater Studiorum Università di Bologna Archivio istituzionale della ricerca

Dopo il carnevale. Corpo e linguaggio in una trilogia comica di Sebastiano Vassalli

This is the final peer-reviewed author's accepted manuscript (postprint) of the following publication:

Published Version:

Dopo il carnevale. Corpo e linguaggio in una trilogia comica di Sebastiano Vassalli / Beniamino Della Gala.
- ELETTRONICO. - (2021), pp. 1-311.

Availability:

This version is available at: <https://hdl.handle.net/11585/881209> since: 2023-03-27

Published:

DOI: <http://doi.org/>

Terms of use:

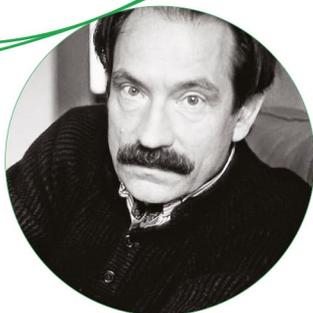
Some rights reserved. The terms and conditions for the reuse of this version of the manuscript are specified in the publishing policy. For all terms of use and more information see the publisher's website.

This item was downloaded from IRIS Università di Bologna (<https://cris.unibo.it/>).
When citing, please refer to the published version.

(Article begins on next page)

Beniamino Della Gala

Dopo il carnevale
Corpo e linguaggio in una
trilogia comica di Sebastiano Vassalli



Beniamino Della Gala

Dopo il Carnevale

Corpo e linguaggio in una trilogia comica
di Sebastiano Vassalli

 Pendragon

Beniamino Della Gala
Dopo il Carnevale
Corpo e linguaggio in una trilogia comica
di Sebastiano Vassalli

Volume pubblicato con il contributo del
Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica
dell'Alma Mater Studiorum – Università di Bologna



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA
DIPARTIMENTO DI FILOLOGIA CLASSICA
E ITALIANISTICA

isbn 978-88-3364-420-2

Tutti i diritti riservati

© 2021, Edizioni Pendragon

Via Borgonuovo 21/a – 40125 Bologna

www.pendragon.it

È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata,
compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico, non autorizzata.

INDICE

Premessa di <i>Giuliana Benvenuti</i>	7
CAPITOLO PRIMO. Dopo il Carnevale	27
<i>Sebastiano Vassalli e la riscoperta del comico</i>	27
<i>Archeologia del Carnevale</i>	39
<i>Un paradosso: linguaggio antagonista come linguaggio egemonico</i>	59
CAPITOLO SECONDO. Il lato nero degli anni Settanta	73
<i>Benito Chetorni, “guappo” neofascista</i>	83
<i>Parodia linguistica e “roba di valore”</i>	98
<i>Il gesto inutile e il sacrificio</i>	120
CAPITOLO TERZO. I corpi contro i corpora	129
<i>L’abbassamento comico del discorso rivoluzionario</i>	137
<i>Un linguaggio delle “idee senza parole”</i>	150
<i>Trauma e strategie di derealizzazione</i>	167
<i>L’interpolazione testuale e il gag basato sul corpo</i>	184
<i>Gli effetti grotteschi di un biopotere</i>	201
CAPITOLO QUARTO. Il sentimento nevrotico della fine	227
<i>La decadenza del principio di auctoritas e la ripetizione ossessiva</i>	241
<i>Un cronotopo della fine</i>	263
<i>Conclusioni. Linguaggio, corpo, fine del mondo</i>	285
Bibliografia	305

PREMESSA

di Giuliana Benvenuti

Nella seconda metà degli anni Settanta la comicità tipica delle multiformi manifestazioni delle festività del Carnevale conosce una rinnovata fortuna nella cultura italiana. Un impulso per questa riscoperta venne senz'altro dalle ricerche del critico russo Michail Bachtin (1895-1975), a partire dal saggio datato 1965 su *Dostoevskij. Poetica e stilistica* (tradotto in Italia nel 1968) e poi in particolare dal celebre studio *L'opera di Rabelais e la cultura popolare* (1965), giunto in Italia attraverso la traduzione francese del 1970 (quella italiana arriverà solo nel 1979). Da una serie di immagini comiche e di simbologie ambivalenti che permeano l'opera cinquecentesca di François Rabelais (nello specifico il *Gargantua e Pantagruel*), lo studioso ricostruiva una vera e propria controcultura popolare distinta da quella delle classi dominanti e a essa contrapposta; una cultura pervasa dal riso e dalla licenziosità che emergeva in maniera dirompente nello spazio pubblico durante il periodo circoscritto delle festività carnevalesche nelle loro molteplici varianti e diramazioni lungo i secoli. La tesi di Bachtin è che i "mondi alla rovescia" messi in scena durante queste feste, tutt'altro che una mera valvola di sfogo funzionale al mantenimento dello *status quo*, possedessero un notevole potenziale politico sovversivo, giungendo nel lungo termine a sfiibrare le maglie dogmatiche delle culture egemoni nel Medioevo e nel Rinascimento.

Portando alla luce gli aspetti più spiccatamente politici e controculturali delle festività popolari, Bachtin introduceva i suoi lettori in un mondo dimenticato dove una rivolta gioiosa si accompagnava al riso e alla festa, dove nella dissacrazione e nella licenziosità i subalterni incontravano la giustizia e il riscatto nei confronti dei loro oppressori: è naturale allora che questo mon-

do esercitasse un fascino non indifferente sulla cultura italiana in quel lungo decennio tra la fine degli anni Sessanta e gli anni Ottanta caratterizzato dalla contestazione culturale, politica ed esistenziale delle forme di potere vigenti. In ambito letterario, un recupero delle potenzialità sovversive del comico si può rintracciare già in alcuni autori del Gruppo 63, cioè di quell'aggregazione artistica che nella sua avventura neoavanguardista forse in Italia più si avvicinò a un corrispondente omologico della contestazione e che cercò anche un contatto diretto con i movimenti del Sessantotto – incontrando in questo tentativo la propria dissoluzione e la disseminazione delle sperimentazioni linguistiche che ne costituivano gli esiti di ricerca. Si può pensare in questo senso alla deformazione grottesca dei corpi e alla funzione politica della parodia in *Erotopaegnia* di Edoardo Sanguineti (1960)¹, o alla svolta *engagée* di Nanni Balestrini, il quale pone al centro del romanzo operaista *Vogliamo tutto* (1971) un personaggio collettivo che presenta i tratti del buffone carnevalesco con tutta la sua carica eversiva, per limitarci a due esempi.

Ma, come detto, è a partire dagli anni Settanta che il discorso sulla comicità del Carnevale e sulle forme contestative delle culture popolari trova una nuova centralità. Un ruolo fondamentale in tal senso, in ambito accademico, fu svolto dalle ricerche del filologo, storico e antropologo Piero Camporesi (1926-1997), il quale nel 1969 assunse la cattedra di Letteratura italiana presso la facoltà di Pedagogia dell'Università di Bologna. I corsi di Camporesi – che nei suoi scritti cita continuamente gli studi di Bachtin, pur criticandone alcuni aspetti – si focalizzano fin da subito su autori minori e su aspetti marginali della storia della letteratura italiana: le sue lezioni in quel decennio trattano tematiche come l'economia domestica, il cibo, l'arte dell'allevare figli e poi, avvicinandosi sempre di

¹ Cfr. GIUSEPPE CARRARA, *Il chierico rosso e l'avanguardia. Poesia e ideologia in Triperuno di Edoardo Sanguineti*, Milano, Ledizioni, 2018, pp. 143-167.

più a Bachtin, la letteratura dei vagabondi e della tradizione furbesca, dei folli, dei villani, dei paradisi artificiali e finalmente del Carnevale. In questo modo, le sue ricerche costruiscono passo dopo passo un contro-canone, a partire dall'edizione critica del manuale *La scienza in cucina e l'arte di mangiar bene* di Pellegrino Artusi del 1970, che costituisce un punto di svolta per la parabola di questi studi. L'edizione, per tornare brevemente alla Neoavanguardia, destò tra l'altro l'interesse di Giorgio Manganelli, il quale recensì il libro su «L'Espresso» raccogliendo a pieno l'implicito invito del filologo a elevare alla statura di classico letterario quest'opera di arte culinaria².

Ma non solo: il professore universitario a lezione disseppelliva un vero e proprio mondo sommerso non dissimile da quello rievocato da Bachtin, un vasto *Paese della fame* – è il titolo di un saggio del 1978³ – che prende vita dall'«opposizione tra l'Italia folenghiana e rabelaisiana, grassa e unta, e quella asciutta, magra, “con spiccata vocazione alle vigilie”»; ed è questo mondo popolato da vagabondi, folli, furfanti e scaltri villani che suscitò la fascinazione nel suo uditorio di studenti, attraversato in quegli anni dai fervori della contestazione. Come sottolinea Marco Belpoliti, lo stesso Camporesi ripercorre quel cosmo nel segno di «uno stretto parallelismo, una osmosi, invisibile e sotterranea quanto si vuole, ma ben presente» con quello che gli sta accadendo attorno: egli «non disdegna di alzarsi dal tavolo di studioso e ricercatore per gettare uno sguardo a quanto succede fuori dalle sale di lettura, nelle tumultuose piazze, ascoltare le grida, gli slogan, le parole d'ordine che circolano nelle strade, dentro l'Università, sui giornali», in quel convulso decennio segnato dalle rivolte. Così, per esempio, leggendo la lunga prefazione a quella raccolta di testi che compone il *Libro dei vagabondi* (1973)⁴, è dif-

² GIORGIO MANGANELLI, *A gola spiegata*, in «L'Espresso», 28 giugno 1970, ora in ID., *Laboriose inezie*, Garzanti, Milano, 1986, pp. 256-260.

³ PIERO CAMPORESI, *Il paese della fame*, Bologna, il Mulino, 1978.

⁴ P. CAMPORESI (a cura di), *Il libro dei vagabondi. Lo «Speculum cerretanorum»*

ficile non essere spinti a pensare «che la popolazione flottante di cui sta parlando non è solo quella che ha calcato le strade selciate e le vie fangose del Medioevo, ma è una più vicina a noi, nel tempo e nello spazio, quella composta dai *dropout* che attraversano le vie porticate di Bologna nel nuovo carnevale che il Sessantotto ha scatenato, in modo più o meno volontario, nelle cittadelle universitarie»⁵. A sua volta, la seconda ondata della contestazione giovanile, il movimento del Settantasette, affascinata dalle potenzialità di aggregazione collettiva della cultura carnevalesca, comincia ad attingere a piene mani da questo repertorio della comicità popolare: nei suoi discorsi e nelle sue pratiche di stare insieme, di fare controinformazione, di manifestare il dissenso, come evidente in particolare nelle esperienze del “DaDAMS” bolognese e degli Indiani Metropolitan romani.

Quando poi nel 1976 Camporesi pubblica *La maschera di Bertoldo*, libro incentrato sulla figura del cantastorie bolognese Giulio Cesare Croce (1550-1609) e sul personaggio Bertoldo, astuto villano che con le proprie furbizie si guadagna i rispetti della corte di re Alboino, ecco che le sue ricerche trovano un approdo precisamente in quell’universo del Carnevale, delle feste dei folli e dei mondi alla rovescia di cui parlava Bachtin in riferimento a Rabelais. Camporesi in questo libro intende mettere l’accento sulla «liquidazione dello spirito sovversivo del mondo rovesciato durante l’era controriformistica», sulla «messa in scacco delle libertà carnevalesche che trovano il proprio culmine in un autore liminare come il Croce»; ma pur «volendo descrivere il declino del Carnevale, finisce per raccontarne invece, con grande abbondanza di dettagli, il trionfo»⁶. I suoi studenti, dentro e fuori dalle aule, si concentrano

di Teseo Pini, «Il vagabondo» di Rafaele Friano e altri testi di «furfanteria», Torino, Einaudi, 1973.

⁵ MARCO BELPOLITI, *Carnevale a Bologna*, in ID., *Settanta*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 235-271 (pp. 238-240).

⁶ Ivi, p. 244.

insomma sulla forza delle immagini e dei simboli tratteggiati dalle parole del professore, piuttosto che sulla loro parabola discendente e sulla censura culturale attuata dalla Controriforma in poi: l'evocazione del Carnevale risultava evidentemente più forte della constatazione della sua irrecuperabilità. Ad affascinare gli studenti in rivolta era soprattutto una nuova lettura del fenomeno rituale della festa carnevalesca, che, come già in Bachtin, non era considerato unicamente nella sua funzionalità al mantenimento dell'ordine vigente – una valvola di sfogo –, bensì come un'epifania che lasciava intravedere la concreta possibilità della sovversione di questo ordine.

Un suggerimento in tal senso viene del resto dallo stesso Camporesi: riprendendo la terminologia di Victor Turner (antropologo che aveva esplorato le potenzialità eversive e creatrici dei mondi alla rovescia evocati in forma rituale)⁷, in *La maschera di Bertoldo* egli scriveva infatti che se da un lato «la “communitas” degli uomini socialmente inferiori conosce nel tempo di carnevale una rotazione sociale controllata e rituale che finisce poi col ristabilire i ruoli, le gerarchie e le distanze, secondo un ordine “naturale” sostanzialmente fondato sopra il non movimento», non si può negare che «poteva però accadere che la sovversione temporanea dell'ordine sociale, effimera soddisfazione offerta alle classi subalterne, accendesse la miccia d'un incontrollabile psicodramma sociale a sfondo eversivo»⁸. Ancora nelle ultime pagine del saggio si celebra un vero e proprio *requiem* per il mondo del Carnevale represso dalla cultura controriformistica:

Gli esorcismi della Chiesa contro le “opre del Demonio”, contro il “tempo pazzo”, la “libertà della carne”,

⁷ Cfr. VICTOR TURNER, *Il processo rituale. Struttura e antistruttura*, Brescia, Morcelliana, 2001; ID., *Dal rito al teatro*, Bologna, il Mulino, 1986.

⁸ P. CAMPORESI, *La maschera di Bertoldo. Le metamorfosi del villano mostruoso e sapiente. Aspetti e forme del Carnevale ai tempi di Giulio Cesare Croce. Nuova edizione rivista e aumentata*, Milano, Garzanti, 1993, p. 83.

le “saltazioni e danze licenziose”, contro i “matrimoni finti”, i “disordini e dissoluzioni”, i “mangiamenti pubblici”, la “pazzia dell’amore”, coprono col triste velo del peccato la grande festa della carne promessa. Il “signor julivo”, il compagno di buona vita, fu anatemizzato come “empio tiranno”, esecrato come “mostro difforme”: sulle antiche “libertà di dicembre” calò l’ossessione del sacro, il terrore torbido della carne. A poco a poco si spense il senso del festoso, il riso collettivo s’inaridì, la “fatuitas” rituale venne soffocata da irose manciate di ceneri. La “pazzia” fu cacciata dalla terra dalla gelida e virtuosa “sapientia”, la botte fermentante e compressa non trovò più aperto lo sfiatatoio che per millenni ne aveva regolata la pressione [...].

Eppure, anche qui l’autore si affretta ad aggiungere che «l’uomo-botte – come saggiamente ammonivano i giovani studenti parigini nel 1444 – sarebbe certamente scoppiato»⁹; e viene da domandarsi se gli «studenti parigini» cui pensa realmente Camporesi non siano quelli del *Mai 68*.

Così a Bologna, città che ha una sua parte nella trattazione di *La maschera di Bertoldo*, si inscena nel 1977 «uno strano carnevale giovanile, più visionario che politico, più teatrale che militante», ed è come se le immagini evocate dallo studioso prendano corpo: «i clown scendono nelle strade, diventano personaggi consueti ai cantoni e agli incroci, e il loro linguaggio folle, il rovesciamento e l’irrisione divengono il linguaggio consueto del movimento stesso che sostituisce i paradossi logici ai discorsi politici, il linguaggio del *nonsense* alla razionalità»¹⁰. Non si tratta in realtà che di un canto del cigno, per quanto sonoro: la festosa vitalità del Carnevale verrà soverchiata di lì a poco dalla recrudescenza della

⁹ *Ivi*, p. 277.

¹⁰ M. BELPOLITI, *Carnevale a Bologna*, cit., p. 265.

violenza poliziesca (con le uccisioni di Francesco Lorusso nella stessa Bologna e di Giorgiana Masi a Roma) di pari passo con quella della lotta armata e del terrorismo, il cui impatto traumatico genererà la tendenza al cosiddetto “riflusso nel privato” degli anni Ottanta. Nello specifico caso bolognese, il convegno contro la repressione del settembre di quell’anno, ultima grandiosa apparizione del movimento, lascerà nelle coscienze dei partecipanti la sanzione definitiva dell’impossibilità di praticare quella che era venuta identificandosi come una vera e propria “ideologia della festa”, che aveva mostrato i suoi lati più oscuri e distruttivi già nel traumatico fallimento del festival del proletariato giovanile organizzato dalla rivista «Re Nudo» al Parco Lambro di Milano¹¹. Seguiranno svolte epocali come il rapimento e l’uccisione di Aldo Moro da parte delle Brigate Rosse nel 1978, la terribile strage alla stazione di Bologna e la cosiddetta “marcia dei quarantamila” nel 1980 che segna la fine della contestazione operaia. Da una parte, l’ala creativa del movimento si dissocerà sempre di più dal “partito armato”; dall’altra il culmine dello stragismo neofascista provocherà una reazione della coscienza collettiva del paese decisa a rifiutare la violenza politica, allo stesso tempo seppellendo ogni forma di contestazione. Il modello della festa carnevalesca per le lotte sociali rivelerà così definitivamente tutta la sua natura effimera.

Resta in ogni caso il fatto che l’Università di Bologna diventa in quegli anni in Italia il centro propulsore della riscoperta di questo universo dimenticato, dominato dal riso, dall’abbassamento comico e dall’ambivalenza; una riscoperta che assume i tratti di uno scavo per seguire i flussi carsici attraversati da simili forme della comicità nella letteratura e nelle arti nel corso dei secoli, e di un’interrogazione sulla possibilità del recupero di questa cultura popolare; o quantomeno di una sua ri-attualiz-

¹¹ Cfr. NANNI BALESTRINI, PRIMO MORONI, *L’orda d’oro 1968-1977. La grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale*, Milano, Feltrinelli, 1997, pp. 519-523 e pp. 574-581.

zazione in senso politico e sociale in genere. Come ha riassunto Daniele Giglioli ricostruendo questa temperie culturale in un dialogo con un immaginario studente del DAMS dell'Università di Bologna, fondato nel 1971,

è vero che da un po' i matti sono di moda [...]. Però c'è di più nell'aria: non una rottura di superficie ma un vasto e profondo smottamento, qualcosa che si allenta, si scompagina, si scioglie. Una gran voglia di infanzia, di innocenza, di spaesamento, ottenuto però, ti sembra, a basso costo, scambiando i desideri, anzi Il Desiderio, con la realtà: più maschera che denudamento, più travestimento che rivoluzione. Non pensi alle droghe o alla kermesse milanese di Parco Lambro, qui a Bologna la cosa coinvolge anche i tuoi professori.

Nel segno di questa ricerca si svolgono infatti proprio al DAMS i corsi di Gianni Celati – dove le forme della comicità carnevalesca vengono ricercate nei film dei Fratelli Marx, di Charlie Chaplin, di Buster Keaton, ed esplorate durante il seminario su Lewis Carroll «che è un caravanserraglio, ognuno dice la sua, più uno *happening* che un corso universitario»¹²; ma anche le “azioni teatrali di decentramento” architettate da Giuliano Scabia con i propri studenti, cortei che conducono figure marginali assimilabili a quella trattate da Camporesi per le vie delle città e dei paesini, nello spazio pubblico, guidati da figure giganti mostruose e ambivalenti che nelle loro proporzioni abnormi rievocano in tutto e per tutto alcuni archetipi carnevaleschi. Se infatti «Camporesi ha avuto un'importanza decisiva per richiamare l'attenzione sul Carnevale e sulla cultura popolare», Celati e Scabia sono stati i maestri artistici della generazione raggruppata in «quella realtà multiforme

¹² DANIELE GIGLIOLI, *Bologna, dicembre 1976. Dams: guida dello studente*, in DOMENICO SCARPA (a cura di), *Atlante della letteratura italiana*, vol. 3: *Dal Romanticismo a oggi*, Torino, Einaudi, 2012, pp. 939-943 (p. 939).

e variegata che è stata il cosiddetto movimento del Settantasette, le cui matrici culturali e linguistiche affondano certo nelle avanguardie artistiche del Novecento»¹³ ma passano attraverso una rivisitazione che si avvale degli strumenti teorici e pratici forniti da questi intellettuali e artisti docenti presso l'ateneo bolognese. Non si può poi non accennare all'influsso di simili riflessioni nella composizione del romanzo di grande successo *Il nome della rosa* di Umberto Eco (1980), dove il carnevale sanguinario dei fraticelli di Dolcino, le immagini conviviali e grottesche della *Coena Cypriani*, la potenzialità sovversiva del riso hanno un ruolo centrale. Eco era stato del resto un attento osservatore dei punti di contatto tra le manifestazioni del movimento del Settantasette e la cultura carnevalesca medievale, scrupolosamente annotati negli interventi successivamente raccolti in *Dalla periferia dell'impero* (1977) e in *Sette anni di desiderio* (1983).

Gli intellettuali citati non sono solo tutti e tre professori al DAMS, ma anche, si noti, tutti e tre fuoriusciti dall'esperienza del Gruppo 63. Come Belpoliti non manca di rilevare, infatti, il piacere della descrizione di questo universo basso-corporeo «si combina molto bene con le idee della frantumazione delle forme chiuse tradizionali, dell'abolizione delle consuete norme letterarie e stilistiche [...] che formano il retroterra letterario di molti insegnanti dell'Università di Bologna, primi fra tutti quelli che gravitano intorno alla rivista "il Verri" di Luciano Anceschi»¹⁴; rivista che insieme all'antologia dei *Novissimi* aveva costituito il primo nucleo poetico-programmatico della Neoavanguardia. A essere protagonista di quell'«incentivo della linea comica»¹⁵ che per Francesco Muzzioli costituisce uno degli sviluppi più interessanti seguiti alla dissoluzione del Gruppo 63 alle soglie degli anni Settanta, è dunque una generazione di mezzo tra gli autori

¹³ M. BELPOLITI, *Carnevale a Bologna*, cit., p. 264.

¹⁴ *Ivi*, p. 245.

¹⁵ FRANCESCO MUZZIOLI, *Il gruppo '63. Istruzioni per la lettura*, Roma, Odradek, 2013, p. 193.

del dopoguerra legati alla tensione civile, all'impegno e al problema del realismo, e gli epigoni del Carnevale settantasettino come Palandri, Piersanti e Tondelli, i quali con gli anni Ottanta inaugureranno la letteratura giovanile. Si tratta della generazione a cui appartiene non solo Gianni Celati, intellettuale immerso nel pieno del Carnevale bolognese, ma anche un narratore appartato come Sebastiano Vassalli (1941-2015), sul quale si concentra questa monografia di Beniamino Della Gala.

Lo studio prende le mosse dalla constatazione del fatto curioso che uno scrittore diffidente nei riguardi della contestazione e assai lontano dall'ambiente bolognese quale Vassalli si inserisce del tutto in questa riscoperta delle forme del comico; e per di più, come l'autore dimostra, attingendo a piene mani al serbatoio di immagini e simboli della cultura carnevalesca per comporre i suoi romanzi. Un punto di contatto concreto con gli studiosi e gli scrittori citati finora è dato unicamente dall'attraversamento della Neoavanguardia, per quanto in piena parabola discendente: Sebastiano Vassalli si aggrega infatti alla pattuglia neoavanguardista nella sua fase finale, dal momento che svolge il suo «esame da scrittore, davanti a una commissione composta dai notabili del Gruppo 63» in occasione del convegno di Fano, nel 1967. Ciononostante, la prima fase della sua produzione (tra gli anni Sessanta e i primissimi anni Ottanta, all'incirca) è fortemente influenzata dalla Neoavanguardia, e su «Quindici», rivista del Gruppo, troviamo anche testi firmati a suo nome. La sua adesione però appare fin da subito improntata allo scetticismo: egli teme cioè che la contestazione che fornisce l'orizzonte di azione tanto al Gruppo che alla rivista possa diventare una forma di omologazione¹⁶. È proprio denunciando l'«Ortodossia del dissenso» all'interno della redazione, del resto, che il direttore responsabile Alfredo

¹⁶ Cfr. ROBERTO CICALA, *La sperimentazione editoriale del giovane Vassalli con bibliografia 1965-1984, catalogo delle sue edizioni CDE e Ant. Ed., immagini e testi*, Novara, Interlinea, 2011, p. 17.

Giuliani nel 1968 si era dimesso cedendo il posto a Nanni Balestrini: Giuliani non si riconosceva nella svolta politica della rivista che, inseguendo i grandi avvenimenti dell'anno fatidico, si era ritrovata a pubblicare sempre più materiali di propaganda e sempre meno riflessioni artistiche e letterarie, spostando il terreno della contestazione dalla letteratura alla politica¹⁷. E l'implosione della redazione di «Quindici» di fronte a questa contraddizione non fu che una prima avvisaglia della dissoluzione del Gruppo 63, che sarebbe avvenuta di lì a poco.

L'apprendistato di Vassalli nella Neoavanguardia si può allora definire come un vero e proprio «purgatorio»¹⁸. L'autore, col senno di poi, si descrive quasi come un intruso nel Gruppo, rigettando anche le sue opere sperimentali giovanili: «sono diventato scrittore a quarant'anni, con *La notte della cometa*»¹⁹, afferma lapidariamente in una conversazione biografica con Giovanni Tesio. Il romanzo a cui si riferisce esce infatti nel 1984, ed è il primo della produzione culminata con *La chimera* (1990), opera dalla forte vocazione manzoniana, a metà tra *Storia della colonna infame* e *Promessi sposi* – ma intrisa del pessimismo di Leopardi –, che gli darà celebrità e credito letterario sino a valergli la candidatura al Nobel per la letteratura nel 2015, pochi mesi prima di morire. Si tratta della riscoperta definitiva di un autore che si era volontariamente appartato in aperto contrasto con il mondo intellettuale italiano, anche e soprattutto per la forte delusione rimastagli dall'esperienza della Neoavanguardia.

Il giudizio di Vassalli sull'esperienza del Gruppo 63 è infatti

¹⁷ Cfr. ALFREDO GIULIANI, *Perché lascio la direzione di "Quindici"*, in NANNI BALESTRINI (a cura di), *Quindici. Una rivista e il Sessantotto*, Milano, Feltrinelli, 2008, pp. 382-383 e LUCA CHIURCHIÙ, *La rivoluzione è finita abbiamo vinto. Storia della rivista «A/traverso»*, Roma, DeriveApprodi, 2017, pp. 22-24.

¹⁸ R. CICALA, *La sperimentazione editoriale del giovane Vassalli con bibliografia 1965-1984, catalogo delle sue edizioni CDE e Ant. Ed., immagini e testi*, cit., p. 13.

¹⁹ SEBASTIANO VASSALLI, GIOVANNI TESIO, *Un nulla pieno di storie. Ricordi e considerazioni di un viaggiatore nel tempo*, Novara, Interlinea, 2010, p. 53.

impietoso. Il fermento neoavanguardista è ridotto a una mera polemica generazionale, declassata a uno degli eterni ritorni della storia della letteratura italiana, a una ciclica *querelle*:

Il Gruppo 63 era una non-avanguardia, un non-gruppo, un non-tutto-e-il-contrario-di-tutto, tenuto insieme dalle idee confuse ma forti di quegli anni. Era la squadra che si era formata spontaneamente per una partita che in Italia si gioca dai tempi di Dante Alighieri e dello Stil Novo: la partita dei “moderni contro gli antichi”. Gli antichi erano Cassola e Bassani, Moravia e Pasolini che nella parte dell’antico ci era entrato con tutto l’entusiasmo di cui era capace (“Io sono una forza del passato”). I moderni, invece, erano il Gruppo 63: Eco e Sanguineti, Balestrini (inventore della poesia fatta a macchina e dell’operaio-massa) e Giuliani, Porta e Manganelli e tanti altri. Eravamo tutti lì a fare il tifo per i moderni. Una vecchia storia.

La disillusione non risparmia poi l’autocritica, e come accennato lo sguardo retrospettivo tende a obliterare *in toto* la propria opera d’ispirazione sperimentale. Anche l’esordio al convegno di Fano del maggio 1967 «certo non fu memorabile», racconta l’autore a Tesio: «ricordo che lessi una paginetta di un mio testo (poi pubblicato in *Narciso*), che oggi, se mi venisse in mente di rileggerlo, giudicherei “demenziale”»²⁰. Lo stile di queste affermazioni va inquadrato senza dubbio nella personalità di Vassalli, che una volta deluso dalle esperienze di aggregazione letteraria degli anni Sessanta e Settanta – fuori dalla Neoavanguardia, non mancarono rapporti stretti con personalità del calibro di Italo Calvino e Giulio Einaudi – assunse progressivamente i tratti di un misantropo ritirato dal mondo. Una scelta concretizzatasi nei

²⁰ *Ivi*, pp. 42-43.

suoi ultimi anni in un autoesilio nel profondo della campagna novarese, dominato sempre più da un cupo pessimismo della ragione, e che si rifletté anche nelle opere: possiamo pensare, a proposito di ciò, alla sua teoria dell'odio come motore della vita del cosmo, per quanto formulata nel contesto fantascientifico di *3012. L'anno del profeta* (1995). Tuttavia, è rimarchevole l'ostilità dimostrata nel ritratto autobiografico specificamente non solo all'indirizzo della Neoavanguardia, ma più in generale contro i fermenti della cultura degli anni Sessanta, definiti «anni straordinari e straordinariamente inconcludenti», in cui «c'erano molte idee e molta voglia di fare, di conoscere, di cambiare; ma le idee erano terribilmente confuse [...] tanto più confuse quanto più si ammantavano di certezze e venivano spacciate per dogmi». Non meno impietoso lo sguardo sul decennio seguente, sui cosiddetti «anni di piombo», quasi un Terrore «in cui le certezze volavano insieme alle teste che le avevano contenute»²¹. Significativo che, in questa conversazione, Vassalli sembri quasi ricondurre genealogicamente il terrorismo alla contestazione neoavanguardista.

Vengono allora attaccati frontalmente, in questo racconto retrospettivo, non solo le pratiche letterarie, ma anche i simboli di quella stagione di sommovimenti artistici e politici. Parlando di Sanguineti, per esempio, l'autore novarese ne identifica la cifra stilistica nel «*cupio dissolvi*: la letteratura che si fa in odio alla letteratura. Come il capitalista Giangiacomo Feltrinelli faceva la rivoluzione proletaria contro sé stesso, anche lo scrittore, secondo Sanguineti, doveva dimostrare con le sue opere che la letteratura è morta, e che fa schifo»²². Con queste poche parole Vassalli non solo ridicolizza una delle poetiche guida del Gruppo 63, ma riduce anche a macchietta la figura di Giangiacomo Feltrinelli, che fu allo stesso tempo un punto di riferimento per la Neoavanguardia (dal punto di vista organizzativo ed edi-

²¹ *Ivi*, p. 41.

²² *Ivi*, p. 44.

toriale) e per i movimenti politici extraparlamentari, fino alla sua tragica morte. Una figura peraltro centrale in quella narrazione mitologica dei movimenti del Sessantotto che si dipana lungo la trilogia *La Grande Rivolta* di Nanni Balestrini²³, uno dei più entusiasti promotori della Neoavanguardia, per certi versi esattamente agli antipodi rispetto a Vassalli. Lo scrittore già nel 1969 del resto sfogava il suo astio per il mondo letterario e della contestazione in un pamphlet intitolato *I nuovi travestiti*²⁴, dove denunciava il camaleontismo opportunistico degli intellettuali italiani davanti agli avvenimenti che scuotevano quegli anni. Si tratta poi solo della prima tappa di un'amara riflessione che estende questo opportunismo a un presunto "carattere degli italiani" su cui si concentrerà successivamente²⁵.

Il flusso della critica ferocemente disillusa dai cenacoli letterari giunge dunque naturalmente a investire la contestazione e le ideologie politiche. Vassalli, che formula queste critiche con cognizione di causa, dopo aver attraversato in prima persona tutto il *cursus* classico di un intellettuale di quegli anni, fu anche per breve tempo militante del Partito comunista; ma descrive questa iscrizione come qualcosa di inevitabile in quel periodo, e comunque adempiuto senza adesione spontaneamente acritica: «ci sono passato anch'io. Anche se non ho mai creduto a ciò che dicevano certi santoni d'allora, che il marxismo fosse una scienza e addirittura una scienza esatta». Il partito fu dunque

²³ Cfr. N. BALESTRINI, *L'editore*, in ID., *La Grande Rivolta*, Milano, Bompiani, 1999, pp. 264-332.

²⁴ S. VASSALLI, *I nuovi travestiti*, Milano, De Piante, 2018.

²⁵ S. VASSALLI, *Gli italiani sono gli altri. Viaggio (in undici tappe) all'interno del carattere nazionale italiano*, Milano, Baldini&Castoldi, 1998. Ricordiamo, con Hanna Serkowska, che l'ispirazione per questo *Viaggio* giunse a Vassalli «dal suo amico, editore, Giulio Bollati, che lamentava l'abitudine al trasformismo, o al camaleontismo politico e l'impotenza degli intellettuali italiani di fronte a un neodarwinismo sociale allo stato grezzo e violento» (HANNA SERKOWSKA, *Sebastiano Vassalli: da abitante del vento a seguace del nulla*, in «Cahiers d'études italiennes», 9, 2009, pp. 81-90, p. 85, n. 9).

piuttosto un'opportunistica ancora di salvezza per chi rischiava di affondare in mezzo alla grande confusione di quelle idee: «il vecchio, ottuso, dogmatico PCI mi era sembrato un terreno solido su cui appoggiare i piedi. Naturalmente ne sono rimasto deluso»²⁶. Allo stesso modo, anche il Sessantotto è derubricato a ciclico sconvolgimento culturale: «il Sessantotto in Italia arrivò con un anno di ritardo, nel '69, e fece piazza pulita, oltre che del Gruppo 63, anche della disputa tra antichi e moderni», dice sbrigativamente Vassalli. Un sommovimento destinato a essere cancellato dalla storia, o meglio, seppellito dalle storie, che danno luogo all'unico oggetto veramente venerato dall'autore: *Un nulla pieno di storie* è d'altronde la definizione della propria esistenza che dà il titolo alla conversazione con Tesio. Tale infatti è il bilancio su quegli anni di contestazioni letterarie tratteggiato dallo sguardo retrospettivo di Vassalli:

se mi guardo indietro e ripenso a quegli anni, e a quegli incontri dove doveva nascere la nuova arte dei nuovi scrittori, mi sento davvero un sopravvissuto. Mi chiedo cosa resta, e chi resta, oltre a me, di quella stagione. [...] Dove sono le opere dei moderni d'allora? (Anche gli antichi, però, non è che abbiano lasciato grandi cose). Viene in mente Leopardi: "Tutto è pace e silenzio, e tutto posa/il mondo, e più di lor non si ragiona"²⁷.

Molti anni dopo le intemperie della contestazione, il pessimismo del «sopravvissuto» trova una compiuta realizzazione in *Archeologia del presente* (2001), una delle opere più ferocemente satiriche all'interno della sua produzione. Al centro del romanzo c'è una coppia della borghesia medio-alta intellettuale

²⁶ S. VASSALLI, G. TESIO, *Un nulla pieno di storie*, cit., pp. 41-42.

²⁷ *Ivi*, p. 44.

le e progressista, guardata attraverso gli occhi di un narratore disilluso (malcelato *alter ego* dell'autore) amico di gioventù dei protagonisti. Si racconta così come essi cavalchino, anno dopo anno, tutte le battaglie politiche tipiche della generazione dello scrittore: l'antiautoritarismo sessantottesco, il terzo-mondismo, l'antipsichiatria e così via. Tutte queste avventure si concludono con dure sconfitte e cocenti delusioni, che però non smettono di incoraggiare la coppia a imbarcarsi continuamente in nuove ottimistiche imprese. Inutile dire che si tratta di una serie di lotte contro i mulini a vento, una folle corsa verso l'autodistruzione: i protagonisti finiranno tragicamente, assassinati per pochi spiccioli dal figlio adottato. La vicenda è guardata con distacco e rammarico dal pessimismo della ragione del narratore-autore; e forse è proprio nella razionalità che possiamo individuare l'unico altro oggetto della venerazione di Vassalli. Una *summa* di ironia tragica che forse deve qualcosa a Leopardi (al Leopardi delle *Operette morali*, quantomeno) oltre che naturalmente al Voltaire di *Candide*, di cui *Archeologia del presente* costituisce una sorta di riscrittura. Alle soglie del nuovo millennio, questo romanzo si può allora definire come il congedo definitivo dall'esperienza politica e culturale degli anni Sessanta e Settanta, uno dei culmini del pessimismo dell'autore insieme al distopico *3012*: «Con *3012* ho perso una buona parte dei miei lettori e con *Archeologia del presente* anche dei cari amici»²⁸ diceva infatti a Cristina Nesi.

Come vediamo però, è un tono comico, espresso secondo varie forme, a caratterizzare queste opere di Vassalli: un comico che gli giunge dal pessimismo della ragione e che quindi davvero ci ricorda le *Operette* di Leopardi e la satira volterriana. Anche le pur rinnegate opere giovanili, vicine cronologicamente all'esperienza neoavanguardista, contengono il germe dello

²⁸ CRISTINA NESI, *Dialogo con Sebastiano Vassalli*, in ID., *Sebastiano Vassalli*, Fiesole, Cadmo, 2005, pp. 149-154 (p. 151).

sguardo disilluso dell'età matura, e non sono se non una meticolosa decostruzione dei miti degli anni Sessanta e Settanta operata attraverso i linguaggi della comicità, e specificamente della comicità carnevalesca. Quelle che Della Gala prende in esame nelle pagine che seguono non sono infatti opere strettamente legate all'esperienza del Gruppo 63, ma piuttosto prodotti dell'attraversamento della Neoavanguardia, generate in qualche modo dal rifiuto di questa esperienza. Senza dubbio scritti come *Narcisso* (1968), *Tempo di massacro* (1970), *Il millennio che muore* (1972) e *A.A. Il libro dell'utopia ceramica* (1974) mostrano «l'esuberanza immaginativa, l'aggrovigliata proliferazione dei materiali linguistici e il periodare complesso, ma accidentato»²⁹ propri della scrittura neoavanguardista di matrice gaddiana, cui l'autore giunge «disancorando la prosa dalla referenza e imponendole di servire *primum* il linguaggio», sfiorando così «il cortocircuito della comunicabilità»³⁰. Ma questi testi non sfruttano ancora a pieno i linguaggi della comicità rivoltandoli paradossalmente contro il Carnevale che li ha sprigionati. L'autore di questo studio prende invece in esame una trilogia di opere che condividono la demolizione dei miti degli anni Settanta come oggetto e il comico come modalità espressiva; cioè opere che vengono del tutto “dopo” il Carnevale della contestazione, e che esprimono a pieno questo sentimento postumo.

Le tre opere su cui Della Gala incentra la propria attenzione sono tre romanzi: una volta esaurita l'esperienza della Neoavanguardia, infatti, Vassalli «inizia a rinsanguare i suoi rapporti nei confronti dei lettori con una narratività più distesa», in sintonia con una tendenza che caratterizzerà poi gli anni Ottanta³¹.

²⁹ C. NESI, *Sebastiano Vassalli*, cit., p. 24.

³⁰ *Ivi*, p. 27.

³¹ Com'è noto, la pubblicazione di *Il nome della rosa* di Umberto Eco, con il suo successo internazionale, marca una vera e propria svolta per la letteratura italiana, nel segno, da una parte, del ritorno alla narrativa sostenuta

Non si può affermare però che l'esperienza del Gruppo 63 sia trascorsa senza conseguenze: ecco allora permanere in Vassalli «l'interesse per i processi di omologazione del linguaggio, che traspaiono dalla parodia delle banalità linguistiche e dalla decantazione del lessico massificato, nonché una forte carica provocatoria di carattere etico-sociale, evidente nella drammatizzazione dei rapporti fra personaggio e collettività». Nel giro di pochi anni lo scrittore pubblica *L'arrivo della lozione* (1976), *Abitare il vento* (1980) e *Mareblù* (1982), tre opere che hanno in comune la demitizzazione delle culture rivoluzionarie degli anni Sessanta e Settanta (sia a destra che a sinistra), e che praticano questa demitizzazione proprio attraverso la parodia linguistica. «Il tritico», osserva Nesi, «[...] risuona di tutte le tempeste passate, pur essendo una nuova chiave di lettura della realtà e della fenomenologia cangiante delle forze in campo». Dopo le intemperie sperimentali «ritorna la trama, dunque, e tornano i personaggi, che in Vassalli sono figure di emarginati, esclusi, sconfitti, uomini, soprattutto, senza ambizioni di rivalsa»³², in cui si è completamente consumato e svuotato di senso il *Vogliamo tutto* urlato dagli operai e dagli studenti, nel segno del quale si apriva l'epica della rivolta cantata da Nanni Balestrini³³.

Così, all'agiografia parodica del delinquente di bassa lega divenuto martire del neofascismo (il Benito Chetorni di *L'arrivo della lozione*) seguono le erranze sessuali disperate dell'ex-brigatista Cristiano Antonio Rigotti (in *Abitare il vento*) e il riflusso

dall'intreccio, e, dall'altra, di un rifiuto di quell'equazione tra consenso del pubblico e disvalore dell'opera che era uno dei perni della riflessione neoavanguardista. Cfr. UMBERTO ECO, *Postille a "Il nome della rosa" 1983*, in ID., *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 1986, pp. 507-533; D. GIGLIOLI, *Bologna, dicembre 1976*, cit.; mi permetto di segnalare anche GIULIANA BENVENUTI, *Un caso editoriale: Il nome della rosa*, in GIANCARLO ALFANO, FRANCESCO DE CRISTOFARO (a cura di), *Il romanzo in Italia. IV. Il secondo Novecento*, Roma, Carocci, 2016, pp. 367-378.

³² C. NESI, *Sebastiano Vassalli*, cit., pp. 15-17.

³³ Cfr. N. BALESTRINI, *Vogliamo tutto*, in ID., *La Grande Rivolta*, cit., pp. 3-90.

post-apocalittico dello sconfitto Augusto Ricci protagonista di *Mareblù*, solitario guardiano di un camping della riviera ligure in cui il culto della Rivoluzione è ridotto a un feticismo compreso in un ampio ventaglio di nevrosi. Nonostante la profonda tragedia che recano questi personaggi – che è poi la tragedia della generazione di Vassalli soffocata dalle ideologie –, il registro dominante è sempre un comico beffardo, che sfrutta la parodia per ridurre il linguaggio epico e politico della contestazione a un conglomerato di tic linguistici. Come ben evidenzia Della Gala, l'oggetto della satira di Vassalli è allora precisamente il “linguaggio della Rivoluzione”, di qualunque colore essa sia, ridotto a feticcio vuoto di senso per minarne le fondamenta. Si tratta pertanto di una comicità che demolisce mitologie, in un rapporto con la contestazione molto differente da quello intessuto per esempio da *Comiche* (1971) e dai romanzi degli anni Settanta di Gianni Celati, i quali sono piuttosto il corrispettivo omologico dei procedimenti carnevaleschi attuati nel concreto della contestazione trasformatasi in *performance*.

In tal senso, allora, questa trilogia comica di Sebastiano Vassalli presagisce e racchiude il senso di “fine della festa” che permea gli ultimi anni Settanta, e che, con l'aprirsi della stagione del cosiddetto “riflusso nel privato”, decreta definitivamente la fine del Carnevale della contestazione, sia essa letteraria o politica. Le immagini carnevalesche, che costituiscono il repertorio comico a cui attinge l'autore, compaiono nei suoi romanzi come depotenziate: hanno perso il loro significato originario, la loro ambivalenza e dunque la loro vitalità; il riso dissidente e rigeneratore si muta in una satira beffarda e salace. Allo stesso modo, il corpo collettivo della comunità, in diretta comunicazione con il cosmo, si disgrega in individualità grottesche e devianti, ridicolizzate e sbeffeggiate per suscitare il riso del lettore: i protagonisti dei romanzi di Vassalli sono fuori posto e fuori tempo massimo, ogni loro gestualità appare fuori luogo poiché essi sembrano non essersi accorti che la festa è finita, intrappolati in una coazione a ripetere di rituali ormai privi di senso. Ricordia-

mo pertanto la metafora con cui lo studioso di religioni Károly Kerényi descriveva la perdita del senso di festività proprio delle antiche celebrazioni religiose: certi atti, diceva Kerényi,

si compiono solo festivamente: solo su di un piano di esistenza umana diverso da quello quotidiano. La tradizione sostituisce soltanto la propria intima necessità di salire su quel piano. Ma se essa deve sostituire anche la festività, tutta la festa acquista qualche cosa di morto, di grottesco perfino, come i movimenti di chi danza per chi improvvisamente perde l'udito e non ode più la musica. E chi non ode la musica, non danza: senza senso di festività non vi è festa³⁴.

Ecco, altro non sono i personaggi che s'incontrano sul percorso che Beniamino Della Gala traccia nella sua ricerca: danzatori che hanno perso improvvisamente l'udito e non hanno smesso di ballare, burattini che si muovono in pose grottesche e sgraziate al suono di una musica che è finita da un pezzo, come sembra avvisarci lo scrittore che ci invita a ridere di loro senza pietà. Non si è trattato che di un'effimera illusione: il Carnevale è perduto, e più lontano che mai.

³⁴ KÁROLY KERÉNYI, *Religione e festa*, in FURIO JESI (a cura di), *La festa. Antropologia etnologia folklore*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1977, pp. 33-49, p. 36.

CAPITOLO PRIMO

Dopo il Carnevale

Sebastiano Vassalli e la riscoperta del comico

Nelle pagine che seguono prenderemo in esame una trilogia comica di Sebastiano Vassalli composta dai romanzi *L'arrivo della lozione* (1976), *Abitare il vento* (1980) e *Mareblù* (1982): l'intento è dimostrare come l'autore, in questi testi, attinga a pieno al repertorio di immagini della cultura del Carnevale, svuotandole di significato e depotenziandole al fine di torcerle contro il Carnevale stesso, e così decretare – o forse, profetizzare – la fine angosciante di quella lunga stagione festosa della contestazione politica, culturale, esistenziale inaugurata in Italia dal Sessantotto. Ma per comprendere a fondo come queste opere rispecchino le posture critiche assunte dall'autore rispetto al Sessantotto e agli anni Settanta, incaricandosi di demolirne i miti, è necessario innanzitutto un piccolo *flashforward*. Se infatti la nostra analisi verterà su romanzi della giovinezza di Vassalli – in parte rinnegati dallo stesso autore e relegati ai margini delle monografie sulla sua opera –, possiamo però partire da alcuni libri della maturità, nei quali, in una radicalizzazione della posizione politica ed esistenziale, si realizzano pienamente le modalità narrative anticipate dalla trilogia pubblicata a cavallo tra anni Settanta e Ottanta.

Prendiamo per esempio *3012. L'anno del profeta* (1995), romanzo contiguo alle modalità della fantascienza (ma per il quale Vassalli preferì la definizione di «favola» ambientata nel futuro): questo giunse addirittura a essere additato di cripto-fascismo per la concezione – di filiazione futurista – dell'odio e della “guerra sola igiene del mondo” come uniche energie vitali

genuine, e dunque, motori storici¹. A una tale convinzione giunge infatti, al termine del suo itinerario cristologico di formazione, il Profeta Antalo Merlini, smascherando così l'ipocrisia di quella "dittatura della pace" cui è sottomesso il suo mondo futuristico e paradossalmente distopico. La narrativa di Vassalli ha chiare ascendenze illuministiche, e la parabola del suo Profeta, raccontata con «tono palesemente satirico»², non è altro che quella di un *Candide* il quale, vessato continuamente – braccato dai trafficanti d'organi, cacciato da killer per sport, vittima della violenza strutturata nella convivenza condominiale –, si ribella alla propria condizione fondando con la morte la religione della guerra perpetua. L'autore plasma dichiaratamente questo universo a partire dalla delusione per la propria esperienza degli anni Settanta, dominati dal mutamento di un'utopia in distopia: «le idee mi vengono da questo mondo dove ho visto fallire un'utopia che apparentemente era molto bella e, tutto sommato, più piccola rispetto all'utopia della pace: il socialismo. Siccome non esisteva nell'uomo la volontà di socializzare, hanno dovuto imporla con il socialismo reale»³, dichiarò in un'intervista a «La

¹ Già in *La chimera* (1990), in realtà, Vassalli metteva allo scoperto questa concezione funzionalista dell'odio come propulsore storico e unica vera costante dell'umanità. Parlando del popolo di Zardino, paese in cui si consuma il dramma della "strega" Antonia, il narratore onnisciente dice: «erano tutti brava gente: la stessa brava gente laboriosa che nel nostro secolo ventesimo affolla gli stadi, guarda la televisione, va a votare quando ci sono le elezioni, e, se c'è da fare giustizia sommaria di qualcuno, la fa senza bruciarlo, ma la fa; perché quel rito è antico come il mondo e durerà finché ci sarà il mondo. (Finché continueranno ad esserci degli uomini ci saranno i Gesucristi e le Gesucriste, come disse Antonia)», SEBASTIANO VASSALLI, *La chimera*, Torino, Einaudi, 1990, p. 295. In queste parole è però ravvisabile ancora una critica di questo schema sacrificale del capro espiatorio che forse giunge all'autore da Girard (Cfr. RENÉ GIRARD, *La violenza e il sacro*, Milano, Adelphi, 1980 e ID., *Il capro espiatorio*, Milano, Adelphi, 1999), e che sicuramente riprende l'attitudine demistificante del Manzoni della *Storia della Colonna Infame*; non una glorificazione apertamente provocatoria e antiprogredista come quella di 3012.

² CRISTINA NESI, *Sebastiano Vassalli*, Fiesole, Cadmo, 2005, p. 90.

³ PIER LUIGI VERCESI, *Polemica. Scrittori contro «3012»: il mondo non è*

Stampa», rispondendo alla polemica scatenata dal libro negli ambienti intellettuali progressisti. Al fondo di questa amara riflessione c'è sempre un cupo pessimismo della ragione, in forza del quale Vassalli sostiene che se le utopie crollano è «perché partono dall'idea sbagliata che l'uomo sia buono e perfezionabile, mentre esso è malvagio, incorreggibile, peccatore»; così, «chi ha scommesso sull'uomo buono, chi ha pensato che le vicende umane si potessero razionalizzare e perfezionare, ha sempre perso in tempi brevi. Basta pensare al marxismo. Invece dura da duemila anni la parabola della Chiesa che parte dal peccato originale, dall'uomo malvagio»⁴.

Ciò che ci interessa però, più che il protagonista del romanzo, è il carattere della voce narrante, autodefinitasi «curatore», che attraverso lo stratagemma del manoscritto ritrovato si pone a grande distanza dagli avvenimenti raccontati (per la precisione, due secoli), i quali a loro volta si svolgono più di mille anni dopo il presente dell'autore, cui pure non mancano riferimenti precisi. Il primo paradosso è dato dal fatto che l'introduzione del curatore porta la dicitura «Aranceti della Valle del Po, 25 ottobre 1994»⁵; ma ciò non stupisce, dal momento che, poche righe prima, si dice: «3012 è una favola: la favola della circolarità del tempo»⁶. A prevalere, al di là delle indicazioni di tempo, è dunque la distanza, il «C'era una volta lontano lontano» delle favole, che crea uno iato incolmabile tra il narratore e il narrato. Come vedremo dettagliatamente, si tratta di un procedimento di straniamento, che permette all'autore di fornire uno sguardo nuovo, straniato per l'appunto, sugli avvenimenti del suo presente e del suo recente passato.

così cattivo, «Vassalli sposi la destra», in «La Stampa», 26 marzo 1995, <http://www.archiviolaStampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,20/article_id,0700_01_1995_0083_0024_10334492/> (2 luglio 2018).

⁴ C. NESI, *Sebastiano Vassalli*, cit., p. 99.

⁵ S. VASSALLI, *3012. L'anno del Profeta*, Torino, Einaudi, 1995, p. 5.

⁶ *Ivi*, p. 3.

Troviamo un esempio perspicuo di ciò nel quinto capitolo del romanzo, quando il curatore si attarda a descrivere l'Italia antica, patria del protagonista: Antalo è infatti nato nel 2988 a Fellinia, città in cui è facile riconoscere la mutazione distopica di Rimini. In queste righe Vassalli, attraverso il velo dello straniamento, espone alcune sue teorie sul "carattere degli italiani" cui dedicò un appassionato studio⁷, e racconta: «gli italiani [...] oltre alle festività riconosciute nel resto del mondo hanno delle festività loro proprie, i cosiddetti *scioperi*, che non compaiono in nessun calendario e non si sa nemmeno quanti siano e dove si verificheranno». Con il piglio dell'archeologo e dell'etnografo, spiega poi che «l'origine degli *scioperi* si perde nella notte dei tempi, ma non sembra potersi riferire a motivi d'ordine religioso e nemmeno di protesta sociale. Gli studiosi moderni sono piuttosto inclini a mettere in rapporto questa tradizione con un'altra ancora più antica, quella dei *carnevali*, e con la naturale propensione del popolo italiano alle feste e alle beffe». Ecco poi che la distanza temporale, spaziale e culturale che separa dall'"antica" prassi dello sciopero, è resa dall'incomprensibilità di questo termine per l'osservatore contemporaneo alla voce narrante:

raccontare uno *sciopero* a chi non ci si è trovato di persona è impresa difficile. Tutt'a un tratto e quasi sempre senza preavviso, il paese si ferma: i treni subsonici si bloccano dove si trovano, magari in un tunnel o sopra un viadotto, i ristoranti con cuochi e camerieri umani [...] chiudono i battenti, gli addetti alle strade mobili tolgono l'energia e se ne vanno a casa, perfino i robot delle pulizie, negli alberghi, smettono di funzionare, perché non c'è più nessuno che controlli la loro centrale! I viaggiatori in partenza non possono partire, e quelli in arrivo non

⁷ S. VASSALLI, *Gli italiani sono gli altri. Viaggio (in undici tappe) all'interno del carattere nazionale italiano*, Milano, Baldini&Castoldi, 1998.

vengono fatti arrivare finché lo *sciopero* non è terminato. A volte, qualcuno che si trova a viaggiare in quel paese ignorando l'usanza degli scioperi, si arrabbia e strepita e fa il diavolo a quattro, ma la sua arrabbiatura è del tutto inutile perché gli italiani dicono "C'è lo sciopero" con la stessa rassegnata pazienza, e la stessa calma, con cui gli abitanti di un altro paese gli direbbero "c'è l'alta marea", "c'è vento", "c'è la Luna piena"...⁸

Sempre mimando una postura paleoetnologica, il curatore appone a questa descrizione una nota a piè di pagina, dove da un lato approfondisce le origini para-antropologiche delle pratiche di sciopero, e dall'altro fa esplodere il ghigno satirico con cui intende demolire ogni residuo di mito politico degli anni Settanta (si noti come l'utilizzo delle virgolette, unito ai corsivi, sia ancora un marcatore della distanza):

Un'antica interpretazione degli *scioperi* voleva che fossero una forma estrema di protesta dei cosiddetti "proletari" (lavoratori) contro i loro padroni "capitalisti", per danneggiarli e mandarli in rovina. Studi recenti sull'economia del mondo antico hanno potuto dimostrare, però, che nessun capitalista andò mai in rovina a causa degli *scioperi*, e hanno permesso di ricondurre quell'usanza nel suo contesto più appropriato, che è quello del folklore. Lo *sciopero*, secondo le teorie più aggiornate e credibili, non fu altro che un rito collettivo in cui si realizzavano, simultaneamente, le due massime aspirazioni degli italiani di ogni epoca: quella di "fare casino" – cioè disordine – e quella di "rompere i coglioni" di chi gli stava (e gli sta) vicino⁹.

⁸ S. VASSALLI, 3012, cit., pp. 21-22.

⁹ *Ivi*, p. 21, n. 2.

Da un estremo all'altro della produzione vassalliana, lo stesso procedimento di rappresentazione della rivolta mediante la distanza dell'erudito – come abbiamo detto, archeologo ed etnografo – si trovava già nello pseudo-trattatello secentesco *Tempo di mæssacro*, pubblicato nel 1970 da Einaudi grazie all'interessamento di Italo Calvino¹⁰. Nel testo vengono esposte, seguendo il movimento di una proliferazione incontrollata che è attualizzazione dello stile barocco, le diverse forme del «mæssacro», ossia della violenza (già concepita evidentemente in qualche modo come motore del mondo più di vent'anni prima di *3012*). Siamo ancora nella scia della ricerca post-avanguardistica dello scrittore, situabile all'interno di un piccolo raggruppamento che Maria Corti ha definito «neosperimentalista» e che prosegue la ricerca letteraria nel segno della «funzione Gadda»: un *corpus* caratterizzato, secondo la studiosa, da «una serie di recuperi che possono rivitalizzare il sistema letterario dal di fuori» (in cui si può includere dunque la ripresa del genere trattatistico barocco), e, nel caso specifico di Vassalli, dall'«uso il più violento possibile delle parole, a costo di perderne il significato»¹¹. In questo utilizzo della lingua, di chiara ascendenza neoavanguardistica, è già evidente una certa ambiguità, al punto che anche Corti non riusciva a definirne con certezza lo scopo. Diverse le ipotesi proposte, tra cui che «in tal modo l'autore abbia voluto esercitare funzione eversiva, di avanguardistica memoria, nei riguardi della lingua considerata prodotto borghese, soggetto a conformismo e standardizzazione»; che «abbia scelto per istinto quella che Manganelli chiamò a proposito del suo primo romanzo *Narcisso* "l'euforica bisboccia verbale, sconnessa e avvampante"»; o, infine, che «abbia ancora privilegiato le violenze linguistiche e certi tic stilistici maniacali come equivalente formale dell'umana demenza, og-

¹⁰ Cfr. ROBERTO CICALA, *La sperimentazione editoriale del giovane Vassalli con bibliografia 1965-1984, catalogo delle sue edizioni CDE e Ant. Ed., immagini e testi*, Novara, Interlinea, 2011, p. 19.

¹¹ *Ivi*, p. 20.

getto di trattazione del libro, o ancora si sia volto a un clownesco uso della lingua che fosse antitetico alla struttura trattatistica». Una probabile «presenza di concause»¹² è la sentenza definitiva di Corti; ma, in ogni caso, è evidente che ci troviamo in una fase liminale della produzione dello scrittore, in cui non è ancora ben chiaro contro chi muovere le armi affilate presso il Gruppo 63 (il riso, il plurilinguismo gaddiano, l'esplosiva inventiva lessicale). L'unica intenzione definibile – e definita dallo stesso autore in un intervento sul primo numero della rivista «Pianura», da lui co-fondata – è «la volontà di capire le trasformazioni degli anni settanta e attuare una sperimentazione linguistica non fine a se stessa, come talvolta ha fatto la neovanguardia»¹³.

Una certa postura distaccata verso i sommovimenti politici degli anni Settanta era però già in qualche modo evidente: in un paragrafo sulle «attitudini tribali del bipede», cioè dell'essere umano visto come una qualsiasi creatura – aggiungiamo anche l'etologo, pertanto, alla lista dei ruoli assunti dal narratore –, il trattatista si occupa di illustrare la contrapposizione tra singolo e collettività. Ciò però avviene in chiave totalmente contrapposta a quella della cultura militante, presso il quale il polo positivo è quello della collettività (anche nel caso delle intenzioni del Gruppo 63 l'aggregazione collettiva doveva prevalere sul singolo). La tensione alla dimensione collettiva in *Tempo di massacro* non è che «sublimazione d'istinto gregario, e da questa deriva il trascendimento gestaltico della folla come unità sulla somma dei bipedi che la compongono: perché la folla tutta è meno stupida e codarda del bipede, e naturalmente volta al massacro seppur circoscritto». Non che si riservi una parola meno disillusa quando, con espliciti riferimenti alle rivolte sessantottesche, si tratta «de' conati trascinapòppoli, de le golpi che nelle vigne istriscian-

¹² MARIA CORTI, *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi, 1978, p. 162.

¹³ R. CICALA, *La sperimentazione editoriale del giovane Vassalli con bibliografia 1965-1984, catalogo delle sue edizioni CDE e Ant. Ed., immagini e testi*, cit., p. 27.

ti o delle vigne che nelle golpi piantate subdolamente s'insinuano, delle organze civettonistiche quando si brulica in spazzii, in spiazzi, in piazze contro questurini che manganèllano sordidi», quando «allora sale l'anonimo cola di rienzo portatile»¹⁴. Ma anche qui, al di là del contenuto, ciò che ci interessa constatare è la distanza incolmabile che il narratore – curatore, trattatista, etnografo, etologo, archeologo – frappone tra sé e la materia; il che gli permette, troncando sul nascere ogni possibile identificazione, di arrogarsi un fittizio senno di poi per spiegare qualcosa che appare remoto, ma che in realtà è appena passato o in pieno corso di svolgimento. Si tratta di una forma di straniamento del tutto simile a quella attraverso cui Lev Tolstòj descrive la proprietà privata facendo parlare il cavallo nel racconto *Cholstomér* citato da Viktor Šklovskij in *L'arte come procedimento*¹⁵; solo che non viene attuata mediante il ricorso a una focalizzazione inusitata e deformante, bensì attraverso l'instaurazione di una distanza fittizia che è quella di uno sguardo, per così dire “scientifico”, che produce una “minimizzazione” para-antropologica della rivolta (in *Tempo di mæssacro*) e dello sciopero (in *3012*). Questo viene ridotto a rituale carnevalesco – dove l'aggettivo perde tutta la potenzialità di cambiamento che gli attribuivano i movimenti di protesta – e nulla più.

Due sono gli aspetti di tale modalità narrativa adottata da Vassalli che ci interessa rilevare: l'effetto comico ottenuto mediante lo straniamento, e lo “sguardo archeologico” alla base di questo effetto, in cui si concretizza la postura critica dell'autore rispetto alle mitologie che intende decostruire. Bisogna dunque, innanzitutto, inserire il percorso di Vassalli in quella riscoperta del comico che fu al centro di alcune tendenze della cultura ita-

¹⁴ S. VASSALLI, *Tempo di mæssacro. Romanzo di centramento & sterminio*, Torino, Einaudi, 1970, p. 89.

¹⁵ VIKTOR BORISOVIČ ŠKLOVSKIJ, *L'arte come procedimento*, in TZVETAN TODOROV (a cura di), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 73-94.

liana tra gli anni Sessanta e gli anni Settanta. Uno sguardo fuori dai confini nazionali, verso est, permette poi di inquadrare queste ricerche narrative in un recinto teorico delimitato dalle citate riflessioni di Šklovskij, ma anche da quelle di Michail Bachtin sull'opera di François Rabelais e la cultura popolare del Carnevale¹⁶. Ciò significa verificare affinità e divergenze tra Vassalli e uno dei maggiori promotori di questa riscoperta, Gianni Celati (1937).

Come lo scrittore novarese, Celati svolse un breve “ tirocinio ” presso la Neoavanguardia (pubblicando per esempio su « Marcatré » e « Quindici »), da cui si distaccò nettamente in seguito, soprattutto nella sua produzione narrativa; al punto che il libro d'esordio, *Comiche* (1971), segnala Marco Belpoliti, « è stato accolto dai critici (Angelo Guglielmi, Giuliano Gramigna, Walter Pedullà) come uno dei testi decisivi della nuova stagione letteraria che segue il Gruppo 63 e il suo dissolvimento »¹⁷. Lo stesso Belpoliti colloca poi Celati in una sorta di “ cenacolo ” legato all'Università di Bologna degli anni Settanta, di cui sarebbe padre ideale il filologo, storico e antropologo Piero Camporesi: il critico rileva la convergenza, in quegli anni, delle ricerche di Celati, dello storico Carlo Ginzburg (1939) e del drammaturgo Giuliano Scabia (1935-2021, anch'egli legato all'esperienza del Gruppo 63). Ad accomunare tali ricerche, nel contesto di un'ottica accademica in cui convergono storia, antropologia e letteratura, sarebbero l'interesse per la cultura degli strati subalterni della società, la proliferazione fabulatoria incontrollabile delle piccole storie e il comico carnevalesco che di tale cultura è espressione precipua: tratti distintivi che verranno poi espressi in una comicità mili-

¹⁶ Ci si riferisce naturalmente a MICHAEL BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1979, ma anche al precedente ID., *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1968.

¹⁷ MARCO BELPOLITI, *Carnevale a Bologna*, in ID., *Settanta*, Torino, Einaudi, 2001, p. 246.

tante caratteristica del movimento del Settantasette bolognese, con il suo epicentro nel dipartimento universitario del DAMS. Non a caso è qui che Celati, insegnante di Letteratura americana, tenne il seminario sull'Alice di Lewis Carroll da cui nacque l'esperienza di scrittura collettiva di *Alice disambientata*¹⁸; e sempre al DAMS bolognese Scabia, ideatore delle carnevalesche "azioni teatrali di decentramento", insegnava Drammaturgia.

L'espulsione della comicità dalla letteratura ufficiale come forma di partizione del discorso funzionale al mantenimento dello *status quo* è una delle tesi fondamentali di questo ambiente culturale. Si tratta di una tesi che, com'è noto, verrà poi espressa in forma narrativa da Umberto Eco (altro insegnante del DAMS) in *Il nome della rosa* con il mistero dell'occultamento del capitolo della *Poetica* di Aristotele sul comico – «Di ciò di cui non si può teorizzare, si deve narrare» avvertiva del resto Eco nel risvolto di copertina delle prime edizioni del romanzo, torcendo a suo favore il motto di Ludwig Wittgstein. La qualità sovversiva della risata era d'altronde presente nelle riflessioni dello studioso già ai tempi del *Diario minimo* (1963), in cui la ritroviamo condensata nell'*Elogio di Franti*. Qui Eco, prendendo di mira l'ipocrisia dell'idea di concordia sociale su cui si innesta la gerarchia dei personaggi in *Cuore* di Edmondo De Amicis (1886), notava come la risata fosse la caratteristica precipua del solo, tra gli scolaretti descritti nel diario del piccolo Enrico Bottini, a essere tratteggiato unicamente in negativo: il sottoproletario Franti, figura malvagia cui viene negata ogni possibilità di presa di parola e che inoltre sparisce rapidamente dal testo – non prima, comunque, di aver riso in faccia alla madre afflitta dai suoi insuccessi scolastici, il che costituisce l'atto più deprecabile in assoluto per i valori su cui edifica il proprio universo De Amicis. Nel sovrapporre totalmente la figura del compagno al diavolo, però, «quello

¹⁸ GIANNI CELATI (a cura di), *Alice disambientata. Materiali collettivi (su Alice) per un manuale di sopravvivenza*, Firenze, Le Lettere, 2007.

che Enrico non si domanda», nota Eco, «è se la cattiveria di chi ride non sia una forma di virtù, la cui grandezza egli non può capire poiché tutto ciò che è riso e cattiveria in Franti altro non è che la negazione di un mondo dominato dal cuore, o meglio ancora di un cuore pensato a immagine del mondo in cui Enrico prospera e si ingrassa»¹⁹. Da qui si comprende come una simile elisione censoria del riso sia mero strumento della conservazione, poiché «il riso di Franti è qualcosa che distrugge, ed è considerato malvagità solo perché Enrico identifica il Bene all'ordine esistente e in cui si ingrassa. Ma» al di là dell'ottica ristretta di De Amicis, «se il Bene è solo ciò che una società riconosce come favorevole, il Male sarà soltanto ciò che si oppone a quanto una società identifica con il Bene, ed il Riso, lo strumento con cui il novatore occulto mette in dubbio ciò che una società considera come Bene, apparirà come volto del Male, mentre in realtà il ridente – o il sogghignante – altro non è che il maieuta di una diversa società possibile»²⁰. Le accezioni politiche di questo riso in tutto e per tutto carnevalesco, allo stesso tempo sovversione dell'ordine costituito e germinazione di un nuovo mondo, sono inoltre sottolineate dalla strizzata d'occhio finale dell'articolo, con cui Eco intravedeva in Franti la premonizione figurale dell'anarchico regicida Gaetano Bresci.

Una simile teoria del comico è alla base di uno dei saggi di Celati di più spiccata ascendenza bachtiniana, *Dai giganti buffoni alla coscienza infelice* (1973, raccolto successivamente in *Finzioni occidentali*). Qui leggiamo, per esempio, che «le *mésalliances* tipiche della comicità, come associazione di elementi incompatibili, del re e del pazzo, del sapere e della trivialità, dell'uomo e della bestia, della religione e dell'oscenità, dei sentimenti e del cibo, distrugge il dramma, eliminando la separazione di valori, di ordini, di classi, che è il presupposto dell'unità del mondo».

¹⁹ UMBERTO ECO, *Elogio di Franti*, in ID., *Diario minimo*, Milano, Bompiani, 1992, pp. 81-92 (p. 86).

²⁰ *Ivi*, pp. 89-90.

La tensione antistrutturale del comico non cede peraltro il fianco a una progressiva nuova strutturazione gerarchica, poiché «il mondo al rovescio dell'archetipo carnevalesco non offre in alcun modo come definitivo il proprio ribaltamento, né come monovalenti i suoi segni»²¹. Tutto si svolge nel segno dell'ambiguità, di un rinnovamento ciclico e perpetuo – dunque, perennemente instabile – che non permette alcun processo di cristallizzazione ideologica o di sclerotizzazione secondo un sistema di valori e di *exempla* mitici. Celati cita il passo del *Gargantua e Pantagruel* di Rabelais in cui Gargantua, una volta che la moglie è morta nel dare alla luce il figlio, non sa se deve ridere o piangere, «esempio privilegiato del paradosso in cui non si dànno soluzioni univoche, e tanto più in quanto le disgiunzioni a cui arriva sono quelle ultime del riso o del pianto, della vita o della morte». La conclusione che se ne trae è che «nell'epica comica il segno finale indica un mantenimento nel discorso di tutte le ambivalenze disgiuntive, ovvero dei suoi contrari»²². Anche secondo Bachtin la cultura del Carnevale si sviluppa in opposizione a un sistema di pensiero dogmatico come quello dominante nel Medioevo²³,

²¹ G. CELATI, *Dai giganti buffoni alla coscienza infelice*, in ID., *Finzioni occidentali*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 55-110 (p. 57).

²² *Ivi*, p. 97.

²³ Piero Camporesi però diffida da estendere troppo facilmente questa contrapposizione a una netta cesura tra la cultura popolare e quella della Chiesa e degli apparati feudali: «La supposta monolitica "seriosità" della Chiesa e dell'apparato di potere feudale, alla quale la cultura popolare avrebbe contrapposto un "secondo mondo" e una "seconda vita" (come vorrebbe l'irreale ricostruzione teorizzata da Michail Bachtin), non regge alla prova dei fatti. La dicotomia ambivalente non era all'esterno ma all'interno della Chiesa medievale profondamente contaminata dalla cultura delle masse, cristianizzate solo superficialmente». Ciò che intende portare alla luce Camporesi è «una incredibile vitalità della cultura bassa, volgare, popolare, della cultura agraria delle masse contadine che condizionava potentemente la cultura dell'aristocrazia clericale», dando vita effettivamente a un vero e proprio «scambio di competenze, di tecniche e di forme tra frati e giullari» che, «al di là del compromesso fra bisogni pratici e condanne teoriche, va visto alla luce della ossessiva dialettica sacro/profano, negli indeterminati e sempre provvisori confini tra consacrazione

al quale, nel momento in cui perfino vita e morte vengono relativizzate, viene tolto ogni tipo di fondamento valoriale. Se poi «nulla si afferma come verità superiore, e tutto è trascinato in un movimento parodico senza un punto di vista esterno o spettacolare», ciò porta con sé la concezione «d'un corpo comico come corpo sociale, dove si manifestano tendenze comuni, a cui non sfugge né il re né il pazzo, né lo stolto né il savio. Il che vuol dire che il savio è anche stolto, come il pazzo è anche savio, e l'uno e l'altro partecipano di tendenze comuni a tutti gli uomini»²⁴. Impossibile dunque edificare una struttura sociale gerarchica su una concezione del mondo così intrinsecamente anti-fondativa e anti-identitaria – ed è per questo che i movimenti di protesta di quegli anni si proposero tra l'altro una rivitalizzazione della cultura carnevalesca riportata alla luce da tali studi.

Archeologia del Carnevale

Ora, il presupposto da cui parte Celati è che questa modalità del comico sia ai giorni nostri inattuabile, o perlomeno dimenticata a causa delle censure cui la comicità popolare è stata sottoposta dal Rinascimento fino a oggi. Come spiega Belpoliti, già Camporesi parla «della morte del Carnevale, del tramonto delle feste dei pazzi»²⁵, e lo fa in un'opera come *Maschera di Bertoldo* (1976), dove riconosce, da una parte, che «le matrici carneva-

e dissacrazione» (PIERO CAMPORESI, *Rustici e buffoni. Cultura popolare e cultura d'élite fra Medioevo ed età moderna*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 37-43). Un esempio perspicuo di questa contaminazione è dato per Camporesi da quell'«ibridata miscela di *sancta rusticitas* alla quale non mancano ilari e sconvolgenti momenti di *scurrilitas*» che si ritrova nei *sermone*s dei predicatori, dove è evidente «l'influsso della tradizione giullaresca e del recitativo drammatico buffonesco»; una tradizione popolare di tanto successo da essere adottata anche da san Francesco, come lo studioso non manca di notare (*ivi*, pp. 107-108).

²⁴ G. CELATI, *Dai giganti buffoni alla coscienza infelice*, cit., p. 102.

²⁵ M. BELPOLITI, *Carnevale a Bologna*, cit., p. 244.

lesche delle allegorie di Croce sono ormai lontane, illanguidite, offuscate»; dall'altra, che «la protesta sociale e il sogno del mutamento rinnovatore che avevano dato vita e sangue al tema del mondo rovesciato [...] le prospettive d'un ribaltamento sociale che avesse potuto porre il "basso" al posto dell'"alto", sembrano addirittura sconfessate e condannate»²⁶. Delle lezioni di Camporesi, agli uditori rimane però la fascinazione per la parabola ascendente del Carnevale evocata dal professore, piuttosto che la costernazione per la sua decadenza: da qui l'origine del sincretismo tipico del movimento del Settantasette, che negli stessi anni della tetra recrudescenza della violenza politica scopriva il Carnevale festoso come serbatoio simbolico per la lotta, tramutando il testo «in un piccolo vademecum [...] ben al di là delle intenzioni del suo autore»²⁷.

In questa ricezione, le parole di Camporesi e quelle di Celati si mescolano in un unico discorso, pur con le loro differenze, sottolineate da Belpoliti: «se infatti per lo studioso romagnolo lo spirito del Carnevale è tramontato per sempre, e non possiamo che raccontarne l'agonia e la morte, per Celati esiste ancora una via d'uscita dalla fine della comicità tradizionale»²⁸. Una via che deve necessariamente passare per l'invenzione di un nuovo linguaggio, dato il processo di sclerotizzazione cui sottostà *in primis* quello dei gruppuscoli: «se il linguaggio politico è, o dovrebbe essere, il veicolo delle necessità e dei desideri delle varie classi sociali, si fa presto a capire che queste necessità e desideri di solito debbano passare per un gergo standardizzato, attraverso linguaggi che non sono loro propri, come l'italiano burocratizzato, letterario o trattatistico»²⁹ (qui c'è peraltro una netta convergenza con quan-

²⁶ P. CAMPORESI, *La maschera di Bertoldo. Le metamorfosi del villano mostruoso e sapiente. Aspetti e forme del Carnevale ai tempi di Giulio Cesare Croce. Nuova edizione rivista e aumentata*, Milano, Garzanti, 1993, p. 69.

²⁷ M. BELPOLITI, *Carnevale a Bologna*, cit., p. 245.

²⁸ *Ivi*, p. 248.

²⁹ *Ivi*, p. 261.

to scriveva in merito Umberto Eco in quegli anni)³⁰. Celati allora non esprime le sue idee con un linguaggio propriamente politico, ma con i suoi insegnamenti «anticipa e in parte predetermina, quello che da lì a pochi anni saranno gli slogan, le scritte sui muri [...] nate dentro il movimento del Settantasette»³¹, cioè «i giochi di parole che senza alcun ordine o ritmo o rispetto per la dimensione e la forma tappezzano le pareti interne dell'Università, i muri delle vie antistanti, sino a ricoprire, per un periodo non breve, tutte le zone frequentate da giovani e studenti»³².

Eppure il Carnevale finisce in fretta, le utopie rivelano la loro inconsistenza e la contestazione festosa decade nel terrorismo e nella lotta armata. Questa almeno è la versione di Vassalli, il quale ci racconta un passaggio dalla collettività al singolo che continua a danzare senza più udire la musica, per riprendere la celebre metafora con cui lo studioso di religioni Károly Kerényi descriveva la perdita del sentimento rituale della festa. Di immagini carnevalesche pullulano, come vedremo, i romanzi della trilogia comica che prenderemo in esame, a partire da quella del matto, sciocco o buffone in cui si inquadrano alla perfezione tutte e tre le figure dei protagonisti; ma attingere a questo repertorio non è sufficiente per ricreare il vissuto festivo del Carnevale. I modelli di Vassalli, pertanto, finiscono per aderire di più a un certo tipo di «comicità della beffa, dello smascheramento del vizio e della satira dei comportamenti devianti» che, per dirlo con Celati, sin dalle «soglie dell'epoca moderna» si impone «come l'unica forma di comicità legittima»³³.

Le narrazioni parodiche di Vassalli sono dunque ascrivibili alla satira moderna piuttosto che al Carnevale, secondo una di-

³⁰ Cfr. per esempio U. ECO, *Il brigadiere rosso*, in ID., *Dalla periferia dell'Impero*, Milano, Bompiani, 1991, pp. 155-158.

³¹ M. BELPOLITI, *Carnevale a Bologna*, cit., p. 260.

³² *Ivi*, p. 266.

³³ G. CELATI, *Il tema del doppio parodico*, in ID., *Finzioni occidentali*, cit., pp. 113-163 (p. 123).

stinzione stabilita da Michail Bachtin; anche quando si nutrono delle stesse immagini del comico carnevalesco tipico di Rabelais. Per il critico russo, «la parodia carnevalesca è lontanissima dalla parodia moderna, che è puramente negativa e formale; la parodia carnevalesca, infatti, negando, al tempo stesso fa resuscitare e rinnova»³⁴. La cultura del Carnevale si distingue allora dalla satira perché si basa su un «riso autentico, ambivalente e universale», che «non esclude la serietà, ma la purifica e la completa. La purifica dal dogmatismo, dall'unilateralità, dalla sclerosi, dal fanatismo e dalla perentorietà, dagli elementi di paura o di intimidazione, dalla didatticità, dall'ingenuità e dall'illusione, dalla fissazione nefasta e unilaterale, e dal banale esaurimento»³⁵. La comicità del Carnevale sorge infatti spontaneamente da festività che «sono state legate a periodi di crisi, di svolta, nella vita della natura, della società e dell'uomo»: nelle società medievali «la festività diventava in questo caso la forma della seconda vita del popolo che penetrava temporaneamente nel regno utopico dell'universalità, della libertà, dell'uguaglianza e dell'abbondanza»³⁶. Il riso carnevalesco non lubrificava gli ingranaggi della struttura sociale, ma serviva a metterne in evidenza le storture e a rinnovarla rendendo patente agli occhi degli individui la possibilità epifanica di un'esistenza alternativa.

C'è dunque una cruciale differenza tra il riso carnevalesco, genuina espressione delle classi subalterne che può portare alla disgregazione dei valori dogmatici di una cultura dominante, e il riso satirico, comico reazionario per eccellenza. Bachtin denuncia infatti l'«*orientamento borghese* preso dal grottesco comico rabelaisiano»³⁷ nei secoli successivi al Rinascimento. Questa comicità ha cioè subito una sclerotizzazione per cui, a partire dal XVII secolo,

³⁴ M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., pp. 14-15.

³⁵ *Ivi*, p. 135.

³⁶ *Ivi*, p. 12.

³⁷ *Ivi*, p. 114.

il riso non può essere una forma universale di visione del mondo; può riferirsi soltanto ad alcuni fenomeni parziali e parzialmente tipici della vita sociale, ad alcuni aspetti di ordine negativo; ciò che è sostanziale e importante non può essere comico; la storia e le persone che la rappresentano (re, condottieri, eroi) non possono essere comici; il campo di azione del comico è ristretto e specifico (i vizi dell'individuo e della società); non è possibile esprimere con il linguaggio del riso la verità sostanziale sul mondo e sull'uomo poiché ciò si addice solo al tono serio [...].

«È per questo motivo», continua il critico, «che nella letteratura si assegna al riso un posto tra i generi minori, che rappresentano la vita di singole persone e dei bassifondi della società»³⁸; e si può notare come l'epoca del *turn* della comicità in senso conservatore coincida con quella dell'installazione della società normativa descritta da Michel Foucault, fondata sul disciplinamento dell'individuo³⁹. Al centro dei romanzi che prenderemo in esame troviamo infatti proprio lo sbeffeggiamento del dramma del singolo; si tratta d'altronde di libri nati a partire dallo studio di un personaggio preso nella sua irriducibile individualità, sia esso martire della rivoluzione sbagliata (come Benito Chetorni in *L'arrivo della lozione*), vittima delle ideologie (Cristiano Antonio Rigotti in *Abitare il vento*) o sopravvissuto feticista delle stesse (Augusto Ricci in *Mareblù*).

Anche certa letteratura antropologica può indurre a interpretare la satira come strumento della conservazione della struttura sociale: sarebbe a dire che persino quando la parodia sembra tratteggiare un "mondo alla rovescia", ciò serve a dimostrare che il caos non può non essere ricomposto in

³⁸ *Ivi*, p. 77.

³⁹ Per un discorso più ampio, sul passaggio dal *romance* al *novel* per esempio, v. G. CELATI, *Finzioni occidentali*, in *Id.*, *Finzioni occidentali*, cit., pp. 5-51.

un ordine stabile e monolitico. Nei suoi studi che miravano a portare alla luce il legame tra i rituali e i generi artistici performativi (in cui includeva anche la letteratura), l'antropologo Victor Turner distingueva infatti i riti di crisi vitale, necessari al rinnovamento della società, e i riti di inversione, quelli che più somigliano a pure valvole di sfogo funzionali alla conservazione. Dunque, «se la liminalità dei riti di crisi vitale è paragonabile, forse audacemente, alla tragedia – perché entrambe comportano umiliazione, perdita e dolore», per Turner «la liminalità dell'inversione di *status* può essere paragonata alla commedia, perché entrambe comportano contraffazione e capovolgimento, ma non distruzione, delle norme strutturali e di coloro che vi si attaccano con troppo zelo»⁴⁰. Anche Maria Corti sottolineava del resto che la trasposizione parodica della cultura alta, propria di «situazioni estranee al modello gerarchizzante» come «i riti delle feste popolari e le fantasie teratologiche connesse e i codici comportamentistici», risponde a questa funzione, dal momento che, «ritualizzandosi, finisce col riprodurre specularmente proprio il modello gerarchico, simbolico, paradigmatico che rifiuta»⁴¹. La comicità di Vassalli allora, alle soglie degli anni Ottanta, decennio del cosiddetto “riflusso”, non può più essere strumento di contestazione, ma unicamente sopravvivenza deteriorata di un repertorio di immagini comiche che si deformano in un riso negativo. In questo senso il Carnevale è finito, il senso di festività è perduto, si danza senza musica.

Non è peraltro da sottovalutare neanche l'interpretazione psicopatologica di questi tipi rituali, con «atteggiamenti di tipo masochistico nei neofiti» dei riti di crisi vitale e «una componente sadica»⁴² nei riti di inversione. I “neofiti”, ossia i militanti in ri-

⁴⁰ VICTOR TURNER, *Il processo rituale. Struttura e antistruttura*, Brescia, Morcelliana, 2001, p. 215.

⁴¹ M. CORTI, *Il viaggio testuale*, cit., pp. 241-242.

⁴² V. TURNER, *Il processo rituale*, cit., p. 215.

volta che sono protagonisti dei romanzi che prendiamo qui in esame, subiscono in effetti un trattamento sadico da parte di Vassalli: la tragedia personale di Benito, Cris e Augusto si consuma nel momento in cui viene registrata dall'occhio beffardo dell'autore, che non si pone all'interno della narrazione, condizionandone masochisticamente le sofferenze, ma all'esterno, giostrandone le vicende con piglio crudele. Anche in questa posa autoriale risiede d'altronde una differenza fondamentale che distingue il riso carnevalesco dalla satira: come afferma Bachtin, «l'autore puramente satirico, che conosce soltanto il riso negativo, si pone al di fuori dell'oggetto della sua derisione, vi si contrappone, e così viene distrutta l'integrità dell'aspetto comico del mondo, e ciò che è "comico" (negativo) diventa un fenomeno privato»⁴³. Il riso negativo della satira non ha insomma una funzione rigenerativa, di ri-orientamento della società – gli esiti più recenti dell'opera di Vassalli, che via via si fa sempre più demolizione dissacrante dell'ottimismo progressista, lo confermano –, ma può essere solo demitizzazione di una cultura che da antagonista si propone come nuova cultura dominante, e dunque facilmente ancella della conservazione. Insomma, per dirlo con Turner, «la satira è un genere conservatore perché» se pure «denuncia, attacca o deride quelli che considera come vizi, follie, stupidità o abusi [...] il criterio su cui si basa il suo giudizio è di solito l'impianto strutturale normativo dei valori ufficialmente promulgati. Per questo le opere satiriche [...] hanno spesso la forma di un "rito di inversione", teso a dimostrare che il disordine non può alla lunga sostituire l'ordine»⁴⁴.

Per interpretare la comicità di Vassalli bisogna allora considerare il passaggio *Dai giganti buffoni alla coscienza infelice* descritto da Celati. Lo studioso afferma infatti che

⁴³ M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., p. 16.

⁴⁴ V. TURNER, *Dal rito al teatro*, Bologna, il Mulino, 1986, p. 80.

il grottesco romantico utilizza i procedimenti di dissacrazione del riso carnevalesco studiati da Bachtin, ma solo per dissacrare una certa porzione di realtà che è quella prosaica, la prosa del mondo imposta dalla miopia bottegaia del potere borghese; cioè per una parodia non generalizzata che mantiene in vita un'aspirazione al sublime. Per fare questo deve escludere categoricamente la degradazione e la trivializzazione del riso carnevalesco [...] da ora in poi poste al bando dalla letteratura delle classi alte.

Qui si trova la cesura: nell'elisione del comico e nella nascita di quella «linea anti-rabelaisiana che risalirebbe nientemeno che a Swift»⁴⁵, e a cui con buone ragioni si può ascrivere l'opera dello scrittore novarese. Riprendendo la distinzione bachtiniana tra comicità carnevalesca e satira, Celati dipinge «l'ironia e il riso sardonico» come «un riso indebolito, che in effetti non fa propriamente ridere come la comicità, perché si fonda sul disincanto e su un distacco dalle passioni che appartengono al mondo considerato normale. Il distacco dell'umorismo mostra la distanza o separazione del soggetto dall'oggetto», laddove nel Carnevale l'autore stesso è trascinato nel vortice parodico che mette ogni cosa in sospenso e che di ogni cosa mostra il rovescio, sospendendo ogni tipo di costruzione gerarchica e valoriale. Eco diceva del resto la stessa cosa nell'*Elogio di Franti*: «chi ride, per ridere, e per dare al suo riso tutta la forza, deve accettare e credere, sia pure tra parentesi, a ciò di cui ride, e *ridere dal di dentro*, se così si vuol dire, se no il riso non ha valore. [...] Chi ride deve dunque essere figlio di una situazione, accettarla *in toto*, quasi amarla, e quindi, da figlio infame, farle uno sberleffo»⁴⁶. Pur qualche anno prima della traduzione in Italia dello studio di Bachtin su Rabelais, tali

⁴⁵ G. CELATI, *Dai giganti buffoni alla coscienza infelice*, cit., pp. 59-60.

⁴⁶ U. ECO, *Elogio di Franti*, cit., p. 90.

parole colgono evidentemente l'implicazione fondamentale del riso carnevalesco per cui l'autore è travolto nel suo stesso riso, senza porsi al di sopra di ciò che racconta in un'ottica deformante (ciò che costituisce una caratteristica della satira).

Ma la differenza fondamentale tra questo riso sovversivo e la comicità satirica, conservatrice per sua natura, risiede per Celati nel differente valore dell'immagine del corpo; dunque, in ultima analisi, nello spinoso rapporto tra dimensione individuale e collettiva. È qui, in effetti, che il professore-scrittore fissa «i limiti della comicità: la comicità, la commedia e la comunanza con gli altri hanno la stessa radice e la stessa etimologia, cioè il *komos*, la comunione festosa con cui termina ogni commedia, rituale del riso espansivo, senza separazione tra individuo e realtà, tra mondo ideale e mondo pratico»; separazione che viene poi istituita dal «disincanto scettico» che «tocca anche questo rituale»⁴⁷. Se «il corpo comico è l'immagine d'una comunità» – una comunità in cui «il corpo individuale cessa in un certo qual modo di essere se stesso: è come se fosse possibile scambiarsi l'uno con l'altro i corpi»⁴⁸, diceva Bachtin –, «in queste immagini arcaiche non può esserci l'idea d'un individuo separato dagli altri; e l'individuo empirico è incorporato dalla comunità». Ma nel momento in cui non vi è più il senso della festa, la comunità si frantuma in tante individualità segregate attraverso un procedimento assoggettante di partizione dei corpi. Questa, infine, la diagnosi di Celati sul suo presente: «saltando a noi, qui come siamo adesso, viene da dire che nelle nostre figurazioni, nelle nostre immagini, sia sparita del tutto quella del corpo sociale come un grande corpo unico, e sia rimasta soltanto quella del corpo individuale, separato e mortale», cioè la medesima visione creaturale che anima le sardoniche riflessioni di Vassalli sul «bipede» col «màssacro» nel suo DNA. Qualcosa di inconcepibile e semmai di tremendamente funesto

⁴⁷ G. CELATI, *Dai giganti buffoni alla coscienza infelice*, cit., p. 86.

⁴⁸ M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., p. 279.

per l'età del Carnevale, con cui si è ormai stabilita un'assoluta incomunicabilità: la nostra norma sarebbe stata l'apocalisse per quell'epoca, poiché «è come se noi dessimo per scontato uno smembramento del corpo sociale, che nelle antiche figurazioni era un sintomo del tremendo, il segno d'una vendetta divina che colpisce la comunità degli uomini. La nostra immagine dell'uomo è quella del corpo separato, entità privata, chiusa in sé»⁴⁹.

Non è allora più possibile «*scambiarsi l'uno con l'altro i corpi*», ma solamente maschere in un continuo ribaltamento (il re è il buffone e il buffone è il re). E far cadere la maschera come fa la satira significa dunque rivelare un'identità che vi si cela dietro e costruire una partizione in base a essa, laddove, scrive Celati, «la maschera è sempre [...] “gioiosa negazione dell'identità”, presenza pura senza niente dietro»⁵⁰. A livello di rappresentazioni letterarie, poi, riassume Belpoliti, «il corpo sociale unitario è diventato il corpo schizofrenico del *fool* soggetto alla persecuzione del tiranno»⁵¹, la qual cosa accade precisamente nei romanzi di Vassalli, che hanno al centro figure allucinate e patologiche di novelli Don Chisciotte o alienati feticisti della lotta di classe in esilio. Solo che nei panni del tiranno troviamo il regime discorsivo della Rivoluzione, mutatosi paradossalmente in discorso egemone, come vedremo – con vistosi effetti sui corpi singoli dei protagonisti.

Eppure, in alcune tra le prime prove comiche di Vassalli lo sguardo straniante si mette proprio al servizio della contestazione. Così, per esempio, ancora in un articolo scritto insieme a Giorgio Fonio ed Enzo Porcelli, pubblicato nel numero dell'agosto 1969 di «Quindici» e intitolato *Dalla caccia al capellone al colpo di stato*. Il breve testo è un'aspra denuncia degli abusi di polizia in alcuni atti di repressione nella città di Novara, ma il tono prevalente è quello comico, sebbene si presagisca ironicamente un colpo di stato il cui fantasma pochi mesi dopo assumerà contorni

⁴⁹ G. CELATI, *Dai giganti buffoni alla coscienza infelice*, cit., pp. 103-104.

⁵⁰ G. CELATI, *Il tema del doppio parodico*, cit., p. 160.

⁵¹ M. BELPOLITI, *Carnevale a Bologna*, cit., p. 248.

consistenti. Come nei testi di Vassalli citati in precedenza, anche qui è l'ottica deformante del narratore a fornire l'effetto comico attraverso lo straniamento. Ma non abbiamo più davanti un trattato di etologia o di etnografia archeologica, bensì un articolo di rotocalco dove si parla di una moda: «a partire da questo primo scorcio d'estate 1969, le guide turistiche dell'Italia settentrionale possono aggiornare la voce "Novara" unendo alle altre indicazioni di attrattive offerte quella della *Caccia al capellone*», definita come un «nuovo sport»⁵². Non sono allora immagini del carnevalesco a prevalere in queste poche righe, ma piuttosto un generale effetto di esagerazione che crea un mondo alla rovescia in cui il pestaggio dei "capelloni" è consuetudine pienamente accettata. Così, anziché denunciare pianamente l'illegittimità dell'azione di polizia, gli autori si limitano a chiedere con ostentata ragionevolezza che «come ogni caccia, anche quella al capellone venga strettamente regolamentata in modo da impedire a) l'estinzione della razza del capellone, in vista di future cacce b) la degenerazione della violenza che potrebbe sfociare in forme ben più pericolose se indirizzata a obiettivi non strettamente pertinenti la caccia stessa, ma più specificamente *politici*»⁵³. Insomma, è la parodia del discorso piccolo borghese di buon senso a dominare la voce narrante di questo breve testo. In una rivista non così adusa alla comicità come «Quindici», sembra quasi paradossale che possa assumere le modalità del comico una denuncia tanto grave nelle conseguenze presagite: gli autori chiedono la «regolamentazione immediata» della caccia «perché altrimenti si comincia con la caccia al capellone e si finisce [...] con il Colpo di Stato compiuto come normale operazione di "ripristino dell'ordine pubblico"»⁵⁴. Ma, del resto, proprio la commistione degli stili e

⁵² SEBASTIANO VASSALLI, GIORGIO FONIO, ENZO PORCELLI, *Dalla caccia al capellone al colpo di stato*, in NANNI BALESTRINI (a cura di), *Quindici. Una rivista e il Sessantotto*, Milano, Feltrinelli, 2008, pp. 446-448 (p. 446).

⁵³ *Ivi*, p. 448.

⁵⁴ *Ivi*, p. 447.

l'abbassamento di ciò che dovrebbe essere grave e serio sono tra le norme dinamiche principali della comicità carnevalesca. Tutto ciò, in ogni caso, fa dedurre una spiccata tendenza a tale modalità narrativa da parte di Vassalli fin dai suoi anni legati al Gruppo 63.

Lo scrittore, però, nonostante le potenzialità comiche, in qualche modo presagisce precocemente la disillusione dei pieni anni Ottanta, e non si mette in gioco in quel tentativo di restaurazione del Carnevale che è stato in parte il Settantasette: le sopravvivenze delle immagini carnevalesche nelle sue opere sono dunque deformi, sottoposte allo sguardo beffardo dell'autore. Questo anche perché siamo pur sempre in un'epoca di transizione, densa di abbozzi e scarna di soluzioni compiute: se Celati, con l'insegnamento al DAMS, dove trova tra i suoi allievi scrittori iconici come Enrico Palandri e Pier Vittorio Tondelli, «apre la strada a una generazione di narratori che ha definitivamente mandato in soffitta i temi, i problemi e i modi stessi della generazione precedente, quella che aveva iniziato il proprio percorso raccontando le storie di vita della guerra e del dopoguerra», la sua – la stessa di Scabia e Vassalli – rimane una «quasi-generazione che ha svolto la funzione di ponte tra il passato e il presente nel momento stesso in cui finiva la letteratura del secolo appena terminato»⁵⁵. Una nebulosa di discorsi, dunque, di cui quello sul comico è solo una possibilità. E se le proposte di Celati e Scabia, immerse nel fermento collettivo del “DaDAMS” bolognese, saranno perlomeno l'impalcatura teorica su cui si edificherà l'ultima scintilla di una contestazione che non abbia le forme della lotta armata, Vassalli è destinato a gettare i suoi strali satirici dalla solitudine nella bassa novarese.

Stante l'inquadramento delle prime opere di Vassalli nella riscoperta del comico degli anni Settanta, come definire a questo punto la postura straniante del narratore, che frappa tra sé e

⁵⁵ M. BELPOLITI, *Carnevale a Bologna*, cit., pp. 270-271.

la materia una distanza incolmabile? Un suggerimento ci giunge direttamente dal titolo di uno degli ultimi romanzi dello scrittore novarese, in cui si compendia definitivamente la sua visione sul complesso mitologico legato agli anni Settanta, al Sessantotto e alla sua eredità culturale: *Archeologia del presente* (2001). Il *plot* è quello del *Candide* di Voltaire, sdoppiato nelle tragiche figure di Leo e Michela Ferrari: i due, insegnanti di sinistra, si conoscono e si innamorano durante gli anni della contestazione, scoprendosi da quel momento in poi «protestatari in servizio permanente effettivo»⁵⁶, pronti a cavalcare ogni tipo di battaglia progressista, dall'educazione informale al terzomondismo all'antipsichiatria, *et cetera*; ma non rimediando null'altro che batoste e una fine sanguinosa in cui la dura realtà umana – ancora una volta, l'odio e la violenza propri del «bipede» – piomba definitivamente addosso ai loro sogni. Come ha notato Hanna Serkowska, essi non sono cioè nient'altro che «idioti [...] che hanno speso le loro vite per far diventare il mondo perfetto, ma a che prezzo»⁵⁷, proprio come il vescovo di Novara Bascapè che in *La chimera* s'illude di poter salvare la “strega” Antonia dal rogo. La loro storia, che è un'esagerazione delle vicende personali di tanti militanti sessantottini, ci è raccontata da un amico di gioventù, entrato successivamente in conflitto con la coppia, che la ripercorre nel segno della propria disillusione e col sadico puntiglio del senno di poi. L'autore rapprende la modestia crepuscolare di una simile *Weltanschauung*, che è culto delle cose minuscole in disprezzo alle grandi narrazioni e ai grandi ideali, nel soliloquio del narratore, il quale si contrappone nettamente ai protagonisti. «Io sono un fanatico dell'Aspirina», afferma questo *alter ego* di Vassalli, «quei

⁵⁶ LORENZO MONDO, *I candidi eroi di Vassalli nell'Italia degli ideali a pezzi*, in «Tuttolibri», 1265, 23 giugno 2001, p. 3, <http://www.archiviola stampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/Itemid,3/action,detail/id,0393_04_2001_1265_0003_4190464/> (3 luglio 2018).

⁵⁷ HANNA SERKOWSKA, *Sebastiano Vassalli: da abitante del vento a seguace del nulla*, in «Cahiers d'études italiennes», 9, 2009, p. 88.

dischetti bianchi, dentro alle loro scatole bianche e verdi, sono una delle poche certezze che ci ha dato questo secolo. L'utopia socialista è crollata, la fede nel progresso è crollata, ma l'Aspirina, per la mia generazione, è un punto di riferimento incrollabile, e non mi deluderà mai. Se non credo nell'Aspirina, in cosa posso credere?»⁵⁸. Tutto il riflusso nel privato degli anni Ottanta è racchiuso in queste poche righe. Quella dell'autore non è più dunque la generazione antagonista dei sogni utopici, che ha cercato di sobbarcarsi in qualche modo la sofferenza del mondo, ma diventa quella dei facili e pronti rimedi immediati ai malesseri quotidiani contenuti nel proprio corpo individuale. Così, sotto l'archeologia del presente, si cela in realtà una rassegnata apologia del presente, o, in estremo, «il grumo di una domanda nichilistica di timbro ancora una volta leopardiano»⁵⁹, come ha affermato Giovanni Tesio.

Ma perché *Archeologia*? La rievocazione della triste vicenda di Leo e Michela non è altro che la scusa per scavare a fondo e recuperare i residuati mitici, i materiali mitologici che hanno plasmato la generazione dell'autore: ecco che il libro diventa allora un repertorio di questi materiali, sapientemente compilato con attenzione alla loro eterogeneità. Vi ritroviamo infatti l'accumulazione dei più minuti cocci del mondo della contestazione: i tic linguistici, *in primis*, evocati negli spettri degli «ex trasognati che ogni poche parole intercalavano un "cioè", e gli ex arrabbiati che, per anni, avevano incominciato e concluso ogni loro discorso gridando "cazzo, compagni!"»⁶⁰; ma anche i libri ordinatamente disposti in bella vista negli scaffali della coppia. Come ha notato Nesi, «gli autori che affollano la biblioteca dei Ferrari e che ne influenzano il pensiero sono del resto gli stessi amati da un'intera

⁵⁸ S. VASSALLI, *Archeologia del presente*, Torino, Einaudi, 2001, p. 106.

⁵⁹ GIOVANNI TESIO, *Sebastiano Vassalli un narratore di storie tra Omero e il Signor B.*, in S. VASSALLI, G. TESIO, *Un nulla pieno di storie*, Novara, Interlinea, 2010, pp. 121-140, (p. 127).

⁶⁰ S. VASSALLI, *Archeologia del presente*, cit., p. 70.

generazione (Marx, Mao, Foucault, Illich, Fourier, Lenin [...])» e, più in generale, nell'opera «tutta la documentazione di un'epoca non potrebbe essere più precisa»⁶¹. Davvero allora l'autore agisce di pala e di pennello, scavando a fondo per riesumare i resti di una civiltà perduta (e finita male), ripulirli dalla polvere che li ha ricoperti e consegnarli definitivamente all'immobilità silenziosa del museo. Come dice sempre Nesi, nel romanzo «gli ultimi trent'anni del secolo [...] vengono recuperati con la stessa attenzione e cura con cui un archeologo estrarrebbe dal terreno i frammenti di un oggetto antico, ripulendoli dalle incrostazioni del tempo»⁶². Si può davvero affermare quindi, come Lorenzo Mondo nella sua recensione del libro, che «fin dal titolo [...] risultano chiare le conclusioni oltretutto le intenzioni che Sebastiano Vassalli affida al suo romanzo. Perché l'idea di scavo si accompagna inevitabilmente a quella di un mondo sepolto: anche se qui si tratta di ambizioni che, per dismisura e sprovvedutezza, vanno ad aggiungersi ancora fresche alle macerie del Tempo»⁶³.

Il presupposto dello sguardo archeologico è dunque che «quell'oggetto, che pure appartiene al nostro passato prossimo» – la cultura della contestazione – «ha perduto la sua funzionalità e questo dovrebbe consentire al narratore interno di “misurare” la distanza, che separa la sfera della quotidianità da quella delle utopie giovanili, di farsene mediatore distaccato e quindi rivestire il ruolo di un archeologo del presente»⁶⁴. Più in generale, come ha scritto Hanna Serkowska, Vassalli «insegue sempre nuove chimere per descriverle», dal momento che «egli solo è capace di perdurare tra le rovine delle ideologie, narrazioni e storie crollate, nel nostro oggi destrutturato, deideologizzato, disingannato». Come un archeologo, appunto, «cerca, coglie e descrive momenti di vita di coloro che nella storia hanno seminato

⁶¹ C. NESI, *Sebastiano Vassalli*, cit., p. 109.

⁶² *Ivi*, p. 107.

⁶³ L. MONDO, *I candidi eroi di Vassalli nell'Italia degli ideali a pezzi*, cit.

⁶⁴ C. NESI, *Sebastiano Vassalli*, cit., p. 107.

illusioni per pochissimo tempo, prima di rimanerne vittime, di venirne travolti poco dopo, in un mondo dei cui limiti Vassalli è progressivamente più cosciente»⁶⁵, nel segno di una fittizia distanza storica che è smisurata rispetto a quella effettiva. Si tratta di uno sguardo edificato nella coscienza dell'autore sin dagli anni della Neoavanguardia: come abbiamo detto, è da *Tempo di massacro* che la distanza posta dal narratore tra sé e la materia è la caratteristica fondamentale delle narrazioni comiche di Vassalli.

Anche tale postura "archeologica" ha dei punti di convergenza con la parabola teorica di Gianni Celati. Su una riflessione di questo tipo si innestava in effetti l'ipotesi mai realizzata di una rivista a opera dello stesso Celati, di Italo Calvino, Guido Neri, Enzo Melandri e Carlo Ginzburg che, stando ai resoconti delle riunioni preparatorie, avrebbe dovuto intitolarsi «Ali Babà»⁶⁶. A tale proposito, risulta utile confrontare due saggi programmatici come *Lo sguardo dell'archeologo* di Calvino e *Il bazar archeologico* di Celati, entrambi composti tra il 1970 e il 1972, che sono il prodotto tangibile di quel progetto mai andato in porto. Con il consueto interesse per la cesura culturale della modernità come «sindrome», Celati rilevava in quest'ultimo testo che «da Rimbaud al Dada ai Surrealisti, l'imperativo categorico sul dover essere moderni si sposa con la passione per frammenti, oggetti, relitti d'un passato ormai privo di contesto, rovine della storia ormai perdute per la storia: nuovi silenzi che insorgono là dove poco prima c'era un linguaggio capace di parlare dell'esperienza originale e delle motivazioni di quegli oggetti». Si tratta di un discorso facilmente applicabile alla focalizzazione del romanzo di Vassalli, più moderno dei moderni in quanto si fa archeologo

⁶⁵ H. SERKOWSKA, *Sebastiano Vassalli: da abitante del vento a seguace del nulla*, cit., p. 88.

⁶⁶ Per approfondire le vicende legate alla rivista, v. ITALO CALVINO, GIANNI CELATI, CARLO GINZBURG, ENZO MELANDRI, GUIDO NERI, «Ali Babà». *Progetto di una rivista 1968-1972*, «RIGA», 14, a cura di MARIO BARENGHI e MARCO BELPOLITI, Milano, Marcos y Marcos, 1998.

del presente, collezionista di simili «oggetti segnati da un taglio storico che li rende spaesati o spaesanti, e in cui è proprio la perdita dell'origine a creare il loro interesse di oggetti di riflusso, finora dimenticati».

Una significativa differenza, però, è che, se l'autore novarese rispolvera questi materiali per metterli in fila e sigillarli nelle teche di un museo, per smascherarne quindi una vacuità loro connaturata, Celati concepisce questa accumulazione come «il bazar al posto del museo, nel senso che gli insiemi di oggetti di un bazar si organizzano secondo una tassonomia fluttuante, non consegnata alla logica di una classificazione che funga da autorità impersonale»⁶⁷. Il discorso di Vassalli è completamente immerso nel flusso storico, di cui questi materiali mitologici non sono che scarti, effimeri contrattempi d'intralcio a un ineluttabile marciare scandito dall'odio e dalla guerra: dimostrazione che «il mondo va dove esso vuole, non dove vorremmo che andasse»⁶⁸. Celati invece rifiuta ogni dimensione storica fondativa, per cui «il raccontare, che è sempre recupero d'un passato che ci appartiene attraverso l'epica, attraverso una genealogia che fa di quel passato la nostra origine, cede il posto alla collezione, alla raccolta di tracce di sistemi scomparsi, la cui testimonianza è solo testimonianza d'un taglio». L'idea è quella di un collezionismo come «*quête* di tracce del passato che dicano con il loro silenzio nel presente questa condizione tutta nuova dell'uomo che è l'essere senza origini»⁶⁹.

Qui si trova il grande discrimine anche nei confronti di Calvino: se pure lo scrittore ligure parte dal medesimo presupposto per cui «il magazzino dei materiali accumulati dall'umanità [...]

⁶⁷ G. CELATI, *Il bazar archeologico*, in ID., *Finzioni occidentali*, cit., pp. 197-227, (pp. 197-198).

⁶⁸ H. SERKOWSKA, *Sebastiano Vassalli: da abitante del vento a seguace del nulla*, cit., p. 86.

⁶⁹ G. CELATI, *Il bazar archeologico*, cit., pp. 199-200.

non si riesce più a tenerlo in ordine»⁷⁰, come ha spiegato Belpoliti egli «presuppone l'esistenza di una sostanza originale dell'Uomo, mentre per Celati il linguaggio resta l'unica realtà a cui possiamo riferirci: tutto accade con e nel linguaggio». Ciò consegue, tra le altre cose, dalla teoria dello straniamento di Šklovskij alla luce della quale l'autore interpreta il bazar, per cui «la regressione formale» (ossia l'elisione dell'autorità autoriale che Vassalli mantiene ben salda) deve avere «l'effetto di produrre un salutare shock mettendo in crisi le letture consolidate del reale», sempre secondo «la funzione di Bachtin e la sua idea del Carnevale, letto da Celati come straniamento». Per Calvino, invece, in ciò vicino a Vassalli, «il Carnevale [...] è il disordine a cui fa seguito il ritorno all'ordine, in un'oscillazione benefica che azzerà e ricrea provvidenzialmente la società»⁷¹.

La categoria dello straniamento è in ogni caso assai utile per leggere i primi romanzi di Vassalli, in cui si attuano sistematicamente, secondo gli stilemi del comico carnevalesco, una decontestualizzazione e un abbassamento degli oggetti culturali del museo archeologico (principalmente, i materiali linguistici degli anni Settanta). La convergenza tra Celati e Vassalli avviene unicamente nell'accumulazione di questi oggetti «come flusso eteroclitico, archeologico *bric-à-brac* di scarti, immagini frammentarie d'uno straniamento che può esprimersi solo con l'ecolalia del discorso folle»⁷². Ecco allora che, con la fine apocalittica degli anni Settanta, i suoi scarti, materiali prettamente linguistici, rimangono solo e unicamente come residui sulle labbra dei protagonisti devianti dei romanzi comici che prenderemo in esame, in una ripetizione di formule non ben comprese e comunque svuotate di ogni significato, spazzate via dal fluire della storia

⁷⁰ I. CALVINO, *Lo sguardo dell'archeologo*, in ID., *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 262-266 (p. 262).

⁷¹ M. BELPOLITI, *Nella grotta di Alí Babà*, in ID., *Settanta*, cit., pp. 117-145 (pp. 134-135).

⁷² G. CELATI, *Il bazar archeologico*, cit., p. 200.

che porta con sé il segno d'una cesura. Queste reliquie, questi frammenti, sono riattivati in modo diverso dall'uso consueto, impedendo ogni identificazione col passato: ed è secondo questa direzione che nello scrittore novarese agisce il cortocircuito dello straniamento, che rende impossibile ogni comunicazione epica o mitologica.

Come dice Celati, lo storico fa «parlare le intenzioni altrui con il linguaggio delle mie motivazioni, riproiettandole come intenzioni dell'altro. Che è esattamente il modo per produrre l'effetto letterario dell'identificazione»; ma l'archeologia introduce «il principio della differenza dell'altrove rispetto al qui, e quindi dell'impossibile identificazione di questi poli». Ne consegue che «la poetica archeologica per questo non può far a meno dell'effetto letterario che si chiama straniamento, come segnalazione di qualcosa in cui non mi posso identificare perché rifiuta di essere il mio specchio diretto, rimandando ad una origine oggettiva che non posso rivivere». Ciò non tanto per portare «su un terreno estraneo dove finalmente fare i conti con l'esistenza dell'altro che non sono io, dell'altro che non conosco», come vorrebbe l'autore; ma per consegnare definitivamente alla storia le macerie di ogni sistema, catalogandole e sancendo questa impossibilità di comunicazione dei miti obsoleti con il fluire storico. Non un «ritrovamento di una alternativa alla Storia, o visione delle scelte scartate dalla Storia»⁷³, ma il decorso storico sancito come unica alternativa attraverso l'evidenza della qualità deteriore ed effimera di tali scelte scartate. Questa è la funzione della distanza archeologica, fittizia poiché esercitata sui miti del presente, del narratore di Vassalli.

Così, la letteratura vassalliana è sì «tendenza a rifarsi direttamente alle voci di margine, a mettersi a trascriverle, pubblicarle, diari di devianti o autobiografie di emarginati, protocolli di paz-

⁷³ *Ivi*, p. 208.

zi, raccolte di sogni»⁷⁴. Ma, al contrario che in Celati (e in alcune opere più mature dello stesso Vassalli), dove diventano le sorgenti di una verità alternativa, questi devianti vengono continuamente messi alla berlina, e presentati come vittime di una storia che calpesta le loro vicende sacrificali. L'archeologo, con i suoi scavi, è in questo caso tutto teso a sbeffeggiare i suoi antenati e a dimostrare la palese obsolescenza dei relitti che porta alla luce.

Qual è la conseguenza sull'immaginario di questa rappresentazione archeologica degli anni Settanta? L'aspirazione a una qualità mitologica della letteratura di Vassalli è esplicitamente dichiarata dall'autore: «il mito dovrebbe essere l'approdo naturale di uno scrittore, soprattutto ora che viviamo in un'epoca demitizzata», ha detto a Cristina Nesi; «e non ci inganni la nascita e la morte, ogni giorno, di miti inconsistenti»⁷⁵. Se, come racconta la stessa Nesi, l'autore in persona dichiara «sogno “un personaggio [...] che mi permetta di rappresentare il presente, al di là del boato, del fragore che il presente è [...] l'Ulisse che mi dica quali sono i miti, le sirene, i ciclopi, i mostri del nostro tempo e come raccontarli”»⁷⁶, diventa allora evidente il legame tra il mito, nella dimensione inattuabile cui cerca di mettere mano l'archeologo, e il presente. Dai romanzi di Vassalli, però, si desume la concezione di un mito a sua volta demitizzante, ossia volto a imporsi su un'altra narrazione fondativa, che racconti e dunque insegni come vanno sempre a finire le cose per quante storie ci si possa raccontare, come succede per i protagonisti di *Archeologia del presente*. Come per «l'uomo “primitivo” o “antico”», il mito in questo senso fornisce «dei modelli di comportamento sempre validi», come scriveva il mitologo Furio Jesi: «tutto è già accaduto almeno una volta: per comportarsi convenientemente in ciascuna circostanza, occor-

⁷⁴ Ivi, p. 206.

⁷⁵ C. NESI, *Dialogo con Sebastiano Vassalli*, in ID., *Sebastiano Vassalli*, cit., p. 149.

⁷⁶ C. NESI, *Sebastiano Vassalli*, cit., p. 124.

re sapere come agì l'antenato mitico nella stessa circostanza, e imitarlo». Il carattere conservatore di una narrazione di questo genere diventa patente, nel momento in cui anche «le novità oggettive [...] sono ricondotte e bloccate negli schemi tradizionali del mito»⁷⁷.

Così l'anti-mitologia vassalliana, nel segno della comicità e dello smascheramento, si può considerare uno degli epifenomeni artistici del riflusso degli anni Ottanta. Una volta che al termine della festa, ormai impossibile ogni Carnevale, si torna soli e, alla peggio, armati e incattiviti, non resta che la comicità satirica di un autore che non può più gettarsi nel brusio delle voci che si alternano nelle piazze, nelle università, nelle fabbriche e persino nei manicomi – come Nanni Balestrini o Gianni Celati –, ma che tiene sadicamente i fili di marionette, le quali spasimano e si agitano cercando di tenere insieme i cocci di una mitologia in pezzi. In questo percorso di disillusione dell'autore davvero l'implosione del Gruppo 63 ha avuto un ruolo fondamentale, al punto che si potrebbe prendere sul serio come una tesi vassalliana quella messa in bocca polemicamente allo scrittore da Angelo Guglielmi: «è mai possibile sostenere, insistendo sulla filiazione diretta, che dal Gruppo '63 è nato il terrorismo degli anni Settanta come dal futurismo il fascismo?»⁷⁸. Come vedremo, l'ipostatizzazione di un linguaggio antagonista sclerotizzato e costituitosi come nuovo potere è infatti al centro dei romanzi che prenderemo in esame.

⁷⁷ FURIO JESI, *Sui miti contemporanei*, in MARCO BÉLPOLITI, ENRICO MANERA (a cura di), *Furio Jesi*, «Riga», 31, Milano, Marcos y Marcos, 2010, pp. 126-128 (p. 126).

⁷⁸ ANGELO GUGLIELMI, *Vassalli soffre il '63*, in «Tuttolibri», 782, 28 dicembre 1991, p. 2, <http://www.archiviola stampa.it/component/option,com_la stampa/task,search/Itemid,3/action,detail/id,0890_04_1991_0782_0002_12480960/> (3 luglio 2017).

Un paradosso: linguaggio antagonista come linguaggio egemonico

È indubbio, infatti, che se il Sessantotto è passato alla storia come un eccezionale momento di presa di parola, è perché proprio le parole utilizzate dai movimenti hanno lasciato un'impronta profonda nella memoria collettiva. Se le scritte murali alla Sorbona di Parigi hanno delineato le modalità di un linguaggio avanguardista del paradosso e del *jeu de mots* in seguito facilmente depredata dalla comunicazione pubblicitaria, il discorso più strettamente militante – delle assemblee, dei comizi, delle manifestazioni – è stato non di rado ridotto a macchietta; tant'è vero che, ancora oggi, sarebbe facile tratteggiare la parodia del “sessantottino” che parla come un libro stampato, attraverso espressioni formulari facilmente riproducibili quanto difficilmente comprensibili, citando a memoria dai testi sacri del movimento e con un'enfasi retorica cui cede terreno la pregnanza semantica. Ciò è sicuramente dovuto, in prima battuta, alla spropositata produzione testuale e discorsiva della contestazione, ricordata comicamente *a posteriori* al pari di una forma di logorrea nevrotica. Al di là dei tecnicismi e delle citazioni, è esistita tutta una fraseologia del discorso dell'assemblea politica la cui pesantezza, con relativa comicità involontaria, era avvertita nel momento stesso della contestazione, se è vero l'aneddoto riportato da Michele Cortelazzo secondo il quale sulla lavagna di un'aula della facoltà di Architettura a Roma occupata nel 1968 era stato redatto un elenco di espressioni interdette agli oratori perché inflazionate e ridotte a puri tic linguistici (“nella misura in cui” la più celebre)⁷⁹. Per comprendere gli effetti comici di questo linguaggio basterebbe poi uno sguardo ai sorrisi che si lascia scappare il regista Marco Bellocchio mentre recita la parte del professore universitario preso di mira dalle rabbiose invetti-

⁷⁹ MICHELE A. CORTELAZZO, *Note sulla lingua dei volantini*, in GIAMPAOLO BORGHELLO (a cura di), *Cercando il '68. Documenti cronache analisi memorie*, Udine, Forum, 2012, pp. 545-568 (p. 558).

ve politiche di un collettivo che irrompe nell'aula durante la sua lezione in *Discutiamo, discutiamo*, episodio da lui diretto del film collettivo *Amore e rabbia* (1969)⁸⁰.

La memoria collettiva ha depotenziato dunque con una riduzione comica e macchiettistica questi discorsi politici ad alto coefficiente di conflittualità, facendo leva sulle intrinseche problematicità dei linguaggi⁸¹ e riducendone le diverse manifestazioni a un unico, confuso e oscuro “discorso della Rivoluzione”. Comizi del PCI, assemblee “gruppettare” e volantini di rivendicazione brigatisti sarebbero infatti accomunati da un'unica lingua, roboante quanto incomprensibile, identificata col linguaggio politico *tout court* o più specificamente col discorso antagonista. Per comprenderne il lascito nella memoria pubblica, la genealogia della *idée reçue*, possiamo fare riferimento alla prima narrazione mediatica dei cosiddetti “anni di piombo”: la serie di documentari *La notte della Repubblica* a cura di Sergio Zavoli, andati in onda in 18 puntate su RAI 2 tra il 12 dicembre 1989 e l'11 aprile 1990. Significativa, per questo discorso, l'intervista concessa a Zavoli dall'ex brigatista Enrico Fenzi, dipinto come un punto di riferimento ideologico per la formazione armata – anche perché professore di letteratura e dunque facilmente inquadrabile dall'*audience* come intellettuale. Il giornalista dà per assodata l'incomprensibilità del linguaggio delle BR, riferendosi alle celebri analisi di Umberto Eco («le risoluzioni brigatiste sono state, e in buona misura sono ancora, un rovello per gli inquirenti. Il loro linguaggio viene analizzato ormai con la scientificità di un semiologo»); chiede allora un giudizio al professore, suggerendo peraltro la risposta nella domanda: «Lei come le giudica?

⁸⁰ MARCO BELLOCCHIO, *Discutiamo, discutiamo*, in CARLO LIZZANI, BERNARDO BERTOLUCCI, PIER PAOLO PASOLINI, JEAN-LUC GODARD, MARCO BELLOCCHIO, *Amore e rabbia (Love and Anger)*, 1969.

⁸¹ Cfr. UMBERTO ECO, PATRIZIA VIOLI, *I volantini*, in G. BORGHELLO (a cura di), *Cercando il '68*, cit., pp. 540-543 e Id., *Il tazeobao*, in *ivi*, pp. 543-544.

Le ha mai criticate, le ha mai giudicate incongrue, superficiali, retoriche, mistificanti, mitologiche?». Questi, raccontando il suo dissenso interno in merito a tali forme linguistiche, utilizza un aggettivo insolito in tale contesto, ma quanto mai cruciale per la nostra analisi: *«quando è uscito un volume diventato famoso, L'ape e il comunista, che costituiva un po' la summa di questo pensiero brigatista, Franceschini, dal carcere di Palmi, mi ha scritto: "Hai visto, cosa ne dici? È il risultato del lavoro di anni e anni", e io gli ho risposto: "Non l'ho letto e non lo leggerò perché è un libro troppo kitsch per i miei gusti"»*. Alla sconfitta sociale, politica e militare del brigatismo, Fenzi aggiunge dunque anche *«questa enorme e, secondo me determinante, sconfitta della parola, della comunicazione, sul piano culturale»*: se le BR erano *«un movimento rivoluzionario, nato, bene o male, dalle grandi speranze e dai grandi movimenti del Sessantotto»*, esse avrebbero dovuto *«inventare, come le grandi rivoluzioni inventano, un nuovo linguaggio, nuovi costumi, nuove espressioni, nuove idee, nuove immagini. Ciò non è mai avvenuto nella maniera più clamorosa, e questa è stata la sconfitta più atroce»*⁸².

A inficiare la comunicazione delle Brigate Rosse sarebbe stata inoltre la mimesi del linguaggio degli apparati statali e, precisamente, polizieschi, come evidente nel ripetuto utilizzo di termini quali “processo”, “arresto”, “rilascio in libertà provvisoria”. L'utilizzo di un codice simile all'inizio è legato a una forma di ironia, che trova nel rovesciamento carnevalesco il suo fine; ciò però non toglie che esso progressivamente venga a coincidere a una precisa tendenza tutt'altro che ironica della pratica armata:

la tendenza a porsi come “controstato”, come organizzazione autoritaria e verticistica, come “forma-partito” burocratica e verticale che nel suo evolversi porterà alle “prigioni del popolo”, alla pratica del “processo-giu-

⁸² SERGIO ZAVOLI, *La notte della Repubblica. Seconda parte*, Roma, L'Unità, 1993, pp. 216-218.

stizia proletaria”, fino a vere e proprie “esecuzioni” come risultato inevitabile della “clandestinizzazione”, che prevede regole ferree e militanti duri e obbedienti che eseguono senza tanto discutere⁸³.

È chiaro dunque come si tratti di un’assimilazione del linguaggio del potere e dei suoi simboli, e non di una vera sovversione; un meccanismo per cui la comunità che si vuole ribelle assume la stessa struttura, simbolica e gerarchica, dello *status quo* che intende rovesciare.

Anche Eco del resto, sfogliando «i giornali dei *groupuscules*», utilizzava la stessa definizione di «*Kitsch* rivoluzionario» per descrivere il risultato del «tentativo (spesso ingenuo) di *inventare* un linguaggio “nazionalpopolare” figlio della «lezione corruttrice del manierismo neorealistico»⁸⁴. Analizzando un volantino dei NAP, per esempio, il semiologo rinveniva un vero e proprio «stile extraparlamentare» misto a «cliché burocratici»⁸⁵ che gli facevano ordire una comica e improbabile teoria del complotto, mettendo in combutta brigatisti, polizia e CIA, ciascuno dei quali detentore specifico di uno dei registri linguistici confusi nel testo. Proprio alle sue rubriche su quotidiani e riviste come «La Repubblica» e «L’Espresso», si deve forse questa *vulgata* fortemente ironica sul “linguaggio della Rivoluzione”, molto diffusa peraltro tra i ranghi di quella sinistra democratica che costituiva il *target* delle stesse pubblicazioni su cui il semiologo scriveva.

Non si tratta in questo caso di dipingere Eco come il *maître à penser* della comicità demistificante da cui discende Vassalli, né di attribuire alla sua interpretazione tutta la responsabilità delle

⁸³ NANNI BALESTRINI, PRIMO MORONI, *L’orda d’oro 1968-1977. La grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale*, Milano, Feltrinelli, 1997, p. 414.

⁸⁴ U. ECO, *Dopo i poeti*, in ID., *Dalla periferia dell’impero*, cit., pp. 297-316 (p. 312).

⁸⁵ U. ECO, *Il brigadiere rosso*, cit., p. 157.

rappresentazioni di tale linguaggio nella memoria collettiva. L'attitudine comica del semiologo ha però approfondito il solco su cui si sono prodotte e riprodotte le letture successive della cultura e degli eventi del tempo; o meglio, le sue interpretazioni sono state funzionali al discorso più accettabile per la memoria pubblica, e conseguentemente imbrigliate in tale discorso. La sua produzione intellettuale ci serve pertanto come cartina al tornasole, poiché, in qualche modo, si trova al crocevia tra le frange più estreme in cui si articolava la produzione politica e culturale di quegli anni, in una posizione di mediazione: partecipante ma non primo promotore del Gruppo 63, democratico di una sinistra istituzionale ma interessato ai movimenti giovanili, e così via.

L'ironia di Eco d'altronde potrebbe essere parente stretta di quel Settantasette bolognese che egli seguì con interesse e che aveva già tentato di rivoluzionare non solo le pratiche antagoniste, ma anche il linguaggio in senso comicamente dissacrante e paradossale (basti pensare alla celebre etichetta "Mao-dadaista" auto-assegnatasi dal movimento legato a Radio Alice). Tutta questa critica del linguaggio interna all'amplissimo schieramento dell'estrema sinistra è volta del resto a svelare il vuoto che si cela dietro espressioni retoricamente roboanti, tecnicamente complicate o eccessivamente formulari, le quali di conseguenza non possono avere presa sulle masse – il che dovrebbe costituire la loro prima preoccupazione. In questo senso vi possiamo ritrovare le origini di un attualissimo senso comune sulla vacuità di *ogni* discorso purché riguardi la politica. Scriveva infatti Italo Calvino in alcune note sparse sul linguaggio politico che «in Italia» questo genere di discorso «è molto difficile, astratto, astruso [...] serve a nascondere più che a spiegare», e più precisamente «a nascondere ciò che è semplice e concreto dietro i giri di parole delle astrazioni generali»⁸⁶, causando «un impoverimento, uno

⁸⁶ I. CALVINO, *Note sul linguaggio politico*, in ID., *Una pietra sopra*, cit., pp. 306-309 (pp. 307-308).

sbiadire e cancellarsi dei significati»⁸⁷. Ciò serviva naturalmente allo scrittore per riaffermare un ruolo specifico della letteratura, la quale, di contro alla «pretesa del linguaggio politico di diventare l'unico linguaggio», deve darsi l'obiettivo di «tradurre in linguaggio umano [...] le cose che i politici sanno dire solo in termini astratti»⁸⁸. Vi è qui una chiara divergenza con la sovversione neoavanguardista, che mirava a inglobare e non rigettare la lingua dell'agitazione politica (come accaduto infatti nelle pagine di «Quindici»). Se, per dirlo con Eco, la Neoavanguardia è stato il «momento in cui la letteratura contemporanea ha creduto di potersi opporre come Altro alla lingua dei *mass media*, ai linguaggi sclerotizzati della quotidianità piccolo borghese», diventa però a mano a mano evidente che anche il linguaggio militante è ascrivibile a tali codici sclerotizzati. È così che diventa pertanto il facile bersaglio per l'ironia di Vassalli.

Un paradosso risiede semmai nel fatto che la stagione del «culto della incomprensibilità provocatoria [...] si è conclusa con un fenomeno che la stessa neoavanguardia aveva previsto: il corpo sociale ha saputo fagocitare anche questo inaccettabile modo di parlare»⁸⁹. Insomma, ci si trova di fronte a un doppio ribaltamento: da una parte, il linguaggio di opposizione⁹⁰, il linguaggio *altro* della poesia dei Novissimi, è stato inglobato dal sistema media-

⁸⁷ *Ivi*, p. 306.

⁸⁸ *Ivi*, pp. 308-309. Se nella nostra analisi prendiamo in esame principalmente il linguaggio politico dei militanti sessantottini, non si può non tenere conto del fatto che le parole di Calvino si riferivano anche a quello dei politici di professione, in parallelo alle osservazioni sul peculiare linguaggio di Aldo Moro annotate da Pier Paolo Pasolini nel celebre «articolo delle lucciole» e riprese da Leonardo Sciascia nell'*Affaire Moro* (Cfr. P.P. PASOLINI, *Il vuoto del potere*, in «Il Corriere della Sera», 1 febbraio 1975, ora con il titolo *L'articolo delle lucciole* in *Id.*, *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 1975, pp. 160-169; LEONARDO SCIASCIA, *L'affaire Moro*, Milano, Adelphi, 1994, pp. 18 e ss.).

⁸⁹ U. ECO, *Dopo i poeti*, cit., p. 309.

⁹⁰ Cfr. N. BALESTRINI, *Linguaggio e opposizione*, in *Id.*, *Come si agisce e altri procedimenti. Poesie complete volume primo (1954-1969)*, Roma, DeriveApprodi, 2015, pp. 395-400.

tico cui intendeva opporsi; Eco vuole infatti dimostrare «come la società voracemente superi la letteratura approfittando della sua forza d'urto creativa per castrarla e rinforzarsi, come avviene in ogni onesto rito di cannibalismo» – d'altra parte, «nessuna riga dei Novissimi perde validità solo perché un agile pubblicitario ne ha mutuato stilemi esteriori». Tuttavia, il linguaggio antagonista è stato progressivamente percepito come linguaggio del sistema, com'è naturale all'interno della dialettica tra avanguardia e tradizione:⁹¹ il ribaltamento successivo è dato dunque dal fatto che anche questo si è irrigidito, diventando oggetto della critica attuata mediante la letteratura, in una sorta di movimento circolare. Un linguaggio che necessita di una “manutenzione straniante” per non perdere di efficacia, per non affogare nel vuoto dei propri significati logori, è un codice sclerotizzato, una forma di potere costituito, una mitologia fondativa e identitaria *in nuce*.

Un ragionamento di questo tipo soggiace a tutti i commenti ironici di Eco, il quale non si limitò ad assumere documenti scritti come proprio oggetto di analisi, ma si concentrò anche su momenti di confronto e direzione politica come l'assemblea. Sul filo dell'analogia tra il Medioevo e gli anni Settanta che percorre gli articoli raccolti in *Dalla periferia dell'impero*, lo studioso nota che, se «il discorso culturale medievale pare, dal di fuori, un enorme monologo senza differenze, perché tutti si preoccupano di usare lo stesso linguaggio, le stesse citazioni, gli stessi argomenti, lo stesso lessico, e sembra all'ascoltatore che si dica sempre la stessa cosa», esattamente nella medesima situazione si ritrova «chi arriva in una assemblea studentesca, legge la stampa dei gruppuscoli extraparlamentari o gli scritti della rivoluzione culturale»; ovviamente *in primis* lo stesso Eco, esperto di Medioevo e osservatore interessato della cultura antagonista. Nel tratteggiare un parallelo che, per quanto ironico, coglie pienamente le criticità di un contro-linguaggio che si muta in linguaggio

⁹¹ U. Eco, *Dopo i poeti*, cit., p. 311.

assoggettante, lo studioso osserva che «la ricerca dei testi sacri (siano essi Marx o Mao, Guevara o Rosa Luxemburg) ha anzitutto questa funzione: ristabilire una base di discorso comune, un corpo di autorità riconoscibili su cui instaurare il gioco delle differenze e delle proposte di urto»⁹². Ci troviamo dunque di fronte a un irrigidimento identitario del linguaggio della Rivoluzione, che non ha più come orizzonte una diffusione del messaggio tendente all'universale, ma la definizione dei confini di un collettivo ristretto e ben preciso: è per questo che diventa un codice iniziatico riservato a pochi adepti, e da qui proviene un'oscurità che, dal momento in cui la funzione del discorso diventa quella del mito fondativo, è del tutto intenzionale. Una dinamica di chiusura identitaria, di autoprotezione insomma.

Un abbozzo di sistematizzazione teorica di questa lingua delle assemblee politiche da parte di Eco, sempre nel segno dell'ironia tagliente, si ritrova nell'articolo *L'assemblea desiderante*, concepito insieme a Paolo Fabbri, in cui viene delineata una genealogia tassonomica di questi momenti per eccellenza della "presa di parola" – che però, nota Eco, è già diventata facilmente «presa per il sedere» – dal Sessantotto in poi. L'assemblea primordiale, eminentemente sessantottesca, sarebbe l'assemblea Giudiziaria, di tipo «polare, accusanti contro accusati», che è esattamente quella messa in scena da Bellocchio (studenti contro professori). Da qui sarebbero poi nate l'assemblea Deliberativa, che non ha più al centro uno scontro frontale, ma una decisione da prendere collettivamente, e l'assemblea Pulsionale, fondata sul confronto e sulla confessione, dove i diversi soggetti mettono in gioco i propri desideri privati – in cui dunque, per dirlo con un celebre slogan, davvero "il personale è politico e il politico è personale". Quest'ultima segnerebbe la netta cesura tra il Sessantotto e il Settantasette, anche (e soprattutto, nell'analisi echiana) dal

⁹² U. Eco, *Verso un nuovo medioevo*, in ID., *Dalla periferia dell'impero*, cit., pp. 189-214 (pp. 204-205).

punto di vista linguistico: se la lingua propria dell'assemblea Pulsionale è definita "libidinese", nelle altre tipologie assembleari si parla «il cosiddetto "sinistrese" (nella misura in cui, argomentazioni serrate, ricorsi a principi di autorità, il pensiero di Lenin o di Mao o di Stalin, il proletariato, la lotta di classe...)», il cui ragionamento procede con un ritmo «serrato, uguale a quello degli slogan da corteo», che «è il ritmo delle idee concatenate sillogisticamente». Parlando poi di vacuità e di irrigidimento identitario – dunque anche gerarchico –, lo studioso nota che «il sinistrese parla o finge di parlare dopo aver molto parlato. Il parlante si propone come garante della verità di ciò che dice», e pertanto «un discorso in sinistrese tende a instaurare una leadership»⁹³. Ecco allora che il Carnevale si consuma anche nella percezione delle storture del sinistrese, e nella considerazione di questo linguaggio antagonista come nuovo discorso egemone. Il sinistrese perde la presa sulle masse, e diventa linguaggio elitario, per iniziati, riservato a una cerchia ristretta; si sclerotizza, cioè, diventando il codice di una nuova forma di potere gerarchico ed escludente, volto a celare un vuoto politico.

Al di là dell'ironia disseminata nelle valide analisi echiane, qui si registra il paradosso a partire dal quale muove la parodia linguistica di Vassalli: il linguaggio che si poneva come antagonista si è mutato in linguaggio di potere, e dunque necessita di essere demistificato, o quantomeno sbeffeggiato da chi, come lo scrittore, è convinto di sapere bene come vanno a finire sempre le utopie, anche quelle linguistiche. Per comprendere questo mutamento apparentemente paradossale occorre tenere ben presente anche il postulato foucaultiano per cui «in ogni società la produzione del discorso è insieme controllata, selezionata, organizzata e distribuita tramite un certo numero di procedure che hanno la funzione di scongiurarne i poteri e i pericoli». Possiamo immaginare che pro-

⁹³ U. Eco, *L'assemblea desiderante*, in ID., *Sette anni di desiderio*, Milano, Bompiani, 2018, pp. 68-77 (pp. 70-71).

prio la grande presa di parola del *Mai* francese fornì interessanti casi di studio alle meditazioni di Michel Foucault sulle strategie di partizione dei regimi discorsivi raccolte in *L'ordine del discorso* (1971). Il modello di potere che soggiace a tali ragionamenti è quello che verrà poi definito in *La volontà di sapere* (1976), per cui la sovraesposizione di un determinato discorso non è per forza una forma di liberazione, dal momento che il potere non sempre si pone come censura, ma, più spesso, come normatività e conseguente ripartizione. «In una società come la nostra si conoscono, naturalmente, le procedure d'*esclusione*», dice Foucault; vige però, rispetto a un modello repressivo, «un altro principio d'*esclusione*: non più un interdetto, ma una partizione (*partage*) e un rigetto»⁹⁴. L'esempio principe è quello del “folle”, inteso come «colui il cui discorso non può circolare come quello degli altri [...]»: capita infatti che a questa figura si attribuiscono

strani poteri, quello di dire una verità nascosta, quello di annunciare l'avvenire, quello di vedere del tutto ingenuamente quel che la saggezza degli altri non può scorgere. È curioso constatare che per secoli in Europa la parola del folle o non era intesa, oppure, se lo era, veniva ascoltata come una parola di verità [...] la parola non gli era data che simbolicamente, sul teatro in cui si faceva avanti, disarmato e riconciliato, poiché vi sosteneva la parte della verità colla maschera⁹⁵.

Si comprende così come anche la presa di parola – se la voce è quella del buffone/furfante/sciocco descritto da Michail Bachtin⁹⁶, di quel «“savio: matto”, “sciocco/astuto”» sotto il cui

⁹⁴ MICHEL FOUCAULT, *L'ordine del discorso. I meccanismi sociali di controllo e di esclusione della parola*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 9-10.

⁹⁵ *Ivi*, pp. 11-12.

⁹⁶ M. BACHTIN, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, in ID., *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 231-405 (p. 306).

equivoco contrassegno «vive in tutta la sua duplice, ambigua valenza» anche Bertoldo⁹⁷ – possa rientrare nelle pratiche di ripartizione strategica attuate dal potere.

Per quanto riguarda la costituzione del linguaggio rivoluzionario come forma di potere, ciò va di pari passo con la contestazione intesa come disciplina, il cui regime discorsivo configura una vera e propria dottrina. Se, infatti, «una disciplina vien definita da un campo d’oggetti, da un insieme di metodi, da un corpus di proposizioni considerate come vere, da un gioco di regole e di definizioni, di tecniche e di strumenti», costituendo «una sorta di sistema anonimo a disposizione di chi voglia o possa servirsene», attraverso l’analisi dei tecnicismi e delle espressioni formulari delle assemblee e dei volantini è possibile riconoscere che la “teoria della Rivoluzione” risponde a questi requisiti, poiché si volge «a un piano d’oggetti determinato» e utilizza «strumenti concettuali o tecnici di tipo ben definito». Ne risulta che «per appartenere ad una disciplina, una proposizione» come quella che si pronuncia in un’assemblea «deve poter iscriversi in un certo tipo d’orizzonte teorico»⁹⁸ quale, mettiamo, quello marxista; nella delimitazione di tale orizzonte teorico giocano poi un ruolo fondamentale le *auctoritates* di cui parla Eco.

Così, se la contestazione è una disciplina, deve essere simultaneamente anche «un principio di controllo della produzione del discorso». Meccanismi di questo tipo sono evidenti nelle assemblee dove si parla il sinistrese, a partire proprio dall’omologazione linguistica e dalla forte componente iniziatica di questo codice condiviso: simili procedure di controllo dei discorsi mirano a «determinare le condizioni della loro messa in opera, [...] imporre agli individui che li tengono un certo numero di regole», per «non permettere così a tutti di accedervi». Si tratta di una «rarefazione [...] dei soggetti parlanti: nessuno entrerà

⁹⁷ P. CAMPORESI, *La maschera di Bertoldo*, cit., p. 34.

⁹⁸ M. FOUCAULT, *L’ordine del discorso*, cit., pp. 24-27.

nell'ordine del discorso se non soddisfa a certe esigenze o se non è, d'acchito, qualificato per farlo» – primo requisito per potersi considerare un iniziato. Pur proponendosi come libera presa di parola collettiva, le assemblee attuano dunque sottili strategie di partizione dei diversi regimi discorsivi, più che di censura repressiva: «tutte le regioni del discorso non sono egualmente aperte e penetrabili; alcune sono saldamente difese (differenziate e differenzianti), mentre altre sembrano quasi aperte ai quattro venti e poste, senza preliminare restrizione, a disposizione di ogni soggetto parlante». Nelle dinamiche assembleari il peso specifico di un intervento è dunque influenzato da queste varianti ripartite in modo gerarchico; non dimentichiamo che il sinistrese, secondo Eco, tende a creare una leadership la cui parola peserà molto di più di quella degli iniziati o iniziandi. L'assemblea si configura allora come un rituale che, in modo identitario, «definisce la qualificazione che devono possedere gli individui che parlano [...] i gesti, i comportamenti, le circostanze, e tutto l'insieme di segni che devono accompagnare il discorso», fissando «infine l'efficacia supposta o imposta delle parole, il loro effetto su coloro cui sono rivolte»; fondamentale nelle assemblee, infatti, è il *feedback* del pubblico. A pieno titolo possiamo dunque includere in queste dinamiche rituali il sinistrese, poiché, nota infine Foucault, anche i discorsi politici «non sono quasi dissociabili da questa utilizzazione di un rituale»⁹⁹.

La funzione identitaria di simili riti assembleari è evidente nel momento in cui si inquadra il regime discorsivo della Rivoluzione come dottrina, ossia come discorso che «tende a diffondersi; e unicamente mettendo in comune un solo ed identico insieme di discorsi, degli individui, per quanto numerosi si immaginino definiscono la loro reciproca appartenenza». Nel contesto dell'assemblea, infatti, «la sola condizione richiesta» per partecipare, «apparentemente, è il riconoscimento delle stesse

⁹⁹ *Ivi*, pp. 29-31.

verità e l'accettazione di una certa regola – più o meno duttile – di conformità coi discorsi convalidati». L'agire coercitivo di queste forme rituali sui singoli parlanti è dato allora dal fatto che «l'appartenenza dottrinale mette in causa sia l'enunciato che il soggetto parlante, e l'uno attraverso l'altro [...] come dimostrano le procedure d'esclusione e i meccanismi di rigetto che subentrano quando un soggetto parlante ha formulato uno o più enunciati inassimilabili». Allo stesso tempo, «la dottrina mette in causa gli enunciati a partire dai soggetti parlanti, nella misura in cui la dottrina vale sempre come segno, manifestazione e strumento d'una preliminare appartenenza»¹⁰⁰, come conferma, cioè, di un'adesione al collettivo ristretto di cui il discorso stesso ha tracciato i confini.

Gli articoli ironici di Eco e la teoria di Foucault portano così alla luce la mutazione di quella che si è presentata come una grande presa di parola orizzontale in una struttura gerarchica ritualizzata, manifesta nei procedimenti di partizione dei discorsi. Questo mutamento è riflesso dalla natura del linguaggio utilizzato: un codice ad accesso controllato, disfunzionale sul piano della diffusione di massa e, in ultima analisi, della pregnanza semantica. Sul vuoto di queste parole ridotte a formule e a tic linguistici si innesta tutta l'operazione satirica di Sebastiano Vassalli a cavallo tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta, che sfrutta le stesse modalità del comico utilizzate in maniera più sorniona e meno spietata da Eco. Nei romanzi che prenderemo in esame si raccontano proprio gli effetti di un linguaggio ormai percepito come egemonico su singole individualità devianti che lottano per emanciparsi dalla pesantezza di tali espressioni svuotate di senso. È così che dal linguaggio della rivolta, dunque, si passa a una rivolta contro il linguaggio.

¹⁰⁰ *Ivi*, pp. 33-34.

Il lato nero degli anni Settanta

La trilogia comica che prendiamo in esame in queste pagine comincia nel 1976, con il romanzo *L'arrivo della lozione*. Il pessimismo ironico e disilluso di Vassalli, espresso già pienamente nella furibonda invenzione linguistica di *Tempo di massacro*, comincia, a partire da questo libro, ad assumere forma romanzesca. Più precisamente, nei testi che compongono il trittico (*L'arrivo della lozione*, *Abitare il vento* e *Mareblù*), i quali giungono sino alle soglie degli anni Ottanta, il trattato si muta in racconto con al centro un personaggio principale, seppur con differenti utilizzi della focalizzazione e non senza la ripresa di generi antichi. Tutti questi protagonisti sono accomunati dal fatto di essere singolarità devianti prigioniere delle proprie nevrosi linguistiche e sessuali, che non sono altro che residuati degli anni Settanta. La festa è finita, non ci si può più confondere nelle masse gioiose della contestazione, né nelle aggregazioni letterarie; si rimane soli con le proprie disfunzionalità, e non resta allora che raccontarle. Vedremo dunque nelle prossime pagine quali sono le modalità del comico adottate per questo racconto, con un'attenzione particolare alla parodia dei linguaggi politici e agli effetti di questi linguaggi sui corpi dei protagonisti.

Se dunque *L'arrivo della lozione* si può considerare come l'inaugurazione di una stagione pienamente romanzesca dell'opera di Vassalli, questo libro in realtà ha caratteristiche liminali, poiché non si separa ancora nettamente dalle modalità testuali assunte in *Tempo di massacro*. Come detto in precedenza, Maria Corti parlava in merito di una tendenza «neosperimentale», cui aderivano principalmente “sopravvissuti” della Neoavanguardia come Giorgio Manganelli, Alice Ceresa e lo stesso Vassalli. Corti notava, con riferimento a *Tempo di massacro* per quanto concerne l'autore

novarese, che i tre, «rifacendosi a modelli preromantici, hanno optato per un genere letterario efficiente in altra epoca: il trattato manieristico secentesco», nel segno di «un'estraneità verso i modelli contemporanei»¹. Questo rifiuto è ancora presente in *L'arrivo della lozione*, romanzo celato dietro l'impalcatura formale di una cronaca medievale che racconta vita, morte e miracoli di un neofascista del Sud Italia chiamato emblematicamente Benito Chetorni. Si tratta, insomma, di un'agiografia parodica, espressione di quella «linea satirica sottesa già ai disegni dei primi scritti» accentuata da Vassalli a partire dal 1970, insieme alla «contestazione arrabbiata e un pochino supponente»². Per Corti infatti *Tempo di massacro* «aiuta veramente a capire i testi posteriori di Vassalli», e a individuarne come *fil rouge* «il motivo ricorrente della satira sociale sviluppata all'interno di un genere per costituzione antisatirico: il trattato didattico qui [...], il genere della "cronaca" medievale con rubriche e didascalie nell'opera più recente *L'arrivo della lozione*»³.

Ne consegue che, ancora una volta, l'autore, affidando la satira della contemporaneità a un genere antico e antimoderno, assegna a quello che abbiamo definito come "sguardo archeologico" il ruolo di segnare una distanza incolmabile, di tempo e di spazio, tra la voce narrante e il narrato, con tutta la comicità dissacrante che deriva da questa angolazione straniata. Come per *3012*, in cui il presente dell'autore si trasfigurava in un futuro ancora più remoto di quello raccontato, una brevissima intestazione confonde i piani spazio-temporali: «persone, cose e fatti di questa cronaca non hanno né possono avere riscontro diretto nella realtà. La geografia è "parallela"; il tempo è "prossimo"»⁴. Per quanto dimensione parallela e prossimità cronologica tentino di rendere una certa vicinanza del narrato alla storia di quegli

¹ MARIA CORTI, *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi, 1978, p. 147.

² *Ivi*, p. 135.

³ *Ivi*, p. 161.

⁴ SEBASTIANO VASSALLI, *L'arrivo della lozione*, Torino, Einaudi, 1976, p. 2.

anni, l'avvertenza non può che rendere l'idea di una distanza, la stessa che separa le cronache medievali dalle torbide vicende del neofascismo degli anni Settanta: due parallele del resto non si incrociano mai, e ciò che è "prossimo", nel significato relativo del termine, non lo si può raggiungere. Il cronista che costituisce la voce narrante di *L'arrivo della lozione* va così «rievocando episodi. Ricostruendo fatti e vicende. Evocando larve e fantàsmati personaggi da fresco moderatamente storico. Deplorablemente grottesco. Volutamente irrealistico. Passabilmente ironico. Mediocrementemente comico. Genericamente tragico»⁵. Si tratta di una vera e propria dichiarazione di poetica che descrive perfettamente le varie componenti del romanzo di Vassalli – tragico, grottesco, irrealista – e in generale il suo sguardo rivolto a quel decennio che si avviava verso la conclusione.

Il testo si dispiega dunque come un'agiografia divisa in 49 capitoli, ognuno dei quali preceduto da una didascalia che ne anticipa brevemente il contenuto. I canoni e gli stilemi del genere vengono rispettati, raccontando vita, morte e miracoli del protagonista, rappresentato come un martire del neofascismo meridionale – «sto, per così dire, ricostruendo vita e miracoli del fu Benito, Chetorni»⁶, dice il cronista. Eppure, Vassalli gioca sull'ambiguità del termine "cronista", che può indicare, oltre al compilatore storiografico antico, il giornalista dei giorni nostri. La cronaca medievale diventa allora un'inchiesta giornalistica, che consta di un affastellamento di materiali eterogenei: interviste rocambolesche, ritagli di vecchi giornali, documenti ufficiali e perfino un testamento in forma di poesia. In questo senso, dunque, nello scheletro formale dell'agiografia e della cronaca antica viene riversata una modalità testuale attualissima, cui potrebbero aver servito da modello alcuni libri pubblicati negli stessi anni di *L'arrivo della lozione*.

⁵ *Ivi*, p. 53.

⁶ *Ivi*, p. 30.

Pensiamo per esempio all'inchiesta in forma narrativa di Corrado Stajano intitolata *Il sovversivo. Vita e morte dell'anarchico Serantini*, pubblicata solo un anno prima del romanzo di Vassalli. Si tratta di una narrazione di segno opposto rispetto alla parabola del delinquente meridionale tramutatosi in martire neofascista, poiché Stajano racconta – anche lui alternando interviste, articoli di riviste, atti medici e giudiziari – la vicenda di Franco Serantini: un giovane anarchico, figlio di NN, che morì a Pisa nel 1970 in seguito alle percosse degli agenti di polizia, i quali lo arrestarono perché partecipava alla contestazione violenta di un comizio elettorale del Movimento Sociale Italiano. L'impianto, come si può notare dal sottotitolo, è sempre quello dell'agiografia: mancano solo i miracoli, che contribuiscono a rivestire di comicità la storia di Benito Chetorni, mentre quella raccontata da Stajano è ordinaria tragedia delle cronache italiane. Lo schema narrativo è però in sostanza lo stesso, così come assimilabile è la natura dei materiali – fittizi in Vassalli, documentari in Stajano – che danno corpo all'inchiesta.

Basterebbe, per notarlo, accostare le prime righe di *L'arrivo della lozione* all'introduzione della figura di Serantini, poiché entrambi i libri si aprono con la notazione anagrafica che apre il racconto della vita: «Benito Chetorni nasce a Sansucolo in quel di Bari o Bitonto da Emanuele Vittorio e Italia Nostra, addì due maggio dell'annusdomini millenovecentocinquanta»⁷, racconta Vassalli; «Franco Serantini nasce a Cagliari il 16 luglio 1951»⁸, scrive Stajano. L'impianto martirologico, per cui è la morte a orientare tutta la narrazione, è molto evidente nel caso di Serantini: «il posto dove fu colpito a morte è sul Lungarno Gambacorti di Pisa, tra la via Toselli e la via Mazzini»⁹, recita l'*incipit* dell'opera. Questa narrazione di una vita regolata nella sua direziona-

⁷ *Ivi*, p. 3.

⁸ CORRADO STAJANO, *Il sovversivo. Vita e morte dell'anarchico Serantini*, Torino, Einaudi, 1975, p. 5.

⁹ *Ivi*, p. 3.

lità dalla morte del protagonista si trova però anche in Vassalli, dove il finale tragico è presagito sin dalle prime righe, quando, interrogato dal giornalista in merito alla famiglia Chetorni, un vecchio del paese di Sansucolo dice: «per essere di qui sono di qui [...] ma *dopo quello che è successo* chissà se ci restano»¹⁰. Così la narrazione cronachistica si muta in martirologio, o meglio, in una parodia del tipico martirologio del militante.

L'autore riprende infatti tutta una topica legata alla morte del rivoluzionario, rimodulandola in senso surreale e parodistico. Prendiamo per esempio la scena dell'autopsia, carica di valore simbolico nell'opera di uno scrittore militante come Nanni Balestrini¹¹, che viene deformata in *L'arrivo della lozione*, con tanto di parodia del momento drammatico del riconoscimento del cadavere (e annessa citazione surrealista): «il cadavere, o corpo, giace a Melano su disadorno tavolo: di precisione anatomico. Tra una macchina da cucire e un ombrello. Per gli accertamenti legali. Dopo il riconoscimento compiuto ad opera del padre cavaliere Emanuele Vittorio affranto nella carriera, maledicente l'anagrafe». Non manca neppure la parodia dello scaturire dei complottismi a uso sensazionalistico dopo la morte del rivoltoso: «nessuna ipotesi è stata scartata. Ma appare sempre più consistente quella di un complotto reazionario di persone operanti dentro e fuori il paese» dice il telegiornale; «colpo di cåtodo, a salve»¹², commenta il cronista.

Va segnalato dunque un ulteriore contatto e uno scarto tra

¹⁰ S. VASSALLI, *L'arrivo della lozione*, cit., p. 7 [corsivo mio].

¹¹ Cfr. il primo capitolo di NANNI BALESTRINI, *L'editore*, in ID., *La Grande Rivolta*, Milano, Bompiani, 1999, pp. 264-332, ma anche il capitolo *Direzione* di ID., *La violenza illustrata*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 111-121 e ID., *Disposta l'autopsia dell'anarchico morto dopo i violenti scontri di Pisa*, in PAOLA STACCIOLI (a cura di), *In ordine pubblico: 10 scrittori per 10 storie*, Roma, Nuova Iniziativa Editoriale, 2003, pp. 25-31 (quest'ultimo testo tratta peraltro proprio la vicenda di Serantini).

¹² S. VASSALLI, *L'arrivo della lozione*, cit., p. 102. Si noti nel testo l'inserzione fatua, al limite del tic linguistico, dell'immagine della macchina da cucire e dell'ombrello sul tavolo anatomico, con cui Max Ernst citando Lautréamont definiva l'arte surrealista.

l'opera di Vassalli e l'inchiesta di Stajano: il fine di entrambi i testi, aderenti in modi diversi al modello martirologico, è smascherare, con le armi del giornalismo o della satira, un male italiano. Per Stajano è la gestione criminosa delle forze di polizia, evidenziata nella parte più corposa dell'inchiesta, che riguarda i conflitti tra la Procura di Firenze e i giudici che si occuparono della morte di Serantini; per Vassalli è invece la burocrazia in cui il paese annega, e soprattutto il suo linguaggio vuoto e ridondante che giunge a contaminare altre sfere semantiche (tra cui, dirà poi Eco, quella politica da cui nascono i volantini dei brigatisti). Il personaggio che incarna questo male è il padre di Chetorni, Emanuele Vittorio, che ci viene descritto come «tirapiedi di prima classe in servizio attivo presso un ente parastatale dipendente amministrativamente dalla tesoreria della mancia». Il vuoto semantico di una simile dicitura in perfetto stile "burocratese" è patente dalla risposta che, interrogato dal cronista, egli fornisce quando gli si chiede di cosa si occupi l'ente sopra detto: «controlliamo i passi, che so, percepiamo stipendi, non mi scassate il cazzo»¹³. Nella descrizione dell'ambiente sociale della natia Sansucolo, che ci aspettiamo come stereotipico paesino del Sud più arretrato, l'aspettativa è tradita proprio dalla prevalenza della burocrazia che ingloba ogni altra attività: «si evince e deduce esservi in Sansucolo popolazione abbondante, ma produzione scarsissima. Articolata in due generi: agricolo e burocratico. Di cui il secondo predomina»¹⁴.

Addirittura l'ambiente si fa correlativo oggettivo di questa aridità burocratica e linguistica, e così la "murgia" dove nasce Chetorni (corrispondente, nella "geografia parallela" dell'autore, all'altipiano delle Murge tra Puglia e Basilicata) giunge a inglobare il paese tutto, come viene spiegato alla fine della cronaca: «la murgia che si contempla per questa storia è luogo fisico

¹³ *Ivi*, p. 4.

¹⁴ *Ivi*, p. 9.

in parte e metafisico, anche. Cui si connette e identifica l'Italia intera, universa»¹⁵. L'Italia sarebbe dunque un paese che sta appassendo nella burocrazia e nel vuoto di significato delle parole, senza possibilità di redenzione, «senza speranza di veltri»¹⁶. In questa aridità il fascismo nasce, prospera, e viene beatificato, sembra voler dire l'autore in questo romanzo sulla stupidità della violenza – quella delle bombe, ma anche quella del linguaggio.

Lo scarto con l'inchiesta di Stajano è dato invece dal fatto che Vassalli, in chiave comica, inserisce nella vicenda la dimensione soprannaturale peculiare dell'agiografia vera e propria. Come per ogni santo che si rispetti, la nascita di Benito Chetorni è infatti preannunciata «dai sogni e dai segni di non comune rilievo»¹⁷ che troviamo descritti nelle primissime pagine:

primo: avendo Italia steso il bucato ad asciugare sull'erba vi trovò macchie come di sangue, comunque rosse: inspiegabili. Secondo: fu fatto sfregio alla porta la notte stessa di nascita, da anonimo sansuolese che si sgravò del soverchio mentre di sopra, l'Italia... Terzo: Vittorio Emanuele cercando a tentoni il sale nella credenza lo rovesciò, e chinandosi per tracciar croce sopra l'infausto versato urtò l'ampolla dell'olio che cadde a terra e si ruppe. Quarto: Benito nacque con gli occhi aperti, già strabico¹⁸.

Si tratta di presagi ridicoli e per nulla prodigiosi, i quali, complice l'ambientazione meridionale della vicenda, vogliono forse fare il verso anche a una certa cultura superstiziosa tipica delle zone più povere – ma in tutto e per tutto rappresentative – del paese. Dello stesso tenore sono i miracoli *post mortem*, cui è de-

¹⁵ *Ivi*, p. 178.

¹⁶ *Ivi*, p. 9.

¹⁷ *Ivi*, p. 3.

¹⁸ *Ivi*, p. 6.

dicato il capitolo quarantasettesimo «che enumera fatti mirabolanti, prodigi, interventi soprannaturali e altri segni registrati in murgia nei giorni che precedettero o immediatamente seguirono la dipartita da mondo del giustiziere Chetorni»:

Una donna di Napoli, Concetta Espositiva di anni quarantaquattro vedova [...] si vide recapitare una bolletta dell'emel (ente erogatore d'energia elettrica per tuttamurgia e limitrofi) con fatturato importo di lire duemilioni quattrocentosessantasettemila ottocentododici.

Un avvocato di Bari nel giorno stesso in cui si celebrava il funere nella vicina Sansucolo (17 marzo 1973) ricevette cartolina da Pordenone d'un suo cognato da nove mesi defunto [...]

A Pizzoferro (Salerno) crollò nottetempo una scuola costruita coi soldi dell'italcassa e inaugurata con pompa di sottosegretari vescovi e onorevoli [...]

Dall'archivio centrale della polizia di murgia scomparvero in pieno giorno gravi e importanti fascicoli¹⁹.

Come si vede, non sono prodigi, ma quotidiane storture dell'Italia degli anni di Vassalli: bollette esagerate, ritardi delle poste, abusi edilizi, sperpero di denaro pubblico e inquinamenti di indagini simili a quelli denunciati da Stajano. Sono però visti attraverso l'ottica deformante e comica dell'esagerazione, straniati dalla voce narrante che li presenta come eventi miracolosi. Lo stesso trattamento deformante – sottolineatura di qualcosa che passa sotto gli occhi senza essere avvertito – è riservato a un altro male endemico del paese, quello principalmente preso di mira nell'opera da Vassalli: il fascismo eterno connaturato nel “carattere nazionale” degli italiani, non solo il neofascismo sto-

¹⁹ *Ivi*, pp. 175-176.

rico. «Dopo i prodigi, i miracoli» dice il cronista, che si appresta così a elencare tutti i fatti – questi sì, miracolosi per quanto comici – che la morte dell’eroe scatena a favore di diversi neofascisti del paese. Come in un catalogo di “per grazia ricevuta”, non dissimile però neanche dalla rubrica della posta di una rivista patinata, si elencano le iniziali dei nomi e le città di provenienza dei militanti di estrema destra che hanno beneficiato della protezione del martire mutato in nume tutelare:

C.R., Brescia. Ricercato per concorso a strage e società per azioni di sovversione dell’ordine riuscì a raggiungere il confine svizzero che traversò in pieno giorno invocando a gran voce il nome del martire Chetorni [...] A.D., Catania. Avendo visto un marxista passare in automobile per una strada deserta, ed essendo disarmato: invocò a gran voce il nome di Benito Chetorni giustiziere e martire. Così il marxista fu travolto al primo incrocio da un camion di tale Pasquale Sopramano, autista per conto terzi e pertanto insospettabile; decedendo sul colpo [...] ²⁰.

La qualità martirologica del pomposo narrato del cronista si fa poi evidente quando evoca un monumento per Chetorni:

²⁰ *Ivi*, p. 177. Nell’ultimo “miracolo” troviamo il riferimento parodico al controverso episodio dei cosiddetti “anarchici della Baracca”, indirettamente legato ai moti neofascisti di Reggio Calabria del 1970, citati più volte nel romanzo. Nella notte del 26 settembre di quell’anno, cinque militanti anarchici di Reggio, i quali si stavano dirigendo a Roma per consegnare al giornale «Umanità Nova» i materiali di un’inchiesta sui fatti della rivolta, morirono tutti in un misterioso incidente stradale sull’autostrada che coinvolse un autotreno i cui guidatori, affermò una successiva controinchiesta anarchica, erano dipendenti di una ditta facente capo al famigerato principe neofascista Valerio Junio Borghese (parodiato anch’egli nel romanzo). Ciò basti a segnalare che la cronaca medievale di Vassalli corre in parallelo con la cronaca giornalistica degli anni immediatamente precedenti il romanzo, in un rapporto che è sempre deformante e parodico.

«Rivediamolo nella sua gloria», dice il cronista; e immagina una scultura che lo rappresenti «di controluce e profilo su nuvoloso orizzonte: alto, possente, terribile! Col manganello snudato sopra la testa, ruotandolo! Con il moschetto a tracolla! Col profilattico casco ed il bavaglio abbassato fa trasparire la bocca: ben spalancata nell'úlulo! Con una bomba innescata nella sinistra, brandendola! Nell'atto di calpestare un rosso; per i secoli dei secoli, amen!»²¹.

Come si può interpretare allora il rapporto tra il contenuto e lo scheletro formale utilizzati da Vassalli? Che relazione esiste tra neofascismo e agiografia? Potremmo annoverare innanzitutto, tra i precedenti dello schema testuale e narrativo adottato dall'autore, il «modello della tragedia cristiana, che Walter Benjamin distingue dalla tragedia greca, definendolo piuttosto dramma luttuoso (*Trauerspiel*) e associandolo allo schema formale della martirologia», interpretando così il «modello tragico come schema martirologico»²². Quella di Benito Chetorni sarebbe dunque la parodia di una tragedia che a sua volta discende dal modello narrativo agiografico e, più precisamente, dalle vite dei martiri. Nel saggio sul *Dramma barocco tedesco*, Benjamin notava infatti che questi componimenti drammatici «hanno di mira non tanto le imprese dell'eroe quanto il suo patire, anzi, più spesso, non tanto i tormenti dell'anima quanto le torture fisiche che gli vengono inflitte»²³, esattamente come nel genere antico della martirologia. Inoltre, cogliendo il fatto che «nel dramma martirologico non è la trasgressione morale, ma la stessa condizione creaturale dell'uomo a provocare la catastrofe»²⁴, – che per Chetorni non è poi in realtà altro che una scaramuccia con la polizia finita male – pos-

²¹ *Ivi*, pp. 109-110.

²² GIANNI CELATI, *Il tema del doppio parodico*, in ID., *Finzioni occidentali*, Torino, Einaudi, 2001, p. 128.

²³ WALTER BENJAMIN, *Il dramma barocco tedesco*, in ID., *Opere complete. Scritti 1923-1927*, vol. II, a cura di ROLF TIEDEMANN e HERMANN SCHWEP-PENHÄUSER, Torino, Einaudi, 2006, pp. 69-268 (p. 112).

²⁴ *Ivi*, p. 128.

siamo interpretare la voce narrante di *L'arrivo della lozione* come un altro sguardo archeologico di Vassalli su un essere umano ridotto ad antico «bipede», osservato da lontano con perizia (dello storiografo, in questo caso) e disilluso senno di poi.

Il termine di confronto della parodia di Vassalli non è però l'agiografia in sé, quanto il trattamento agiografico delle vite rivoluzionarie compiuto nella cultura della sinistra, almeno da Ernesto "Che" Guevara in poi. L'autore compie così un doppio ribaltamento: non solo deforma in senso comico l'agiografia del martire della rivoluzione, ma colloca questo martire nello schieramento dell'estrema destra. Abbiamo individuato pertanto il primo residuo degli anni Settanta messo alla berlina da Vassalli: il culto del militante caduto nel tentativo di fare la rivoluzione, che nella cultura politica del tempo aveva una funziona aggregativa e comunitaria. Del resto, se attorno a queste morti veniva costruita tutta un'epica dei movimenti, è esattamente la dimensione epica del racconto ciò che questo romanzo mira a corrodere. Al punto che lo stesso cronista dichiara, nella didascalia del capitolo trentanovesimo, che «la tensione epica che fin qui ha sostenuto il romanzo (o cronaca) di Benito Chetorni s'attenua», e ribadisce nel testo che «l'epica langue impennandosi per squarcilirici, ricade affranta, ansimante sulle postille morali; e già il romanzo si sbriciola»²⁵.

Benito Chetorni, "guappo" neofascista

Un altro reperto inutile degli anni della contestazione che Vassalli prende di mira è incarnato dal protagonista del romanzo: la narrazione più distesa e meno convulsamente sperimentale, inaugurata con *L'arrivo della lozione*, prende le mosse proprio da un attento lavoro di costruzione dei personaggi principali,

²⁵ S. VASSALLI, *L'arrivo della lozione*, cit., p. 141.

perni attorno a cui ruota la satira dell'autore. In questo senso, il primo aspetto da rilevare è che sotto molteplici punti di vista la figura di Benito Chetorni è tratteggiata come una vera e propria nemesi parodica del cosiddetto "operaio massa", soggettività al centro delle teorizzazioni dell'Autonomia operaia e protagonista collettivo del primo romanzo politico di Nanni Balestrini, *Vogliamo tutto*. Per sapere l'opinione di Vassalli su questa figura, basta leggere la sua definizione di «Cipputi», celebre personaggio operaio delle vignette di Francesco Tullio Altan, nel dizionario di *Il neoitaliano* (1989): «nato nel 1976, all'indomani del naufragio di quell'orrendo "operaio-massa" cui s'ispirarono le più folli teorie dei folli anni Settanta»²⁶.

Benito Chetorni si configura allora in un certo senso come parodia di Alfonso, l'operaio meridionale protagonista di *Vogliamo tutto*. Il primo accenno a una possibile connessione tra le due figure si può intuire tra le righe di un'intervista in cui un bottegaio di paese racconta al cronista narrante gli oggetti che era solito comprare Benito: «specchi da tasca e da tavolo. Brillantine generalmente solide. Tricofiline e roba del genere, che rinforzassero il bulbo. Qualche reticella elastica per mantenere la piega anche di notte: ai capelli. Portafogli con accessori. Cinture e fibbie, col manico. Coltelli a scatto e da lancio. Era un po' guappo, Chetorni»²⁷. Un "guappo", dunque: da una parte per la cura morbosa e ostentata del suo aspetto con i mezzi tipici del gagà (brillantine, lozioni, specchietti); dall'altra, per il suo atteggiamento spavaldo e violento, dietro cui si cela però una costruzione non meno meticolosa di quella dell'aspetto fisico («Era un duro sul serio Chetorni: già si vedeva dal passo. Che se l'era studiato al cinema. Andava a posta nei western dove lavorava il sartana, per imparare le tecniche»)»²⁸.

²⁶ S. VASSALLI, *Il neoitaliano. Le parole degli anni ottanta scelte e raccontate da Sebastiano Vassalli*, Bologna, Zanichelli, 1989, p. 23.

²⁷ S. VASSALLI, *L'arrivo della lozione*, cit., p. 25.

²⁸ *Ivi*, p. 122.

“Guappo” è esattamente lo stesso termine utilizzato da Balestrini per descrivere Alfonso nelle conferenze con cui presentava *Vogliamo tutto*, declinando questa figura in senso politico: «il fatto di essere guappo, come lo si è nel sud, diventa immediatamente un fatto di lotta politica. Qui direttamente la sua estrazione meridionale già diventa un elemento di lotta»²⁹. Proprio in questa sfrontatezza “cafona”, ascritta, non senza uno sguardo esotizzante, alla popolazione giovane più incolta del Sud Italia, Balestrini vedeva cioè potenzialità rivoluzionarie; il cronista di *L'arrivo della lozione*, invece, ci tratteggia un percorso divergente, che, se pure parte da una medesima condizione, conduce a esiti di segno opposto. Se l'operaio-massa emigrando dal Sud al Nord può insomma sperare nella rivolta che lo sollevi dal qualunque in quella fulminea acquisizione di una coscienza di classe, il piccolo delinquente Chetorni aderisce alla causa neofascista come naturale prosecuzione della sua attitudine da bullo e delle sue attività microcriminali; e alla fine diventa non solo un eroe, ma un santo protettore della causa, invocato e pregato dai militanti di estrema destra. Tutto il pessimismo di Vassalli, di contro all'ottimismo progressista dei militanti come Balestrini, è evidente in questa contrapposizione. E del resto, l'autore novarese lo dice, non c'è «possibilità di veltro» per la murgia: dunque ogni speranza di redenzione del sottoproletariato del Sud attraverso la lotta politica è preclusa, in un paese come l'Italia. Dietro la rivolta degli operai-massa non c'è allora quel percorso di alfabetizzazione politica che costituisce lo schema minimo del *plot* di *Vogliamo tutto*, ma un semplice odio individualista, come viene spiegato dal «protosindaco» di Sansucolo, in un'intervista sulla «lotta politica nella murgia» che il cronista allega tra i materiali dell'inchiesta: «Il murgiarolo che va a vitare bulloni in torino, germania e posti del genere mica si trova bene

²⁹ N. BALESTRINI, *Prendiamoci tutto. Conferenza per un romanzo (novembre 1971)*, in ID., *Vogliamo tutto*, Roma, DeriveApprodi, 2004, pp. 163-172 (p. 168).

sa? Mancandogli le tuttecose che qui lo rendono lieto: il sole il mare i timballi [...]. Per giunta lo trattano come una bestia e lui allora: s'imbestialisce, s'incazza. Diventa comunista per incazzata, per capovolgere il mondo»³⁰.

Si comprende così che il dantesco «gran rifiuto da Benito opposto a lavoro»³¹, matrice della prima adesione ai gruppi neofascisti, non è altro che la parodia del “rifiuto del lavoro” teorizzato dall'Autonomia operaia. Lungi dal designare il punto d'approdo di un percorso epifanico di presa di coscienza politica, esso diventa il sintomo più vistoso dell'aridità che attanaglia la murgia e che non consente scampo dal fascismo. Così un'altra parola d'ordine delle lotte politiche degli anni Settanta viene svuotata di significato e ridicolizzata; e la stessa cosa accade ai rituali politici, incomprensibili perché osservati attraverso la lente deformante del narratore. Pensiamo allo sguardo straniante con cui parla del primo maggio, una delle festività «del cosiddetto popolo, da produzione e da monta (cioè da montaggio)». Questa «festa del popolo (festa del lavoro la chiamano)» non è altro che il momento in cui i lavoratori ringraziano per le proprie disgrazie: «gratitudine e giubilo dei seggiolanti verso la seggiola; dei metalmeccanici verso la fabbrica; dei tessili per i lor fusi; dei cementieri per la silicosi cronica; dei chimici per il tumore che le statistiche escludono; degli autoferrotramvieri per il trasporto, che muovono». Il sarcasmo che domina la descrizione («certo che è bello produrre! Che sensazione sublime quella di chi, ben stravolto dopo d'un giorno di cacasangui interrotti e d'ingollati calossi può dire forte a sé stesso [...]: questo è progresso che avanza!») mira a far esplodere le contraddizioni di questa festa, e anche la promessa messianica dell'arrivo della rivoluzione, unica consolazione che possa consentire di sopportare i dolori del lavoro, viene spietatamente parodiata: «addavenire Baffone. Nel

³⁰ S. VASSALLI, *L'arrivo della lozione*, cit., p. 105.

³¹ *Ivi*, p. 31.

giorno dell'ira. Quando i bulloni saranno tutti avvitati, le materie prime tutte trasformate, gli uomini: smistati, i grani: smerciati, i manufatti: fatti»³². Qui si comincia a intravedere anche il significato del titolo del romanzo: la *lozione* non è altro che deformazione linguistica della *rivoluzione*, mutata in un unguento che consenta di medicarsi le ferite in eterna attesa del suo *arrivo*. Si comprende già qui come la satira di Vassalli nel testo non prende di mira solo gli ambienti neofascisti e la burocrazia italiana, ma anche il regime discorsivo della Rivoluzione.

Un altro aspetto fondamentale per la comicità del romanzo è la natura buffonesca del protagonista, in senso bachtiniano. Benito Chetorni è infatti costruito per essere un personaggio grottesco, nel segno dell'esagerazione e, in particolare, dell'iperbolicizzazione delle immagini afferenti alla sfera del basso corporeo. Nel sistema di immagini che Rabelais desume dalla cultura dei ceti popolari, queste sono fondamentali poiché portano alla luce il compito di comunicazione cosmica che hanno alcune parti del corpo e alcune sue funzioni, relegate nell'oscenità dalla cultura ufficiale: contribuiscono cioè a tratteggiare l'idea di un corpo che non sia individuale e separato, ma che faccia parte del tutto, e la cui morte sia inglobata dalla vita eterna del corpo sociale e dell'umanità. Bachtin afferma che nell'epoca di Rabelais «la gente assimilava e sentiva in se stessa il cosmo materiale, con i suoi elementi naturali, negli atti e nelle funzioni eminentemente materiali del corpo: nutrimento, escrementi, atto sessuale»³³. La rappresentazione di questi atti avviene dunque in Rabelais attraverso «l'esagerazione, l'iperbolicità, la smisuratezza e la sovrabbondanza», che «sono, a grandi linee, uno dei segni caratteristici dello *stile grottesco*»³⁴. Queste esagerazioni non sono negative e meramente caricaturali, non prendono cioè di mira attività censurate per ingrandirle

³² *Ivi*, pp. 126-128.

³³ MICHAEL BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1979, p. 369.

³⁴ *Ivi*, p. 332.

enormemente e provocare il riso, come fa la satira: svelandosi come funzioni di comunicazione del corpo individuale col corpo sociale e col cosmo tutto, esse acquisiscono invece carattere positivo, e hanno un'importante ruolo culturale e persino politico, poiché «il potente elemento materiale e corporeo di tali immagini destituisce e rinnova tutta la realtà legata alla concezione e all'ordinamento medievali, con la sua fede, i suoi santi, le sue reliquie, i suoi monasteri, la sua falsa asceti, la sua paura della morte, la sua escatologia e i suoi profeti»³⁵.

Per quanto riguarda il libro di Vassalli, se non ci sono episodi particolari nel segno di un trattamento iperbolico del mangiare e del bere, la stessa cosa non si può dire delle funzioni corporee legate al sesso e agli escrementi. Entrambe le attività, espletate in maniera esagerata e deviante dalla norma, sono peculiari della figura del giovane neofascista. Innanzitutto, la sessualità, vissuta nelle forme più diverse: «della sua prava natura il Benito Chetorni non diede segno certo in sede scolastica se non in una circostanza, unica, tentando a dodicenni di sodomizzare un condiscipolo di lui parecchio più giovane»³⁶. Poi, la defecazione esagerata, l'attrazione morbosa per gli escrementi: «fu dall'infanzia spiccatamente stercofilo, non avea schifo di cacca [...] attitudini di stercorario gli rimasero fin che fu adulto: cagava spesso e con impeto in vari luoghi, sia solitario che in strada, per fare sfregio o dispetto»³⁷. Quest'ultimo passo assume un significato particolare se si tiene conto del fatto che, nel complesso delle immagini rabelaisiane, «la materia fecale è qualcosa di intermedio fra il corpo e la terra (l'anello comico che unisce la terra e il corpo) [...] *la materia fecale e l'urina sono la personificazione della materia, del mondo, dell'elemento cosmico* e ne fanno qualcosa di intimo, vicino, *corporeo e comprensibile*»; sono cioè elementi di una riduzione della complessità del mondo che spaventava l'uomo del Medio-

³⁵ *Ivi*, p. 341.

³⁶ S. VASSALLI, *L'arrivo della lozione*, cit., pp. 11-12.

³⁷ *Ivi*, p. 61.

evo scatenandone la paura metafisica fomentata dalle istituzioni politiche e religiose, e vinta da queste immagini. «L'urina e la materia fecale», infatti, «trasformano la paura cosmica in gioioso spauracchio carnevalesco»³⁸, nobilitando le funzioni corporali ritenute oscene dalla cultura ufficiale e bandite dalla rappresentazione. Così, per esempio, dice Bachtin, «la paura cosmica (come qualsiasi paura) è vinta dal riso. È per questo che la materia fecale e l'urina, cioè materia comica, corporea e comprensibile hanno avuto in essa un ruolo così grande»³⁹, un ruolo cioè culturale e allo stesso tempo, per le sue implicazioni antigerarchiche, politico. Infatti «il tema del corpo procreatore si unisce, in Rabelais, al tema e alla viva percezione dell'immortalità storica del popolo», e le immagini del corpo grottesco in questo sistema si mescolano «non solo ai motivi cosmici, ma anche ai motivi utopico-sociali e storici, e, prima di tutto, a quelli dell'avvicendamento delle epoche e del rinnovamento storico della cultura»⁴⁰.

Anche l'accento posto sulle parti del corpo legate a queste funzioni ha un significato carnevalesco, poiché «il grottesco [...] si interessa a tutto ciò che sbuca fuori, che sporge e affiora dal corpo, tutto ciò che cerca di sfuggire ai confini del corpo». Ne consegue che «un particolare significato vengono ad avere tutte le escrescenze e le ramificazioni, tutto ciò che prolunga il corpo e lo unisce agli altri corpi o al mondo non corporeo»⁴¹. Il naso, per esempio, la cui “dignità” anche scientifica, datagli dal fatto di essere concepito come un canale intellettuale che comunica direttamente «con la preziosissima camera dell'intelligenza, con l'umida materia cerebrale»⁴², degrada con lo svilirsi delle immagini carnevalesche, come sottolinea Camporesi; ma soprattutto

³⁸ M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., p. 367.

³⁹ *Ivi*, p. 369.

⁴⁰ *Ivi*, p. 355.

⁴¹ *Ivi*, p. 346.

⁴² PIERO CAMPORESI, *Il governo del corpo. Saggi in miniatura*, Milano, Garzanti, 1995, p. 123; v. anche pp. 94-98 sulle rappresentazioni “nasute” dove spesso il naso di grandi dimensioni sostituisce il membro virile.

il fallo, che ha un certo rilievo nell'infanzia di Chetorni, come evidenziato in questo passo dalla proliferazione dei sinonimi eufemistici: «crescendo comincio a concentrarsi con l'attenzione sul píffero. Sul seminale pisello. Uccello. Mèntula. Verga virile. Precocemente fiorente. A scuola si masturbava con ritmo che si può dire frenetico [...]. Parallelamente allo sfogo parasessuale» – la masturbazione è vista quindi dal cronista come patologia – «Benito Chetorni sviluppava intanto l'attività preagonistica della minzione a distanza in cui fu a lungo imbattibile, sia controvento che in alto»⁴³. Così, anche nei ricordi dell'unica fidanzata del giovane neofascista, convertitasi a vita monacale dopo la fuga a Milano di quest'ultimo, il membro virile assume una preponderanza significativa: «ingigantendole l'ambiente monosessuale nell'intelletto minuscolo l'immagine del nostro prode Chetorni con il suo torso, con gli omeri, con i rotondi e bei glutei, coi muscolosi bicipiti: ma soprattutto l'uccello. Ed è poi solo l'uccello» afferma maliziosamente il cronista con iperboli ed esagerazioni, «che si mitizza e dilata, si simboleggia e si drizza, s'erger e si stira e si guizza nel vuoto lindo di cerebrali clausure, infilandosi per corridoi, dormitori, ardendo cero tra ceri e fumigando d'incensi o trapelando da immagini (di sacricuori sanguigni, di crocifissi anelanti e muscolosi, liturgidi)»⁴⁴.

Ma oltre alle parti che sporgono, anche le rientranze svolgono, nel complesso delle immagini grottesche, un'importante funzione di comunicazione cosmica: «tutte queste *protuberanze e orifizi* sono caratterizzati dal fatto che appunto in essi vengono *scavalcati i confini fra due corpi e fra il corpo e il mondo*, e hanno luogo gli scambi e gli orientamenti reciproci»⁴⁵. Non manca dunque, nel romanzo di Vassalli, un accenno a questi buchi del corpo, sempre raccontati però con un linguaggio simile al referto medico, che restituisce una realtà malata, deviante: si descrive

⁴³ S. VASSALLI, *L'arrivo della lozione*, cit., p. 62.

⁴⁴ *Ivi*, pp. 72-73.

⁴⁵ M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., p. 347.

una «condizione morbosa del sopraddetto Benito, sofferente fin dall'infanzia d'implicazioni vascolo-emorroidarie con fuoriuscita di microfistole acute dalla regione sfinterica»⁴⁶. Infine, il fatto che Vassalli, se non proprio Bachtin, avesse almeno ben presente l'opera di Rabelais, si può dedurre dal fatto che nel romanzo si ritrovi uno dei temi più particolari del *Gargantua e Pantagruel*: il cosiddetto "tema del nettaculo" (*torchecul*) trattato nel primo libro (capitolo XIII). Qui Gargantua racconta al padre quale sia la materia migliore per nettarsi il deretano dopo la defecazione, in una lunga lista dei materiali più disparati, che vanno da parti di vestiti nobiliari a diversi tipi di piante, fino al papero ben piumato che è per il gigante il migliore dei "nettaculo". In questa elencazione così eterogenea, nota Bachtin, il procedimento dominante è quello dello straniamento: «una volta apparso in questa lista particolare, l'oggetto viene giudicato partendo dall'utilizzazione che ne fa Gargantua, e che non corrisponde alla proprietà dell'oggetto in questione. Questo uso insolito obbliga a guardare l'oggetto in modo nuovo»; dunque «l'oggetto si rinnova per essere da noi percepito»⁴⁷. Si tratta di una forma dell'enunciazione eminentemente carnevalesca, come ricorda Camporesi: «nelle serie enumerative le parole vivono indipendentemente da ciò che esse, nel linguaggio della comunicazione, esprimono, affrancate dal loro senso comune e dalla logica dei significati normali», venendo a costituire un «linguaggio del caos e della confusione verbale in cui, a sua volta, si riflette il caos sociale [...] in polemica rottura con la fabbrica organizzata del pensiero logico e dell'espressione razionale»⁴⁸.

Il romanzo di Vassalli non mette in pratica questa elencazione, ma si limita a citare la ricerca di piante *torchecul* come uno

⁴⁶ S. VASSALLI, *L'arrivo della lozione*, cit., p. 75.

⁴⁷ M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., p. 409.

⁴⁸ P. CAMPORESI, *La maschera di Bertoldo. Le metamorfosi del villano mostruoso e sapiente. Aspetti e forme del Carnevale ai tempi di Giulio Cesare Croce. Nuova edizione rivista e aumentata*, Milano, Garzanti, 1993, p. 176.

dei primi lavori intrapresi da Benito Chetorni, utilizzando però lo stesso verbo della traduzione italiana di Rabelais: «il nostro sembrò orientarsi sulla ricerca del legno di trifolia e della cardella labile, che è pianta annua pregiata e ricercata a Sansucolo perché, essendo larga e scivolosa di foglia, serve meravigliosamente bene al fine di nettarsi il culo, la via»⁴⁹. Non sussiste qui alcuno straniamento; ma un accenno di abbassamento carnevalesco c'è, se teniamo conto del fatto che, per Bachtin, «anche l'immagine della pianta usata come nettaculo interessa, sebbene in misura ridotta, il movimento dall'alto verso il basso. Nella maggior parte dei casi», infatti, «si tratta di generi commestibili [...] legati alla mensa e destinati alla bocca. La sostituzione dell'alto con il basso e del volto con il didietro è in una certa misura avvertibile anche qui»⁵⁰.

Appurato dunque che Vassalli, nel costruire il suo protagonista, attinge al repertorio delle immagini carnevalesche di Rabelais, è significativo rilevare lo scarto che sussiste tra la comicità del Carnevale e la satira dello scrittore novarese. Queste immagini infatti non sono vitali come nel romanzo francese, ma sono sopravvivenze deformi, poiché in *L'arrivo della lozione* non hanno il medesimo significato che avevano nel *Gargantua*, nonostante le evidenti citazioni. L'iperbolicizzazione del defecare e del coire, e degli organi deputati a queste funzioni, è sempre vista nel romanzo di Vassalli attraverso l'ottica della devianza e del morbo. Se c'è una comunicazione tra il corpo di Chetorni e il cosmo, questa si riduce nella misura in cui le sue deformità sono solo il correlativo oggettivo dell'aridità della murgia, della burocrazia e del fascismo (questi ultimi due in sincretismo: «Lei vuole fare una strage? Sempre diritto, poi a destra: e non dimentichi il bollo»)⁵¹. Non sono che sintomi, cioè, di quanto c'è di marcio nella società italiana. La sua figura non è quella triplice del fur-

⁴⁹ S. VASSALLI, *L'arrivo della lozione*, cit., p. 15.

⁵⁰ M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., p. 412.

⁵¹ S. VASSALLI, *L'arrivo della lozione*, cit., p. 178.

fante/buffone/sciocco al centro della piazza carnevalesca⁵², ma è piuttosto quella malata di un deviante, le cui storture fisiche riflettono meccanicamente le aberrazioni morali e politiche. È da ciò che si evince la qualità negativa del riso della satira di Vassalli: il trattamento iperbolico delle funzioni corporali non è ambivalente come nella cultura del Carnevale, e l'esagerazione serve solamente a scatenare la risata nei confronti di un personaggio totalmente negativo, di un corpo che non è parte del cosmo ma che ne è separato per la sua mostruosità.

La contrapposizione tra corpo collettivo e individuale segna dunque in un certo senso il significato politico dell'opera: se quella di Vassalli è satira negativa (e dunque intrinsecamente reazionaria), è perché il corpo del rivoltoso (di estrema destra, in questo caso) non è un tutt'uno con la collettività, non fa parte di un insieme di corpi interscambiabili, ma è concepito come segregato, come individualità deviante, che viene pertanto rappresentata come appestata da morbi fisici e morali. Per l'utilizzo vassalliano di queste immagini grottesche in cui «l'esagerazione ha un carattere fantastico, spinto all'estremo, fino a raggiungere la mostruosità» – *Ho dato vita a un mostro* è il titolo del libro autobiografico che narra la storia di Chetorni scritto dal padre Emanuele Vittorio – vale allora l'interpretazione critica di Schneegans rifiutata da Bachtin per Rabelais: «l'esagerazione del negativo (di ciò che non dovrebbe esserci) fino ai limiti dell'impossibile e del mostruoso, è il tratto essenziale» di un grottesco che «risulta sempre satirico»; di più, «là dove non c'è un aspetto satirico, il grottesco non esiste». È in tale definizione che possiamo inquadrare il personaggio di Vassalli, sebbene sia costruito con immagini rabelaisiane. Quell'«interpretazione ristretta, conforme ai tempi moderni della satira come negazione di alcuni fenomeni particolari, e non come negazione di tutta la struttura

⁵² M. BACHTIN, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, in ID., *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 2001, p. 306.

della vita (ivi compresa la verità dominante), negazione indissolubilmente legata a un'affermazione del nuovo che nasce»⁵³, diventa cioè efficace per segnalare la differenza della satira dell'autore novarese rispetto al comico popolare di Rabelais.

La qualità negativa del riso di Vassalli diventa ancora più evidente proprio nella misura in cui l'autore utilizza materiali afferenti al complesso delle immagini della parodia carnevalesca. A tal proposito, spicca la netta somiglianza tra il martire di *L'arrivo della lozione* e un personaggio parodico per eccellenza: Don Chisciotte, definito da Celati «forma privilegiata di quel dialogismo che Bachtin ha teorizzato come tendenza sotterranea della letteratura occidentale, derivante dai generi serio-comici dell'antichità [...] e sfociante nella letteratura carnevalesca e nella cultura comica popolare»⁵⁴. La murgia di Chetorni equivale infatti alla Mancia dell'eroe di Cervantes, al punto che in alcune parti del testo i due termini vengono usati come sinonimi: il protagonista viene appellato «cavaliere d'apocalisse nostrana e giustiziere di murgia»⁵⁵, e il parallelismo viene esplicitato dalla voce narrante del cronista quando afferma: «da quanto detto s'evince esser la murgia una regione assolata e scarsamente potabile, come la mancia all'incirca» (anch'essa con l'iniziale minuscola, a designare un ambiente generico più che un luogo specifico, nella geografia "parallela" del romanzo).

Come Chisciotte, anche Chetorni è cavalier servente di una dama. Si racconta infatti nel romanzo che «della murgia l'eroe, il piscialungo, il temprato, il sodomista, il diritto concupì il fiore più bello, la vergine più garantita e intangibile, la borghesemente soave e villeggiante in Sansucolo: Cinzia da Triggiano nata Spernacchia». Il momento dell'innamoramento fulmineo di Benito per Cinzia è raccontato attraverso il trattamento iperbolico dei corrispettivi fisiologici dell'emozione, e non senza un

⁵³ M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., pp. 335-336.

⁵⁴ G. CELATI, *Il tema del doppio parodico*, cit., p. 117.

⁵⁵ S. VASSALLI, *L'arrivo della lozione*, cit., p. 10.

innalzamento della materia corporea oscena (escrementi e interiora) di cui abbiamo già detto: «nel suo cuore s'accese la tricolore fiammella d'una passione durevole. E le sue membra furon pervase da un fremito come se avesse pisciato, ma a lungo, e pensandola rabbrivida, automatico. E sentì un rombo all'orecchia. E le frattaglie interiori tutte ad un tratto si smossero». La scena assume tratti veramente carnevaleschi, dal momento che si instaura un rapporto di comunicazione cosmica tra il corpo dell'eroe e il suo universo. Gli effetti fisiologici dell'amore scatenano cioè il subitaneo riflesso di prodigi e miracoli non dissimili, nella loro ridicolezza, da quelli elencati alla fine del libro, se non per i riferimenti, ancora una volta, alle funzioni corporee di registro basso e osceno:

Ed ecco la forza dell'amore di cui mai si sarà detto abbastanza scatena un turbine estivo che ti travolge il Chetorni. Eros eterno s'incocca e lo trafigge di freccia. La murgia tutta si àltera. Il sole per un momento s'oscura. L'onda adriatica impietra. I bambini dai tre ai dieci anni tra Poggibonsi e Massafrà compiono la prima poluzione, subito. Gli adulti cadono in trance, sbattono a terra, si agitano. La Serraficaia s'arrizza. La Spinazzola s'aguzza. I rubinetti chiusi spandono acqua, quelli già aperti si bloccano. Le monache corrono a comunicarsi. Castel del Monte si erge. Poi tutto torna alla norma⁵⁶.

A rendere ancora più esplicito il confronto tra i due eroi concorre anche il parallelismo tra le dame concupite: il narratore ipotizza «che Benito Chetorni abbia sempre poi seco custodita e concupita in immagine la suddetta Cinzia da Triggiano, quasi beatrice o dulcinea impareggiabile nella sua vita ramenga»; e in un tentativo di sublimazione del neofascismo del protagonista,

⁵⁶ *Ivi*, pp. 63-64.

molto simile a un tentativo di autoassoluzione di una società intera, la voce narrante confida nel fatto che il neofascista «al di là delle contingenze brutali e conoscenze carnali questa immagine soavemente muliebre abbia agitato in pensiero e racchiuso dentro nel pectore, come ideale traguardo, di oltre orizzonte concluso di farinacci e attentati, di manganelli e bombacci»⁵⁷. Se la ragazza, confermato ulteriormente il suo corrispettivo “alto” nel momento in cui viene nominata «Dulcinea da Triggiano»⁵⁸, è additata come possibile causa sublimante delle inquietudini bombarole dell’eroe, il suo neofascismo è inquadrato tutto in un’ottica esplicitamente donchisciottesca dalla voce spietata di un ex compagno che lo dipinge non come un eroe ma come un pazzo e, in sostanza, come uno stolto: «essendo Chetorni per il resto ottuso ed ebete senza speranza, era creativo poi in questo che s’inventava lui i rossi. Vedeva ovunque “compagni” come chisciotte di mancia vedeva i maghi ed i draghi ed i fatati castelli»⁵⁹.

Lo scarto con la tradizione del riso carnevalesco, in questo caso, risiede nel fatto che il personaggio di Benito Chetorni, bersaglio degli strali satirici, sia tratteggiato unicamente come negativo, che ne siano esplicitate più volte la stupidità e l’ignoranza celate dietro la facciata eroica e martirologica; e non da quelli che dovrebbero essere i suoi avversari o dal suppostamente imparziale cronista, ma proprio dagli altri neofascisti. Così lo descrive, per esempio, un compagno del campo paramilitare dove i militanti clandestini si esercitano alle manovre controrivoluzionarie: «perché faceva questo. Perché era scemo anzitutto. Perché gli piaceva sopra ogni cosa la parte che s’era scelto, del duro»⁶⁰. Così *L’arrivo della lozione* risponderebbe piuttosto al modello della tradizione monologica della letteratura istituzionale, che riduce «tutte le voci alle intonazioni di un’unica voce

⁵⁷ *Ivi*, p. 67.

⁵⁸ *Ivi*, p. 70.

⁵⁹ *Ivi*, p. 130.

⁶⁰ *Ivi*, p. 96.

parlante, la quale organizza le citazioni di voci estranee come drammatizzazione di sue tendenze, per condurle all'esito finale di un'unica coscienza»⁶¹, proprio come fa il cronista con i materiali verbali omogenei che compongono la sua inchiesta.

In qualche modo però – e qui risiede forse un accenno di morale carnevalesca –, se Benito è l'unico veramente stupido della vicenda, l'unico sbeffeggiato da tutti, è perché prende troppo seriamente il suo compito controrivoluzionario, l'idea, il neofascismo. È insomma, sempre secondo il racconto del compagno di cui sopra, quello che Rabelais con un neologismo da lui coniato definiva un "aghelasta", ovvero una persona che non è in grado di ridere: «Benito tutte 'ste cose, ste puttunate intendo, se le pigliava sul serio: così m'è parso su al campo. Se le beveva di grosso. E aveva anche un'altra caratteristica, unica. Che non rideva mai. Anche i veterani dicevano: non l'abbiam mai visto ridere»⁶². Inserendo il personaggio nel suo arido contesto, il romanzo di Vassalli prende pertanto i contorni di una vera e propria satira del villano⁶³, qui declinata nel racconto di un sottoproletario del meridione che, non trovando nel lavoro, nell'emigrazione e nella rivolta alcuna «possibilità di veltro», si consuma nell'unico percorso che gli consentono le sue scarse facoltà mentali e l'ignoranza che imperversa nell'ambiente della murgia.

Un certo sguardo affine a questa satira del villano, alla comica presa in giro di un meridione che è rappresentato unicamente come burocrazia e agricoltura, si trova per esempio nella rappresentazione della madre dell'eroe che piange la sua morte, corrispondente a una rappresentazione stereotipata della madre italiana e soprattutto del Sud: «Italia Nostra in Chetorni ha imperversato Sansucolo alto levando l'ululo del figghio anciso da piombo: caratteristico in

⁶¹ G. CELATI, *Il tema del doppio parodico*, cit., p. 117.

⁶² S. VASSALLI, *L'arrivo della lozione*, cit., p. 98.

⁶³ Si tratta del genere in cui anche «l'insolente ingresso a corte di Bertoldo trovava [...] le necessarie premesse», P. CAMPORESI, *La maschera di Bertoldo*, cit., p. 31; v. anche pp. 100-101.

murgia e folcloristico, tipico! Per cui discesero etnologi dalla Germania, col *grundig*»⁶⁴. Sebbene qui si ironizzi anche sull'esotizzazione del Sud Italia a opera degli europei del Nord, nel complesso il romanzo appare come la satira di un Sud affogato nell'aridità e nel fascismo (pochi anni prima della scrittura erano avvenuti i moti di Reggio Calabria), che però, non va dimenticato, assurge a rappresentare l'Italia intera. Per quanto Vassalli possa attingere a immagini carnevalesche e lanciare i suoi strali contro chi non è capace di ridere delle ideologie – lui che, per dirla con Corti, «è stranamente uno scrittore molto politicizzato, ma giammai serio, cosa rarissima in Italia»⁶⁵, il riso del romanzo rimane puramente negativo, perché rappresenta il protagonista come individualità segregata nella sua devianza, e perché non possiede margini di ambiguità, mirando, in ultima analisi, a censurare più che a rinnovare le storture di una società concepita come corpo collettivo.

Parodia linguistica e “roba di valore”

Al di là della deformazione delle immagini tipiche del riso carnevalesco, il principale motore della comicità in *L'arrivo della lozione* è il linguaggio. L'interesse per l'invenzione linguistica è senza dubbio un retaggio della Neoavanguardia, la quale, a sua volta, nelle creazioni letterarie più attente al plurilinguismo, aveva assunto Carlo Emilio Gadda (1893-1973) come nume tutelare. Considerando gli “orfani” del Gruppo 63, Corti sostiene che «Vassalli può in qualche modo essere legato a Manganelli in un discorso sul neosperimentalismo non solo per il recupero del genere trattato a fini satirico-grotteschi, ma per la funzione dominante assunta dal livello linguistico-stilistico»⁶⁶. Su questo aspetto dunque dovrà concentrarsi la nostra analisi, dopo aver

⁶⁴ S. VASSALLI, *L'arrivo della lozione*, cit., p. 101.

⁶⁵ M. CORTI, *Il viaggio testuale*, cit., p. 162.

⁶⁶ *Ivi*, p. 161.

esaminato le immagini afferenti alla sfera della comicità carnevalesca. Il discorso di Corti vale certamente per *Tempo di massacro*; ma anche per raccontare questa «storia di quotidiana e contemporanea assurdità che, come è chiarito fin dalla Premessa, nasce dal presente delle bombe, della strategia della tensione, della burocrazia che sopravvive allo Stato»⁶⁷, lo scrittore novarese utilizza una lingua ricca d'invenzioni dal punto di vista formale, che nella mescolanza degli stili e dei registri trova la sua cifra. Il testo è infatti continuamente complicato da procedimenti di rottura formale (come aferesi e paratassi ingiustificata), spostamenti inusitati d'accento, paronomasie e parole inventate di sana pianta; il tutto interpolato con inserzioni dialettali, espressioni burocratiche, linguaggio politico, citazioni letterarie *et cetera*. Per quanto riguarda questo linguaggio, discendente edulcorato di quello di *Tempo di massacro* – dove la violenza sull'italiano (anche in quel caso aferesi, spostamenti d'accento, troncamenti) era esacerbata dalla mimesi della lingua del trattato secentesco – possiamo fare nostre due osservazioni di Corti sullo pseudo-trattatello:

la prima è che, avendo Vassalli eretto a sistema nel libro le sue aferesi e altri procedimenti di rottura e complicazione formale, li ha impoveriti di funzione connotativa ed espressionistica; come dire che il lettore, afferrate le leggi del procedimento, ne avverte il gioco o artificio.

La seconda riserva è che l'eccessiva insistenza, e talora ambiguità del procedimento linguistico di rottura, dell'operazione abnorme e anomala sazia troppo [...]; vi è una propensione agli eccessi formali, che resterà caratteristica qua e là anche in testi posteriori; in tali casi gli esemplari di sovvertimento del codice non sembrano avere valore "informativo", ma vagamente ridondante.

⁶⁷ CRISTINA NESI, *Sebastiano Vassalli*, Fiesole, Cadmo, 2005, p. 43.

Un discorso del genere vale principalmente per un libro come *Tempo di massacro*, dove domina l'uniformità linguistica, pur nel segno della deformazione operata dall'autore sull'italiano secentesco; in *L'arrivo della lozione*, invece, tale linguaggio "massacrato" non è statico e monocorde, poiché si inserisce nel complesso di un «gioco combinatorio su un'ampia tastiera di codici linguistici: lingua letteraria, parlata, dialetto, linguaggi settoriali, che si presentano come il corrispettivo formale dell'esilarante pasticcio socio-politico assunto a tematica del libro»⁶⁸. Questo è un altro motivo per cui un'analisi di tale linguaggio è imprescindibile per comprendere l'intenzione satirica dell'autore.

Inoltre, più che nell'utilizzo deformante di determinate immagini, è proprio nell'invenzione linguistica che risiede il principale meccanismo parodico del romanzo; una parodia che prende come proprio termine di riferimento non tanto un personaggio preciso, un'altra opera o un fatto di cronaca, ma le parole stesse. Se nel romanzo infatti «permane comunque l'idea di una degradazione umana, di una discesa agli inferi, di un apparato di morte, senza dilazioni e senza scampo», come afferma Nesi, ciò che interessa maggiormente la presente analisi è quell'«interesse per le parole nel loro rapporto con l'istituto sociale» in cui risiede una costante delle prime opere di Vassalli. «Oltre la cronaca e l'indagine, infatti, *L'arrivo della lozione* [...] rivela una ricerca di effetti satirici tramite la variazione complessa dei registri linguistici, che vanno dal canto della proprietà privata, scritto in forma poetica dal barone» Di Petto, protettore e finanziatore dei neofascisti di murgia, «alle espressioni dialettali o agli stereotipi linguistici dei media»⁶⁹. Si noterà dunque che il bersaglio dello scrittore novarese è il linguaggio, o meglio, le espressioni linguistiche stereotipate che sono mimate a scopo satirico, nel contesto di un riso negativo che mira a demolire e smascherare.

⁶⁸ M. CORTI, *Il viaggio testuale*, cit., pp. 162-163.

⁶⁹ C. NESI, *Sebastiano Vassalli*, cit., p. 44.

Inoltre, la commistione senza soluzione di continuità di questi differenti linguaggi finisce per abbassarli tutti sullo stesso piano: il “burocratese” e il “politichese”, il “sinistrese” e il linguaggio fascista, il tono giornalistico e l’ode poetica. L’autore vuole senza dubbio dare l’idea di un caos linguistico che sia riflesso formale del caos ideologico degli anni Settanta; e nel fare questo in qualche modo si pone come contro-narratore, mirando a demistificare ogni codice che sia avvertito come egemone: ad abbassare, cioè, quanto viene ritenuto “alto”. In ciò non è così distante dal «*discorso impavido*» che per Bachtin nel contesto del Carnevale, attraverso la voce del buffone, «si esprimeva sul mondo e sul potere senza scappatoie né reticenze»⁷⁰; e anche Camporesi del resto inquadrava la libertà di parola, e specificamente «della parola “bassa”, turpe, oscena, attinente alla sfera fisiologica» come «uno dei cardini dell’inversione carnevalesca», per cui «il buffone, *re del “mondo alla rovescia”*, esercita il suo potere, teso, attraverso l’abbassamento e la desublimazione dell’alto e del sacro, ad affermare l’altra verità, quella non ufficiale, non feudale, non aristocratica»⁷¹.

Occorre dunque sottolineare a questo punto la forte ascendenza carnevalesca di un simile procedimento di parodia linguistica che gioca sulla commistione caotica dei registri e dei generi specialistici con i relativi lessici peculiari. Un simile «sfaccettato e poliedrico *pastiche verbale*» in cui «vengono impillottati frammenti di linguaggi particolari (spesso utilizzati in funzione parodistica)»⁷², corrisponde a quel modello di poliglottismo di cui Carnevale, secondo Camporesi, è maestro. Come riassume lo studioso, il linguaggio carnevalesco, regolato dalle «leggi della sovrabbondanza e del catalogo, della “coacervazione”» ed espresso attraverso i procedimenti «dell’enumerazione e dell’accumulazione», non è infatti altro che

⁷⁰ M. BACHTIN, *L’opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., p. 295.

⁷¹ P. CAMPORESI, *La maschera di Bertoldo*, cit., p. 24.

⁷² *Ivi*, p. 169.

liquame fonico, sconcia emissione senza misura né limite di sbrodolamenti verbali, disordinati, accavallati, rimescolati e sonorizzati, spesso insensati e privi di significato. È un delirante *vacuum* verbale tumultuoso e parossistico, senza controllo né ordine (ma che soggiace, pur nell'apparente marasma, a determinati congegni retorici e a studiati artifici stilistici); è girandola amplificatoria, insensato e pletorico rigurgito terminologico, cataratta sonora guidata da speciali effetti fonici, disordine organizzato, così come la sarabanda e la licenza carnevalesche (e la sfrenata, totale libertà di parola) erano ritualmente prescritte⁷³.

Nel suo far vorticare questo «mulinello vertiginoso delle parole, regredite (come nelle filastrocche per i bambini e dei bambini) ad associazioni foniche gratuite e convenzionali, a materiale preverbale in rivolta con le cose che le parole dovrebbero esprimere o rappresentare»⁷⁴, però, Vassalli assimila, tutti equivalenti obiettivi dei suoi strali satirici, il linguaggio della Rivoluzione e quello della controrivoluzione, il linguaggio dei media borghesi e il dialetto, l'inchiesta giornalistica e l'ode poetica. Ne risulta allora un rifiuto dei linguaggi dominanti che non è politicamente di parte: l'autore non inquadra cioè questi linguaggi nel complesso dei rapporti di potere, ma esprime solamente un «pessimismo della ragione che trova il suo unico compenso possibile nella narrabilità delle storie, unica risorsa di una possibile e umana sopravvivenza»⁷⁵.

Vediamo dunque, brevemente, quali sono i diversi stili che Vassalli inserisce a intermittenza nel romanzo, facendoli cozza-

⁷³ *Ivi*, p. 165.

⁷⁴ *Ivi*, p. 169.

⁷⁵ GIOVANNI TESIO, *Sebastiano Vassalli un narratore di storie tra Omero e il Signor B.*, in S. VASSALLI, G. TESIO, *Un nulla pieno di storie*, Novara, Interlinea, 2010, p. 125.

re e reagire tra loro. Innanzitutto, la narrazione spesso assume un tono letterario alto, e la voce narrante del cronista ricorre di frequente a citazioni da classici della letteratura italiana: espressioni scelte tra le più banali e scolastiche, ridotte al rango di tic linguistici che affiorano automaticamente alla mente del narratore, il quale non sente neanche il bisogno di esplicitarne la fonte. Ad esempio, echi danteschi sono presenti sin dalla prima descrizione del territorio dove si svolge la vicenda, che accenna un richiamo al «siede la terra dove nata fui» di Francesca da Rimini: «s'erge Sansucolo dove la murgia s'inalbera con maggior impeto, nei suoi ascendenti vulcanici o alluvionali che siano: e potrebb'essere mancia come tirolo, a richiesta» (il cronista qui annuncia peraltro il parallelismo tra Chetorni e Chisciotte). Poche righe dopo ritorna Dante, sempre nella descrizione del paesino natio del protagonista: con «gli opportuni binòccoli» dice la voce narrante, da Sansucolo «il turista può fruire a lire cinquanta il tremolare d'annunzio della marina adriatica; e le città che si affacciano»⁷⁶; qui vi è invece una scoperta ripresa della citazione dal *Purgatorio* («il tremolar della marina») nella poesia *I pastori* di Gabriele D'Annunzio.

Una giustapposizione di linguaggio letterario e retorica politica nello stesso discorso, che rende bene la densità delle invenzioni vassalliane nel testo, si ritrova poi nel lamento del padre del protagonista, il quale, deprecando la sorte che gli è toccata diventando genitore di un delinquente, parla citando il libretto di *Le nozze di Figaro* di Da Ponte: «non più andrò farfallone amoroso delle belle turbando il riposo [...] perderò la mia battaglia col grano (la grana)»⁷⁷. Qui è molto evidente l'effetto caotico ricercato da Vassalli: egli non solo accosta una citazione artistica a un'espressione della retorica del ventennio fascista, mettendole in bocca a un personaggio lamentoso e dunque di fatto svalutan-

⁷⁶ S. VASSALLI, *L'arrivo della lozione*, cit., pp. 6-7.

⁷⁷ *Ivi*, p. 17.

dole entrambe, ma addirittura gioca con l'anfibologia semantica della parola «grano» che diventa «grana», mutando totalmente il significato del sintagma.

Non mancano poi alcune espressioni manzoniane (che però, più che citazioni vere e proprie, sono codificate come formulazioni standard dell'italiano), come quando, raccontando del corteggiamento di Cinzia a opera di Benito, il narratore utilizza il celeberrimo «la sventurata rispose»⁷⁸; o anche quando il racconto delle vicende dell'ultimo re d'Italia si tramutano in una parodia del *Cinque maggio*: la monarchia è «da queste parti riamata e benivoluta» spiega il maestro di scuola di Chetorni, «per ragioni affettive e storiche di quando il rampollo ultimo di dinastia millenaria che unificò l'italia e dall'alpi alle piramidi ci fece tutta una murgia come lei sa, certamente: venne, se così è lecito esprimermi, a sua penultima spiaggia in quel di brindisi»⁷⁹. Un medesimo meccanismo parodico scatta inoltre quando la vicenda tutt'altro che eroica di Chetorni viene condensata in un'imitazione dell'*incipit* dell'*Orlando furioso* di Ariosto: «quale premiato cantore celebrerà con coraggio Automobili, donne, carburanti / sorpassi, dure grinte, erculei amplessi?»⁸⁰. Quando poi il racconto si sposta nella pianura padana, ecco comparire uno dei più celebri versi dell'opera di Carducci (e uno dei più utilizzati nelle antologie scolastiche per illustrare le figure retoriche): «il divino del pian silenzio verde. Il silenzio grande e tombale di latitanza Chetorni con epicentro a Milano»⁸¹. Allo stesso modo, quando il narratore vuole descrivere la figura di una ragazza innamorata di Chetorni ma da lui abbandonata, viene evocata *L'amica di nonna Speranza* di Guido Gozzano – e in effetti la ragazza si chiama Antonella Pazienza, in un rapporto di paronomasia antifrastica col personaggio evocato dal poeta: «mentre parla io la guardo [...]»,

⁷⁸ *Ivi*, p. 69.

⁷⁹ *Ivi*, p. 19.

⁸⁰ *Ivi*, p. 139.

⁸¹ *Ivi*, p. 120.

dice il cronista, «sul divano e sui mobili decorosamente stinti, sui diplomi incorniciati e le buone cose di pessimo gusto»⁸². Infine, per avvicinarci cronologicamente al libro, anche il titolo dell'opera più celebre di Carlo Levi, ambientata peraltro in un ambiente non dissimile dalla murgia di Chetorni, viene citato: «il senatore Cicci» – riferimento parodico al neofascista Ciccio Franco promotore dell'insurrezione di Reggio – «provenendo da Reggio Calabria si dovette fermare a Eboli»⁸³.

L'accumulazione caotica delle espressioni letterarie va letta nel contesto di una trasformazione *kitsch* della parola, niente di più che un marcatore di *status* o un puro tic nevrotico. Se la burocrazia è uno dei mali della società italiana, ciò ha le sue più gravi ripercussioni proprio sul linguaggio, che ne adotta le espressioni tanto più magniloquenti quanto, nella loro accumulazione ridondante, mirano a celare un vuoto ideologico e semantico. Ciò si vede, per esempio, nel tentativo di Emanuele Vittorio, che come abbiamo visto incarna lo “spirito burocratico”, di fornire una descrizione delle funzioni dell'ente per cui lavora: «ente controllo transiti terremotati... ma non funziona... generalmente esplichiamo attività varia... diciamo con gli audiovisivi... effettuiamo anche i sorteggi per ditte che li richiedono... a volte ci intervistano per auspicare...»⁸⁴. Come è evidente, si tratta di un'accumulazione di parole senza senso, che vuole celare un vuoto – l'autore con i puntini di sospensione rende l'imbarazzo e la difficoltà dell'interlocutore in questo tentativo –, un po' come nella celebre scena del *latinorum* nel secondo capitolo dei *Promessi sposi*. Si tratta sempre di una satira del villano, certamente, con l'ignorante che vuole usare termini pomposi di cui non coglie pienamente il significato per dissimulare la propria ignoranza; ma questo burocrate, lungi dal limitarsi a essere parodia circoscritta di un “tipo” specifico, diventa il paradigma linguistico che

⁸² *Ivi*, p. 133.

⁸³ *Ivi*, p. 101.

⁸⁴ *Ivi*, p. 4.

giunge a intaccare ogni presa di parola, anche la più progressista e benintenzionata.

Il vuoto che si cela dietro questa sovrabbondanza di espressioni ripetute come tic e stereotipie, e che viene preso di mira da Vassalli, è il denominatore comune delle più difformi manifestazioni della *Cultura di destra* descritte dal mitologo Furio Jesi in un saggio uscito nel 1979. Si tratta di un testo che, tra le altre cose, mirava a smentire il mito di una presunta egemonia culturale della sinistra in Italia, mostrando come «la maggior parte del patrimonio culturale, anche di chi oggi non vuole affatto essere di destra, è residuo culturale di destra»⁸⁵. Alla domanda «che cos'è la cultura di destra oggi?», postagli in un'intervista, lo studioso rispondeva infatti offrendo «una definizione tanto breve quanto meditata e precisa: è una cultura “caratterizzata (in buona o cattiva fede) dal vuoto”»⁸⁶. Questa «analisi minuta con cui Jesi illustra le tecniche di produzione del vuoto»⁸⁷, come dice Andrea Cavalletti, si volge naturalmente alla cultura esoterica del neofascismo italiano; ma Jesi giunge altresì a mettere a nudo «le continuità dissimulate della tradizione borghese, gli afflussi carsici che nutrono linguaggi e gesti meno sospetti, attitudini di un patrimonio che a un primo sguardo non diremmo fascista e neanche propriamente reazionario».

Ecco allora che, se il campo usuale dell'indagine di Jesi è la letteratura, *Cultura di destra* allarga l'analisi alla *pop culture*, senza rifiutare di addentrarsi nelle sue declinazioni più *kitsch*: gli archivi dello studioso nel fascicolo sulla cultura reazionaria sono affollati da pagine di riviste come «Grazia», e una parte consi-

⁸⁵ Ricetta: mettere il passato in scatola, con tante maiuscole... Colloquio con Furio Jesi, in FURIO JESI, *Cultura di destra*, Roma, Nottetempo, 2011, pp. 287-288 (p. 287).

⁸⁶ ANDREA CAVALLETTI, Prefazione a F. JESI, *Cultura di destra*, cit., pp. 7-19 (p. 7).

⁸⁷ A. CAVALLETTI, *Tecniche di produzione del vuoto*, in «Doppiozero», 16 agosto 2012, <<http://www.doppiozero.com/dossier/cultura-di-destra/tecniche-di-produzione-del-vuoto>> (20 giugno 2018).

stente del saggio si concentra sulla scrittrice Liala. A guidare il ragionamento, la piena consapevolezza di un discorso complesso che avvicina il mitologo ai fondatori dell'odierna riflessione sulla storia delle idee e degli studi culturali: «per quanto riguarda la “cultura popolare” Jesi ha fatto proprio il discorso della critica francofortese all'industria culturale, in Italia del Gruppo 63 o di intellettuali come [...] Fortini»⁸⁸. L'interesse di Jesi, al pari della satira di Vassalli, si concentra in particolare sul linguaggio, sulle parole; e la cultura di destra appare allora prima di tutto «come una macchina linguistica che funziona stendendo una fitta trama di luoghi comuni, stereotipi, frasi fatte, formule che paiono chiare ma che non richiedono di essere capite, che anzi sembrano chiare proprio perché non devono essere capite: riducendo le parole a puro tramite di ciò che sarebbe già in noi prima di tutte le parole»⁸⁹. La più felice intuizione di *Cultura di destra* risiede in effetti proprio nell'individuazione di una specifica modalità linguistica come denominatore comune di ogni espressione culturale ascrivibile a un pensiero di destra: è qui che, accostando commemorazioni funebri di Carducci, celebrazioni retoriche del Risorgimento e della Resistenza e posta delle lettrici di Liala, Jesi dimostra come anche alcune espressioni linguistiche che si vorrebbero il più lontane possibili da ogni forma di cultura reazionaria attingano in realtà al serbatoio simbolico della destra.

Questo genere di *kitsch* linguistico – definizione, come abbiamo visto, appropriata anche per la comunicazione politica di estrema sinistra – pervade *L'arrivo della lozione*. Notiamo per esempio che vengono inclusi, in questo turbinio di codici, anche se appena accennati, romanzi rosa di consumo come quelli di Liala che Jesi includeva nei suoi materiali per lo studio della cultura di destra: la Dulcinea di Chetorni viene ritratta, in attesa dell'amato, «su un divano in pantofole, leggente romanzo d'a-

⁸⁸ A. CAVALLETTI, Prefazione a F. JESI, *Cultura di destra*, cit., pp. 8-9.

⁸⁹ *Ivi*, p. 11.

more salani»⁹⁰, mentre sogna «i rosati orizzonti salani col matrimonio riparatore»⁹¹. Simili romanzi sono il segno più esplicito di quella commistione di lusso materiale e lusso spirituale che permea tutta la narrazione nel romanzo, che dunque si appiattisce comicamente sul linguaggio proprio della cultura di destra. «Queste banalità sono credute un parlar giusto, grande e incisivo», spiega Jesi, «proprio perché dietro di esse si colloca non la storia della lingua e della letteratura italiana, ma roba di valore, in mucchio, indifferenziata com'è essenzialmente prerogativa del sacro. Ma qui il sacro non è affatto esoterico»⁹², bensì «tutto l'apparato culturale posto in atto (indipendentemente dalle sue contraddizioni interne o quanto meno dai suoi stili diversi) è tecnicizzato affinché si possa dire di avere una cultura, cioè è trasformato in un feticcio-cultura, sacrale ed *essoterico*». Come è evidente nella commistione indifferenziata di Vassalli, «gli elementi culturali sono per così dire omogeneizzati: in questa pappa, dichiarata preziosa, ma anche ben digeribile da tutta la classe mediamente istruita, non ci sono più veri contrasti, vere punte, spigoli e durezza. Il suo veicolo linguistico è composto di luoghi comuni, ma non di luoghi comuni del parlare profano quotidiano, bensì di luoghi comuni decantati dal parlare letterario»⁹³.

Proprio sul modello “mucchio indifferenziato di roba di valore” è plasmata la voce narrante di *L'arrivo della lozione*, con la sua accozzaglia linguistica. Il fascino del lusso di queste parole feticcio diventa ancora più evidente nello strafalcione, quando viene inclusa una citazione a memoria e dunque parzialmente errata: «come nella poesia del Pascoli. Voce che cade arcana dal cielo»⁹⁴ (la poesia di Pascoli, *L'ora di Barga*, recita invece «voce che cade blanda dal cielo»). Il connotato ideologico di un parlare così qua-

⁹⁰ S. VASSALLI, *L'arrivo della lozione*, cit., p. 64.

⁹¹ *Ivi*, p. 66.

⁹² F. JESI, *Cultura di destra*, cit., pp. 157-158.

⁹³ *Ivi*, p. 164.

⁹⁴ S. VASSALLI, *L'arrivo della lozione*, cit., p. 124.

lificato è quello proprio di un discorso che «non ha rapporto con la ragione, né con la storia: nasce da roba di valore che viene chiamata il passato, ma che è così storicamente indifferenziata» – o, almeno, lo è una volta catturata da un vortice di parole svuotate di significato – «da poter circolare nel presente». Ne risulta, dunque, che questo complesso di materiali mitologici «è sfruttabile, ed è generalmente sfruttato, come veicolo dell'ideologia della classe dominante; ma serve a difendere quell'ideologia anche quando non mostra apparenti contenuti ideologici», esattamente come nel caso della voce, auspicabilmente imparziale, del cronista di Vassalli. Esso invece è già di per sé «l'elemento più caratteristico e diffuso della cultura di destra: possiede tutta la sua oscurità che è dichiarata chiarezza, tutta la sua ripugnanza per la storia che è camuffata da venerazione del passato glorioso, tutto il suo immobilismo veramente cadaverico che si finge forza viva perenne»⁹⁵. Così è per le raffinate citazioni letterarie banalizzate al rango di stereotipi linguistici di facile comprensione in *L'arrivo della lozione*.

Ovviamente, bisogna tenere conto del fatto, tutt'altro che secondario, che il narratore del romanzo è preso anche lui nel vortice parodico, e che non è un semplice *alter ego* dell'autore: se il tema principe di *L'arrivo della lozione* è l'imperversare di un fascismo identificato con la burocrazia come allegoria della società e del suo linguaggio⁹⁶, il cronista non è al di sopra di questa condizione, ma vi è dichiaratamente incluso. Ciò diviene esplicito, per esempio, nel capitolo trentesimo, in cui una voce esterna di «imbonitore» lo prende in giro con un tono eccessivamente pomposo: «signorre e signorri vedino in questo capitolo il solerte biografo testè sbarcato a Melano con volo Ignavia da Taranto per perseguir l'indefesso suo elaborato cronistico»⁹⁷. Anch'egli diventa dunque obiettivo di una satira che sembra rivolta contro

⁹⁵ F. JESI, *Cultura di destra*, cit., pp. 164-165.

⁹⁶ Cfr. S. VASSALLI, *L'arrivo della lozione*, cit., pp. 144-145.

⁹⁷ *Ivi*, p. 111.

la cultura di destra, già in qualche modo demistificando il mito dell'egemonia culturale della sinistra in Italia. Il dato significativo però è che in questa cultura vengono inclusi anche i linguaggi gruppettaro, brigatista, assembleare, delle manifestazioni, tutti confusi in un unico "discorso della Rivoluzione": linguaggi abusati che imperversavano in quegli anni, e che diventano dunque oggetto di necessaria derisione. Ciò che li accomuna, nel contesto del caos ideologico il cui senso è reso da tali affastellamenti, è uno svuotamento di significato, una riduzione della parola a tic nevrotico, a feticcio che ne fa un puro *flatus vocis*. La grande sfiducia di Vassalli nel Sessantotto, la grande delusione dei suoi anni Settanta si può forse intravedere anche qui: nella rappresentazione per cui una grande presa di parola collettiva diventa puro abuso linguistico, inflazione dei significanti che rendono impossibile ogni reale corrispondenza con un significato, ma che continuano in ogni caso a rivestire di un'aura lussuosa e mitologica simili espressioni linguistiche.

Ciò è evidente sin dal titolo, «in cui la *rivoluzione* diventa una banale *lozione*, esempio delle attese e delle delusioni che provengono dall'uso ingannevole delle parole»⁹⁸. Troviamo il compimento della riflessione sullo svuotamento progressivo del significato politico di questa parola nel già citato dizionario di termini peculiari degli anni Ottanta, curato dall'autore quasi vent'anni dopo *L'arrivo della lozione* e intitolato *Il neoitaliano*: in generale, la più compiuta sistematizzazione della meditazione vassalliana sulle "parole vuote" utilizzate per vendere e ingannare. Qui, alla voce «rivoluzione», leggiamo:

nei banali anni Ottanta, sarebbe bastato sfogliare un rotocalco o accendere la televisione per rendersi conto che la rivoluzione era un nuovo sugo per condire la pasta,

⁹⁸ ROBERTO CICALA, *La sperimentazione editoriale del giovane Vassalli con bibliografia 1965-1984, catalogo delle sue edizioni CDE e Ant. Ed., immagini e testi*, Novara, Interlinea, 2011, p. 24.

era un'automobile che consumava pochissimo andando fortissimo, era un elettrodomestico dalla forma rinnovata, era un tonno o una marca di patatine fritte o qualsiasi altra cosa la pubblicità propinasse: con eleganza, serietà, delicatezza, grazia e cortesia. [...] La rivoluzione, nei banali anni Ottanta, non era ancora un pranzo di gala, non era una festa letteraria, non era un disegno o un ricamo ma, volendo, avrebbe potuto benissimo essere ciascuna di queste cose e comunque non aveva più niente a che vedere con le catastrofi sociali, con le guerre civili, con i massacri e con le atrocità del passato⁹⁹.

Si noti l'accostamento della parola alla pubblicità di prodotti commerciali (tra i quali si potrebbe includere dunque una lozione) e a rotocalchi e televisione, catalizzatori di quell'accozzaglia linguistica che dà il senso del lusso spirituale e materiale che forniva la materia prima ai romanzi di Liala. Risulta dunque che in un romanzo dove apparentemente dovremmo trovare una parodia del neofascismo, la maggiore vittima del meccanismo parodico è la parola chiave per eccellenza della contestazione del Sessantotto, definito «l'anno della lozione»¹⁰⁰ – e rivela molto il fatto che Vassalli, nel dizionario da lui curato, la colleghi automaticamente «con le catastrofi sociali, con le guerre civili, con i massacri e con le atrocità del passato».

La satira si concentra sul complesso linguistico della politica e della rivoluzione, e prende di mira anche altre parole non meno feticizzate. In una digressione con funzione di commento, dopo un'intervista a «un intellettuale di destra» che «racconta le sue prigionie»¹⁰¹ (altro cortocircuito letterario), il cronista afferma: «ecco, dal precedente dibattito è emerso che anche un concetto apparentemente banale, come quello di popolo, in un

⁹⁹ S. VASSALLI, *Il neoitaliano*, cit., p. 108.

¹⁰⁰ S. VASSALLI, *L'arrivo della lozione*, cit., p. 42.

¹⁰¹ *Ivi*, p. 163.

regime democratico come il nostro non è mai stato molto chiaro. Che cos'è il popolo? Anzi, meglio, chi è popolo? Tutti usano questa parola attribuendola implicitamente, almeno così pare, ad altri»¹⁰². Ecco allora che anche il Carnevale, la cultura della festa che i movimenti di sinistra tentavano in quegli anni di rivitalizzare in senso politicizzato, viene svuotato di significato, al pari della rivoluzione. Così vengono rappresentati dal maestro Rosario Baciapile gli scontri tra i giovani coinvolti nella propaganda elettorale: «per i ragazzi queste elezioni [...] ...insomma quando si fanno son feste, meglio del carnevale [...] che certo l'appello alle urne è festa grande per tutti, festa della democrazia di cui siamo figli ed alunni e difensori integerrimi. Dicevo carnevale per i ragazzi per gli stampati i comizi i berrettini le bandierine i francobolli che attaccano sulle automobili»¹⁰³. Anche la festa, dunque, perde di significato: si tratta pertanto di un processo di banalizzazione e di progressiva vacuità non solo delle parole, ma dei complessi mitologici da esse edificati.

Così, nel testo di Vassalli irrompono le parodie anche dei volantini ciclostilati dei gruppuscoli: tra questi, uno firmato "Gioventù della Spastica" che rivendica il primo attentato dinamitardo a opera di Chetorni. C'è però un'ambiguità di fondo nella narrazione, per cui non si capisce mai veramente se gli strafalcioni linguistici siano parte di quella geografia parallela in cui è ambientata la vicenda, o se siano semplicemente gli abbagli di un cronista sempliciotto che pretende di portare a compimento un'impresa più grande di lui. Difatti, egli si sente rinfacciare dal questurino cui chiede conto di questi volantini: «mai sentita nominare la gioventù della spastica. Ma è poi sicuro che così si chiamasse? Mi sembra un nome un po' cretino, sa. Voleva forse dire svastica?»¹⁰⁴. Eppure, il questurino stesso commette uno strafalcione non dissimile nelle righe seguenti, dal che si

¹⁰² *Ivi*, p. 168.

¹⁰³ *Ivi*, pp. 19-20.

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 43.

può dedurre che questa imprecisione linguistica, questo utilizzo improprio delle parole è un male che attanaglia per intera la murgia metafisica di Chetorni: «la gioventù della spastica (ride). Con tutti i problemi seri che qui ci abbiamo, la spastica (ride). [...] Con gli opposti estremismi (è paonazzo). Con i così, come si chiama... i corpuscoli (si alza e mi spinge verso la porta). Si si, gruppuscoli, li chiami come vole, ma se ne vada»¹⁰⁵, dice il poliziotto cacciando il cronista.

Difficile non notare come, anche in questo caso, siamo nell'ambito di una satira del villano, di una parodia dell'ignorante che non sa ripetere i termini sentiti alla televisione o letti sui giornali. Ciò diventa evidente nell'episodio in cui viene intervistato un «guardiapolli» che lavora nella tenuta di campagna dove si tenevano i campi paramilitari (o «paracampi») neofascisti: «ch'era un campo campeggio di quelli... Che ne ha parlato la radia. Chiamandoli come con nome che non ricordo, tu aiutami... Patercambi parcampi paterceci pateracchi... [...] Quando erano in murgia stavano tutti al pancampo... al paranco... al paracazzo di come si chiama [...]» sbotta il bracciante; e la satira del villano è resa ancora più esplicita dall'intercalare «Dottò lei è un ostruito e cercherà di capirmi»¹⁰⁶, che egli ripete più volte all'indirizzo del narratore.

Anche questa è un'ambiguità di Vassalli: a essere sbeffeggiati sono i media che confondono le idee, le persone che non li comprendono, o il lessico politico *tout court*? A far propendere per quest'ultima ipotesi, il fatto che agli episodi dove è più esplicita la satira del villano si alternano giochi verbali che mirano unicamente a prendere in giro i sintagmi abbondanti nell'agitazione politica di quegli anni: e allora il cronista parla della «greca dei cojonelli»¹⁰⁷, o dell'«unione degli abbracciati che come lei sa son manovali di terra particolarmente affettuosi e focosi»¹⁰⁸. Un

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 45.

¹⁰⁶ *Ivi*, pp. 92-93.

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 45.

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 89.

medesimo trattamento viene riservato agli slogan fascisti, esasperati fino a diventare ossimorici, rivolti a nemici inesistenti («Spezzeremo le reni del demopopulismo! Dei plutocrati bolscevizzanti! Dei vaticanogiudaici!»)¹⁰⁹, e alle parole d'ordine dei giovani neofascisti, giocando sul fraintendimento del loro significato: a Milano, Benito Chetorni «se ne stava anche in centro da camerati, in pensione»¹¹⁰. Vassalli si inventa anche una “galassia nera” il cui statuto di ridicolo emerge esplicitamente dalle sigle dei movimenti (anche quelle abbondanti negli anni Settanta), o dai termini che le compongono, sempre nel segno della confusione di registro e del caos ideologico: «l'msm (maggioranza silenziosa di murgia), il dpsv (il divino del pian silenzio verde), l'adco (amici di Candido Orbace, l'industriale [...]), la bava (battaglione d'assalto volontari anticomunisti), l'nsm (nuovi signori di murgia) e il vomer (volontari della morte eroica)»¹¹¹. Tra questi spicca il «mèsmer (movimento sociale di murgia rivoluzione, di destra; avente a stemma un testa di morto su tricolore bandiera, o un fuoco fatuo tricipite)»¹¹², cui aderisce Chetorni, e che nella sigla cela forse un ritratto dell'Italia come un paese di ipnotizzati, facili alla dimenticanza e alla ricaduta nell'uguale, e del fascismo come principio di mesmerizzazione. Il disordine della commistione, per cui il linguaggio politico perviene a inglobare tutti gli altri, è evidente poi nella dichiarazione d'amore di Benito a Cinzia, scritta con lo spray sul muro, in cui inserisce senza alcun motivo il motto mussoliniano pronunciato nella dichiarazione di guerra a Francia e Regno Unito: «L'AMORE PROFONDO O L'OSTILITÀ DURISSIMA. IO TIRERÒ DRITTO»¹¹³. Anche in questo caso, però, è l'abbassamento comico il risultato della confusione degli ambiti semantici; come quando, evocando

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 143.

¹¹⁰ *Ivi*, p. 113.

¹¹¹ *Ivi*, p. 112.

¹¹² *Ivi*, p. 48.

¹¹³ *Ivi*, p. 65.

un palco nel racconto di Chetorni che muore cantando, il narratore riduce a canzonette sanremesi inni storici del Movimento Sociale e dei repubblicani di Salò¹¹⁴.

Più in generale, a essere preso in giro è l'indottrinamento ideologico, sia esso di sinistra o di destra: come vedremo più avanti, sulle parole vuote che servono da slogan si fonda una concezione dottrinale e iniziatica dell'agitazione politica tipica del neofascismo, in cui un allievo viene plagiato da un maestro che lo conquista con formule vacue e mortifere; ma nelle formazioni extraparlamentari di sinistra la situazione non è poi così diversa. L'educazione dei neofascisti nei campi paramilitari è dunque fortemente comica, poiché in essa si esasperano le componenti vuotamente viriliste del fascismo così come l'atteggiamento "da bulli" nei confronti dell'avversario politico. Come racconta un anonimo intervistato, che ha preso parte a un campo paramilitare neofascista in cui ha conosciuto Chetorni:

A me ad esempio hanno fatto una domanda di storia. Cosa ha gridato la folla quanto Togliatti disse votate compatti? Viva Compatti ho risposto, ed era ciò che volevano, così m'hanno dato il premio. Ma domandavano anche quanti coglioni aveva Mussolini, e bisognava rispondere due molto grandi, di bronzo. C'era chi diceva tre, quattro e persino cinque. Invece erano soltanto due ma di bronzo, e comunque ad uno di Modena che s'è confuso e ha detto di ghisa gliel'han passata lo stesso¹¹⁵.

¹¹⁴ *Ivi*, p. 101.

¹¹⁵ *Ivi*, p. 97. Passi come questo fanno pensare che non del tutto estranea ai riferimenti per *L'arrivo della lozione* potrebbe essere la commedia cinematografica *Vogliamo i colonnelli* di Mario Monicelli (1973), satira fantapolitica che racconta un immaginario colpo di stato di estrema destra avvenuto in Italia, in cui troviamo la scena del campo paramilitare cui Vassalli avrebbe potuto attingere. Ciò è suggerito peraltro dal paramilitare neofascista anonimo che dice al cronista «Guardi, per lei che vede da fuori tutta questa storia magari è come il film dell'armata brancaleone»

Non manca però, di riflesso, la parodia del militante extraparlamentare di sinistra, nella figura del milanese «Giuseppe Della Ragione, apprendista filosofo della statale universitas ed esponente di gruppi extraparlamentari assortiti: naturalmente a sinistra». Descritto come «membro tra i più attivi del cosiddetto: collettivo di controinformazione» – uno dei termini più ricorrenti nelle pratiche assembleari –, egli rappresenta lo stereotipo dell'intellettuale di sinistra fissato con le sue terminologie specialistiche e con le sue letture, tanto che «per i suoi spunti kantiani» egli viene «detto nel giro degli extra a seconda di circostanze: giuseppe della ragion pratica, oppure: giuseppe della ragion pura. Critica del giudizio a parte»¹¹⁶. Così, se i fascisti sono grezzi, rozzi e virili, i gruppettari, nel loro intellettualismo esasperato, non vengono rappresentati in chiave meno stereotipata.

Il fulcro attorno al quale ruota tutta la parodia linguistica di questo romanzo però è la parola “rivoluzione”, la quale, ricapitolando, viene prima scempiata in “luzione” e poi mutata in “lozione”, con tutte le anfibologie semantiche che l'utilizzo di questo termine comporta, e su cui l'autore non disdegna di giocare. Anche in questo caso esiste un'ambiguità, poiché il termine, che all'inizio sembra uno strafalcione dovuto all'ignoranza del villano Benito, giunge a pervadere il narrato del cronista, secondo un andamento che è costante nel libro, per cui le parole scempiate vengono travasate dalle voci dei personaggi al monologo del narratore. La parola compare per la prima volta pronunciata da uno dei maestri neofascisti che si occupano dell'indottrinamento nel «paracampo». Possiamo dunque immaginare che essa ci venga restituita in questa forma scempiata dalla memoria del protagonista della cronaca, che ne ha percepito male il suono («il tizio parlava della rivoluzione, anzi: dell'arrivo della lozione (o luzione)»)¹¹⁷. In seguito Chetorni, il quale come abbiamo

(altro film di Monicelli), *ivi*, p. 95.

¹¹⁶ *Ivi*, p. 112.

¹¹⁷ *Ivi*, p. 96.

visto diventa ossessionato dall'arrivo di questa «lozione» contro cui bisogna combattere, viene invece sbeffeggiato dai militanti neofascisti milanesi, conosciuti frequentando i bar di piazza San Babila. Così, con questo suo tic linguistico egli viene identificato *in toto*: «qui a Milano Benito lo chiamavan tutti Lozione. [...] Per via del suo intercalare sa? Che aveva fatto ridere tutti quanti. [...] T'arriva scalmanato Chetorni dicendo: ragazzi c'è la lozione in piazza. Alludendo a manifestazione non programmata di rossi». Da questo strafalcione nasce dunque il gioco sull'ambiguità semantica del termine "lozione", che mette ancora una volta in luce le scarse facoltà mentali del giovane neofascista: «gli chiedevamo sempre: la lozione Benito, te la sei messa oggi? (Che ci aveva la prematura calvizie, forse disturbo di fegato. Giocando sul doppiosenso, insomma). Lui invariabilmente rispondeva: nel posto. Per quanto semplice fosse questa domanda-risposta lo divertiva moltissimo»¹¹⁸. Il doppio senso intacca però anche i discorsi più seri dei convinti neofascisti intervistati dal cronista, e Vassalli ha buon gioco nell'edificare una catena metaforica nella quale convivono i due significati di "lozione" e "rivoluzione". Così afferma, per esempio, un misterioso interlocutore senza volto: «guardi io nella Pubblica Sculacciatura non ci credo. È una cura troppo locale e blanda, là dove la lozione penetra in profondità. [...] Contro la lozione non c'è rimedio, è questo che ci angoscia. Allora prendiamo tempo. [...] Cerchiamo di diluirla...». L'anfibologia continua descrivendo le attività di Chetorni, appellato «corriere della valigetta padovana col nécessaire da luzione» (con riferimenti alla cronaca che vedevano nella città veneta una delle centrali operative dello stragismo neofascista), e considerando il fatto che «[...] la lozione a volte fa prudere (le mani)»¹¹⁹, e dunque fa venire voglia di perpetrare le violenze che sono la quotidianità del giovane picchiatore.

¹¹⁸ *Ivi*, pp. 120-121.

¹¹⁹ *Ivi*, pp. 123-124.

Ma questo abbassamento ironico del significato della parola “rivoluzione”, di cui Vassalli denuncia implicitamente l’abuso, a destra come a sinistra – anche questa intercambiabilità dice molto dell’inflazione cui è soggetta –, mira soprattutto a smontarne il mito: descrivere la rivoluzione come un donchisciottesco mulino a vento significa riconoscere a questo termine unicamente un valore fantasmatico, di spauracchio o di promessa che non è possibile mantenere. Così, nel capitolo trentacinquesimo si spiega compiutamente il significato della parola nell’economia del libro. La qualità mitologica della rivoluzione da venire è finalmente esplicitata, con un ghigno sardonico rivolto ai giovani sessantottini: «l’arrivo della lozione è favola che lubrifica i transiti più faticosi, più contrastati, più incerti. Ha da arrivare la lozione! C’è chi ci crede e l’aspetta. Ma la lozione è un miraggio, è il metaforico epilogo alla parabola storica di pulci e cane». Qui, in una delle digressioni frequenti nel libro, il cronista racconta un apologo con al centro un cane infestato dalle pulci, allegoria della classe produttrice sfruttata dal capitale in maniera parassitaria. La favola esopica, però, raccontata sotto forma di sceneggiatura, si tramuta rapidamente in uno spot pubblicitario, con una voce esterna che irrompe e annuncia: «– Pulci? Parassiti? Animali che succhiano il sangue? Non più! Con il bagnoschiuma antipulci e antiparassiti domestici, la tanto attesa lozione! Ora in offerta lancio! Chiedete oggi stesso al vostro fornitore il campione-prova gratuito. E vivete giovani, vivete liberi con la lozione! [...] E ricordate: anche voi potete. Con la lozione!»¹²⁰. Si chiude così la spietata satira di Vassalli sulla vacuità del termine “rivoluzione”, tramutata all’estremo nella pubblicità di un prodotto commerciale, proprio come dirà vent’anni più tardi curando il dizionario del *Neoitaliano*. All’autore, infine, non sfugge la corrispondenza tra la “fine del Carnevale” e l’ansia di sacrificio che innesca la spirale di violenza. Difatti, stando a quanto racconta il cronista, nei giorni in cui si consuma

¹²⁰ *Ivi*, pp. 128-129.

la tragedia di Chetorni, abbattuto dalla polizia dopo un conflitto a fuoco su una strada statale, tira aria «di allegre brigate che si dicevano: rosse. Di carnevali ambrosiani e d'imminenti quaresime. Quindi d'arrivo della lozione, che i benpensanti un po' calvi vedono a volte negli incubi»¹²¹. Vassalli sa però che questo nome non promette altro che violenza, vuota di ogni reale teleologia (e anche questo trova il suo riflesso nella voce del dizionario).

Al di là di questo abbassamento comico delle parole chiave che hanno guidato le mosse di una generazione intera, più in generale la confusione linguistica perpetrata sistematicamente in *L'arrivo della lozione* concorre a determinare il quadro di un caos ideologico, in cui l'azione politica è orientata da agglomerati di parole ormai prive di significato. Ecco allora che il «lungo apprendistato vassalliano tra le file dei neoavanguardisti, la cui poetica esaltava la fede nella parola» si fa sentire in questo testo, in cui «la patologia della lingua» non cessa di alludere «alla patologia del mondo reale». Come scrive Serkowska, è sempre a partire dall'attraversamento della Neoavanguardia che in Vassalli si forma la fede «quasi religiosa, nel potere della parola (del verbo!) che le è devoluto in via esclusiva. Il potere di creare, di chiamare a esistere, di salvare dal non essere, di tramandare». Per cui, in questo caos ideologico «la parola rimane per Vassalli [...] l'unica ancora di salvezza, in grado di opporsi al nulla del reale in cui si dissolvono senza lasciare traccia alcuna le storie umane», l'unico «antidoto al mondo in disordine (quel disordine comprendeva anche le istituzioni letterarie di fronte a cui Vassalli era sempre stato molto critico, le politiche editoriali dei critici e dei recensori, le scelte e i calcoli delle giurie dei premi letterari ecc.)»¹²². Ma questa fiducia nella parola e nelle storie che essa è capace di raccontare si esprimerà pienamente solo nelle opere della maturità: in *L'arrivo della lozione*, così vicino an-

¹²¹ *Ivi*, p. 174.

¹²² HANNA SERKOWSKA, *Sebastiano Vassalli: da abitante del vento a seguace del nulla*, in «Cahiers d'études italiennes», 9, 2009, pp. 84-85.

che cronologicamente al Carnevale che volgeva in quegli anni al termine, l'autore si trattiene ancora nel riso negativo di una *pars destruens* che punta alla demistificazione e allo smascheramento; non a contrapporre decisamente la proliferazione di una miriade di storie al nulla celato dalla lingua malata.

Il gesto inutile e il sacrificio

L'oggetto della comicità dell'autore però non è solamente quel «fascismo eterno»¹²³, distinto dal fascismo storico, che attanaglia la società italiana anche nelle forme meno immediatamente riconoscibili: in *L'arrivo della lozione* proprio il fenomeno del neofascismo degli anni Settanta viene messo alla berlina e parodiato in alcuni suoi tratti distintivi. Ciò anche per una questione di attualità: negli anni in cui Vassalli scriveva il romanzo, infatti, la violenza armata neofascista era ancora prevalente rispetto a quella di estrema sinistra che sarebbe dilagata negli anni seguenti e che avrebbe costituito l'oggetto del successivo *Abitare il vento*¹²⁴. Al di là dell'intento satirico, che va considerato sempre come parte di quel «duplice modo che ha Vassalli di accostarsi alla realtà, uno seriamente drammatico e un altro smariosamente ludico»¹²⁵, nella rappresentazione del neofascismo vi è infatti un'acuta inclusione di elementi simbolici corrispondenti a quelli studiati da Jesi in *Cultura di destra*. In questo ambito, il discorso jesiano sul linguaggio come accumulazione di «roba di valore», che tronca ogni vera comunicazione, è direttamente collegato alla dimensione pseudo-esoterica della mistica del sacrificio e del gesto inutile, il cui compimento è affidato dal maestro all'allievo neofascista sotto la forma di un'iniziazione che

¹²³ Cfr. UMBERTO ECO, *Il fascismo eterno*, Milano, La Nave di Teseo, 2018.

¹²⁴ Cfr. GABRIELE DONATO, «La lotta è armata». *Sinistra rivoluzionaria e violenza politica in Italia (1969-1972)*, Roma, DeriveApprodi, 2014, p. 13.

¹²⁵ M. CORTI, *Il viaggio testuale*, cit., p. 162.

prelude all'accesso a una ristretta società segreta.

Innanzitutto, per ciò che concerne la mistica della morte e la prospettiva sacrificale del martirio, possiamo notare che Benito Chetorni muore cantando «le donne non ci vogliono più bene», inno della RSI che recita, tra l'altro: «la Signora Morte / fa la civetta in mezzo alla battaglia, / si fa baciare solo dai soldati. / Sotto ragazzi, facciamole la corte!». Tutta una venerazione erotica della morte è presente anche nelle simbologie dei corpi militari fascisti (*Tercio* spagnolo e Guardia di ferro rumena) analizzate da Jesi, e più in generale, per il mitologo, «ha senso parlare di vera e propria mistica della morte o di religione della morte quando ci si trova di fronte a una mitologia funeraria egemonica, totalizzante, posta come unico punto di riferimento vero delle norme che obbligano ad agire o a non agire, delle modalità di approccio a se stessi, agli altri uomini, al mondo, della visione della storia e della natura»¹²⁶. Questa mitologia va infatti a contagiare non solo la disciplina personale (il corteggiamento della morte), ma tutta una visione in un certo modo cosmologica, per cui la soppressione del nemico e l'auto-soppressione che ne costituisce la speculare espiazione sono motore del mutamento del mondo. Se Benito Chetorni è raccontato come un martire – nonostante in realtà non sia altro che uno sbandato donchisciottesco, e da ciò proviene lo scarto comico –, è proprio per fargli aderire tutto un complesso simbolico tipicamente neofascista, legato alla logica sacrificale del martirio, e per sbarazzarsi di questo complesso con le armi del ridicolo.

Un'altra figura che viene distintamente parodiata da Vassalli è quella del Maestro: figura tipica del neofascismo di quegli anni, con radici culturali più vicine al nazismo delle Ss che al fascismo storico, ma propria di ogni esoterismo. Il Maestro è colui che in un certo senso detiene la Tradizione, cioè colui che ha accesso a un livello superiore, nascosto, segreto, di conoscenza riservata a

¹²⁶ F. JESI, *Cultura di destra*, cit., pp. 54-55.

pochi: a lui si rivolgono gli iniziandi che a tale livello vogliono accedere, sottoponendosi a prove rituali ed eseguendo ordini. E nel romanzo troviamo in effetti un personaggio che potrebbe essere stato tratteggiato da Vassalli a partire da figure storiche di maestri esoterici del neofascismo, come Julius Evola. Si tratta del sovversivo «intellettuale di destra» Ettore Camolacci, interpellato dal cronista mentre sta «riordinando gli appunti delle mie note dal carcere. Di prossima pubblicazione. [...] Son notazioni alla Pellico», racconta (citando la materia risorgimentale analizzata da Jesi come fonte di lusso linguistico), «intercalate con squarci di riflessione politica, di filosofia lanciata sulle orme d'un leviatano, d'un veltro... Di metafisica anche. È un personale *Mio campo*. Che il grande Adolfo ci illumini! [...]». Nelle parole di questa parodia del Maestro neofascista si trova, inaspettatamente, un rifiuto della logica sacrificale, che privilegia uno stragismo sproporzionatamente diffuso come strategia golpista, rispetto al gesto inutile costituito dalla morte di Chetorni:

riflettendo sopra gli errori i vizi di forma le impulsività sbagliate le generose illusioni i sacrifici inutili alla Benito Chetorni mi son persuaso che il popolo è materia bruta di difficile manipolazione e che ci vogliono bombe. [...] Sempre più bombe. Arsenali aperti il giorno e la notte. Piani perfetti. Puntuali. [...] Sincronizzati sulla presa per il potere ch'è poi sedere di popolo¹²⁷.

L'intellettuale ribadirà anche in seguito questo disprezzo per l'inutilità del sacrificio, pur ostentando con il cronista una certa devozione reverenziale e persino estetica per il martirio: «Benito Chetorni è un martire, e non si parla dei martiri. Non li si nomina a vanvera. Del resto le ho detto come in prigione ho meditato su tutto, e la via del martirio l'ho vista splendida e inutile per

¹²⁷ S. VASSALLI, *L'arrivo della lozione*, cit., p. 164.

soggiogare la massa»¹²⁸. Il sacrificio “splendido e inutile” di Cettolini appare allora come puro gesto simbolico, tanto più potente quanto vano, piuttosto che come parte di una coerente strategia politica.

Sulla mistica del gesto inutile si fonda infatti tutta la dimensione iniziatica del neofascismo esoterico secondo l'interpretazione di Jesi. Il rapporto tra il Maestro e il discepolo si articola nella somministrazione di compiti inutili che siano propedeutici esclusivamente al completamento della formazione dell'iniziando. Questo tipo di struttura, nel neofascismo italiano, secondo il mitologo, risale allo «schema antropologico proposto dall'ultimo Evola» ed è «ricalcato esattamente su quello consueto a numerose dottrine iniziatiche». Secondo questo genere di dottrine

vi sono due classi di persone: quella di coloro che giungono al secondo e più alto grado dell'iniziazione, e quella di coloro che, non potendo o non volendo staccarsi dal mondo, restano a un primo grado. Il comportamento di questi ultimi non può essere forte e puro e privo di illusioni quanto basta; occorre quindi che gli iniziati di grado superiore, i saggi, orientino gli iniziati di grado inferiore verso il raggiungimento di obiettivi mondani [...] che di per sé sono vani, privi di qualsiasi utilità, ma che hanno una preziosa funzione didattica,

nel contesto di un «processo di perfezionamento, promosso da un'appropriata *didattica del compito inutile*»¹²⁹. Viene implicata dunque la forte imposizione su di una collettività, composta da un insieme di allievi, di una singola individualità di maestro carismatico, che rinuncia alle sue qualità intellettuali profane per as-

¹²⁸ Ivi, pp. 166-167.

¹²⁹ F. JESI, *Cultura di destra*, cit., p. 131.

sumere fattezze sciamaniche. «Per la destra “esoterica” italiana, che esiste e sembra dunque specializzata in neonazismo» dice Jesi, «Evola [...] era un *man of knowledge* (per usare l’espressione di Carlos Castaneda), uno “stregone”»¹³⁰.

Fondamentale, nel contesto di un’educazione di questo tipo, è infatti che il neofita accetti ciò che gli viene ordinato, senza sapere «che il compito che gli si impone è di per sé inutile e ha solo una funzione didattica [...] perché altrimenti si correrebbe il rischio di vederlo non eseguire il suo compito. Anche perché [...] il neofita», e specialmente un “guappo” come Chetorni, «per quanto di buona volontà e dotato (anzi: quanto più è dotato), è continuamente esposto alla tentazione di credersi già arrivato a un grado superiore, già maturo, e quindi di rifiutare compiti inutili puramente propedeutici e di chiedere in cambio compiti già di per sé utili»¹³¹. Tale rapporto tra maestro e allievo, nel romanzo di Vassalli, è incarnato perfettamente dalla relazione tra il protagonista e il suo iniziatore al neofascismo: «Aristide Míntula soprannominato il Guappo», definito «pregiudicato maestro e duce bullo a Chetorni» e, significativamente, «colui che lo introdusse alle segrete cose»¹³². «Stava col Míntula», viene detto di Chetorni al cronista, «era il suo vice, il suo destro, si destreggiavano entrambi. [...] Si destreggiava in politica. Da che parte? Si destreggiava, le ho detto [...] erano tutta una squadra. Messo alle strette: facevano intimidazioni, ruzzolavano compromettenti, organizzavano botti, trasferivano documenti, legnavano sediziosi. [...] E a Reggio Calabria ci furono? Ci furono»¹³³, conferma la voce, a inserire un preciso riferimento storico nel tempo prossimo della cronaca.

Questo personaggio si definisce esplicitamente come maestro di Benito Chetorni: «era un ragazzo e ne ho fatto un uomo,

¹³⁰ *Ivi*, p. 150.

¹³¹ *Ivi*, p. 135.

¹³² S. VASSALLI, *L’arrivo della lozione*, cit., p. 33.

¹³³ *Ivi*, p. 40.

dice. Faccio osservare che è morto. È morto da uomo, risponde. E poi, lasciandomi lí secco: chi per la patria è assai, vissuto è morto. Che sia un poeta in incognito?»¹³⁴. Al di là dell'ironia del cronista – e dell'ennesima interpolazione –, è evidente qui come il carattere iniziatico del rapporto tra i due personaggi si saldi alla mistica della morte di cui abbiamo parlato prima. Chetorni sembra poi essere davvero un allievo predisposto a un tipo di educazione come quella dell'iniziazione esoterica, o così almeno viene descritto dalle parole di Aristide: «un ragazzo d'oro. Io l'ho istradato educato, son stato padre e madre, l'ho fatto chiavare la prima volta, che lui quando l'ho conosciuto sostanzialmente era vergine, l'ho defilato in commercio, l'ho illuminato in politica. [...] Io sono abituato a parlare con gente che mi capisce sul volo e non ci spiego mai niente, sennò facevo il maestro». Questa cieca obbedienza propria del neofita esoterico causa la morte sacrificale e inutile dell'eroe di *L'arrivo della lozione*, così come viene deplorato, non senza una certa ambiguità, dal maestro:

Era disponibile, forte. Gli dicevi fa questo fa quello, non ci pensava due volte. Forse non aveva tanto cervello, che importa? Si lasciava guidare, entro certi limiti. Prudenza non ne aveva per niente. Ma già del resto... s'è visto. Se s'arrendeva, lo stupido... Un buon avvocato si trova sempre, a 'sto mondo. E tutto quanto s'aggiusta. Con libertà provvisorie, condizionali, attenuanti. Lui invece sempre col mitra, sempre con l'armi alla mano, era un ingenuo, un fanatico¹³⁵.

Anche questa morte fanatica, contro ogni opportunità contingente, fa parte del bagaglio simbolico del neofascismo esoterico.

¹³⁴ *Ivi*, p. 33.

¹³⁵ *Ivi*, p. 34.

«La resistenza fino alla morte, l'assoluto rifiuto della resa anche quando qualsiasi considerazione di logica militare profana la renderebbe opportuna o inevitabile», dice Jesi, «è l'atteggiamento che mira a salvaguardare questa connotazione rituale»¹³⁶ del gesto inutile. Chiaramente, nel caso di una figura parodica come quella di Benito Chetorni, il fanatismo si appiattisce sull'idiozia, e ciò fa dubitare che siano le sue scarse facoltà mentali a determinare l'accettazione passiva del compito inutile, piuttosto che la cosciente assunzione dei panni del neofita esoterico. O forse, più semplicemente, Vasalli vuole stabilire una corrispondenza automatica tra le due.

In ogni caso l'autore, nonostante gli intenti satirici, ha colto alcuni nessi tra la cronaca della violenza eversiva dei suoi anni e il rapporto iniziatico tipico delle dottrine esoteriche che distorce con modalità parodiche. Jesi, che pure scrive qualche anno dopo il romanzo, riteneva fosse «tutt'altro che da escludere questo: che almeno una parte degli atti terroristici degli ultimi anni siano stati progettati come compiti inutili dagli istruttori [...] e fatti credere compiti di per sé *utili* ai neofiti»¹³⁷. Il mitologo non appiattiva però tutta la "strategia della tensione" sul modello esoterico del maestro che fornisce compiti inutili all'allievo: inquadrando la violenza dell'estrema destra nel periodo storico preciso, non si può non riconoscere che «evidentemente le bombe e le stragi hanno avuto ben altra funzione nella vita politica del paese. Ma», secondo Jesi, «è tutt'altro che da escludere questo: che gente mirante a partecipare al mondo attuale "perfino nelle forme più parossistiche", avendo dinanzi agli occhi il modello delle Ss e il miraggio di una *razza* della Tradizione da ottenere mediante l'imposizione di compiti inutili, sia stata armata e adoperata da altri per fini molto meno metafisici»¹³⁸. In ogni caso, un'analisi delle componenti simboliche dell'esoteri-

¹³⁶ F. JESI, *Cultura di destra*, cit., p. 97.

¹³⁷ *Ivi*, p. 136.

¹³⁸ *Ivi*, p. 134.

simo che agiscono nelle pratiche dell'estrema destra permette a Jesi di distinguere tra «neofascismo “sacro”, “esoterico”» (ossia «quello dei didatti della Tradizione»), e «neofascismo “profano”, “essoterico”», cioè «quello di chi strumentalizza costoro». Questa dicotomia, in *Cultura di destra*, prevale su quella, più usuale nelle cronache di quegli anni, tra neofascismo “in doppiopetto” e neofascismo dalla “faccia feroce”: entrambi per Jesi sono stili di comportamento adottabili da entrambi gli stili ideologici dei neofascisti, sacri e profani, che si ritrovano pertanto intrecciati nello specifico caso dell'Italia degli anni Settanta.

Insomma, Jesi ci tratteggia un esercito di Don Chisciotte, simili di Benito Chetorni, sfruttato per scopi molto più concreti e contingenti del rinnovamento spirituale cui essi stessi aspirano, e cui dovrebbero tendere le dottrine esoteriche quale fine ultimo. L'interpretazione iniziatica degli attentati neofascisti, in ogni caso, secondo lo studioso torinese può «servire a spiegare alcuni atti terroristici nei confronti dei quali è arduo applicare il *cui prodest* (a meno che non si presupponga l'idiozia degli esecutori, che è sempre possibile)»¹³⁹. Su questa idiozia punta invece Vassalli, rappresentando la vicenda tragicomica di un esecutore stupido, e pertanto ottimo neofita per una dottrina che fornisce compiti inutili. Ciò viene intuito dal cronista, in un sogno in cui gli si presenta lo stesso protagonista della sua cronaca: «sogno che mi dice vattene, che mi dice ma cosa vuoi scoprire, non scopri niente, sta certo. Che ero un ramengo come ce ne sono a migliaia, da queste parti e dovunque. Che m'hanno utilizzato come ramengo per quegli assalti e le bombe»¹⁴⁰. Inoltre, un sistematico abbassamento comico di qualsiasi indottrinamento pseudo-esoterico è ricorrente nel romanzo, declinato sotto diverse forme: per esempio, il «paracampo», dice il testimone anonimo, «sembrava un rito per invasati fuori camicia di forza. Difatti a un certo punto

¹³⁹ *Ivi*, p. 137.

¹⁴⁰ S. VASSALLI, *L'arrivo della lozione*, cit., p. 47.

l'istruttore saltava su gridando: preghiamo. San manganello pieno di grazia l'olio di ricino è con te, eccetera»¹⁴¹. Una medesima presa in giro si ritrova nell'intervista a un cacciatore di taglie di murgia che è andato in cerca di Benito dopo il primo attentato da lui compiuto, e che descrive così la sua organizzazione: «la cavalleria medioevale il nostro ideale, all'incirca (ride). Abbiamo un sistema d'investitura, sa? Con veglia d'armi e altre storie. Abbiamo anche una mistica... cameratesca. È importante. No guardi la nostra non è società segreta. È società per azioni»¹⁴². La sfera semantica della spiritualità precipita così in quella materialistica del profitto.

Ciò che occorre notare a questo punto, però, è come questa struttura iniziatica e dottrinarica, per quanto più velata, si possa ritrovare anche tra i ranghi delle formazioni extraparlamentari e terroristiche dell'estrema sinistra (e vedremo come anche questo sia uno dei risultati della ricerca sulla *Cultura di destra* di Jesi). Vassalli, da parte sua, non suggerisce direttamente tali analogie in *L'arrivo della lozione*; ma, come vedremo, in *Abitare il vento* porrà al centro della scena un personaggio che per certi versi è costruito come l'*alter ego* di estrema sinistra di Benito Chetorni: un Don Chisciotte che non attende l'arrivo fantasmatico della "lozione" per combatterla, ma che da questo fantasma cerca disperatamente di scappare.

¹⁴¹ *Ivi*, p. 97.

¹⁴² *Ivi*, p. 100.

CAPITOLO TERZO

I corpi contro i corpora

Autonomo: aderente all'“Autonomia”, movimento [...] o area (V.) politica nata nei folli anni Settanta attorno ad un progetto così sintetizzabile: “spacchiamo tutto, e poi si vedrà”. Ridotti a poche centinaia di zombi (V.) nei banali anni Ottanta, gli autonomi riuscirono tuttavia a mantenersi attivi per tutto il decennio e a dar notizia di sé, di tanto in tanto, per vetrine e teste rotte e casini vari che puntualmente combinavano infilandosi in ogni genere di manifestazioni, dalle marce dei pensionati ai “sit-in” degli antinuclearisti [...]¹.

Al di là del riferimento preciso all'Autonomia operaia, in questo esercito di «zombi», di *révenants* provenienti da quelli che l'autore definisce, con epiteto fisso, «i folli anni Settanta», potrebbero figurare a buon titolo tanto Benito Chetorni che Cristiano Rigotti detto Cris, protagonista di *Abitare il vento* (1980), il secondo romanzo della trilogia comica di Vassalli qui presa in esame. Alle soglie del riflusso, l'autore ci presenta i relitti del Sessantotto appena passato come singole individualità devianti, mentre naufragano insieme ai miti e alle parole che hanno guidato le mosse di un'intera generazione. Cris è ancora un Don Chisciotte, dunque, di segno opposto rispetto al neofascista di murgia; ma con il medesimo miraggio della Rivoluzione all'orizzonte, visibile oramai solamente a sparute bande di zombi, appunto, e non più a collettività che lottano per determinare il

¹ SEBASTIANO VASSALLI, *Il neoitaliano. Le parole degli anni ottanta scelte e raccontate da Sebastiano Vassalli*, Bologna, Zanichelli, 1989, p. 11.

proprio destino. Ecco allora che la postura di Cris, ex terrorista allo sbando, non è tanto diversa da quella di chi danza senza udire più la musica, per riprendere l'immagine di Kerényi.

Alain Sarrabayrouse, per esempio, ha individuato proprio «la solitude du personnage central [...] figure éminemment solitaire» come «fil directeur»² dei romanzi di Vassalli tra gli anni Ottanta e i primi Novanta. «Tous ces personnages sont, certes, enfermés dans un halo d'isolement particulièrement étanche», dice lo studioso, e anche se «il n'y a rien de particulièrement original à suivre, dans un roman, la destinée d'un personnage isolé», la peculiarità di questa fase dell'opera dello scrittore novarese risiede piuttosto nella fine sempre tragica o tragicomica di questi personaggi, i quali sono «toujours une sorte d'anti-héros, et en tout cas un jouet de l'Histoire». Così, per esempio, Cris «est clairement le jouet d'une histoire fort récente au moment de la sortie du volume, celle de la violence armée et des ses dérives delictueuses»³. Come abbiamo detto in precedenza, inoltre, questa concentrazione sulla singolarità è il frutto dell'inizio di un vero e proprio lavoro sul personaggio intrapreso dall'autore in coincidenza con il suo distacco dalla Neoavanguardia. Cris rappresenta, «come e più di Benito Chetorni, un primo segnale di interesse da parte di Vassalli per i personaggi, da sempre aborriti», dice Nesi, «e un primo tentativo di crearne uno in “presa diretta con la realtà”, dato che questa figura nasce dal “sovrapporsi di due persone vere”, conosciute dallo scrittore in quegli anni e quindi in qualche misura da un dato “autobiografico, o meglio veritiero”»⁴.

² ALAIN SARRABAYROUSE, *De Abitare il vento à L'oro del mondo (et au-delà). L'Evolution de la Condamnation d'une Certaine Forme de Société dans l'Œuvre de Sebastiano Vassalli*, in MONICA JANSEN, PAULO JORDÃO (a cura di), *Proceedings of the International Conference The Value of Literature in and After the Seventies: The Case of Italy and Portugal, (Utrecht, 11-13 march 2004)*, Utrecht, Italianistica Ultraiectica 1, 2006, pp. 357-371 (p. 358).

³ *Ivi*, p. 360.

⁴ CRISTINA NESI, *Sebastiano Vassalli*, Fiesole, Cadmo, 2005, pp. 45-46.

L'attenzione sulla devianza singolare è inoltre il frutto dell'approccio archeologico ai miti del passato prossimo che denota questa prima produzione romanzesca dello scrittore novarese, con al centro della narrazione gli scarti della storia. Una differenza tra *Abitare il vento* e *L'arrivo della lozione* risiede però nell'adozione del soliloquio del protagonista come modalità narrativa: il romanzo consta del lungo flusso di coscienza di Cris, il quale attraverso il monologo trascina il lettore in un'odissea tragicomica. Dopo essere uscito da una galera del Sud Italia, alla ricerca di vecchie e nuove amanti su e giù per la penisola, si trova a essere coinvolto come carceriere in un rapimento operato da una cellula di terroristi di estrema sinistra a Milano; allontanato, in quanto sospettato di essersi fatto individuare dalla polizia, viene tradito da quelli che credeva amici e, impossibilitato dunque a fuggire, decide di impiccarsi. Ma prima di compiere il gesto estremo, con un ultimo atto metafinzionale, si rivolge direttamente a chi ha scritto la sua storia, chiedendo di «conferire con l'autore del mio romanzo inchiodato finalmente al trave delle sue responsabilità»⁵. Quelli che il protagonista incontra in una vera e propria discesa agli inferi, in un continuo senso di precipitazione verso la tragedia, nonostante il tono comico, sono «fantasmi degli anni di piombo, né eroici, né iperrazionali: solo farseschi», i quali lo trascinano in un mondo da cui tenta, continuamente e invano, di emanciparsi. Come ha notato Cristina Nesi, Cris «racconta la sua vita balorda ed errabonda, quella di un giovane che vorrebbe vivere fuori dal tempo e dalle ideologie, *nel vento* appunto, e finisce invece per essere sempre più invischiato nel proprio tempo e, seppur casualmente, nella lotta armata»⁶. Il bilancio di Cris su quella stagione, riecheggiando quello del suo autore, è impietoso: «sono diventato la pecora nera della famiglia essendo stato in galera. Per associazione sovversiva e mano armata contro le

⁵ S. VASSALLI, *Abitare il vento*, Milano, Calypso, 2008, p. 106.

⁶ C. NESI, *Sebastiano Vassalli*, cit., p. 46.

stituzioni che invece a dire la verità eravamo un branco fiorito di perdiballe e coglioni»⁷: le sue erranze, dunque, non sono che una fuga impossibile dall'estremismo politico degli anni di piombo. Ma Cris riuscirà a sottrarsi al suo presente e al suo passato solo con la morte che conclude il libro: come ha scritto Hanna Serkowska, in questo romanzo Vassalli ci convince che «pensare di vivere fuori dal tempo, di abitare il vento è illusorio, come è vano sperare di liberarsi da tutto, distruggere, abolire quel che ci sta intorno. Il tempo e le ideologie non si possono rinnegare, anzi si finisce sempre per esservi invischiati, per cui vivere il vento è una metafora della libertà impossibile, inaccessibile»⁸.

Come già accennato, inoltre, l'opera possiede una dimensione metaletteraria talmente esplicita da costituire pressoché un *unicum* nella produzione dello scrittore novarese, con il protagonista che in diversi momenti del romanzo si rivolge direttamente al proprio autore, chiedendo di conferire con lui, constatandone sistematicamente il silenzio e infine suicidandosi in un atto di aperta ribellione contro l'autore stesso. Così, per esempio, quando i brigatisti, che lo hanno assoldato per fare da carceriere a un ostaggio, si convincono che Cris è stato identificato dalla polizia, e la situazione comincia a degenerare: «vorrei conferire con l'autore di questa storia perché c'è qualcosa qui che a me caldamente non piace e che lui forse nemmeno la capisce, autore! Autore per favore. Autore del mio personaggio. [...] Non c'è nessuno qua dentro»⁹. In generale, dice il protagonista, «tutti i personaggi tutti vorrebbero conferire col loro autore si sa e invece non è possibile, “il dottore dorme” “il dottore è in ferie” “mi spiace signore ma il dottore qui non ci sta”, forse fissando un appuntamento, nel vento...»¹⁰. E, allo stesso modo, nelle ultime righe

⁷ S. VASSALLI, *Abitare il vento*, cit., p. 16.

⁸ HANNA SERKOWSKA, *Sebastiano Vassalli: da abitante del vento a seguace del nulla*, in «Cahiers d'études italiennes», 9, 2009, p. 88.

⁹ S. VASSALLI, *Abitare il vento*, cit., p. 70.

¹⁰ *Ivi*, p. 90.

del libro, appena prima del suicidio del protagonista, leggiamo questa presa d'atto definitiva dell'abbandono del personaggio da parte dell'autore:

Vorrei conferire con l'autore di questa storia. Come uomo e come personaggio, perché lui ha una responsabilità precisa nei miei confronti [...]. Io mi sono impiccato ma tu. Già, tu cosa. Tu hai la tua parte di responsabilità. [...] Caro autore. Ma chi è l'autore? Sono proprio sicuro di avere un autore? [...] Caro autore io mi sono impiccato ma tu règolati come vuoi perché questa faccenda non ti appartiene e non so mica chi sei¹¹.

Questa «eliminazione dell'autore», per Nesi, è dovuta al fatto che «quel burattinaio invisibile, mal sopportato fin dall'inizio, deve scomparire, perché per *abitare il vento* è necessario distruggere quanto ci circonda, fino a che niente rimanga in piedi, neppure l'impalpabile autore»¹². Oltre a questo, però, possiamo forse leggervi sottotraccia una nota autobiografica, un vero e proprio congedo di Vassalli dall'esperienza della Neoavanguardia e, allo stesso tempo, di tutto il bagaglio politico annesso all'attraversamento di quella medesima esperienza (anche se per lo scrittore ciò non si tradusse in niente di più che in una breve iscrizione al PCI). Non si vuole qui affermare che l'abbandono del personaggio da parte dell'autore sia il congedo di Vassalli da un suo io più giovane: «[sono] un personaggio che non ti corrisponderà mai. Ci mancherebbe altro»¹³, dice Cris. Questo va invece letto come il distacco definitivo da tutto un ambiente culturale e da un patrimonio mitologico come quello degli anni Settanta, con cui Vassalli, per motivi anagrafici e di frequentazioni letterarie (l'Università a Milano e il Gruppo 63), doveva necessaria-

¹¹ *Ivi*, pp. 105-106.

¹² C. NESI, *Sebastiano Vassalli*, cit., p. 47.

¹³ S. VASSALLI, *Abitare il vento*, cit., p. 105.

mente essere stato in contatto, per quanto passivamente. Del resto, un'interpretazione del genere è abbastanza trasparente nelle parole dello stesso autore, in una nota al romanzo datata 2008: «Antonio Cristiano Rigotti [...] era un personaggio senza sbocchi», dice Vassalli; «poteva soltanto uccidersi: ed è questo, appunto, che gli faccio fare alla fine del libro. Ma era anche una presenza imprescindibile, in quegli anni, nella cultura e nella società del nostro Paese: e io dovevo liberarmene per poter arrivare a una scrittura più distesa e per potermi occupare di altri personaggi, forse altrettanto tragici ma più interessanti»¹⁴.

L'uccisione di Cris – salvo ritorni negli anni Ottanta sotto forma di zombi –, è dunque il corrispettivo dell'abbandono personale di uno specifico ambiente letterario, culturale, politico, che vorrebbe riflettere un più ampio tramonto di tutto un clima intellettuale e sociale, quello dei «folli anni Settanta». Non solo un congedo, dunque; ma anche la constatazione della morte di un mondo, per quanto precocemente profetica (il libro fu composto tra il 1978 e il 1979), con tanto di riferimenti precisi a quei resti di cui Vassalli con la scrittura vorrebbe sbarazzarsi. Per esempio, nelle note al romanzo scritte trent'anni dopo, l'autore ripercorre le chimere – nel senso esatto di animali mitologici e ibridi – degli anni Settanta, in una sorta di galleria degli orrori; ed ecco che ricompare «l'operaio-mostro (il suo autore, però, lo chiamava operaio-massa) protagonista del romanzo di Balestrini *Vogliamo tutto*»¹⁵, evidentemente uno dei bersagli prediletti della polemica dello scrittore novarese contro i miti del decennio appena concluso.

In ogni caso, riguardo a questi squarci metafinzionali di *Abitare il vento*, è da rilevare come nel vortice comico della verbizzazione di Cris sia coinvolto lo stesso autore, che include, in un romanzo sui relitti della contestazione, una propria figura spe-

¹⁴ S. VASSALLI, *Trent'anni dopo. Riflessioni su un personaggio e sulla sua storia*, in ID., *Abitare il vento*, cit., pp. 107-110 (p. 110).

¹⁵ *Ibidem*.

colare, per quanto deformata. Ciò induce a riflettere su un'altra peculiarità del testo: le forme del comico adottate da Vassalli. Se già nella vicenda di Benito Chetorni avevamo individuato la ricorrenza di immagini rabelaisiane al limite della citazione, in *Abitare il vento* la comicità carnevalesca è elevata a sistema. Ne risulta un'idea della comicità vassalliana più complessa rispetto alla definizione di Maria Corti, che vedeva nella prima produzione dell'autore un «messaggio» che «si fa impegnato e forte» e che viene espresso mediante una rilevante «carica satirica»¹⁶. Corti si occupa in effetti delle opere precedenti a questo romanzo (*Tempo di massacro* e *L'arrivo della lozione* i suoi casi di studio); ma vi è stato chi, come Giovanna Ioli¹⁷, ha visto prevalere un modello satirico moderno anche nel testo del 1980. Riprendendo dunque la dicotomia tra comicità carnevalesca e riso satirico negativo di cui abbiamo parlato, sembra invece che, con questo romanzo, Vassalli compia un salto di qualità per cui la terminologia legata al genere della satira (e al riso a essa connaturato) non è più sufficiente.

Appare dunque più produttiva, per i motivi che vedremo, una lettura del libro in chiave carnevalesca, sempre a partire dal complesso di immagini esplorate da Bachtin nell'opera di Rabelais. Ma, se anche in romanzi più specificamente satirici come *L'arrivo della lozione* l'autore non mancava di attingere a questo repertorio, il salto di qualità di cui parliamo è dato da un rapporto più sfaccettato tra lo scrittore e la materia: non più il distacco dello sguardo archeologico, bensì, come accennato, un'inclusione dell'autore stesso nel vortice comico del testo. Se infatti, stando alle definizioni bachtiniane, la satira possiede una carica esclusivamente negativa, atta a moralizzare e demolire, il comico carnevalesco trova la sua caratteristica precipua nell'ambivalenza. Il riso del Carnevale abbassa per innalzare,

¹⁶ MARIA CORTI, *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 162-163.

¹⁷ Cfr. GIOVANNA IOLI, *La satira e il "riso" nel romanzo di Sebastiano Vassalli*, in «Prometeo», 2, 1982, pp. 47-57.

uccide per rinnovare e rigenerare, distrugge per ricostruire; la satira si limita invece alla critica e alla fustigazione dei costumi, connotandosi così come comicità reazionaria. Qualcosa di molto simile, come visto in precedenza, diceva Victor Turner, che considerava il genere satirico alla stregua di un rituale di inversione: non l'introduzione della possibilità di un mondo nuovo, bensì il riflesso speculare, per quanto deformato o rovesciato, dello *status quo*.

L'arrivo della lozione e *Abitare il vento* si possono entrambi inquadrare nel genere della parodia (anche se il referente immediato non è un testo preciso, bensì un complesso di discorsi e posture politiche), ma il primo aderisce meglio a un modello parodico moderno (attuato mediante l'alternanza dei registri linguistici, come sottolineava Corti), mentre il secondo attinge a un repertorio più propriamente legato alla comicità del Carnevale. Consideriamo allora, per cominciare, il rapporto tra l'autore e la propria opera: se, come abbiamo visto, per Bachtin l'autore puramente satirico si distacca dall'oggetto della sua derisione (ed è ciò che fa Vassalli quando frapponne tra sé e la materia l'ottica deformante del paleoetnologo), «il riso ambivalente del popolo esprime invece l'opinione del mondo intero in divenire, in cui si trova anche colui che ride»¹⁸. Ecco dunque che in *Abitare il vento* l'autore viene tratto nel gioco parodico dallo stesso protagonista, che lo inchioda, come abbiamo visto, «al trave delle sue responsabilità»: si apre una dimensione metaletteraria per cui il personaggio è cosciente della sua qualità finzionale, e allo scrittore viene così permesso di affacciarsi nel testo da lui prodotto, trascinato in tal modo nel vortice della parodia, e costretto a un accenno di confessione autobiografica che, se non provoca un rispecchiamento tra un suo io passato e il protagonista, è comunque indizio del congedo, per Vassalli, da una fase epocale.

¹⁸ MICHAÏL BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1979, p. 16.

Il suicidio di Cris, l'abbandono da parte del suo autore, oltre a simboleggiare la ricerca disperata di una teleologia nell'esistenza di questi *révenants* degli anni Settanta al momento del crollo di ogni ideologia, segna la fine definitiva del contatto dello scrittore con l'ambiente culturale più legato alla contestazione. Un contatto che c'è stato, se davvero il protagonista è imparentato con alcune persone conosciute realmente da Vassalli. Allo stesso tempo, vi si può rintracciare il punto di inizio di un percorso di demitizzazione delle parole chiave della contestazione, riflesso microcosmico di un più ampio rinnovamento del mondo che, ribaltando la retorica apocalittica della sconfitta propria degli ambienti antagonisti, vuole proporre, nel crollo delle ideologie, una nuova nascita e una nuova libertà fuori dai dogmi di una dottrina. La lettura carnevalesca del comico adottato dall'autore in *Abitare il vento* è dunque utile per comprendere, in maniera più approfondita rispetto a *L'arrivo della lozione*, il rapporto tra Vassalli e le mitologie degli anni Settanta. Ma qual è la funzione di questa comicità? Vedremo ora come la demitizzazione grottesca dell'ideologia si accompagni a strategie di straniamento proprie della rielaborazione di un'esperienza traumatica.

L'abbassamento comico del discorso rivoluzionario

Tutto il complesso delle immagini carnevalesche ricorrente in *Abitare il vento* trova un comune denominatore in quell'«orientamento verso il basso» che è «proprio di tutte le forme di allegria festiva e popolare del realismo grottesco», e che costituisce il principio regolatore della comicità rabelaisiana, così descritto da Bachtin: «in basso, alla rovescia, all'incontrario: tale è il movimento che caratterizza tutte queste forme, che fanno precipitare tutto verso il basso, capovolgono, mettono a testa in giù, trasferiscono l'alto al posto del basso, il didietro al posto del davanti, sia sul piano dello spazio reale che su quello metafo-

rico»¹⁹. Questo movimento di degradazione è la cifra dell'opera di Vassalli, nella quale la portata concretamente spaziale di tale direzionalità si alterna e si intreccia a quella metaforica: la meta di questo vettore che tende al basso è la dimensione materiale e corporea, per cui non solo l'autore pone un'attenzione particolare, nelle vicende di Cris, a ogni situazione che concerne la sfera dell'osceno legata al corpo (sempre iperbolicizzata), ma a questa è ricondotto anche tutto un sistema di valori e di discorsi che è quello della Rivoluzione, degradato così a riflesso del corpo e annoverato tra le funzioni più basse di questa dimensione.

Questo valore duplice dell'abbassamento è evidente, per cominciare, nella caratterizzazione del protagonista e del suo destino individuale. Il personaggio si presenta infatti come «Antonio Cristiano Rigotti detto Cris, di professione cavaliere errante, amico di tanti e di tante»²⁰; e questa dicitura ritornerà, quasi un epiteto fisso, in numerosi passi del romanzo. «Cavaliere errante» è anche lo pseudonimo con cui egli firma i giochi enigmistici di cui è prolifico inventore, e che nel testo si intrecciano con il discorso principale. È palese come questa figura letteraria, deformata dal meccanismo parodico – poiché egli altro non è che un personaggio allo sbando –, rimandi immediatamente a Don Chisciotte, parodia carnevalesca per eccellenza, già presente in una costante sottotraccia in *L'arrivo della lozione*. Inoltre, Cris dichiara in numerosi passi del testo che la sua nobile aspirazione (il fine della sua *quête*, potremmo dire), è «abitare il vento», il che equivale a liberarsi dalla pesantezza dell'ideologia per essere padrone del proprio destino; ma in realtà il suo errare è diretto unicamente dalle pulsioni sessuali, incarnate dal fallo che egli personifica con tono dissacrante tramite il soprannome di «Grande Proletario». Dapprima, dunque, dal Lazio, dove è appena uscito di galera, egli si reca a Firenze, sulle tracce di una sua vecchia fiamma; ma è

¹⁹ *Ivi*, p. 407.

²⁰ S. VASSALLI, *Abitare il vento*, cit., pp. 11-12.

costretto a deviare le proprie pulsioni su altre due ragazze, con alterne fortune, e viene coinvolto incidentalmente nei traffici della lotta armata. Svincolatosi da questa prima cellula terroristica, riesce a raggiungere Milano, ma si ripete lo stesso identico copione: ancora una volta, il soddisfacimento degli istinti sessuali si intreccia al coinvolgimento nel terrorismo, ed è allora che Cris si ritrova a fare da carceriere a un giovane ostaggio per conto di una cellula di brigatisti. Il protagonista risale dunque l'Italia in cerca di vecchi e nuovi amori, ma il suo errare non lo condurrà se non al suicidio: in questo senso, la *quête* parodica si configura come una vera e propria catabasi. Qui agisce un meccanismo di abbassamento che è quello peculiare della parodia, la quale degrada comicamente un ipotesto di riferimento, che nel nostro caso è già una deformazione parodica: il romanzo di Cervantes²¹.

Un riflesso più concretamente spaziale del movimento di degradazione si trova invece nella situazione tipicamente carnevalesca delle "busse": per Bachtin «l'orientamento verso il basso è proprio delle baruffe, delle lotte e delle botte»²². Queste ricorrono nel romanzo, e, come da prassi della *gag* carnevalesca, sono sempre fatte di cadute e continui ribaltamenti di fronte²³. Anche le botte, nel contesto della comicità del Carnevale, sono

²¹ Seguiamo, in questa definizione, la strada tracciata da Gérard Genette, che, all'interno di un rapporto di ipertestualità descritto come «ogni relazione che unisca un testo B (che chiamerò ipertesto) a un testo anteriore (che chiamerò, naturalmente, ipotesto), sul quale esso si innesta in una maniera che non è quella del commento» (GÉRARD GENETTE, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997, p. 8) definiva la parodia come «lo sviamento semantico di un testo realizzato attraverso una trasformazione minimale» (*ivi*, p. 30).

²² M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., p. 407.

²³ Cfr. gli episodi della lotta col prete (S. VASSALLI, *Abitare il vento*, cit., p. 36) e con Ludovico, il capo della cellula terroristica (*ivi*, p. 81). Entrambi i passi descrivono una vera e propria scena di detronizzazione, durante la quale il re viene ritualmente sbeffeggiato e malmenato: questa lettura è consentita dal fatto che le vittime delle botte sono, rispettivamente, un rappresentante di un'istituzione dominante quale la Chiesa e il leader di una cellula terroristica.

sempre ambivalenti: «rovesciano, gettano a terra, calpestano. Seppelliscono. Ma nello stesso tempo sono creatrici: gettano i semi e raccolgono i frutti»²⁴, dice Bachtin. La funzione rigeneratrice di questo riso viene peraltro esplicitata da Cris in diversi passi del testo, nei quali definisce la propria filosofia di vita e la propria aspirazione di «abitare il vento». L'ottica è quella di una concezione ciclica del tempo, propria della cultura popolare, e strettamente legata alla sua condizione immaginaria di cavaliere errante: «il futuro solo pensato è una lastra di vetro che riflette il passato e poi anche del futuro a me non frega gnente, io mi costringo a pensare al presente. Secondo la regola prima e universale del cavaliere errante che tutto è tondo che tutto è gioco e che tutto fortunatamente dura poco»²⁵. Si tratta, però, solo di un'illusione di rinascita, perché il suo suicidio e il silenzio del suo autore non fanno che confermare la morte dello spirito carnevalesco decretata da Camporesi. Cercando una giustificazione per il compito di carceriere a cui si presta per guadagnare dei soldi e togliersi definitivamente dall'ambiente della lotta armata, Cris dice, attivando una serie di immagini legate alla rigenerazione ciclica: «a ventott'anni quanti ne ho muoio e rinasco per denaro e questo è sacrificio mi dico, sacrificio grande e disinteressato». Il suo destino è però dominato dall'ambivalenza e dall'assenza di ogni teleologia: «sono preso dentro un gioco senza inizio e senza fine, dentro un gioco che anch'io conosco poco e mi domando se mi ci piace stare, sì. No. Non lo so. Chissà chissà. [...] Che mi dico la vita è nana anzi è vana»²⁶.

Da queste parole traspare nettamente una visione del mondo in tutto e per tutto carnevalesca, dove ogni cosa è relativizzata in un gioco di avvicendamenti, mutamenti e continui rovesciamenti: un continuo movimento orientato al basso, per l'appunto. L'unico punto di riferimento, per l'erranza di Cris, rimane questo

²⁴ M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., p. 407.

²⁵ S. VASSALLI, *Abitare il vento*, cit., pp. 46-47.

²⁶ *Ivi*, p. 41.

indefinito e confuso «abitare il vento», un vago affrancamento dall'ideologia che non gli ha fruttato nient'altro che la galera. Ma ciò non fa che rivelare la contraddittorietà comica delle azioni del personaggio, che per ottenere «la lira-carburante che gli permette di decollare e di collocarsi [...] nel vento» ripiomba nei meccanismi della militanza armata; e inoltre, come abbiamo detto, al di là di ogni enunciazione lirica, il suo fine è sempre ridotto a un iperbolico istinto sessuale. Così, a poco valgono le sue altisonanti aspirazioni:

Quella di abitare il vento ragazzi è l'ispirazione fondamentale-segreta della mia erranza da esteta e tutto il resto son balle, bischero universale e tutto, l'ombra dell'ombra di un rutto. E caldamente vorrei dire anzi cantare le lodi dell'erranza, adesso. Perché ragazzi l'erranza è una romanza oppure una pietanza, a scelta. [...] È un vivere via, dal tempo o dall'ideologia, a scelta. Così io son diventato errante nel mio dopogalera in fiore [...], chiaro? Il giorno che ho capito tutto²⁷.

Si tratta, ancora una volta, di un movimento di degradazione, comico proprio perché il protagonista lo maschera da nobile aspirazione a un'ascesa (e a un'ascesi). E se, come scrive Bachtin, «tutti questi abbassamenti non hanno un carattere relativo né astrattamente morale, ma [...] tendono verso un centro assoluto e positivo, verso il principio della terra e del corpo, che assorbe e dà la vita»²⁸, com'è evidente nella riduzione all'impulso sessuale degli ideali cavallereschi di Cris, un'interpretazione carnevalesca del romanzo di Vassalli non può prescindere da una precisa ricognizione delle immagini legate al corpo nelle sue funzioni più oscene.

²⁷ *Ivi*, pp. 59-60.

²⁸ M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., p. 407.

Prendiamo ad esempio la figura, potenzialmente tragica, dell'ostaggio: un ragazzo, che si intuisce militante di sinistra anche lui, ma reo di essere figlio di una ricca famiglia della Brianza. Egli viene tratteggiato a partire da un procedimento di reificazione (viene chiamato «il merce», poi «merce avariata della malora») e la sua personalità viene ridotta a uno spropositato espletamento delle funzioni corporali più basse e oscene, dunque profondamente legate al sistema di immagini della comicità carnevalesca:

il merce [...] attacca coi vomiti, vomita a più non posso con la testa dentro nel secchio, scaracchia e qui le cose si fanno serie [...] poi di colpo attacca a cacare e inzomma prima che c'infilo il secchio si sporca attorno parecchio, o. Forse è la volta che si svuota, pischia dal culo e peta e tira puzze bestiali [...] ci riscappa da cacare e si sprema gli ultimi budelli che sono gialli e puzzolenti più ancora dei precedenti e piange [...] ²⁹.

La caratterizzazione dell'ostaggio è dunque legata a due aspetti delle funzioni più oscene del piano materiale-corporeo. Da una parte, l'identificazione della persona e delle sensazioni del personaggio con queste funzioni; dall'altra, la dimensione smisurata del loro espletamento, sempre iperbolica ³⁰.

La riduzione completa dell'ostaggio alla dimensione materiale-corporea è sancita definitivamente dalla sua identificazione tramite un soprannome che rimanda esclusivamente agli escrementi: il ragazzo «tanto per cambiare si chiama Andrea, tutti i ragazzi di diciassette-diciotto anni oggi si chiamano Andrea, ma io lo chiamo Diarrea» ³¹ afferma Cris; e poi, con facile cambio di sillaba rispetto a «merce», lo chiama «il merda» ³². L'identificazio-

²⁹ S. VASSALLI, *Abitare il vento*, cit., pp. 50-51.

³⁰ Cfr. *ivi*, p. 72.

³¹ *Ivi*, p. 55.

³² *Ivi*, p. 62.

ne giunge al punto che persino la madre del ragazzo, intervistata in televisione, sottolinea solo e unicamente questo aspetto: «dice Andrea soffre di disturbi intestinali e inzomma gli ci vuole una limentazione particolare se no lui attacca a fare pupù e non la finisce più»³³. Questo vero e proprio trattamento iperbolico di ogni funzione che afferisca al piano materiale-corporeo dà vita a quella che Bachtin definisce «eroicizzazione rabelesiana di tutte le funzioni della vita corporea: del mangiare, del bere, del defecare, del coire»; il processo di «iperbolicizzazione» di tali atti «li priva della loro banalità, del loro colorito usuale e naturalistico»³⁴.

Anche Erich Auerbach, nel capitolo di *Mimesis* intitolato *Il mondo nella bocca di Pantagruelle*, riconosceva questa «eroicizzazione» delle funzioni corporali nell'opera dello scrittore francese, osservando come la «visione creaturale dell'uomo» tipica del Medioevo venisse in questo caso ribaltata di segno: non più *memento mori* ma vitalità esasperata. In Rabelais, dunque, una simile concezione della corporeità «non ha più, come nel realismo della fine del Medioevo, un tono fondamentale di lamento sulla caducità del corpo e di tutto ciò che è terreno; il realismo creaturale ha in Rabelais un significato nuovo, nettamente opposto a quello medievale, quello di trionfo vitalistico-dinamico dell'essere corporeo e delle sue funzioni»³⁵. Nel romanzo di Vassalli è invece la carica mortifera delle ideologie che viene presa di mira dalla demistificazione; e precisamente nel trattamento iperbolico delle immagini materiali e corporee risiede l'afflato vitalistico con cui il giovane Cris, nell'affermazione esasperata della propria corporeità, riflessa nel continuo dialogo col fallo e

³³ *Ivi*, p. 57.

³⁴ M. BACHTIN, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, in ID., *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 2001, p. 340.

³⁵ ERICH AUERBACH, *Il mondo nella bocca di Pantagruelle*, in ID., *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, vol. II, Torino, Einaudi, 1972, pp. 3-27 (p. 18).

nella sessualità spropositata, tenta invano di sottrarvisi. La dimensione concreta del corpo fa così da contrappunto all'astrattezza dell'ideologia.

Ma, tra le funzioni corporee più tradizionalmente bandite dalla scena, è l'elemento sessuale che risulta significativamente preponderante nel romanzo di Vassalli: il fallo del protagonista viene addirittura personificato, diventando un personaggio della storia con cui Cris intrattiene dibattiti e discussioni. Il fallo è d'altronde un elemento corporeo tipico del carnevalesco: in particolare, secondo Bachtin, tra le immagini di cui si nutre il realismo grottesco, «l'accento è messo su quelle parti del corpo in cui esso è aperto al mondo esterno, in cui cioè il mondo penetra nel corpo o ne sporge, oppure in cui il corpo sporge sul mondo, quindi sugli orifici, sulle protuberanze, su tutte le ramificazioni ed escrescenze»³⁶, secondo quel principio di comunicazione cosmica di un corpo che è sempre collettivo, di cui abbiamo parlato riguardo a *L'arrivo della lozione*. «Il ruolo più importante nel corpo grottesco», sottolinea infatti il critico russo, «è affidato a quelle sue parti e luoghi dove esso va oltre se stesso, esce dai limiti prestabiliti, comincia la costruzione di un nuovo (secondo) corpo: il ventre e il fallo»³⁷.

La personificazione dell'organo sessuale di Cris giunge al punto che il Grande Proletario sarà l'ultimo amico a tradirlo; e viene il sospetto che proprio questo tradimento renda definitiva e inappellabile la decisione di suicidarsi. Davanti alla sopravvenuta impotenza che frustra il suo incolmabile desiderio sessuale, Cris rivolge al Grande Proletario i tipici insulti delle femministe ai militanti rei di malcelato atteggiamento patriarcale³⁸, pur riconoscendo che «in fondo è stato il solo compagno e l'unico amico che ho avuto su questa terra» e che «un compa-

³⁶ M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., p. 32.

³⁷ *Ivi*, p. 347.

³⁸ S. VASSALLI, *Abitare il vento*, cit., p. 97.

gno che ha sbagliato resta pur sempre un compagno»³⁹. Anzi, la morte, in qualche modo, è paradossalmente l'estremo tentativo di resuscitare la propria virilità: «sono arrivato al capolinea dell'abitare il vento e [...] stasera m'impicco. Senza drammi né rimpianti né disperazione. [...] Con il Grande Proletario reintegrato all'istante nel grado e nello splendore che gli compete. L'impiccagione ci vuole. Per ridargli corpo e baldanza e un bell'orgasmo alla fine»⁴⁰. Dal che traspare la profonda ambivalenza della morte del protagonista del romanzo, che evoca la già citata immagine di Gargantua che non sa se piangere per la morte della moglie sopraggiunta durante il parto o ridere per la nascita del figlio.

Nel proliferare di immagini sessuali all'interno del monologo troviamo anche il principio retorico di elencazione accumulativa che è peculiare di alcune scene del *Gargantua* (tra tutte quella citata del tema del nettaculo), e, più in generale, della letteratura coeva. «Gli elenchi interminabili di nomi, denominazioni o l'ammassarsi di verbi, epiteti, che occupavano a volte più pagine, erano comuni nella letteratura del XV e XVI secolo. In Rabelais ne troviamo una quantità straordinaria»⁴¹, spesso con l'intento di riprodurre la declamazione altisonante tipica degli araldi e dei venditori nella piazza del mercato, nota Bachtin. Nel viaggio verso Milano, Cris si ferma a Firenze per incontrare una sua vecchia partner, soprannominata Tatti, e davanti ai militanti sospettosi che gli chiedono perché mai cerchi la ragazza (anche lei fa parte dell'organizzazione brigatista), egli elenca in questo modo tutti i loro trascorsi sessuali:

³⁹ *Ivi*, p. 98. Qui vi è anche il riferimento parodico alla definizione delle Brigate Rosse come "compagni che sbagliano" che circolava negli ambienti del PCI nella prima fase delle azioni brigatiste, prima del 1977 e del caso Moro.

⁴⁰ *Ivi*, pp. 100-101.

⁴¹ M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., p. 193.

Io con la Tatti in questo crepuscolo dell'occidente e in questo sfacelo degli imperialismi ci ho fatto le scopate irrefrenabili irreparabili pantagrueliche storiche
ardimentose pirotecniche rigurgitanti ringhiose austere

irrazionali incrociate organiche convergenti ma anche egemoniche e un tantino totalitarie in zomma

le ho dato la scopata come oggetto e come soggetto aurorale la scopata in forma cioè la forma-scopata irreversibile e anche un po' sepolcrale di movimento e di lotta

le ho dato la scopata trasversale e universale [...]

le ho dato la vera e autentica scopata di massa sia sul piano tattico che su quello strategico e poi le ho dato anche [...] la scopata olimpionica e quella indiolata, la scopata delicata e quella approfondita, la scopata prioritaria e quella organizzata, tanto per dirne qualcuna, a⁴².

Come si può notare, al di là della proliferazione incontrollata delle immagini sessuali, l'intero passo è retto da una accumulazione di disomogenee terminologie specifiche riconducibili al gergo politico e per ciò estranee al piano materiale-corporeo, le quali vengono però abbassate ad aggettivi afferenti alla sfera semantica del sesso: dai riferimenti all'opera di Oswald Spengler, cardine culturale del neofascismo («crepuscolo dell'occidente»), al vocabolario gramsciano («organiche convergenti ma anche egemoniche»), senza dimenticare l'esplicita citazione rabelaisiana («pantagrueliche») che rende la dimensione del trattamento iperbolico della materia. Qui dunque si uniscono l'esagerazione propria dell'elenco e quel procedimento straniante già individuato nel tema del nettaculo, che in questo caso agisce non più

⁴² S. VASSALLI, *Abitare il vento*, cit., pp. 28-29.

sugli oggetti disparati, ma proprio sulle parole di quel linguaggio politico che Vassalli intende demistificare. A questi termini, come agli oggetti in Rabelais, si dà «un uso o una destinazione che non gli è propria, e che gli è persino estranea (per distrazione, per malinteso, per l'andamento dell'intrigo), ma che suscita il riso», per cui essi «si trovano ad essere rinnovati in una nuova esistenza»⁴³.

All'interno di tale proliferazione delle immagini legate al sesso, la condizione di coprotagonista dell'organo genitale, e nello specifico l'epiteto con cui il fallo viene personificato, assumono un interesse peculiare. Accade infatti che, nelle prime pagine del romanzo, Cris, caricando in macchina due giovani turiste tedesche, descrive così la sua eccitazione alla vista del «gioco di coscia» delle ragazze: «op là: il Grande Proletario si è mosso. D'istinto nel buio della brachetta. Come l'ago magnetico della bussola, verso l'oriente che è rosso»⁴⁴. Ci si può innanzitutto soffermare sul termine «brachetta»: l'indumento designato con questa parola ha un significato particolare nel *Gargantua* di Rabelais, in cui è spesso associato al fallo e a cui vengono conferite virtù taumaturgiche. Un termine leggermente differente da quello utilizzato in *Abitare il vento*, «braghetta», si trova in numerose ricorrenze sin dalla traduzione di Gildo Passini del 1925 – in cui però, in singolare occorrenza, viene utilizzato anche «brachette»⁴⁵ (termine che si ritrova nel romanzo di Vassalli)⁴⁶ – e, significativamente, in quella di Mario Bonfantini per l'edizione Einaudi del 1973, che lo stesso Vassalli potrebbe aver letto. Basti qui citare il passo che descrive la vestizione del piccolo Gargantua:

⁴³ M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., p. 411.

⁴⁴ S. VASSALLI, *Abitare il vento*, cit., p. 10.

⁴⁵ FRANÇOIS RABELAIS, *Gargantua e Pantagruelle*, trad. it. di GILDO PASSINI, Roma, Newton Compton, 2012, p. 265. Debbo la segnalazione di questa coincidenza tra il testo di Vassalli e quello di Rabelais al professor Rodolfo Zucco, che desidero ringraziare.

⁴⁶ Cfr. S. VASSALLI, *Abitare il vento*, cit., p. 82.

per la *braghetta* presero sedici canne e un quarto di quello stesso panno. E la sua forma fu come quella degli archi di sostegno: assai graziosamente fermata con due belle fibbie d'oro, chiuse con due ganci di smalto, in ciascuno dei quali era incassato un grosso smeraldo della grandezza d'una melarancia. Perché [...] questa pietra ha virtù erettiva e confortativa del membro naturale.

L'apertura della *braghetta* era della lunghezza d'una canna [...] ⁴⁷.

In un altro passo dell'opera rabelaisiana, Panurge spiega come la *braghetta* sia il pezzo principale delle armature militari, poiché protegge gli organi sessuali: «perduta la testa, si perde soltanto la persona; ma perduti i coglioni, perirebbe tutto il genere umano». I testicoli sono infatti «le pietre mediante le quali Deucalione e Pirra ricostituirono il genere umano, abolito da quel poetico diluvio»⁴⁸, secondo «il principio corporeo riproduttore, visto come la migliore pietra da costruzione»⁴⁹. E, del resto, qualcosa di molto simile dice anche Cris, seppur sempre in rapporto parodico con il discorso della Rivoluzione: «i coglioni che sono la struttura portante del mio proletariato organizzato, in marcia»⁵⁰.

Ma risulta molto interessante soprattutto il richiamo al «Grande Proletario». Da questo punto in avanti, infatti, nel libro il protagonista si riferirà sempre al proprio organo sessuale con tale espressione formulare. Si tratta evidentemente di una citazione dal celebre discorso di Pascoli del 1911, intitolato *La grande proletaria si è mossa* e volto ad appoggiare il colonialismo italiano

⁴⁷ F. RABELAIS, *Gargantua e Pantagruel*, trad. it. di MARIO BONFANTINI, Torino, Einaudi, 1973, p. 30 [corsivi miei].

⁴⁸ *Ivi*, p. 344.

⁴⁹ M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., p. 343.

⁵⁰ S. VASSALLI, *Abitare il vento*, cit., p. 23.

in Libia. Il protagonista – che rivendica in continuazione «Ho fatto il liceo classico prima del sessantotto, io!» – vuole dare così sfoggio di erudizione; allo stesso modo in cui Vassalli vuole fare il verso a una cultura letteraria borghese nutrita dalle frasi fatte della letteratura studiata a scuola (il lusso spirituale proprio della cultura di destra). Ma la formula assegnata al fallo tende soprattutto a ridicolizzare le parole chiave della cultura rivoluzionaria dell'epoca, come emerge dal riferimento all'«oriente che è rosso», e al manifesto comunista di Marx e Engels: «il Grande Proletario, quello ormai non lo tiene più nessuno. In piedi, spinge contro le pareti elastiche della prigione e cerca di spezzare le sue catene»⁵¹. Questa intenzione degradante si fa palese nel momento in cui anche l'analisi di classe propria del marxismo viene tradotta in termini puramente corporei. Poche pagine dopo, davanti al «disgustoso [...] spettacolo dei pancemolli romani di ministero in trasferta nel ristorante bono, sul mare», Cris commenta infatti così: «questa è la caratteristica prima del panciamolla di città e di paese, che essendo assolutamente sprovvisto di Grande Proletario lui ha il piccolo borghese»⁵². Una medesima terminologia, con inserti di slogan dell'epoca dell'autore, viene utilizzata per le *défaillances* del suo fallo: «per la ventura degli erranti [...] la scopata va garantita gagliarda, lotta dura senza paura, hai capito? Caro il mio Proletario del cazzo. [...] Così inzulato il Proletario e lo chiamo piccolo borghese, cattivo arnese, lumaga, e quello è lì mortificato dentro la braga, in castigo»⁵³. In questo modo, le parole d'ordine della contestazione vengono abbassate alla sfera semantica del corporeo, in un procedimento tipico del carnevalesco: «tutte le cose sacre e alte», dice Bachtin, «sono reinterpretate sul piano del “basso” materiale e corporeo, o messe in correlazione e mescolate alle immagini di questo “basso”»⁵⁴.

⁵¹ *Ivi*, p. 11.

⁵² *Ivi*, p. 12.

⁵³ *Ivi*, p. 87.

⁵⁴ M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., p. 407.

Così, anche la faccenda del rapimento è trattata in maniera comica dal protagonista, ed è netto il contrasto con gli altri carcerieri dell'organizzazione terroristica, seri e "aghelasti". Alla loro seriosità tombale, provocata dal sospetto che sia stato scoperto, Cris risponde con il repertorio dissacrante della comicità corporea carnevalesca: «a un certo punto tiro una puzza, un boato e il Lessandro stavolta se ne risente, dice "Cris piantala di fare il deficiente e mettiti bene in testa che questo non è uno scherzo, ci andiamo tutti di mezzo", allora gli faccio un rutto e se ne va, era ora»⁵⁵. Alla pesantezza delle questioni serie legate all'ideologia e alla lotta armata, Cris risponde con la leggerezza della comicità del Carnevale, allergica a ogni dogma. Eppure, la sua morte, causata dal fatto di non aver preso abbastanza seriamente tali questioni, ci racconta il suo essere fuori contesto in quegli anni: ci racconta la morte di ogni atteggiamento carnevalesco. In ogni caso, alle radici di una simile postura peculiare della cultura popolare sovversiva, rivolta ora contro un complesso discorsivo che voleva portare al potere proprio il popolo, vi deve però essere un paradosso, quello che abbiamo descritto prima: la parola antagonista si è fatta inaspettatamente parola egemonica; non è più un'arma per combattere, ma deve anzi essere combattuta.

Un linguaggio delle "idee senza parole"

Al centro del vortice verbale di Cris si avverte dunque una netta necessità di demistificare questo genere di espressioni formulari, rigidamente stereotipate e mandate a memoria: si tratta di fraseologie che per l'autore sono connaturate a quell'ideologia cui il suo protagonista tenta di sottrarsi. Questa nozione astratta di "ideologia", leggendo *Abitare il vento* insieme a *L'arrivo della lozione*, non consente grosse distinzioni tra destra e sinistra;

⁵⁵ S. VASSALLI, *Abitare il vento*, cit., p. 61.

ma per ciò stesso identifica una cultura verbale fatta di parole chiave mitologiche, citazioni basate sul principio di *auctoritas* e frasi fatte. Questo trattamento abbassante della dogmatica marxista e della retorica gruppettara in genere, dunque, in Vassalli è strettamente legato alla percezione di un'aura di sacralità immutabile che circonda il regime discorsivo della Rivoluzione; una percezione che l'autore ha trasposto nel ben più recente romanzo *Le due chiese* (2010, corrispondenti al "mito del socialismo" e al "mito della democrazia" contrapposti)⁵⁶ e che ha in seguito esplicitato, ad esempio, nella conversazione con Giovanni Tesio:

il socialismo, che poi ha visto la sua formulazione dottrinarica nelle opere di Karl Marx e ha generato nel mondo i vari comunismi, si basa sulla religione del lavoro [...] aveva il suo popolo eletto nella classe operaia (il "proletariato" di Marx); celebrava i suoi riti nella festa del lavoro, negli scioperi e nelle occupazioni delle fabbriche; aveva i suoi sacerdoti nei sindacalisti e nei funzionari di partito; aveva la sua parusia in un atto di trasformazione violenta: la rivoluzione, che attraverso la dittatura del proletariato sulle altre classi sociali doveva portare alla società perfetta⁵⁷.

Anche in *Abitare il vento*, il parallelismo tra una setta religiosa e l'organizzazione che compie il rapimento di Andrea si concretizza in una delle sequenze oniriche che affollano il monologo del protagonista. «Mi trovo dentro un ambiente vastissimo, cioè una specie di chiesa», racconta Cris, «con tanta gente incappucciata che prega però non ci sono altari, c'è solamente una tenda in mezzo a quattro candele»⁵⁸; scena che restituisce concretamente, seppure

⁵⁶ S. VASSALLI, *Le due chiese*, Torino, Einaudi, 2010.

⁵⁷ SEBASTIANO VASSALLI, GIOVANNI TESIO, *Un nulla pieno di storie. Ricordi e considerazioni di un viaggiatore nel tempo*, Novara, Interlinea, 2010, p. 68.

⁵⁸ S. VASSALLI, *Abitare il vento*, cit., p. 93.

in forma grottesca, la dimensione oscura e iniziatica, ai limiti della massoneria, del linguaggio gruppettaro. Ma nel romanzo troviamo anche l'immagine esatta delle due chiese, in un altro degli incubi che tormentano Cris a mano a mano che egli si avvicina al suo fatale destino: mentre dorme, stordito dal vino che gli ha versato il presunto amico Bruno prima di scappare coi soldi destinati alla sua fuga, egli sogna «un muro lunghissimo tipo muraglia cinese con un unico passaggio in mezzo a due chiese, e tra le due chiese vedo uno striscione rosso con scritto TRIBUNALE DEL POPOLO, allora mi dico è un incubo»⁵⁹. In questo sogno viene rappresentato materialmente il muro di Berlino che separa le due chiese, socialismo reale e democrazie occidentali; e in mezzo a esse la struttura contraddittoria del “tribunale del popolo” propria delle organizzazioni terroristiche di estrema sinistra. Questa, nelle intenzioni dei brigatisti, è l'inversione carnevalesca di un'arma del potere rivolta contro il potere stesso; ma nell'opinione di Vassalli non è che la mutazione dell'antagonismo in nuova forma gerarchica e coercitiva.

Essere sottoposti al giudizio del tribunale del popolo è difatti l'incubo più ricorrente di un cavaliere che aspira alla fluidità del vento e dell'erranza come Cris – «“per abitare il vento devi buttare giù il muro”»⁶⁰ gli viene detto nel sogno –, che si immagina condannato dai vecchi compagni di lotta per questi desideri antidogmatici. Significativamente, in un'altra sequenza onirica, l'immagine del tribunale viene a sovrapporsi a un'altra struttura di potere contestata dal Sessantotto, la scuola: «inzomma questa è veramente la presidenza del liceo classico di Monza e c'è il Cane, solo che dietro di lui invece della bandiera vedo uno striscione rosso del TRIBUNALE DEL POPOLO»⁶¹. In questa scena è in atto un generale camuffamento parodico delle occupazioni sessantottine delle scuole, con il preside soprannominato «Cane», figura

⁵⁹ *Ivi*, p. 99.

⁶⁰ *Ivi*, p. 100.

⁶¹ *Ivi*, p. 68.

autoritaria per eccellenza, che viene a coincidere con il presidente del tribunale. La scarica comica, del resto, secondo la teoria di Bachtin, è provocata proprio dal procedimento di abbassamento, ed è tanto più efficace quanto più sta in alto, in posizione di potere, l'oggetto della parodia, elevato sino all'ambito del sacro.

L'abbassamento parodico di *Abitare il vento* si svolge nel segno della vacuità: il fine dell'utilizzo delle parole chiave del discorso antagonista per designare organi sessuali o, in ogni caso, referenti materiali e corporei, è volto in primo luogo a smascherare il vuoto di significato che si cela dietro a siffatte espressioni. Un'operazione di questo tipo si inquadra perfettamente nella ricerca letteraria dell'autore, ed è l'eredità della riflessione sul linguaggio maturata evidentemente ai tempi della Neoavanguardia; egli non prende però di mira soltanto il linguaggio dei media che sono espressione della conservazione come i periodici e i telegiornali, ma vi include anche un linguaggio rivoluzionario sclerotizzato e stereotipato, e dunque costituitosi come nuovo discorso egemone. Come ha infatti precisato Cristina Nesi, dal contatto con il Gruppo 63 Vassalli «conserva in eredità» non solo «una forte carica provocatoria di carattere etico-sociale, evidente nella drammatizzazione dei rapporti fra personaggio e collettività» (nodo cruciale della letteratura politica dell'epoca), ma anche un interesse concentrato «sullo scialo delle parole vuote, nate “deliberatamente, per ingannare”». In particolare, l'autore in questi anni riflette su «quanto il gergo politico [...] rechi “in sé il massimo qualitativo di violenza simbolica e quindi di silenzio civile”», e assume perciò il ruolo «di un artigiano, di un “operaio specializzato della lingua”, che deve conoscere lo spessore semantico di ogni termine, spesso svuotato o amplificato dai media». Dunque Vassalli,

per esorcizzare la violenza simbolica, esercitata sul linguaggio e attraverso di esso, riflette sulle parole che attingono ad immagini mitiche deformi e nelle quali possono, come è avvenuto nel nazismo, venir proiet-

tate certe ideologie (Karl Kerényi le avrebbe definite “miti tecnicizzati”) oppure su quelle che un tempo erano piene e che la comunicazione politica ha svuotato (come “democrazia” o “antifascismo”) e per le quali si dovrebbe parlare di un “massimo quantitativo” di violenza simbolica e quindi di silenzio civile⁶².

Anche per questo riferimento al concetto di “mito tecnicizzato” di Kerényi, è difficile non pensare al «linguaggio delle *idee senza parole*» su cui rifletteva Furio Jesi nel saggio sulla *Cultura di destra* pubblicato proprio l’anno prima di *Abitare il vento*. Si tratta di un linguaggio che

presume di poter dire veramente, dunque dire e al tempo stesso celare nella sfera segreta del simbolo, facendo a meno delle parole, o meglio trascurando di preoccuparsi troppo di simboli modesti come le parole che non siano parole d’ordine. Da qui la disinvoltura nell’uso di stereotipi, frasi fatte, locuzioni ricorrenti; non si tratta soltanto di povertà culturale, di vocabolario oggettivamente limitato per ragioni di ignoranza: il linguaggio usato è, innanzitutto, di *idee senza parole* e può accontentarsi di pochi vocaboli o sintagmi: ciò che conta è la circolazione chiusa del “segreto” – miti e riti – che il parlante ha in comune con gli ascoltatori, che tutti i partecipanti all’assemblea o al collettivo hanno in comune.

Jesi si propone allora di indagare come «la parola “ideologia”», fondamentale nel testo di Vassalli, «coincida con il meccanismo linguistico delle idee senza parole, dunque si riferisca a meccanismi enigmatici ed elusivi»⁶³.

⁶² C. NESI, *Sebastiano Vassalli*, cit., pp. 44-45.

⁶³ FURIO JESI, *Cultura di destra*, Roma, Nottetempo, 2011, pp. 27-28.

Questa riduzione delle parole a feticcio è la condizione minima per l'effetto comico ottenuto nel testo: come afferma Gérard Genette, «con calembour [...] o senza, la deformazione parodica prende volentieri di mira [...] titoli o clichés caratteristici e facilmente riconoscibili, la cui ossatura si presta a venir riutilizzata quasi all'infinito»⁶⁴. Da una parte, quindi, Vassalli sfrutta la condizione stereotipata a cui si sono ridotte determinate espressioni politiche nel corso della proliferazione verbale degli anni Settanta della "presa di parola"; dall'altra, egli compie un abbassamento di questi puri tic linguistici alla dimensione materiale e corporea, che ne rende ancora più evidente la condizione di feticcio, e ne denuncia lo svuotamento di significato, ottenendo allo stesso tempo un effetto comico. Questo abbassamento non si verifica solo accostando il linguaggio politico a referenti corporei osceni, ma anche confondendolo con altri registri e *corpora* terminologici o di citazioni, i quali danno un'impressione di lusso spirituale. Viene così a comporsi un cumulo di quella roba di valore di cui abbiamo parlato in riferimento a *L'arrivo della lozione*. In particolare, la continua rivendicazione del liceo classico da parte del protagonista si accompagna a uno sfoggio di erudizione spicciola, che mescola politica, letteratura studiata a scuola – il Grande Proletario è una perfetta unione sincretica dei due campi semantici – e cultura generale da «Settimana Enigmistica», evidente nelle accumulazioni degli aggettivi accostati all'atto sessuale e nelle digressioni del testo dove viene riportata *ex abrupto* la soluzione di un cruciverba⁶⁵.

Tra i tic linguistici di Cris, infatti, vi è una vera e propria ossessione per l'opera di Salvatore Quasimodo, come poeta e come traduttore dei lirici greci da antologia scolastica: «lirici greci nell'immortale risuono del verso quasimodiano», espressione ricorrente, potrebbe essere in effetti tratta dalla quarta di co-

⁶⁴ G. GENETTE, *Palinsesti*, cit., p. 42.

⁶⁵ V. per esempio S. VASSALLI, *Abitare il vento*, cit., p. 76.

pertina di un florilegio a uso didattico. Anche questa ricorrenza si traduce spesso in abbassamento svalutante, che denuncia la banalizzazione del linguaggio nei media («il corriere della subito-sera»)⁶⁶. Vi è di continuo un inserimento a sproposito di simili segmenti fraseologici nel soliloquio della voce narrante, per cui le citazioni poetiche (o quelle percepite come tali nella coscienza del parlante) vengono a mischiarsi con la narrazione o tra di loro. Parlando della frequentazione dei funerali da parte della madre, in uno dei rari passi in cui racconta della sua vita precedente, il protagonista dice: «le piacevano [...] i cimiteri con la putrefazione del bîschero universale, in corso, e l'urne e l'ombre dei cipressi e tutti gli annessi e connessi nell'immortale risuono»⁶⁷; Foscolo, il cui ricordo come riflesso linguistico è attivato dall'ambientazione cimiteriale, si mescola a Quasimodo senza soluzione di continuità. Così, a questa cultura spicciola e in qualche modo identitaria (poiché, al pari del gergo politico specializzato, restringe il campo di chi può accedere al discorso) vorrebbe aggrapparsi il cavaliere errante prima di uccidersi; anche se recita malamente a memoria le citazioni confondendole tra loro: «vorrei soltanto avere tra mani i miei lirici greci nell'immortale risuono del verso quasimodiano», si lamenta, «vorrei avere qui il cèrilo che a memoria non mi ricordo ma all'incirca è così, lui passa sul fiore dell'onda assieme alle alcioni, uccello di primavera colore delle conchiglie, ed è subito sera da recitare come una preghiera»⁶⁸ – dove troviamo una commistione comica della poesia di Quasimodo con il componimento del lirico greco Alcmene da lui tradotto. L'effetto comico è dunque ottenuto non solo mediante l'abbassamento, ma anche con la deformazione causata dalle *défaillances* della memoria di Cris, che rendono goffe le sue citazioni. Neanche il gergo politico scampa a questo procedimento parodico, e tale goffaggine è del resto la spia più

⁶⁶ *Ivi*, p. 90.

⁶⁷ *Ivi*, p. 38.

⁶⁸ *Ivi*, p. 103.

evidente del vuoto che si cela dietro una cultura ideologica fatta di frasi mandate a memoria senza capirle, come a scuola.

Altra caratteristica fondamentale di questo linguaggio delle idee senza parole è di essere composto da slogan e frasi fatte, le quali non pretendono di essere comprese, o meglio, respingono ogni comprensione profonda del loro vero significato, alludendo a una dimensione inattingibile per cui hanno efficacia fascinosa dovuta alla loro stessa qualità di feticcio. Per dimostrare come dietro un linguaggio che sembra pianamente comprensibile si possa celare un'inaccessibilità costruita ad arte, come anticipato Jesi analizzava il complesso di immagini e di segmenti fraseologici utilizzati dalla scrittrice di romanzi rosa Liala (1897-1995): la necessaria comprensibilità della lingua di siffatti romanzi, soggetti a requisiti di facile commerciabilità, nasconde l'utilizzo di espressioni-feticcio, le quali affascinano tanto più quanto respingono ogni necessità di essere comprese. Se i lettori di Liala, nelle lettere all'autrice, tendono a riprodurre il medesimo vocabolario utilizzato nei libri, non è perché questo sia facilmente accessibile; al contrario, proprio la sua inaccessibilità lo circonda di un lusso spirituale che lo feticizza. In ciò risiede il potere fascinoso, quasi magico, di un tale linguaggio. «Il lettore adotta vocabolario e stile dello scrittore prediletto poiché vi trova qualcosa che non possedeva ancora, che in fondo non capisce e che crede di capire», dice Jesi, «proprio perché quel qualcosa di non comprensibile è, in quanto tale, efficace: agisce, serve, suscita infallibilmente stimoli sentimentali, “crea un'atmosfera”, soddisfa, cioè elimina difficoltà».

Nel momento in cui Vassalli mescola, nei vortici di tic linguistici dei suoi narratori, espressioni che essi non capiscono veramente e che possiedono per ciò stesso tale facoltà ipnotica, egli sta dunque criticando, in forma narrativa, questo medesimo procedimento che dà vita a un linguaggio delle idee senza parole: poco importa che ad assumere tale qualità sia il gergo politico, la lingua poetica, i riferimenti patriottici (tutti e tre presenti nell'espressione «Grande Proletario»), l'erudizione scolastica, i

titoli dei giornali o la stessa lingua lussuosa da romanzo rosa (ricordiamo i «romanzi d'amore salani» di *L'arrivo della lozione*). Ciò che accomuna questi codici differenti è proprio un meccanismo di sclerotizzazione che ne fa linguaggi delle idee senza parole, cedendo ogni possibilità comunicativa in cambio di un mitologico potere fascinatore: «se davvero» questo codice «fosse comprensibile», avverte Jesi, «non avrebbe efficacia magica, farebbe pensare, dunque faticare e costringerebbe ad allenarsi a conoscere ciò che accade». Così «il linguaggio di Liala», al pari di quello degli slogan politici, «non è *capito* da tutti i suoi lettori; è invece per tutti i suoi lettori un feticcio che serve a dare piacere, e specialmente il piacere che deriva dalla riduzione della fatica di pensare, godendo di esso come di una liberazione da ciò che si è costretti a “capire” delle situazioni della vita quotidiana»⁶⁹. Nel momento in cui un gergo politico (per quanto miri a un'emancipazione delle masse), si sclerotizza assumendo tali qualità pseudo-magiche (diviene cioè tale «che lo si può non ascoltare e che soprattutto non si è costretti a “capirlo”») ⁷⁰, esso si appiattisce sull'«azione di un feticcio che si presenta come “conoscenza” della vita e che, per essere efficace, esige nel devoto la passività e l'abbandono delle difese razionali»⁷¹: diventa insomma parte di un patrimonio culturale e mitologico di destra. Illusione di comprensione – non tanto delle parole, ma del mondo che esse vogliono descrivere e spiegare –, e potere fascinatore assoggettante vanno dunque di pari passo in questi linguaggi ascrivibili alla categoria delle idee senza parole.

Abbassando lo slogan politico al livello delle parole crociate e del linguaggio letterario ridotto a tic linguistico, Vassalli coglie lo stesso sostrato comune rilevato da Jesi quando nel suo studio sulla *Cultura di destra* considera i *feuilletons* romantici di Liala insieme ai discorsi di commemorazione di Carducci e ai

⁶⁹ F. JESI, *Cultura di destra*, cit., p. 166.

⁷⁰ *Ivi*, p. 167.

⁷¹ *Ivi*, p. 169.

romanzi patriottici ottocenteschi. A regnare sulla feticizzazione delle espressioni linguistiche è, in tutti questi casi, un senso di indifferenziazione, ben reso dalla mescolanza nel soliloquio di Cris. Per Jesi, infatti, «il materiale con cui i feticci sono modellati è talmente indifferenziato da permettere le conciliazioni ideologiche apparentemente più contrastanti»⁷²; e questa indifferenziazione avviene nella percezione dell'aura di un comune e non precisato lusso spirituale. Ciò spiega la possibilità dell'accostamento di romanzi su ambienti politici opposti come *L'arrivo della lozione* e *Abitare il vento*: la parola "rivoluzione" fornisce un ottimo esempio dell'omogeneizzazione per cui la parola-feticcio può essere adottata come guida spirituale dalle collettività politiche più differenti – e non di meno dalla pubblicità, che trova la sua missione fondamentale nell'accontentare tutti per vendere a tutti, come notava Vassalli stesso.

Da quel che abbiamo detto fin qui, è chiaro dunque che la qualità mitologica e mortifera di questo tipo di linguaggi sia data da un peculiare rapporto con un retroterra storico mitizzato e modellato a seconda dell'utilizzo ideologico che se ne vuol fare – quindi, secondo la definizione di Kerényi, un «mito tecnicizzato»⁷³: «un passato che non c'è», lo definisce Jesi, «una pasta che si può modellare e cuocere come si vuole: la materia per eccellenza dei miti tecnicizzati»⁷⁴. In questo rapporto con il passato deformato dall'ideologia è evidente pertanto l'intenzione fondativa di questo tipo di linguaggi, che implica un uditorio ristretto di iniziati: da qui il sospetto di una deriva esoterica del linguaggio politico, che non serve a comunicare alle masse ma a disegnare i ristretti confini di una setta di adepti.

Eppure, «non vi è esoterismo in questa sacralità», diceva il mitologo, «se non in un senso molto lato che però non va trascu-

⁷² Ivi, p. 187.

⁷³ Cfr. KÁROLY KERÉNYI, *Dal mito genuino al mito tecnicizzato* (1964), in ID., *Scritti italiani (1955-1971)*, Napoli, Guida, 1993, pp. 113-126.

⁷⁴ F. JESI, *Cultura di destra*, cit., p. 188.

rato: partecipi del rapporto con la roba di valore che è il passato delle “patrie glorie” sono gli italiani, non gli stranieri [...]; e di fatto, sebbene non in teoria, non tutti gli italiani ma solo tutti quelli dalla cultura sufficiente per ritrovarsi a proprio agio nelle forme di eloquio convenzionale dell’oratore»⁷⁵. Questo procedimento escludente, mitologico nella misura in cui tende a disegnare i confini di una collettività ristretta fondata in quello stesso momento, è presente anche nel discorso di Cris, quando egli confronta il suo bagaglio culturale con quello del giovane ostaggio:

mentre il Diarrea fuma ci domando se li ha mai letti, lui, i lirici greci e il Salvatore Quasimodo, e il Diarrea mi guarda con occhio bovino come se ci avessi chiesto cos’è il pirlimpòpolo, “chi?” Così mi dico eccola qua la differenza, la differenza tra me che ho fatto il liceo classico prima del sessantotto a Monza e questo che l’ha cominciato nel settantaquattro a Chiazzo, ecco la prova lampante dell’ignoranza di un’intera generazione [...]⁷⁶.

Cris si riconosce come parte di una società chiusa che può accedere alle parole feticcio della cultura borghese, e per questo, quando legge sul giornale l’intervista al direttore della squadra mobile che segue le indagini sul rapimento, dove l’inquirente utilizza l’aggettivo «labile», esclama «finalmente ecco una parola di buona scuola che mi rallegra e mi consola», e ci tiene a precisare:

mica siamo rimasti in tanti fuori della televisione a dire labile, ci siamo io e il dottor Criscuolo della mobile e pochi altri che hanno fatto il liceo classico prima del sessantotto, io personalmente in italiano scritto e

⁷⁵ *Ivi*, p. 158.

⁷⁶ S. VASSALLI, *Abitare il vento*, cit., p. 84.

parlato son sempre stato lodato e mi sono diplomato sul Salvatore Quasimodo che appunto nel sessantotto è morto, i giornali hanno detto infarto e invece era dolore per la decadenza civile e morale, sì⁷⁷.

È molto evidente, in questo caso, come il linguaggio – o meglio, la proprietà di linguaggio identificata con la capacità di utilizzare espressioni chiave e con l'utilizzo disinvolto di citazioni letterarie – funga da aggregatore di una comunità che si riconosce in un comune passato fittizio, quel generico «prima del sessantotto». Così l'anno 1968 viene a segnare simbolicamente uno spartiacque, di qua dal quale esiste una dimensione assoluta e mitizzata cui si protende nostalgicamente un simile linguaggio delle idee senza parole – invano, poiché tale dimensione non esiste –, e oltre il quale si apre l'abisso di una decadenza inarrestabile (quella per cui sarebbe morto Quasimodo nel delirio del protagonista). Rimane in ogni caso l'impressione che nel romanzo di Vassalli anche il discorso della Rivoluzione, al pari di altri lussi spirituali come quello che attornia le citazioni letterarie, sia mitologico per i due aspetti che abbiamo appena indicato: per il fatto che non è necessario capirlo, dunque per la sua incomprendibilità mascherata da accessibilità a tutti, e per le sue potenzialità fondative, poiché questo linguaggio cerca di costruire un passato comune che non è mai esistito, impastando diversi feticci svuotati di ogni significato.

Portare alla luce le potenzialità di assoggettamento del discorso rivoluzionario costituisce evidentemente un paradosso: Vassalli ci mostra come il regime discorsivo che si è sempre proposto come antagonista si sia sclerotizzato, assumendo i contorni di una nuova forma di potere, in una sorta di rovesciamento. Anche in questo specifico ambito linguistico, curiosamente, le analisi di Vassalli e di Jesi vengono a coincidere, in anni molto

⁷⁷ *Ivi*, p. 57.

vicini. Se le «idee senza parole» venivano individuate quale fondamento della *Cultura di destra*, non bisogna dimenticare infatti come lo stesso mitologo torinese avesse ben presente che in tale definizione era possibile inquadrare una certa retorica propria della sinistra; e tutta un'attitudine provocatoria e demistificante nasce da questa considerazione e si propaga in tutto il saggio, che vorrebbe, tra le altre cose, decostruire proprio il mito fallace di un'egemonia intellettuale della sinistra in Italia. Secondo Jesi, infatti,

il linguaggio delle idee senza parole è una dominante di quanto oggi si stampa e si dice, e le sue accezioni stampate e parlate, in cui ricorrono appunto parole spiritualizzate tanto da poter essere veicolo di idee che esigono non-parole, si ritrovano anche nella cultura di chi non vuol essere di destra, dunque di chi dovrebbe ricorrere a parole così “materiali” da poter essere veicolo di idee che esigono parole. Questo deriva dal fatto che la maggior parte del patrimonio culturale, anche di chi oggi non vuole affatto essere di destra, è residuo culturale di destra. [...] Per cui vi sono buone ragioni di allarmarsi – ed è perfino ovvio dirlo – quando in numerosi discorsi celebrativi proprio della Resistenza ricompare il linguaggio delle idee senza parole. Delle “idee senza parole” è spesso anche il sinistrese, compreso quello più dinamitardo – affine in ciò al parlare dei suoi avversari istituzionali⁷⁸.

Una certa «continuità che non è di *parole*, ma di una scelta di un linguaggio delle *idee senza parole*», è dunque rilevata dal mitologo torinese negli apparati simbolici di un ampio ventaglio di raggruppamenti umani dalle ideologie più difformi. Presupposto

⁷⁸ F. JESI, *Cultura di destra*, cit., pp. 26-27.

di questo discorso è infatti che «i misteri del singolo individuo sono miti e riti esattamente come quelli dei popoli», come diceva Hölderlin; e Jesi aggiunge: «non solo “del singolo individuo”: anche del singolo gruppo». Così, egli nota, sempre con un'occhiata che collega l'analisi delle simbologie passate al momento storico in cui scrive, che «Musei d'Arma e Musei del Risorgimento abbondano di bandiere, stendardi, drappelle, possibilmente laceri e forati dalle palle nemiche; gagliardetti d'ogni specie furono raccolti nella Mostra della Rivoluzione fascista; nel “covo” milanese delle Brigate Rosse i carabinieri hanno ritrovato, nell'ottobre 1978, una bandiera di seta rossa che porta impresse in giallo la stella a cinque punte e le iniziali BR»⁷⁹.

Il riferimento di Jesi alle commemorazioni della Resistenza come possibile sacca di linguaggio delle idee senza parole nell'ambito della cultura che si vorrebbe di sinistra, costituisce un punto di contatto diretto con la riflessione di Vassalli sui linguaggi svuotati di contenuto. Se infatti andiamo a leggere, ricercando tra la non trascurabile produzione paratestuale dell'autore novarese, l'introduzione scritta per l'edizione Einaudi del 1977 di *La guerra dei poveri* di Nuto Revelli (romanzo autobiografico che va dalla ritirata di Russia alla Resistenza nel cuneese), notiamo che le parole introduttive di Vassalli si concentrano proprio sulla retorica e sul linguaggio vuoto delle celebrazioni. Una certa allergia per la vacuità della retorica celebrativa era propria dello stesso Revelli, secondo quanto scritto da Vassalli, il quale cita le parole dell'autore in occasione della commemorazione dell'anarchico Franco Serantini (la qual cosa rafforza l'ipotesi che l'inchiesta di Stajano possa esser servita da modello per *L'arrivo della lozione*): «“Sono stanco delle celebrazioni ufficiali, delle litanie, delle processioni, della retorica resistenziale: sono stanco da non poterne più, da sentire la nausea”».

Una più generale denuncia sviluppata dallo scrittore novare-

⁷⁹ *Ivi*, p. 27.

se parte dalla constatazione che, nell'ambito del gergo politico, «parole come “democrazia” e “antifascismo” sono oggi, nella nostra lingua, le *parole vuote* di cui parlava cent'anni fa un poeta, Mallarmé: e le paragonava a monete consumate dall'uso, che passano di mano in mano, “in silenzio”». A queste “parole vuote”, nella riflessione dell'autore dell'introduzione, deve dunque contrapporsi

la *parola piena* di cui parla Mallarmé, la parola che svela la verità e reca in sé l'alito della morte... [...]. E l'antifascismo che nasce insieme con questa parola, che si forma con essa, negli stessi luoghi, nelle medesime circostanze, che matura e cresce prima in furore e poi in lucida, fredda determinazione di dedicare il resto della propria vita a lottare perché ciò che è accaduto una volta non accada mai più, non può essere certo un antifascismo che si appaga di nastri e di parate⁸⁰.

Si noti a tal proposito che il capitolo quindicesimo di *L'arrivo della lozione* è costituito da un ironico *vademecum* per le commemorazioni delle vittime, una «sorta di piccolo prontuario d'agevole ed utile consultazione in circostanze analoghe [a quelle dello scoppio della prima bomba lanciata da Chetorni] o, più genericamente, tragiche», come leggiamo nella didascalia. Il cronista schematizza dunque una vera e proprio «litanìa rituale del doposcoppio» articolata in tre fasi differenti, descritte tutte con un parallelismo tra commemorazione e lavaggio (delle coscienze): «un detersivo del fatto cui viene dietro un candeggio e finalmente s'arriva a conclusione d'auspicio». Per ognuna di queste fasi presenta poi una serie di «onorevoli lamentazioni, qualificanti singhiozzi debitamente firmati [...], imprecazioni d'elzéviro,

⁸⁰ S. VASSALLI, *Introduzione a NUTO REVELLI, La guerra dei poveri. Il fronte russo*, Torino, Einaudi, 1977, pp. V-VII (pp. V-VI).

autorevoli deplorazioni, assennatezze e consigli» in «una silloge raccolta a caso, alfabetica»⁸¹, che ricorda quasi un esercizio di letteratura combinatoria per la quantità di espressioni e aggettivi da assemblare a comporre la litania commemorativa.

Oltre a un marcato fastidio per la retorica delle celebrazioni ufficiali, in questo complesso di esternazioni dell'autore in merito alla vacuità di determinati linguaggi possiamo rintracciare due bersagli della critica satirica di Vassalli. Da una parte, il vittimismo che imperversa nel paese, come è evidente nella presa in giro delle vuote celebrazioni ufficiali delle vittime del «doposcoppio». È chiaramente il vittimismo del potere – come quello di uno Stato che canta il peana a vittime che con la sua connivenza ha contribuito ad ammazzare –, ma non solo: c'è il sospetto che se Vassalli rifiuta sadicamente di rispondere ai richiami di un suo personaggio sul punto di ammazzarsi sia perché, tra le altre cose, non sopporta il suo continuo lamento di vittima di un'ideologia ipostatizzata al punto da assumere le fattezze di un mostro mitologico al quale è impossibile ribellarsi. In fondo, cosa fa realmente Cris per realizzare la sua ambizione di «abitare il vento», a parte cercare di andare a letto con tutte le donne che incontra? In entrambi i casi, dunque, nell'opera dello scrittore novarese troviamo *in nuce* una prima critica di quel «paradigma vittimario», produttivo nell'ambito della memoria pubblica degli anni di piombo e della cultura “sconfittista” della sinistra, descritto da Daniele Giglioli⁸².

Dall'altra, viene attaccato un modo di esprimersi del potere che è in tutto e per tutto quello del linguaggio delle idee senza parole, con le sue locuzioni ricorrenti ridotte a stereotipi, slogan, frasi fatte: altro non sono, infatti, le formule da assemblare raccolte nel prontuario del quindicesimo capitolo dell'agiografia di Benito Chetorni (carnefice vittimizzato). Così, nei medesimi

⁸¹ S. VASSALLI, *L'arrivo della lozione*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 53-54.

⁸² Cfr. DANIELE GIGLIOLI, *Critica della vittima. Un esperimento con l'etica*, Roma, Nottetempo, 2014.

anni, le riflessioni sul linguaggio di Jesi e Vassalli venivano a convergere, seppure in forme d'espressione differenti e con difformi strumenti teorici, sull'idea di un codice tendente a celare un vuoto dietro la sua pretesa di essere replicato e riattivato in continuazione senza essere necessariamente compreso. Ma la convergenza più vistosa nelle meditazioni dei due intellettuali è l'inclusione di un discorso che si vuole antagonista e rivoluzionario, posizionato a sinistra, in queste modalità mitologiche tipiche della destra. Proprio questa critica rivolta a ogni linguaggio delle idee senza parole dovrebbe essere sufficiente a impedire ogni tentativo di appropriazione di Vassalli, quantomeno della sua opera giovanile, da parte della cultura di destra⁸³.

⁸³ Un esempio di questo tentativo è fornito forse dalla recente pubblicazione, da parte dell'editore De Piante (la cui *mission* è efficacemente riassunta nel motto «Pochi libri per pochi»), di un articolo di Vassalli pubblicato nel 1969 sulla piccola rivista «Ant Ed» e intitolato *I nuovi travestiti*: si tratta di una critica feroce che ha tutti i tratti della satira più tipicamente vassalliana, e che, rivolgendosi contro gli intellettuali entusiasti della contestazione, sviluppa il tema dell'«Ortodossia del dissenso» denunciata da Alfredo Giuliani nella redazione di «Quindici». Non si tratta però di un attacco alla contestazione *tout court*, ma piuttosto al trasformismo degli intellettuali italiani, e anzi, in generale, alla trasformazione dell'«opposizione da negativa in positiva, perché rientri in una certa sfera di rapporti e di interessi epicureisticamente intesi come sistema egocentrico; cioè alla gloria personale dell'Individuo» (*Vassalli contro i conservatori travestiti da contestatori*, in «il Giornale.it», 25 febbraio 2018, <<http://www.ilgiornale.it/news/vassalli-contro-i-conservatori-travestiti-contestatori-1498117.html>>, 30 luglio 2018). Quindi, ancora una volta, ciò che viene evidenziato da Vassalli, al di là di schierarsi o «con» o «contro» i sessantottini, è la produttività di un linguaggio sclerotizzato e mitologico, anche a fini di carriera intellettuale. Per approfondire la pubblicazione da parte di De Piante, v. il sito della casa editrice alla voce *Chi siamo*, <<https://www.depianteditore.it/chi-siamo/>> (30 luglio 2018), che avrebbe probabilmente fornito ricco materiale di studio a Furio Jesi per i culti incrociati dell'artista come «Venerabile Maestro» o «Vecchio Maestro» (sempre con le maiuscole), e del «lusso» proprio dell'oggetto libresco elevato a massima espressione del *made in Italy* (o meglio, «fatto in Italia»).

Trauma e strategie di derealizzazione

Alla base di questa ribellione contro il linguaggio della contestazione, concepito come un insieme di idee senza parole, c'è la presa di coscienza di un cortocircuito, sul quale agisce precisamente la carnevalizzazione nel romanzo di Vassalli: la mutazione del linguaggio della Rivoluzione in un mito, nel senso deteriore del termine; ovvero, potremmo dire sempre con Jesi, la trasformazione di tale regime discorsivo in un insieme di locuzioni ricorrenti e stereotipi i quali compongono una barriera impenetrabile che promette di celare un contenuto – il mito, l'essenza della Rivoluzione, per l'appunto – ma che in realtà al suo interno non ha se non un vuoto. Vassalli, nel comporre *Abitare il vento*, attinge al repertorio linguistico e immaginario di quella proliferazione verbale antagonista che viene a mano a mano percepita come discorso dominante; ma cambia radicalmente il segno di ogni immagine e di ogni espressione ricorrente attraverso l'iperbolicizzazione e l'accostamento inusitato e svalutante (per lo più riferito al sesso e alle parti oscene del corpo). Stante il paragone tra socialismo e Chiesa, che abbiamo ritrovato nel dialogo con Tesio, riconosciamo nel romanzo l'abbozzo del medesimo meccanismo del dissenso descritto da Auerbach quando traccia la relazione tra il *Gargantua* e la cultura cristiana medievale della quale era ancora profondamente innervato il repertorio di immagini a cui faceva riferimento Rabelais. L'imitazione «realistica, e superrealistica», che porta alla raffigurazione grottesca delle parti del corpo precluse alla rappresentazione, infatti, «si volge alla trionfante vita terrena, ed è completamente anticristiana; ed è anche opposta ai sentimenti di cui ci perviene l'eco dal realismo creaturale del tardo Medioevo, tanto opposta che è proprio nei tratti medievali del suo stile che più chiaramente si rivela il suo discostarsi dal Medioevo; essi hanno mutato del tutto scopo e funzione»⁸⁴. An-

⁸⁴ E. AUERBACH, *Il mondo nella bocca di Pantagruelle*, cit., pp. 18-19.

che in Vassalli la critica della cultura percepita come dominante si compie attraverso il trattamento comico e iperbolico dei materiali peculiari prodotti da tale discorso culturale; anche se nell'autore di *Abitare il vento* simili materiali tendono a essere parole chiave, formule e stereotipi, piuttosto che immagini come quelle proprie del realismo creaturale medievale cui attinge a piene mani Rabelais. Il procedimento è però esattamente lo stesso: mediante l'abbassamento delle parole chiave del discorso dominante – ma sedicente antagonista – al piano materiale-corporeo, Vassalli compie la parodia e la carnevalizzazione di tutta una cultura sclerotizzata inseguita dagli intellettuali italiani degli anni Settanta, vero bersaglio della demitizzazione.

In questo senso, *Abitare il vento* veicola quello stesso «discorso impavido» bachtiniano cui abbiamo accennato in precedenza: utilizzando gli espedienti del carnevalesco, il comico diventa ancora una volta una presa di parola tesa a demistificare le verità e le parole d'ordine del discorso percepito come egemone. Il meccanismo in atto è sempre una detronizzazione carnevalesca, solo che a essere buttato a terra dalla sua posizione altolocata non è il sovrano, diventato buffone, ma il discorso dominante, ridotto a referente di un complesso di immagini legate alle sfere più basse della corporeità. Una detronizzazione che, nota Celati, è il senso ultimo della parodia letteraria, «nel senso che», a differenza della satira, «la parodia elegge (come un re) un testo, per poi scoronarlo»⁸⁵. Cris, parodia del cavaliere errante, si può pertanto inquadrare nella triplice figura del furfante/buffone/sciocco, personaggio che sfrutta una posizione privilegiata di estraneità: quella peculiare del palcoscenico teatrale su cui recita il ruolo della vittima del suo tempo, per esercitare una critica della cultura dominante che è immune a ogni tipo di repressione.

Il romanzo di Vassalli non attinge certo alle stesse fonti del

⁸⁵ GIANNI CELATI, *Il tema del doppio parodico*, in ID., *Finzioni occidentali*, Torino, Einaudi, 2001, p. 136.

popolare da cui sorge l'opera di Rabelais, semmai cita direttamente, come abbiamo visto anche in *L'arrivo della lozione*, alcune immagini dallo scrittore francese; ma assume in ogni caso una funzione di «discorso impavido» attraverso gli espedienti della comicità carnevalesca. Ci troviamo, dunque, di fronte alla de-costruzione di un linguaggio sacrale, tanto più soddisfacente quanto più questo linguaggio è collocato in alto. Nel segno di un procedimento di inversione, e contestuale risemantizzazione, della parola “sacra” si svolge in effetti l'intera opera, a partire dal titolo, ripreso direttamente dalle Sacre Scritture. Il modo di dire «abitare il vento» è infatti tratto dal libro dei *Proverbi* (11, 29), in cui possiede una connotazione negativa: «chi manda in rovina la propria casa abiterà il vento». Nel romanzo di Vassalli il segno viene invece totalmente capovolto in un'accezione positiva, e l'espressione si riferisce a una condizione desiderabile e non più da paventare e respingere: designa cioè quell'affrancamento dalle ideologie che Cris non riesce tuttavia a raggiungere se non mediante il suicidio. Ancora un altro sviamento del significato della parola sacra, sotto forma di una citazione biblica a sproposito, si ritrova quando Cris, una volta che è stato cacciato dai brigatisti, viene avvicinato per strada da due giovani teppisti, membri di quella «gioventù infelice che s'imbriaga e s'indroga e chissà quante cose fa» cui appartiene anche Andrea l'ostaggio, i quali gli chiedono mille lire. Cris mette mano al portafoglio e concede la banconota ai giovani per evitare la rissa, ma di rimando si sente richiedere altre mille lire; allora risponde: «quel che ho dato ti basta. Mille e non più mille. Hai letto l'apocalisse, bestia?»⁸⁶. Anche in questo caso, la citazione (goffa e inesatta perché il detto chiliasta “mille e non più mille” non si trova nella Bibbia, anche se prende spunto da *Apocalisse* 10, 1-3), è ridotta a feticcio per marcare un'appartenenza e una superiorità culturali, come la declamazione di *Ed è subito sera* di fronte ad Andrea; e

⁸⁶ S. VASSALLI, *Abitare il vento*, cit., p. 92.

proprio la goffaggine di Cris nell'utilizzarla a vanvera ne evidenzia, *a contrario*, il lusso spirituale di cui è pervasa.

L'opposizione disperata del protagonista contro un regime discorsivo percepito come dottrina dogmatica si concretizza definitivamente nella scena del suicidio, che rivela un'attitudine profondamente ambivalente e dunque peculiarmente carnevalesca: proprio nel finale, in cui egli si impicca ostentando il fallo eretto, si riassume l'intero senso comico del romanzo. Il fallimento esistenziale di Cris – che è il fallimento dell'intera sua generazione – non assume infatti la consistenza tragica di cui necessiterebbe, anche se, sparsa nell'opera, troviamo più volte la parola «sacrificio»⁸⁷. Come sottolinea Nesi, nella verbigerazione del protagonista

del Sessantotto resta ormai solo il ricordo di un vuoto e di un naufragio, in cui molti hanno scelto di scomparire, consapevoli che “intorno a loro non c'è più niente in cui [...] credere”. Ma chi soccombe, non sa dalle sue disgrazie innescare la tragedia. Tutt'al più la farsa, con il lieto fine della morte, vissuta (come il sesso) con disperata vitalità⁸⁸.

La morte è dunque vista in modo ambivalente, come un estremo atto di vita; di più, l'atto di morte nei piani di Cris si intreccia all'atto di dare la vita concretizzato nel fallo che canta, cioè nell'orgasmo. Si tratta in tutto e per tutto di una «gaia morte», per dirlo con Bachtin: anche in Rabelais la morte è sempre data «su un piano grottesco e scherzoso; essa si interseca con la serie del mangiare e del bere, con quella degli escrementi e con quella anatomica», poiché «è fatta della stessa pasta di cui è fatta la vita»⁸⁹. Allo stesso modo, anche per Bertoldo la morte «è una

⁸⁷ Cfr. ad esempio *ivi*, p. 40 e p. 102.

⁸⁸ C. NESI, *Sebastiano Vassalli*, cit., pp. 47-48.

⁸⁹ M. BACHTIN, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, cit., pp. 341-342.

discesa e, insieme, un ritorno, un ciclo naturale che si chiude in attesa che fermenti e germogli un nuovo ciclo vitale, come la morte di Carnevale (la natura, l'eterno ritornante) non è che un *exitus* simulato, perché il suo *reditus* sarà immancabile come il rivolgersi dei tempi e delle stagioni e il ritorno primaverile del sole dopo l'effimero allontanamento invernale»⁹⁰. In questa ambivalenza risiede tutto il senso profondo del Carnevale, fondato ideologicamente su di un'omologia tra mondo vegetale e mondo umano propria di un modello culturale agrario, che si esprime nel ciclo di morte e rinascita: il riso rituale è così percepito come «momento propiziatorio del ritorno alla vita, come magica incubazione dell'essere; sentito come insostituibile esorcismo che presiede alla nascita e alla rinascita (e quindi connesso anche alla morte, correlato al rituale della morte il quale a sua volta non può fare a meno d'un momento comico e parodistico)». La risata è propriamente «lo strumento magico primario, lo scongiuro più potente per la creazione e la ricreazione della vita». Da questo esorcismo fecondante scaturisce «l'elemento comico, farsesco e parodistico proprio del mondo popolare, immerso in una cultura fisiologica ed escrementale, in una oscenità apotropica, prescritta e rituale, in una genitalità sacralizzata come vitale momento creativo, di perentoria affermazione delle leggi della vita la quale solo attraverso il riso può affiorare dal mondo senza gioia (e quindi privo di riso dei defunti e delle ombre dei trapassati)». Così il buffone diventa «il sacerdote di questa religione magico-naturalistica che egli celebra e interpreta attraverso la liturgia comica del riso, la contraffazione, il travestimento e la parodia», attraverso i quali «allontana il soffocante senso di morte della tragedia, aliena alla cultura "inferiore", come tutto ciò che presuppone il dramma luttuoso del singolo e non quello ottimistico della collettività, del grande corpo sociale dei vivi,

⁹⁰ PIERO CAMPORESI, *La maschera di Bertoldo. Le metamorfosi del villano mostruoso e sapiente. Aspetti e forme del Carnevale ai tempi di Giulio Cesare Croce. Nuova edizione rivista e aumentata*, Milano, Garzanti, 1993, p. 47.

continuamente rigenerantesi al di là della breve esistenza dei suoi membri»⁹¹.

Una premonizione di questa scena finale si trovava del resto già nelle prime pagine del romanzo, quando il protagonista sogna di trovarsi al cospetto di un sedicente «tribunale del popolo» composto dai suoi ex compagni, primo della serie di incubi che intervallano la narrazione monologica, con il fallo eretto:

il Nero dice “vieni avanti Cris e non avere paura questo che ti giudicherà è un tribunale del popolo” e io sento che mi si piegano le ginocchia. Così mi accorgo che sono tutti vestiti di rosso e che io ho il Grande Proletario grosso, penso “come faccio in una situazione tanto pericolosa a avere il Grande Proletario grosso? Sono proprio un fenomeno”. E penso anche “adesso va giù, è stato un momento d’eccitazione, il caldo” ma no, niente da fare, il Grande Proletario è lì, rigido impettito davanti al tribunale del popolo⁹².

Vi è qui sicuramente lo sbeffeggiamento della “giustizia proletaria” esercitata dai brigatisti – che pure, come abbiamo detto, dovrebbe essere in origine un altro atto di inversione e risemantizzazione carnevalesca; ma, al netto della parodia, si può individuare come motore della scena la vitalità del corporeo che si contrappone alla condanna di morte e alla paura metafisica che ne scaturisce: una condanna a morte intesa dunque come mortalità creaturale dell’essere umano.

L’esibizione di un’esasperata ansia di vita nel momento del tribunale significa, in Vassalli, sottrarsi al giudizio di qualsiasi Chiesa: è quel disconoscimento della paura della morte tipico dello spirito del *Gargantua* evidenziato da Auerbach. Per il critico,

⁹¹ P. CAMPORESI, *Rustici e buffoni. Cultura popolare e cultura d’élite fra Medioevo ed età moderna*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 31-32.

⁹² S. VASSALLI, *Abitare il vento*, cit., p. 14.

«in Rabelais non esiste peccato originale e nemmeno giudizio finale, e dunque non esiste una paura metafisica della morte. Come parte della natura, l'uomo gode della vita, delle funzioni del suo corpo e delle forze del suo spirito, e come tutte le altre creature della natura è soggetto alla dissoluzione naturale»⁹³. È difatti solo tramite questa ostentazione esasperata del corpo che nel momento del suicidio Cris può liberarsi dalla pesantezza granitica delle ideologie con le loro parole chiave e, finalmente, «abitare il vento». L'espressione biblica si concretizza pertanto in un atto materiale, e viene abbassata alla sfera oscena della masturbazione e delle secrezioni corporee, in una sequenza finale densa di commistioni tra il sacro e il profano, nel segno dell'ambivalenza carnevalesca:

Ma prima d'infilare la testa dentro nel cappio [...] tirerò giù la lampo dei pantaloni: piano, piano. E poi maneggerò il Grande Proletario, e gli parlerò in maniera dolce e affettuosa. Con la mia voce calda e un po' rauca da richiamo, sì. Allora il Grande Proletario comincerà a crescere e crescere, e si ergerà caldamente contro al bíchero universale cioè al mondo. [...] Poi io mi butto e nell'attimo proprio che la corda si tende al Grande Proletario gli si sbloccano le corde vocali, e canta. [...] L'orgasmo viene nell'attimo che si crepa e crepando si espelle la cosiddetta anima, io me lo spiego così. Che la cosiddetta anima non potendo uscire dal collo per via della coppia anzi del cappio stretto spinge dal basso ed esce frammista a sborra, che bello. Buttare l'anima in un orgasmo. Nel vento⁹⁴.

La scena della morte di Cris, il fallo eretto come espressione di

⁹³ E. AUERBACH, *Il mondo nella bocca di Pantagruèle*, cit., p. 19.

⁹⁴ S. VASSALLI, *Abitare il vento*, cit., p. 101.

una «gaia morte» rabelaisiana, illuminano inoltre sul significato del romanzo inserito nel proprio contesto storico, e considerato come opera che possiede una certa qualità testimoniale in merito agli anni Settanta così come sono stati vissuti dall'autore. Al termine di una simile rassegna dei motivi del repertorio del Carnevale nel romanzo di Vassalli, infatti, una volta compresa la qualità carnevalesca dell'elemento comico e individuata la funzione contestativa di questa comicità diretta contro il linguaggio delle idee senza parole, possiamo chiederci quale sia un più ampio senso complessivo – un senso, per così dire, culturale – di questa operazione comica. Per rispondere a tale domanda occorre delineare le coordinate dell'habitat culturale all'interno del quale il romanzo è stato composto. L'orizzonte immediato dell'autore è senza dubbio, come abbiamo dimostrato, la demitizzazione del linguaggio rivoluzionario gruppettaro: un linguaggio fortemente connotato politicamente cui attingeva anche una parte dei componenti del Gruppo 63 e che aveva dato luogo ai contrasti all'interno dello stesso gruppo esplosi definitivamente all'interno della redazione di «Quindici». Vediamo dunque come la parodia, voltandosi verso un passato che non è solo storia della cultura italiana ma anche vissuto personale dell'autore, si faccia in un certo modo portavoce di un compiuto dissenso interno a un gruppo letterario: una contestazione sorta nel momento in cui questo gruppo veniva a sovrapporsi e coincidere con le istanze dei movimenti politici dell'epoca. Per questo motivo, come abbiamo accennato, si può sostenere che l'opera, anche più di *L'arrivo della lozione*, sia fondamentalmente un frutto della delusione della pur breve esperienza neoavanguardista di Vassalli.

Ma, se anche abbiamo posto l'accento sullo svuotamento di significato delle espressioni ricorrenti nel regime discorsivo della Rivoluzione, il magmatico linguaggio comico del romanzo non si limita a queste formule, e, come abbiamo visto, identifica altri bersagli quali oggetti del «discorso impavido», assemblando materiali provenienti da altri campi semantici. Il protagonista mostra infatti di essere intriso di una cultura scolastica che

viene disseminata nel testo mediante la citazione continua di espressioni desunte dalla più canonica storia della letteratura e persino dalla quarta di copertina di libri studiati a scuola. Così, la frase fatta non è solo prodotta dal discorso rivoluzionario, ma può appartenere anche a un altro regime discorsivo attorniato da un'aura sacrale e percepito pertanto come discorso dominante: il linguaggio della letteratura, nella sua declinazione più superficialmente scolastica e banalizzata; sarebbe a dire, il linguaggio della letteratura ridotto a feticcio intellettualistico, a marcatore di *status*.

Ma la commistione debordante di questi stereotipi, a cui si possono aggiungere i giochi enigmistici svolti da Cris e integrati nel suo flusso di coscienza, non svolge unicamente la funzione demistificatrice che abbiamo fin qui descritto. Se, infatti, l'affrancamento dalle ideologie possiede una carica per così dire illuministica, tesa alla demitizzazione, Susanne Kleinert ha notato come in questa aspirazione non manchi anche una componente traumatica propria di chi ha vissuto un periodo che la memoria pubblica, con una forte connotazione negativa, ha etichettato come "anni di piombo". Secondo questa lettura, è il trauma della violenza, sfogato attraverso l'ecolalia e la patologica ossessione sessuale, il vero motore delle erranze di Antonio Cristiano Riggotti; non bisogna allora sottovalutare neanche la componente traumatica che presiede alla scrittura, ossia il vissuto personale dell'autore, ovviamente limitato a quanto si trova riflesso nel romanzo. Attraverso la costruzione del monologo del protagonista, dunque, secondo Kleinert lo scrittore mette in atto diverse strategie formali di derealizzazione che servono a frapporre una distanza – di protezione, aggiungeremmo – tra la scrittura e il vissuto. La componente traumatica di questo vissuto, senza tale distanza, potrebbe traboccare incontrollata; e dal momento in cui lo scrittore stesso rappresenta la storia di una vittima del trauma della violenza, ci troviamo coinvolti in un meccanismo di *mise en abîme*.

La derealizzazione, però, può anche essere un riflesso let-

terario del senso di irrealtà che porta con sé la traumaticità di un evento: «le caractère traumatisant de la violence peut laisser une impression d'irréalité», dice Kleinert, «comme le démontre la théorie psychologique qui associe les deux termes quand elle traite la mémoire d'événements traumatisants». Questo fenomeno si esprime attraverso le modalità più differenti, dal momento che, nel soggetto vittima del trauma – non per forza la vittima della violenza, se il trauma può investire anche il carnefice –, «le souvenir d'événements traumatisants, par exemple de situations de violence, met en jeu des phénomènes divers qui peuvent aller de l'amnésie, d'un côté, à la clarté et la fixation obsessionnelle du souvenir, de l'autre – avec, souvent, un sentiment d'irréalité du vécu»⁹⁵. Nel soliloquio di Cris, il suo rapporto traumatico con la violenza esercitata – così ci fa sospettare il fatto che egli all'inizio del romanzo stia uscendo di galera – emerge proprio sotto ambo le forme di una «fixation obsessionnelle du souvenir» (che lo porta a ripetere meccanicamente, per quanto in accostamento svalutante, le formule del discorso rivoluzionario) e di un generale «sentiment d'irréalité du vécu». Quest'ultimo si esprime attraverso quella capacità di astrazione dalla realtà ostentata da Cris, prefigurazione dell'«abitare il vento» cui tende in definitiva il personaggio: «io quando voglio son capace di astrarmi da qualunque posto e di abitare il vento da solo»⁹⁶, millanta; e anche «mi riposo pensando alla relatività del tutto in generale»⁹⁷, cioè ridimensionando il reale e allontanandolo dalla propria percezione. Invece, una dura e infausta realtà si affaccia a intermittenza nel suo racconto attraverso le ricorrenze oniriche: sono i nume-

⁹⁵ SUZANNE KLEINERT, *Violence Politique et Sentiment d'Irréalité: la Représentation des Années 70 chez Balestrini, Camon et Vassalli*, in MONICA JANSEN, PAULA JORDÃO (a cura di), *Proceedings of the International Conference The Value of Literature in and After the Seventies: The Case of Italy and Portugal*, (Utrecht, 11-13 march 2004), Utrecht, Italianistica Ultraiectina 1, 2006, pp. 336-356 (pp. 336-337).

⁹⁶ S. VASSALLI, *Abitare il vento*, cit., p. 23.

⁹⁷ Ivi, p. 86.

rosi incubi sul tribunale del popolo, che appaiono sotto questa luce come sintomo evidente di un lascito traumatico⁹⁸.

Il ridicolo e il comico carnevalesco come forme di straniamento sarebbero pertanto da comprendere in una più ampia strategia di derealizzazione di quella dimensione politica che è la causa ultima dei traumi del protagonista, i quali riflettono quelli collettivi dell'epoca più traumatica della Repubblica, la *Notte di Zavoli*. Per Kleinert, l'abbassamento carnevalesco del linguaggio politico serve a rendere «la distance que le narrateur homodiégétique éprouve vis-à-vis des idéaux politiques de sa génération», e, in questo contesto, anche «la représentation de la sexualité et de la basse corporalité contribuent à vider l'acte de l'enlèvement de tout sens politique». Vediamo dunque che la de-realizzazione si muta facilmente in de-politicizzazione: si configura così quale narrazione fondativa, come peraltro nei documentari di Zavoli, di una comunità che si percepisce composta *in toto* da vittime, che vorrebbe solo vivere in pace ma viene sottoposta senza possibilità di contrasto a un supplizio che viene dall'esterno; narrazione in cui si compendia una visione storica che annulla ogni contrasto sociale e politico endogeno. Questa concezione depoliticizzata del conflitto sociale, portata avanti dall'abbassamento carnevalesco del gergo rivoluzionario, sarebbe però complicata, nella lettura di Kleinert, dal fatto che la critica di Vassalli attacca i movimenti rivoluzionari nella misura in cui essi ricalcano le strutture del potere: il problema principale del rapporto tra Cris e la cellula terroristica, secondo la studiosa, è che «le protagoniste détecte, chez l'organisation d'extrême gauche, le même désir de hiérarchie que dans la société entière». Il trauma non scaturirebbe unicamente dalla violenza, quindi, ma anche da una delusione per un'esperienza politica ed esistenziale in cui si credeva profondamente, e in cui si è ritrovato replicato ciò contro cui si combatteva.

Nel complesso di questo abbassamento derealizzante, come

⁹⁸ S. KLEINERT, *Violence Politique et Sentiment d'Irrealité*, cit., p. 354.

abbiamo visto, troviamo coinvolti non solo il gergo politico ma anche il linguaggio letterario, la componente ludica e quella metafinzionale: questa mescolanza, oltre a volgere la critica contro le idee senza parole e il linguaggio ridotto a feticcio, possiede una forte carica straniante e derealizzante, funzionando da diaframma che oppone una distanza di sicurezza tra l'autore (o il personaggio) e il suo vissuto traumatico. Per dirlo con Kleinert, «chez Vassalli [...] c'est au langage littéraire même que revient cette fonction de distanciation». La studiosa ha individuato infatti, quale cifra della generale strategia distanziante del romanzo di Vassalli, un «humourisme linguistique qui cherche à dissoudre tous les postulats idéologiques dans un rabaissement carnavalesque du discours, au sens bakhtinien du terme». Non ha mancato altresì di notare come «ce caractère traumatisant est aussi distancié par le jeu métafictionnel»: la stessa qualità metafinzionale che contribuisce, come abbiamo visto in precedenza, a differenziare la comicità carnevalesca di Vassalli dalla satira pura mediante il coinvolgimento dell'autore stesso, chiamato in causa dal proprio personaggio.

Il linguaggio letterario, il discorso rivoluzionario e la dimensione ludica e metafinzionale vengono a intrecciarsi, dunque, non solo per sottolineare l'intercambiabilità dei diversi codici una volta ridotti a feticci culturali rivestiti da un'aura di lusso identitario; ma anche per comporre un diaframma che l'autore pone fra la scrittura e l'esperienza traumatizzante degli anni di piombo, in un'ottica di derealizzazione e distanziamento post-traumatici che Kleinert ha ben descritto:

le niveau de référence politique se voit en quelque sorte déréalisé par le langage du protagoniste, un langage fortement esthétisé, empreint d'une part de vulgarité, mais d'autre part d'une forme très littérisée: rimes fréquentes, jeux de mots, ambiguïtés, allusions nombreuses à Quasimodo, éléments métafictionnels pirandelliani. Tout cela donne au discours du narrateur un ca-

ractère fortement ludique. Mais il serait trop superficiel de ne voir qu'une simple moquerie dans ce roman. Le langage particulier de *Abitare il vento* revête aussi la fonction de distanciation face à une sombre réalité [...]»⁹⁹.

Significativo, in questo senso, è l'anno di uscita del libro: quel 1980 assunto a spartiacque epocale, che sotto le macerie della strage alla stazione di Bologna seppellirà anche le grandi contestazioni e le rivolte, dando il via al riflusso. Si tratta di un percorso collettivo che si rispecchia nella singolare parabola artistica dell'autore: da una parte, il riflusso nel privato di tutta una società, motivato dal rigetto per gli eccessi della violenza politica e per le grandi ideologie; dall'altra, la personale delusione di Sebastiano Vassalli per le proprie esperienze letterarie e politiche (incrociatesi nella frequentazione del Gruppo 63). Il trauma della violenza si accompagna a quello della profonda disillusione giunta nel momento in cui un movimento di emancipazione e di rinnovamento si è trovato a configurarsi gerarchicamente (ricreando strutture e simboli del potere), e si è sclerotizzato allo stesso modo nel linguaggio che adotta per esprimersi: il trauma fondamentale risiede allora proprio nel mutamento del discorso antagonista della Rivoluzione in nuovo discorso di potere. Per quanto riguarda *Abitare il vento*, pertanto, si può dire che con quest'opera lo scrittore chiude decisamente il suo personale capitolo che comprende la Neovanguardia, lo sperimentalismo e la contestazione politica. Di più, prendendo di mira le parole d'ordine di quella stagione intraprende un vero e proprio processo di decostruzione dell'immagine mitica di quegli anni. Ma, in tutto questo, non bisogna sottovalutare la componente traumatica che, forse ancora di più della tensione illuministica che anima la ricerca di Vassalli sul linguaggio, è il vero motore di tale processo comico; di una

⁹⁹ *Ivi*, pp. 353-354.

comicità che, in ultima analisi, assume tratti analoghi a quelli di un'ansia di rimozione.

La lettura psicologica dei procedimenti comici in atto nel romanzo fornita da Kleinert può illuminare allora sull'influsso che hanno avuto narrazioni di questo genere sulla letteratura del nuovo millennio, che Daniele Giglioli definisce, senza mezzi termini, «l'epoca del trauma senza trauma; meglio ancora, del trauma dell'assenza di trauma»¹⁰⁰. Con questo, ovviamente, non si vuole – e non si potrebbe – suggerire in alcun modo che la componente traumatica degli anni di piombo, la quale domina narrato e scrittura di *Abitare il vento*, sia fittizia: non è possibile negare o anche solamente aggirare l'oggettivamente notevole impennata della violenza politica, così come una sua certa pervasività quotidiana disseminata per tutta una stagione apertasi con la strage di piazza Fontana e culminata in eventi epocali come l'assassinio di Aldo Moro e la strage di Bologna; tutti avvenimenti che, anche presi singolarmente, possiedono la caratura del trauma collettivo. Ciò che si vuole proporre, però, è un rapporto di contingenza, se non di filiazione, tra le modalità narrative con cui si è raccontata questa stagione e quelle adottate in un'epoca scevra di veri e propri traumi nazionali come il periodo preso in esame da Giglioli. Anche nella concezione di Vassalli dei «folli anni Settanta» si percepisce un certo riduzionismo che li appiattisce *in toto* sulla violenza, senza spazio per un'azione politica collettiva che non assuma la consistenza di un puro miraggio.

Cris, racconta l'autore in *Trent'anni dopo*, «è un orfano di quella rivoluzione che in Italia non c'è stata, e che probabilmente non ci sarà», milita tra le schiere di un esercito impegnato «a combattere contro i fantasmi di una cultura che affonda le radici nel cattolicesimo della Controriforma, e a ribellarsi contro qualcosa che non si capisce bene cosa sia: forse la società

¹⁰⁰ D. GIGLIOLI, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet, 2011, p. 7.

dei consumi, o forse il destino». La rivolta di questi soggetti è vista dallo scrittore come «una ribellione metafisica, contro il nulla, e però può anche spingerli ad atti concreti di terrorismo come assaltare un supermercato o sequestrare una persona. Può spingerli a sparare e ad uccidere»¹⁰¹. Da ciò si comprende come Don Chisciotte possa diventare, nella narrativa vassalliana, la figura letteraria chiave per interpretare il rivoltoso sessantottino. Non è da escludere, dunque, che una letteratura del trauma come quella descritta da Giglioli abbia potuto assumere a modello l'insieme di traumi più vicino storicamente a essa; quel trauma che viene peraltro a costituire, nei suoi effetti, un mito fondativo della cosiddetta Seconda Repubblica. Già di per sé, che un trauma possa essere fondativo dovrebbe essere una contraddizione in termini, se non si riscontrasse nel discorso contemporaneo, non solo letterario, quel paradosso per cui «da motivo di destrutturazione il trauma è diventato un elemento fondante, strutturante, identitario. Prova ne è che l'identità contemporanea riesce a pensarsi solo tramite il dispositivo dell'identificazione vittimaria»¹⁰².

In tutto e per tutto, in effetti, Cris si autoidentifica nel suo monologo come una vittima: se il vero trauma da lui subito rimane in qualche maniera oscuro, affiorando solo negli incubi sul tribunale del popolo, egli non fa altro che recriminare, ritenendosi superiore a un mondo nel quale non si riconosce, ma su cui non prova minimamente a esercitare alcuna forma di azione responsabile. È questo uno dei possibili significati del motivo ricorrente «ho fatto il liceo classico prima del sessantotto, io»: in questa frase emerge tutto il senso di superiorità ingiustificata di chi crede che tutto gli sia dovuto e che, una volta appurato che non è così, preferisce lasciarsi soccombere, lamentando la pesantezza granitica di una non meglio definita ideologia, piuttosto

¹⁰¹ S. VASSALLI, *Trent'anni dopo*, cit., p. 109.

¹⁰² D. GIGLIOLI, *Senza trauma*, cit., p. 10.

che rivendicare un'agency che gli è stata requisita. Inoltre, le sue sconfitte, il suo scacco, sono prima di tutto sessuali, e solo in secondo luogo legati all'incapacità di creare dei rapporti umani di un certo valore; tant'è che l'impotenza viene a coincidere con il tradimento degli amici subito prima che egli prenda la decisione di suicidarsi. Non vi è in nessun luogo del testo una parvenza di assunzione di responsabilità, ma solo un lamento continuo; e in fin dei conti, chi dovrebbe incolpare Antonio Cristiano Rigotti, che non sa resistere ai propri istinti sessuali e cede alle sirene del guadagno facile e veloce ricascando nella lotta armata, se non se stesso? Ma a questa prospettiva di autocritica egli preferisce il suicidio: tutti i suoi proclami di ribellione all'ideologia, così come l'aspirazione ad «abitare il vento», per quanto altisonanti, sono vuote promesse a se stesso non mantenute.

A questo lamento del trauma è dovuta del resto la proliferazione verbale incontrollata su cui si regge il romanzo: evidentemente è qui in atto una svolta paradigmatica per cui, se «trauma era ciò di cui non si può parlare», dice Giglioli, «trauma è oggi tutto ciò di cui si parla. Da eccesso che non poteva giungere al linguaggio ad accesso privilegiato alla nomina del mondo. Da luogo di sprofondamento ad istanza di emersione, di certificazione, di autenticazione del senso. Trauma, ovvero esperienza veramente vissuta, significativa, degna di essere trasmessa, commentata, condivisa»¹⁰³. Non certo un trauma immaginario, quello della generazione rappresentata da Cris; ma, in ogni caso, un trauma di cui, atipicamente, non si è inibiti ma si è anzi incoraggiati – meglio, obbligati – a parlare incessantemente, attraverso la traduzione verbale di quella «fixation obsessionnelle» di cui parlava Kleinert.

Un'ultima considerazione sulla rappresentazione di un'agency requisita in *Abitare il vento* riguarda il rapporto tra l'autore e il personaggio. Come notavamo in precedenza, non manca una

¹⁰³ D. GIGLIOLI, *Senza trauma*, cit., p. 8.

vena sadica in Vassalli quando disegna un protagonista che, lamentandosi continuamente, vagheggia una fuga che non riesce a mettere in atto in nessun modo. Cris può continuare a ripetere «sono un cavaliere errante e non ho paura di gnente»¹⁰⁴, ma si trova poi costretto ad ammettere «ci ho paura e riprezzo di tutte indistintamente le organizzazioni che si diramano dal bîschero universale e servono a tenere sotto la gente»¹⁰⁵. L'eroismo di cui si ammanta svela in questo modo tutta la sua falsità, il suo essere nient'altro che una posa: «comunque gnente d'eroico, sia chiaro, io l'eroico lo faccio solo se lo prescrive l'autore, forse»¹⁰⁶. È finito dunque il tempo dell'epica, di una narrazione che indichi un modo di agire, in quell'ultima «età eroica della Repubblica»¹⁰⁷ che sono stati gli anni Settanta. Così, in preda alla paura, il personaggio si ritrova disperato a invocare per l'ennesima volta il suo autore; e questi ancora non risponde, anzi, si sottrae con un beffardo silenzio alla chiamata della propria creatura. Egli deve pertanto riconoscere di essere «solo sul cuor della terra» e finalmente, nell'attimo della morte, assumersi la responsabilità di se stesso: «sono personaggio come tutti. Ma sono anche autore di tante cose» dice Cris; eppure continua a dipingersi come vittima dell'«altra faccenda, la lunga e nera. La Stessa. La sciarada alterna di storia e fessa». Stante quest'ambiguità, nel momento in cui si impicca, egli in ogni caso riesce finalmente a identificarsi come autore di se stesso, e dunque si ritrova definitivamente «inchiodato al trave»¹⁰⁸ delle proprie responsabilità; ma la risata beffarda di Sebastiano Vassalli, rivolta a tutta una generazione di carnefici idioti che si dipingono come vittime, non cessa di risuonare dinanzi a questa scena.

¹⁰⁴ S. VASSALLI, *Abitare il vento*, cit., p. 70.

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 74.

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 86.

¹⁰⁷ RAFFAELE DONNARUMMA, *Storia, immaginario, letteratura: il terrorismo nella narrativa italiana (1969-2010)*, in PIETRO CATALDI (a cura di), *Per Romano Luparini*, Palumbo, Palermo, 2010, pp. 439-465.

¹⁰⁸ S. VASSALLI, *Abitare il vento*, cit., p. 106.

L'interpolazione testuale e il gag basato sul corpo

Occorre ora considerare, nell'analisi dei procedimenti comici adottati da Vassalli nei due romanzi trattati fin qui, alcune modalità di enunciazione comuni alle pur differenti voci narranti. Se l'elemento comico è dato in buona parte dal ricorso a un repertorio di immagini che, come abbiamo visto, afferiscono all'immaginario rabelaisiano, non bisogna tuttavia sottovalutare la comicità puramente verbale che domina il discorso, fornendo ai narratori una posa attoriale nel momento in cui essi mettono in scena esattamente dei «giuochi verbali, lazzi da buffoni da teatro, da farsa popolare, nella quale il balbuziente, o colui che s'inceppava nelle parole o le pronunciava in modo storpiato o anche rovesciato, eseguiva un ruolo comico importante»¹⁰⁹.

Questa comicità, come vedremo, è pienamente carnevalesca nel momento in cui mette al centro della scena il corpo, riproducendone, attraverso un'articolazione "incespicante" della parola, movenze sguaiate e deformazioni grottesche. In un saggio raccolto in *Finzioni occidentali*, Gianni Celati suggeriva infatti un collegamento diretto tra il procedimento dell'interpolazione utilizzato nei drammi di Samuel Beckett e il gag più tipico della comicità muta da *slapstick comedy*, in una sottile analogia tra enunciazione, testo e movenze del corpo dell'attore. Il saggio mirava infatti a constatare che «nelle opere di Beckett ci troviamo di fronte all'introduzione di meccanismi derivati da settori o generi che usualmente si considerano extraletterari»¹¹⁰, come il cabaret, il *music hall* e la *slapstick comedy* – forme comiche distinte da quelle più tradizionali della farsa, della commedia, della pantomima –, i cui procedimenti peculiari possono essere riassunti con il termine *gag*. Un discorso simile, sugli apporti di generi extraletterari ai meccanismi della comicità, si può fare per *L'arrivo*

¹⁰⁹ P. CAMPORESI, *La maschera di Bertoldo*, cit., p. 113.

¹¹⁰ G. CELATI, *Su Beckett, l'interpolazione e il gag*, in ID., *Finzioni occidentali*, cit., pp. 167-194 (p. 187).

della lozione e *Abitare il vento*: riprodurre con la parola le movenze comiche del corpo del narratore al centro della rappresentazione significa infatti imprimere alla voce narrante una forte dimensione teatrale o cinematografica. Si tratta d'altronde di generi comici di forte ascendenza carnevalesca, come già rilevava Camporesi sottolineando che «le legnate e le sberle del teatro dei burattini, la comicità meccanica e di movimento colta nel suo momento parossistico, sembrano rivivere anche nella farsa di stile anglosassone, nella *slapstick comedy*, la commedia delle sberle, in cui riaffiora il medievale *bufo* – l'uomo degli scapaccioni – nelle versioni filmiche moderne dei MacSennet, dei Ben Turpin, dei Fatty, dei Charlot»¹¹¹.

Ma, innanzitutto, che cosa intende Celati per “interpolazione”? Il critico considera diversi procedimenti di interruzione del discorso che producono cortocircuiti, sviano la narrazione, ne impediscono un fluido decorso, cancellano il testo nel momento stesso in cui esso si produce. «Il senso originario del termine “gag”, nel vocabolario dello spettacolo anglosassone, è quello di interpolazione», dice Celati, e cita: «“to gag significa essenzialmente improvvisare una parte del proprio testo per nascondere un vuoto di memoria o un incidente qualsiasi” (Coursodon)». Da qui la nostra definizione di testo incespicante, che tende a riprodurre cioè, nel suo dispiegarsi sulla pagina, una delle dinamiche più utilizzate dalla *slapstick*: l'inciampo e la caduta. Nel saggio, per cominciare, si considera come uno dei procedimenti di interpolazione più caratteristici l'inserimento di spie linguistiche che evocano materialmente un interlocutore (il pubblico), il quale instaura un rapporto dialogico complesso e contraddittorio con l'enunciazione. Nei primi testi “francesi” di Beckett, per esempio, «la dinamica fondamentale dell'iscrizione è fornita dal rapporto io-voi; rapporto sempre sottolineato come richiamo ad una nostra incontestabile presenza e continuamen-

¹¹¹ P. CAMPORESI, *Rustici e buffoni*, cit., p. 118.

te ravvivato da interpolazioni marginali che segnalano la soglia d'un contatto e i limiti di un gioco dialogico». Questo dialogo è ricreato concretamente attraverso la pura dimensione verbale, poiché «un pronome deputato a rappresentarci è iscritto nel testo quindi noi partecipiamo, per semplice appello alla nostra effettiva posizione di lettori, ad una pratica spettacolare comicamente scandalosa» che «non rinuncia a nessuna indiscrezione e nessun effetto, anche tra i più screditati, per coinvolgerci nelle incontinenze verbali e nella gesticolazione dello scriba che si esibisce davanti a noi». L'interruzione del flusso narrativo è data pertanto dal fatto che, se «la parola del testo risulta spartita da voci contrastanti segnalate dai pronomi io e voi», allora «attraverso un inciso, una clausola finale o una battuta d'umore, c'è un'eco della nostra presenza che devia la linearità del discorso», attraverso il rimando «ad un soggetto distinto dall'io narrante, che partecipa al discorso e potrebbe sollevare obiezioni, porre domande imbarazzanti, accusare o negare»¹¹².

Tornando a Vassalli, questo tipo di interpolazione testuale ricorre soprattutto in *Abitare il vento*: già nelle righe iniziali del romanzo, il protagonista evoca un "tu" che potrebbe essere il lettore o l'autore (il quale in ogni caso, come abbiamo visto, rimane silente), ma che è comunque un fantasma del contraddittorio il cui ruolo principale è interrompere – obiettando, concedendo, rettificando – la dimensione monologica del flusso di coscienza. Cris si rivolge a questo "tu" come se potesse avere un influsso diretto sulla sua vicenda; materializza quindi una figura autoriale, con cui il personaggio contratta il fluire della sua storia, attraverso un serie di botta e risposta dove però la voce di questo "tu" viene elisa:

Per mettermi dentro la storia ho bisogno di un'automobile grossa possibilmente francese, peugeot o citroen,

¹¹² G. CELATI, *Su Beckett, l'interpolazione e il gag*, cit., pp. 167-168.

fai te. Se vuoi darmi la tua, padrone. Ma no, cos'hai capito, mica te l'ho chiesta in regalo [...] dammela così com'è intestata al padrone della ditta dove lavori, oppure a tua moglie, o a te. Dopo dì che te l'hanno rubata ma non subito, aspetta un paio di settimane, fammela usare. Vedrai che la recuperi magari senza la ruota di scorta e la radio, io sugli accessori non mi assumo responsabilità, comunque sostanzialmente intatta, va bene? Be', poi mi ci vuole anche un po' di soldi. Io naturalmente qualcosa ce l'ho ma non mi basta, ci vogliono cinque, dieci milioni, vedi un po' tu¹¹³.

Il cavaliere errante evoca inoltre una terza dimensione, composta di altre voci che interagiscono a loro volta con l'autore e con il personaggio allo stesso tempo, senza smettere di aggiustare continuamente la propria verbigerazione secondo i *feedbacks* fornitigli dal "tu": «adesso non metterti a fare l'avaro che tu il modo di rifarti ce l'hai, basta solo che vuoi, lo san tutti. Lo dicono tutti anche dove lavori che sei troppo onesto [...]. Così va bene e adesso possiamo andare, sei comodo?». Al tempo stesso, egli proclama la propria ribellione, sottomettendosi però contraddittoriamente all'immaginazione dell'autore: «e comunque sia chiaro che da questo momento mi muovo nel romanzo mio. Anche se la carta l'hai pagata te io non ti parlerò mai, mai! Dunque cominciamo così, che tu t'immagini un caldo generalizzato, umido, torrido [...] me ne esco alla prossima, dev'essere Cassino, sì, Cassino [...] e me ne vado a Formia. Oppure a Sperlonga, scegli»¹¹⁴. Un vero e proprio pub-

¹¹³ S. VASSALLI, *Abitare il vento*, cit., p. 7. Ricordiamo brevemente che l'*incipit* romanzesco declinato alla seconda persona singolare era stato inaugurato da Italo Calvino in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979), anche se in quel caso era l'autore a rivolgersi al lettore, non il personaggio all'autore.

¹¹⁴ *Ivi*, p. 8.

blico teatrale è evocato poi continuamente dall'appellativo «ragazzi» che ricorre nel suo discorso, con funzione fatica evidente quando per esempio, dopo un'ellissi seguita a una divagazione, egli deve riprendere il filo del racconto: «come ci sono arrivato. Be' ragazzi la storia è lunga ma sinteticamente ve la riassumo, dunque»¹¹⁵; oppure quando commenta compiaciuto da solo il proprio eloquio senza smettere di ammiccare a questo pubblico: «qui la rima imperversa ragazzi»¹¹⁶.

Il testo di Vassalli, dunque, pullula di «segnali fatici con funzione di avvertirci sui tempi del gioco, prevenirci nella esigenza di passar oltre, più oltre, attraverso le pagine, verso la conclusione»; cioè, di «scarti metalinguistici che verificano la comunicazione estraniandola improvvisamente», e che quindi scongiurano «la perdita del contatto riattivandolo di continuo, frammento per frammento». Attraverso l'evocazione di un "tu", per Celati, «la parola dello scriba diventa una parola-reazione, la motricità verbale di chi sente la propria voce abitata dalla sua possibile parodia, dall'ansia della sua noia o della sua vanità», e dunque si esprime attraverso una «gesticolazione verbale contraddittoria», una «parola di reazione a una presenza estranea allucinata dallo scriba»¹¹⁷. Il monologo del protagonista di *Abitare il vento* è infatti denso di *praeoccupationes* retoriche, attraverso le quali la voce narrante considera l'obiezione di questo "tu", la cui voce è completamente obliterata, ma con cui essa si trova comunque in un perenne dialogo conflittuale. Così, per esempio, Cris presagisce le critiche del lettore o dell'autore riguardo ai giochi di parole ricorrenti nel discorso, e sente il bisogno di giustificarsi: «Sì lo so, anche a me 'sta faccenda delle rime comincia a star sui coglioni, mi rendo conto che è un vizio, ma mi aiuta tanto a muovere il pensiero senza restarci intrappolato dentro»¹¹⁸. Allo

¹¹⁵ *Ivi*, p. 39.

¹¹⁶ *Ivi*, p. 44.

¹¹⁷ G. CELATI, *Su Beckett, l'interpolazione e il gag*, cit., p. 169.

¹¹⁸ S. VASSALLI, *Abitare il vento*, cit., p. 17.

stesso modo, assillato dalla nevrosi che gli è causata, tra le altre cose, dalla presenza spettrale di questo interlocutore, egli tende a rettificare continuamente il proprio discorso cercando di seguire le reazioni del suo pubblico: trovandosi a spiegare necessariamente i giochi di parole¹¹⁹, sbrogliando la matassa dei fili di differenti discorsi che si intrecciano senza soluzione di continuità nel suo monologo – facendo per esempio irrompere il presente della narrazione su una digressione¹²⁰ – o richiamando l’attenzione sui discorsi che si interrompono l’un l’altro, attraverso l’interrogazione fatica propria di un’enunciazione orale confusa dall’incespicare della memoria, dal deragliamento di un discorso nevrotico di cui si perde continuamente il filo¹²¹. Viste sotto questa luce, «le infinite rettifiche come le infinite domande sono concretamente», secondo Celati, «uno spettacolo isterico offerto in presenza dell’altro, da parte di chi tenta di sormontare con una motricità scomposta i timori interni e gli ostacoli esterni del proprio discorso»; e questo «spettacolo isterico presuppone la presenza dell’altro, senza il quale la gesticolazione d’appello, di richiamo, di scongiuro, di rivolta e di esibizione perde significato»¹²².

Vi è dunque in Vassalli una patologizzazione della sofferenza causata al personaggio dalla violenza politica dei «folli anni Settanta», che si riflette nella sua peculiare produzione linguistica; questa sintomatologia giunge a provocare, in un’ottica più ampia, un peculiare rapporto dell’enunciatore con il testo e, dunque, una disfunzionalità narrativa. Tutte queste contraddizioni nevrotiche, tutti questi aggiustamenti secondo il *feedback* fornito da un interlocutore immaginario, fanno sì che il testo si dia continuamente nel suo prodursi, senza che esso sia presentato come stesura definitiva. Si tratta di un procedimento dello stra-

¹¹⁹ *Ivi*, p. 21.

¹²⁰ *Ivi*, p. 32.

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² G. CELATI, *Su Beckett, l’interpolazione e il gag*, cit., pp. 169-170.

niamiento (che concorre al senso generale di irrealtà post-traumatica di cui parla Kleinert) e, allo stesso tempo, di un meccanismo a tutta prima comico, che restituisce una dimensione orale e teatrale del raccontare, propria, nelle sue incertezze, dei generi minori considerati da Celati. «Un procedimento [...] tipico del fantasista o attore da music hall è quello di sottolineare farsescamente quanto appena detto con un tocco finale che lo estrania», dice lo studioso; «attraverso l'uso intensivo di questo schema la prosa beckettiana» – ma il discorso vale anche per il monologo di Cris – «si trasforma in un gioco funambolico di parole sostituibili, ma tutte presenti, che si contraddicono di continuo; e così il testo man mano che si produce si cancella senza lasciare residui di senso accumulabili in una unità complessiva»¹²³.

Questa cancellazione progressiva del testo appena enunciato è evidente nella verbigerazione del protagonista, che tende a correggersi continuamente e a rettificare il già detto secondo criteri che non sono narrativi, ma puramente prosodici: la prima parola che affiora alla coscienza del narratore non possiede legami di sequenzialità narrativa con quella che la precede, ma trova piuttosto affinità nella rima o nell'assonanza; questa parola, enunciata impulsivamente dallo sproloquio nevrotico sovrabbondante, deve essere dunque continuamente rettificata e sostituita: «il soffiato cioè il soffiato cioè la soffiata (mi dico) non ci può essere statta»¹²⁴ pensa Cris quando viene fermato dai carabinieri all'inizio della storia. Si può produrre anche il movimento contrario, dalla parola appropriata a quella che possiede solo legami di suono o di significato con il già detto, in una catena di associazioni: «il fatto in sé, in re, in do»¹²⁵. La cancellazione progressiva del testo può inoltre essere restituita dalla voce narrante attraverso aggiustamenti metatestuali, con cui Cris commenta quello che ha appena detto, contraddicendosi in continuazione

¹²³ *Ivi*, p. 178.

¹²⁴ S. VASSALLI, *Abitare il vento*, cit., p. 9.

¹²⁵ *Ivi*, p. 20.

(«dico per dire, non sono mica cose vere») ¹²⁶, rimangiandosi ciò che ha appena raccontato del suo passato ¹²⁷, o commentando le modalità dell'enunciazione stessa e dichiarando il suo senso di inadeguatezza ¹²⁸. Del resto, anche *L'arrivo della lozione* si chiude, dopo l'elencazione di miracoli e prodigi causati dalla morte di Chetorni, con una postilla del narratore in persona, il quale si assume il compito di cancellare il testo che ha appena redatto: «ma se davvero, uno spettro... (No. Questa cronaca-storia è solamente da ridere. Le cose serie a chi è serio. *Nota del cronista*)» ¹²⁹.

La continua cancellazione del flusso narrativo è data, inoltre, da un procedimento dominante nella prosa di *Abitare il vento*: il monologo del protagonista è disseminato di giochi di parole inseriti nel discorso senza soluzione di continuità, che mirano a scomporre e disgregare il testo – «i miei contatti con Tatti (sciarada, Cris, sciarada!)» ¹³⁰ – o a condizionare fortemente l'andamento della storia, determinando le immagini rappresentate ancora una volta in base al loro suono verbale e non a criteri di sequenzialità logica o, in generale, drammatica: «sono pieno di vino e la macchina è al fresco sotto un pino (cambio d'iniziale, Cris!)» ¹³¹. Anche in questo, la verbigerazione del protagonista di Vassalli segue dunque i «moduli della *slapstick comedy*, dove la logica drammatica del racconto è sostituita da un canovaccio approssimativo sul quale si infilano le serie dei gags attraverso un incatenamento altrettanto approssimativo, e l'intero meccanismo si adegua più a un principio ritmico che a un principio di casualità» ¹³². Vassalli intende restituire così, ancora una volta, la natura traumatica del racconto disarticolato di Cris, la difficoltà di narrare un vissuto immerso nella violenza politica degli anni

¹²⁶ *Ivi*, p. 15.

¹²⁷ *Ivi*, p. 67.

¹²⁸ *Ivi*, p. 80.

¹²⁹ S. VASSALLI, *L'arrivo della lozione*, cit., p. 182.

¹³⁰ S. VASSALLI, *Abitare il vento*, cit., p. 25.

¹³¹ *Ivi*, pp. 30-31.

¹³² G. CELATI, *Su Beckett, l'interpolazione e il gag*, cit., p. 176.

di piombo; ma gli effetti più vistosi di questo trauma non sono tanto sulla coscienza del soggetto, quanto sul suo corpo, che, come vedremo, viene messo al centro della scena da questi procedimenti puramente verbali.

In ogni caso, è un vero e proprio ritorno del rimosso a determinare le peculiari modalità di una simile produzione discorsiva: «tutte le interpolazioni, le emergenze circostanziali, le annotazioni locali che l'iscrizione traccia sui margini vuoti del testo, tutto ciò che devia verso il momento meno solenne della sua produzione, verso le idiosincrasie dell'atto di scrittura», per Celati «costituisce il residuo spurio di una forma che solo nella sua stabilità finale diviene autorevole». A riemergere, dunque, è proprio la natura difficoltosa del narrare, obliterata completamente dal testo ben fatto e definitivo, dove ogni inciampamento, aggiustamento o contraddizione della voce narrante viene eliso. Queste forme di interpolazione sono dunque, nell'ambito della letteratura tradizionale, «intemperanze o incertezze della scrittura da controllare o espellere, perché spostano l'interesse della solennità del monumento per sempre dato al mondo, verso la precarietà dell'atto della sua produzione, perché ci coinvolgono nella motricità scomposta e contraddittoria di uno scriba che redige un testo, faticosamente togliendo la parola da un silenzio che la precede e che la genera». Vassalli, invece, privilegia evidentemente «le impurità che derivano dalla gesticolazione scomposta dello scriba nell'atto di produrre la sua storia»¹³³ rispetto alla storia stessa, cioè rispetto a una stesura compiuta, limata e circoscritta, data come monumento. Ciò che vuole restituire questo trattamento testuale è proprio la dimensione corporea, materiale, dello scriba che si agita e si contraddice istericamente: al fondo vi è l'individuazione di una sintomatologia, una concezione patologica degli effetti del linguaggio delle idee senza parole sul corpo del soggetto.

¹³³ *Ivi*, pp. 171-172.

Qualcosa di simile accade in *L'arrivo della lozione*, anche se il testo non è costituito da un vero e proprio monologo come quello di Cris, bensì da un affastellamento di materiali eterogenei e voci difformi, compattati sotto l'egida della voce narrante di un biografo. In ogni caso, il romanzo è dichiaratamente, sin dall'intestazione, una «storia di murgia e dintorni puntualmente ricostruita su documenti dell'epoca (1950-1973) e *interpolata* da riflessioni, appunti, divagazioni e sentenze di scrupoloso cronista»¹³⁴: il procedimento di interpolazione è cioè dichiarato immediatamente dall'autore come modalità precisa di un'enunciazione problematica da parte del cronista. In questo caso, l'inciampo della narrazione, portata avanti da una voce che esibisce grottescamente tutte le proprie difficoltà, non è reso tanto dalla presenza fantasmatica di un "tu" a cui rendere conto, che coi suoi contraddittori causa continui ripensamenti e aggiustamenti; ma, piuttosto, da domande retoriche che rendono l'idea di una sospensione del *plot* e di una meditazione dell'enunciatore su come debba procedere l'enunciazione stessa. «Come prosegue una storia ch'è lacerata da scoppio?»¹³⁵ si chiede il cronista dopo il racconto del primo attentato compiuto da Benito Chetorni; e anche, verso la fine del romanzo, «che fa un biografo quando gli involano il biografato, lo abbattano? Quando c'è un vortice storico che gli risucchia le cronache?»¹³⁶. La messa in mostra delle difficoltà del narratore, (che, come abbiamo visto, è per Celati il corrispettivo verbale di una motricità comica perché scomposta e incerta), è peraltro esplicita quando egli dichiara: «essendo le successive vicende superiori alle facoltà narrative non dico mie, che sono un umil biografo: ma di un qualsiasi premiato scrittore ch'abbia in saccoccia un viareggio, un sila, un strega, un fuggi chianciano, un campiello: invocherò, com'è necessario per i lettori e doveroso ed utile, una musa in testimonianza. A raf-

¹³⁴ S. VASSALLI, *L'arrivo della lozione*, cit., p. 1 [corsivo mio].

¹³⁵ *Ivi*, p. 53.

¹³⁶ *Ivi*, p. 141.

forzare ed accrescere e valorare il mio detto»¹³⁷. Subentra però qui un altro genere di interpolazione, «la battuta *nonsensical* o contraddittoria in fine di periodo» che ha «funzione disgiuntiva, separando quando precede da quanto segue in modo da estraniare farsescamente il discorso»¹³⁸: immediatamente il cronista specifica che la «musa» a cui fa riferimento è una certa «Musa Concetta nata Parrasio»¹³⁹.

A un simile incespicare della voce narrante contribuiscono elementi a essa esterni, come l'intromissione del commento non richiesto nel discorso di un personaggio¹⁴⁰, o il frequente ricorso a un periodare spezzato, dove vengono utilizzati i due punti anche quando non ve ne sarebbe necessità rigorosa (interposti per esempio tra sostantivo e corrispondente aggettivo, o tra congiunzione e verbo). Rimane in ogni caso, in questa voce narrante, una forte vocazione teatrale che, anche se in maniera meno esplicita rispetto al monologo di Cris, evoca la presenza spettrale di un pubblico davanti al quale l'enunciatore si trova spiazzato e incerto. Anche il ricorso parodico alla forma della cronaca antica da parte di Vassalli costituisce, forse, una consapevole sottolineatura della dimensione teatrale della narrazione, soprattutto se si tiene conto dei «legami che uniscono il teatro e la cronaca medievale» cui accenna Walter Benjamin nel saggio sul dramma barocco tedesco, notando che «la storia universale era considerata dai cronisti come un grande dramma», e che pertanto «le cronache universali sono strettamente connesse col teatro tedesco antico»¹⁴¹, in un'affinità tra storiografia e teatro cristiani. Del resto, anche la cronaca agiografica di vita, morte

¹³⁷ *Ivi*, p. 70.

¹³⁸ G. CELATI, *Su Beckett, l'interpolazione e il gag*, cit., p. 177.

¹³⁹ S. VASSALLI, *L'arrivo della lozione*, cit., p. 70.

¹⁴⁰ Cfr. per esempio l'intervista al tabaccaio rapinato da Chetorni in *ivi*, p. 28.

¹⁴¹ WALTER BENJAMIN, *Il dramma barocco tedesco*, in ID., *Opere complete. Scritti 1923-1927*, vol. II, a cura di ROLF TIEDEMANN e HERMANN SCHWEPPEHÄUSER, Torino, Einaudi, 2006, p. 117.

e miracoli del neofascista Chetorni non vuole essere altro che il riflesso microcosmico del macrocosmo della tragicomica storia nazionale dell'Italia degli anni Settanta.

Uno degli effetti più vistosi di questo continuo inciampo del narratore è che, bloccando il flusso della narrazione, viene a trovarsi ridotta l'importanza della dimensione strettamente diegetica, del dipanarsi del racconto (o del dramma) attraverso un *plot*. Nei drammi di Beckett, «la storia, ossia la logica drammatica che ordina narrativamente una serie di significati, risulta scopertamente sminuita», dice Celati; «la storia cioè, presentandosi come un enunciato riferito attraverso un'enunciazione insoddisfacente che lo condiziona, perde l'impersonalità che è il primo attributo di una logica drammatica esplicante un destino, e perde insieme il suo statuto di referente oggettivo»¹⁴². Come abbiamo visto, in *Abitare il vento* la logica drammatica cede non di rado alla sonorità delle parole e ad altre tipologie di giochi verbali, per cui ciò che interessa, di un termine scelto dalla voce narrante per raccontare la propria vicenda, non è il suo referente ma il suo aspetto fonico-ritmico. In questa prevaricazione dei procedimenti di interpolazione sulla logica strettamente narrativa consiste, secondo quanto leggiamo in *Finzioni occidentali*, anche «la vera novità» dei generi del *music hall* e della *slapstick comedy*; precisamente, «nel fatto che [...] il gag può manifestarsi in piena libertà dalla logica drammatica, e che questa logica diventa un pretesto per infilare interpolazioni ed effetti recitativi autonomi: quindi un meccanismo secondario, di ripiego, diventa il meccanismo principale, sconvolgendo le basi stesse della logica drammatica (tutto deve portare verso un'agnizione)»¹⁴³.

Così, in *Abitare il vento*, per esempio, la linearità del flusso narrativo è deformata al punto che, secondo Cristina Nesi, «dopo un po' il lettore ha l'impressione che il testo possa anda-

¹⁴² G. CELATI, *Su Beckett, l'interpolazione e il gag*, cit., p. 172.

¹⁴³ *Ivi*, pp. 188-189.

re avanti all'infinito (del resto la prosa, in quanto *prorsus*, non ha in sé un'idea di fine, se non arbitraria) finché un atto di insofferenza non fa precipitare tutto in quella morte, che mira ad annientare tutto: personaggio, autore, storia»¹⁴⁴. Lo dice anche esplicitamente, Cris, che nei suoi torrenti verbali la dimensione propriamente evenemenziale della diegesi non è che un aspetto secondario: «la storia s'imbrogliata e naturalmente continua perché il bello delle storie appunto è che continuano sempre, persino quando non succede niente»¹⁴⁵. In questa verbigerazione del resto si affaccia continuamente un esercizio fatico del linguaggio per cui, al fine di assicurare il contatto con il ricevente, la voce narrante si estrania dal racconto per commentare l'atto stesso del narrare. Allo stesso modo, le interpolazioni anticipate nella didascalia introduttiva di *L'arrivo della lozione* non sono altro che procedimenti di rallentamento del flusso narrativo, come ad esempio nel «capitolo decimo: che non prospetta narrazione di sorta»¹⁴⁶, o quando il cronista annuncia divagazioni¹⁴⁷, o introduce, commentandole, scene di un formato narrativo che adotta in certi luoghi gli stilemi del documentario televisivo¹⁴⁸.

Quello che si vuole evidenziare, è dunque come la verbigerazione scomposta dei narratori di questi due romanzi di Vassalli ricalchi i moduli espressivi propri di una tipologia di commedia teatrale e cinematografica che è quella utilizzata come referente da Celati per l'analisi della prosa beckettiana, cioè il *music hall* e la *slapstick comedy*. Tuttavia, se pure in *Abitare il vento* troviamo, tra i cruciverba risolti dal protagonista, un fugace riferimento a uno degli attori anglosassoni di *slapstick* citati nel saggio su Beckett («Iniziali di Laurel: SL!»)¹⁴⁹, dobbiamo immaginare per

¹⁴⁴ C. NESI, *Sebastiano Vassalli*, cit., p. 48.

¹⁴⁵ S. VASSALLI, *Abitare il vento*, cit., p. 81.

¹⁴⁶ S. VASSALLI, *L'arrivo della lozione*, cit., p. 37.

¹⁴⁷ *Ivi*, p. 61.

¹⁴⁸ *Ivi*, p. 95.

¹⁴⁹ S. VASSALLI, *Abitare il vento*, cit., p. 26.

la comicità delle due opere un modello fornito più propriamente dalle interpretazioni italiane di questi generi cabarettistici. Così farebbero pensare, per esempio, gli espliciti riferimenti alla comicità di Totò presenti in ambo i romanzi, a partire dalla reazione scomposta del «protosindaco di murgia» intervistato dal cronista di *L'arrivo della lozione* (con tanto di *stage directions* incluse nel testo): «perché io, caro signore, son protosindaco in murgia. (Alzando la voce). Io come lei mi vede e mi considera un politicuzzo qualsiasi vado tre volte all'anno a Roma. (Gridando) A Roma nei ministeri, ha capito? (Urla) [...] Caro il mio signore. Che io a lei non so nemmeno chi sia, ha capito? Nemmeno la vedo, se voglio. Ma mi faccia il piacere, mi faccia. Ma se ne vada, si tolga...»¹⁵⁰. Si richiama qui la celebre scena del vagone letto di *Totò a colori* (1952), dove l'attore si confronta con il supponente onorevole Cosimo Trombetta (Mario Castellani), con tanto di citazione esplicita («Ma mi faccia il piacere, mi faccia»)¹⁵¹. Allo stesso modo, in *Abitare il vento*, la ribellione congiunta di Cris e del compagno Alessandro ai dettami di Ludovico, capo della cellula terroristica che attua il rapimento di Andrea, si esprime con una frase ripresa dalla scena del film *Totò, Peppino e la... malafemmina* (1956) in cui l'attore detta al fratello (interpretato da Peppino De Filippo) un'epistola sgrammaticata rivolta alla fidanzata del nipote – scena nata, peraltro, da un'improvvisazione d'impronta cabarettistica: «Caro Ludovigo il figo. Vengo a te con questa mia per dirti che non siamo servitori tuoi ma cavalieri erranti di ventura, a»¹⁵². Anche in questo caso, la citazione è quasi letterale: «veniamo noi con questa mia a dirvi» era l'*incipit* della lettera maldestramente redatta.

¹⁵⁰ S. VASSALLI, *L'arrivo della lozione*, cit., p. 108.

¹⁵¹ Lo stesso riferimento non manca peraltro nel successivo romanzo *Mareblù* (S. VASSALLI, *Mareblù*, Milano, Mondadori, 1982, p. 173) che, come vedremo, in origine era pensato proprio come soggetto per una commedia all'italiana.

¹⁵² S. VASSALLI, *Abitare il vento*, cit., p. 77.

Ulteriori contatti della vicenda di Cristiano Antonio Rigotti con i generi comici descritti da Celati sono dati dalla dimensione onirica che si intreccia con il racconto dell'erranza lungo la penisola: il critico riscontrava infatti nella *slapstick comedy* il «sogno come metafora della mentalizzazione del vissuto, una sospensione della realtà di veglia ed un processo di derealizzazione del dato quotidiano» proprio di un vissuto post-traumatico come quello seguito agli anni di piombo e risaltato nel saggio di Kleinert. Inoltre, nei generi anglosassoni presi in esame, assumono una decisiva importanza «temi come l'espulsione traumatica del personaggio», che diventa «figura dell'inizio, del cominciare, dell'installarsi in uno spazio estraneo o non familiare-quotidiano». Uno dei *tòpoi* più ricorrenti di *music hall* e *slapstick comedy* sarebbe allora «il tema del personaggio espulso da qualche parte, che non sa dove andare: a partire di qui l'itinerario e il testo si costruiranno in forma paratattica, come allineamento di interpolazioni successive, o di interventi non finalizzati»¹⁵³. La descrizione corrisponde perfettamente alla vicenda di Cris: essa comincia proprio da un'espulsione (l'uscita dal carcere) e prosegue con una serie di erranze che, per quanto si possa raccontare il protagonista, sono causate da espulsioni successive ricorrenti (la cacciata dalla casa di Firenze, la cacciata dalla cellula terroristica, e così via). «Sono un personaggio che cerca tetto-letto (cambio d'iniziale, Cris!) nell'asfissiante, insopportabile, mostruosa, vaporante, torrida estate milanese»¹⁵⁴, è l'epilogo a cui si riduce il protagonista di *Abitare il vento*. Questo genere di *plot* si rispecchia d'altronde nella proliferazione verbale del narratore-attore, dal momento che «il vuoto lasciato dalla logica drammatica viene riempito dai diversi momenti della recitazione, alla quale è affidato il compito di simulare una continuità di direzione. La storia, il racconto dello scriba e dell'attore», come è evidente nel monologo di Cris, «non

¹⁵³ G. CELATI, *Su Beckett, l'interpolazione e il gag*, cit., pp. 186-187.

¹⁵⁴ S. VASSALLI, *Abitare il vento*, cit., p. 90.

sarà allora che una continua permutazione di luoghi e di parti, in questa proiezione senza meta su un'altra scena, dove l'attore e lo scriba non dovranno smettere un attimo di farneticare e agitarsi convulsamente per mantenere il rapporto con chi li guarda»¹⁵⁵.

Ciò che preme sottolineare, per quanto riguarda i procedimenti di interpolazione che dirigono le narrazioni nei due romanzi di Vassalli, è il forte legame analogico del testo con una concreta dimensione corporea, per cui il narratore si trasforma in attore, e il gesto verbale in gesticolazione quasi tangibile. Queste «interpolazioni istantanee del testo», infatti, secondo Celati «sottolineano la conversione dell'atto del narrare nell'atto del recitare, attirando l'attenzione sull'interprete più che sulla vicenda»¹⁵⁶. La verbigerazione scomposta del narratore, oltre a far affiorare una dimensione patologica del discorso che è portata alla luce dalla lettura di Kleinert, lo trasforma in *clown*, induce il lettore a focalizzarsi non tanto sul significato delle parole che pronuncia – sulla loro dimensione sintagmatica nella grammatica logica e causale della storia che si dipana – ma, piuttosto, su una motricità comicamente maldestra che richiama i *gags* basici dei generi del *music hall* e della *slapstick comedy*. «I *gags*-immagine beckettiani», nota Celati, «sono spesso basati sul problema dell'equilibrio e della posizione del corpo, e quasi sempre si concludono nell'effetto stereotipo della caduta»¹⁵⁷, che diventa pertanto l'immagine regolatrice di queste tipologie testuali. Il testo mima un corpo che si muove scompostamente, che inciampa, cade, si rialza e cade di nuovo: non a caso, la baruffa comica è un *topos* ricorrente nei romanzi che prendiamo in esame. La trasformazione della narrazione in caduta scomposta è evidente quando, per esempio, in *L'arrivo della lozione* il narratore-cronista medesimo viene coinvolto in una di queste situazioni rissose poiché prova a intervistare

¹⁵⁵ G. CELATI, *Su Beckett, l'interpolazione e il gag*, cit., pp. 186-187.

¹⁵⁶ *Ivi*, p. 177.

¹⁵⁷ *Ivi*, p. 178.

troppo dettagliatamente Aristide Míntula, il mentore neofascista di Benito Chetorni¹⁵⁸. Dalla dimensione puramente testuale la scompostezza che porta alla caduta affiora dunque al piano della rappresentazione.

Ancora una volta, allora, è necessario sottolineare il profondo legame intrattenuto dal *gag* dell'inciampo e della caduta con la cultura popolare carnevalesca descritta da Bachtin: «tutta la logica dei *movimenti* del corpo comico-popolare (che possiamo riscontrare ancora oggi negli spettacoli da fiera e al circo), è una *logica topografico-corporea*», dice il critico russo; «il sistema dei movimenti di questo corpo è orientato in funzione dell'“alto” e del “basso”: il volo e la caduta (la voragine)», per l'appunto. Se la caduta è difatti un'espressione del movimento verso il basso che domina la comicità carnevalesca, bisogna però sottolineare, con lo stesso Bachtin, che tale movimento non è lineare, bensì è composto da ciclici scambi di posizione:

la sua espressione più elementare – come dire, il “fenomeno primo” della comicità popolare – è il *movimento della ruota*, cioè una permutazione continua dell'“alto” corporeo in “basso” e viceversa [...]. Lo si ritrova in tutta una serie di altri movimenti semplicissimi del clown: *il sedere cerca ostinatamente di occupare il posto della testa, e la testa quello del sedere*. Un'altra espressione dello stesso principio è il ruolo enorme avuto dal *rovescio*, dal contrario, dal *fare all'incontrario* nei movimenti e nelle azioni del corpo comico popolare¹⁵⁹.

Dall'analisi che abbiamo condotto in queste pagine risultano allora due grandi protagonisti delle prime prose romanzesche di Vassalli: il linguaggio e il corpo. Questi, in un certo qual modo,

¹⁵⁸ S. VASSALLI, *L'arrivo della lozione*, cit., p. 36.

¹⁵⁹ M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., p. 388.

possono essere ritenuti anche protagonisti della stagione intera degli anni Settanta: presa di parola da una parte e liberazione sessuale dall'altra sono tra i contributi più significativi apportati alla società, secondo un riconoscimento per lo più unanime, dal lungo decennio cominciato con il 1968. Può essere molto interessante, allora, esaminare l'interazione tra questi due elementi: se, come abbiamo visto, la prosa di Vassalli vuol fare emergere concretamente una dimensione corporea, deformata e al limite del patologico (così come viene restituita da una verbigerazione scomposta e confusa), è notevole che il linguaggio utilizzato sia un linguaggio di idee senza parole, e precisamente un gergo politico. A causare le deformazioni grottesche sembra essere dunque il linguaggio stesso, che attua una presa sul corpo e, in particolare, come vedremo, sulla dimensione sessuale. Questa è sì una di quelle più esaltate e iperbolicizzate dalla comicità carnevalesca, ma è soprattutto quella che più occorre disciplinare, nel contesto dell'assoggettamento da parte di un potere; del resto, proprio per questo possiede un ruolo privilegiato nella comicità popolare sovversiva. Vedremo pertanto come in Vassalli il discorso politico giunga ad afferrare la sessualità del soggetto: a dominare questi romanzi vi è, in ogni caso, la metafora del potere esercitato sull'individuo da una parola che, non più mezzo di liberazione, si fa mitologica, e tende a scavalcare ogni razionalità vegliante, additando un *surplus* di significato celato in una dimensione inattuabile.

Gli effetti grotteschi di un biopotere

Se abbiamo parlato di rivolta dei corpi contro i *corpora* è perché, nei romanzi di Vassalli, la ribellione dei protagonisti rivendica un pieno utilizzo del proprio corpo di contro a un *corpus* di parole, espressioni, fraseologie, che mostrano tutto il loro potere addomesticante in un'influenza sulla dimensione strettamente corporea: diritto che è esercitato pienamente da

Cris nell'atto del suicidio, unica assunzione di responsabilità nella sua vicenda. Questo *corpus* linguistico, che va a formare quel linguaggio delle idee senza parole che è il discorso della Rivoluzione, è pensato dunque come un dispositivo assoggettante, i cui effetti disciplinari sono rappresentati da Vassalli attraverso la metafora della deformazione del corpo, sintomo di una presa del potere sulla dimensione sessuale, a partire concretamente dagli organi deputati a tale funzione. In questo senso, la rappresentazione del corpo nei testi presi in esame, sebbene attinga a piene mani dal repertorio della comicità carnevalesca, non è compatibile con l'ideologia popolare descritta da Bachtin. Il corpo carnevalesco, infatti, non è mai soggettivo e individuale, ma è sempre la parte di un tutto, il ponte di accesso a una dimensione collettiva – e precisamente per tale motivo l'attenzione è posta sulle parti che sporgono o rientrano. La presa del potere è invece efficace su una soggettività, su un individuo che, una volta finito il Carnevale, quando non è più pensabile «*scambiarsi l'uno con l'altro i corpi*», viene ricacciato nella sua individualità patologizzata, senza alcuna possibilità di contatto con la collettività.

Dal momento che una specifica dimensione della vita corporea, quella sessuale, in questi romanzi è sempre strettamente connessa – e, più precisamente, assoggettata – al discorso politico, si può parlare in questo caso di un vero e proprio biopotere. In effetti, proprio l'appiattimento della dimensione corporea – e, generalmente, biologica – su quella politica costituisce, secondo il filosofo Roberto Esposito, il tratto distintivo del totalitarismo: se è vero che «da sempre il lessico politico adopera metafore biologiche – a partire da quella, di lungo corso, dello Stato-corpo» – e «come ha messo in luce Foucault, che a partire dal XVIII secolo la questione della vita si è andata progressivamente intersecando con la sfera dell'agire politico», tutto ciò avviene «sempre attraverso una serie di mediazioni, linguistiche, concettuali, istituzionali, che» per esempio «nel nazismo vengono del tutto

meno: tra politica e biologia cade ogni diaframma»¹⁶⁰. Quando anche la mediazione linguistica viene a cadere e la politica diventa biopotere – controllo assoggettante dei corpi – si delineano i tratti di quell’oscura distopia in cui Vassalli rovescia l’utopia rivoluzionaria.

Si può anche pensare, naturalmente, che dietro tale concezione, per quanto riguarda lo scrittore novarese, vi sia una semplice raffigurazione parodica dei discorsi sulla liberazione sessuale, considerata una delle maggiori eredità degli anni Settanta, che ha lasciato tracce evidenti nella società. Tale procedimento parodico è evidente in un testo aspramente satirico come *Archeologia del presente*, dove il narratore, raccontando i dibattiti sulla sessualità cui prendono parte i due protagonisti, critica il fatto che non si potesse parlare del sesso senza gli stilemi propri del discorso politico rivoluzionario: terminologia iniziatica, principio di *auctoritas*, fraseologia delle idee senza parole. Questo, per esempio, il suo commento alle discussioni organizzative in merito alla fondazione di una comune, che poteva prevedere il cosiddetto “amore libero”, ossia l’abbattimento di una concezione monogamica della coppia e del rapporto sessuale:

Quelle discussioni sul passaggio dalla prima alla seconda fase del comunismo erano durate a lungo; e, come spesso succedeva in quell’epoca, erano diventate delle vere e proprie dispute filosofiche, sull’interpretazione della vita e del mondo. Un estraneo che si fosse trovato ad assistervi, mi raccontarono i miei amici quando poi ne parlammo, avrebbe fatto fatica a rendersi conto che la ragione ultima del contendere era lo scopare, e che lo scontro tra le diverse scuole di pensiero conduceva lì. Erano stati chiamati in cau-

¹⁶⁰ ROBERTO ESPOSITO, *Bios. Biopolitica e filosofia*, Torino, Einaudi, 2004, p. 118.

sa, ripetutamente e con grande scrupolo filologico, i classici del socialismo: Marx, Engels, Lenin, Gramsci, Mao¹⁶¹.

È evidente qui un certo fastidio del narratore, *alter ego* di Vassalli, causato dall'utilizzo vuoto di categorie e giustificazioni politiche per discutere di un fatto materiale e quotidiano come la vita sessuale dei membri della comune: secondo il principio di smascheramento che regge la narrativa dello scrittore, l'utilizzo del discorso politico, fatto di parole vuote, per alludere a una dimensione privata che nulla dovrebbe avere a che fare con la politica, è una forma di inganno verbale che, in un'ottica illuministica, deve essere demistificato. La concezione di un legame strettissimo quanto fraudolento tra discorso politico e sessualità affiora anche in quell'ironica disamina dei tic linguistici degli anni Ottanta (molti dei quali non sono se non residui del "folle" decennio precedente) che si dipana in *Il neoitaliano*. Leggiamo, per esempio, alla voce «Cazzo»:

nei banali anni Ottanta, l'uso del cazzo linguistico ha subito una notevolissima trasformazione rispetto ai folli Settanta: quando l'accoppiata di due parole "forti" come cazzo e compagni [...] certificava per se stessa la verità d'un discorso ed era quasi, come dire?, sostitutiva del pensiero(V.) che avrebbe dovuto precederlo. (Se c'erano i compagni, e c'era il cazzo, che bisogno c'era ancora di pensare? Lo dice anche il proverbio: "Quando c'è la salute, c'è tutto")¹⁶².

Anche in questo caso, l'accoppiata di politica e sesso cristallizzata nell'espressione «cazzo, compagni!» – perché, per quan-

¹⁶¹ S. VASSALLI, *Archeologia del presente*, Torino, Einaudi, 2001, p. 7.

¹⁶² S. VASSALLI, *Il neoitaliano*, cit., p. 20.

to ironicamente, Vassalli non concepisce il «cazzo» quale mera interiezione, com'è evidente dal riferimento alla «salute» – ha una funzione mistificatrice, che l'autore denuncia comicamente: serve – in quanto linguaggio delle idee senza parole – a celare un significato inattingibile, e non a fomentare lo sviluppo di una riflessione critica («che bisogno c'era ancora di pensare?»).

L'unione di politica e sessualità produce dunque una serie di parole vuote e ingannevoli: ciò emerge anche dal monologo di Cris in *Abitare il vento*, che non di rado gioca sulla confusione dei due piani, concretizzata in quelle «scritte sessuopolitiche» su di «un muro pieno di disegni, a matita e a biro e a carboncino»¹⁶³ che il protagonista si trova a leggere in una delle case di brigatisti da lui frequentate. Così, i «collettivi di lotta» femministi diventano, con facile paronomasia, i «collettivi di potta»¹⁶⁴; e anche il desiderio sessuale femminile – perturbante nell'ottica fallocentrica che regola il monologo di Cris, il quale concepisce le compagne unicamente come oggetti delle sue pulsioni – deve essere ricondotto al discorso politico. Nello specifico, così viene descritta Nanda, una brigatista che si aggira in pose discinte per l'appartamento dove viene tenuto in ostaggio Andrea: «la lezione del Carlo Marzo che ha detto proletari di tutto il mondo fatevi ancora 'sto sforzo, lei l'ha capita alla sua maniera e inzomma. [...] la Nanda è una compagna indefessa di prima riga che comunica sostanzialmente con la fessa-figa»¹⁶⁵. Se queste espressioni sono il prodotto della mascolinità di Cris, frustrata dal femminismo (per cui il protagonista esternalizza nelle altre persone la propria falsa coscienza, l'autolegittimazione del desiderio erotico mediante il linguaggio politico), anche la sfera della sessualità virile è utilizzata come referente dei proclami rivoluzionari¹⁶⁶.

Si tratta sempre, in questi casi, di commistione tra gergo

¹⁶³ S. VASSALLI, *Abitare il vento*, cit., p. 19.

¹⁶⁴ *Ivi*, p. 25.

¹⁶⁵ *Ivi*, p. 47.

¹⁶⁶ V. per esempio *ivi*, p. 26 e p. 88.

politico e sessualità, di quell'abbassamento carnevalesco del linguaggio politico alla dimensione materiale e corporea che è un'espressione del potenziale sovversivo del «discorso impavido». Ma, come abbiamo visto, in Vassalli è presente anche il movimento inverso (la sessualità ricondotta a movente politico), per cui ci troviamo di fronte a una più ampia e complessa raffigurazione di un legame inscindibile tra parola politica e sessualità. Questo legame, che spesso giunge alla confusione tra i due piani, è il vero motore narrativo di *Abitare il vento*, dove troviamo una raffigurazione grottesca del nesso coercitivo che intercorre tra i due elementi (la politica che disciplina la sessualità). Il protagonista, a parole, vuole infatti fuggire da una non precisata ideologia, ma non riesce a resistere ai propri impulsi sessuali iperbolici, ciò che lo riporta in contatto con quella lotta armata che lo aveva in precedenza condotto in prigione. Ancora una volta, il discorso politico serve da giustificazione che rivesta di un'aura dignitosa e legittimi il puro impulso sessuale, come nelle discussioni sulla comune di *Archeologia del presente*.

È significativo, a tal proposito, il fatto che il vero filo conduttore del lungo monologo di Cris in *Abitare il vento* sia quella «satiriasi tormentosa» – la definizione è di Nesi – per cui «il dialogo con i propri sogni è degradato a ininterrotto monologo con il *Grande Proletario*, epiteto di cui si orna l'organo sessuale»¹⁶⁷: il fallo parla, canta, protesta, viene rimproverato, è in tutto e per tutto il deuteragonista della storia. Il dialogo tra Cris e il membro corre peraltro sempre sul filo della confusione tra gergo politico e metafora sessuale: «e siccome ci ho il Proletario nervoso causa forzato e prolungato riposo gli faccio tutto un discorso, gli dico vedi, nello stato che sei tu adesso un uomo di principî meno solidi dei miei ti farebbe una sega e invece no, io la sega non te la fo. Perché un Grande Proletario non si illude con vane promesse»¹⁶⁸.

¹⁶⁷ C. NESI, *Sebastiano Vassalli*, cit., p. 46.

¹⁶⁸ S. VASSALLI, *Abitare il vento*, cit., p. 13.

Anche in questo caso Vassalli ricorre a un'immagine che affonda le proprie radici nella cultura carnevalesca: quella del membro personificato, che si distacca dal corpo e assume un'esistenza autonoma. Difatti, per Bachtin, nell'immagine grottescamente iperbolica del corpo, il fallo e il ventre in particolare «possono perfino *separarsi dal corpo*, avere una vita *indipendente*»¹⁶⁹. La differenza che intercorre tra l'ideologia popolare del Carnevale e la satira vassalliana risiede però nel fatto che l'autore novarese, concependo il corpo dei suoi protagonisti come individuale e non come ponte di una comunicazione cosmica, mira soprattutto a rappresentare gli effetti deformanti sortiti dall'utilizzo coercitivo del discorso politico che è vuota espressione di un linguaggio delle idee senza parole. Il paradosso che domina la rappresentazione del Sessantotto in Vassalli, per cui la presa di parola antagonista si fa imposizione egemone, è portato al suo estremo nel momento in cui il potere performativo del linguaggio politico riesce addirittura a causare deformazioni grottesche sul corpo del militante che entra in contatto con tale linguaggio; ed è su queste deformazioni che si regge uno dei principali meccanismi comici in atto nei romanzi presi in esame. Proprio in quanto rigettato nella sua individualità, il corpo si presta cioè all'efficace presa da parte di un potere, che è quello fascinatorio del linguaggio delle idee senza parole.

In *Abitare il vento*, la solitudine del soggetto lo porta a trovare un unico interlocutore nel fallo; e in questa immagine del membro parlante troviamo una rappresentazione della sessualità come di uno scrigno nascosto, che racchiude le verità profonde dell'individuo, sconosciute all'individuo stesso. «Fra i suoi emblemi la nostra società porta quello del sesso che parla. Del sesso che si sorprende, che s'interroga e che, costretto e volubile ad un tempo, risponde inesauribilmente», scriveva Michel Foucault nel primo volume di *Storia della sessualità*: «un certo meccanismo, fiabesco

¹⁶⁹ M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., p. 347.

al punto da rendersi invisibile, l'ha catturato in un giorno. Gli fa dire, in un gioco in cui il piacere si mescola all'involontario ed il consenso all'inquisizione, la verità di sé e degli altri». Qui il filosofo si riferisce in particolare a un'opera come *I gioielli indiscreti* (1748) di Denis Diderot, in cui gli organi sessuali femminili, personificati, diventano produttori di verità nel momento in cui raccontano e svelano vizi e virtù (sessuali, ma non solo) di diverse classi sociali. Diventa evidente, pertanto, la qualità "testimoniale" dell'organo sessuale (sineddoche per l'intera sfera della sessualità), detentore delle verità più intime che spesso non affiorano neanche alla coscienza del soggetto. «È come se questo animale capriccioso che alberghiamo in noi», dice Foucault,

avesse da parte sua un orecchio abbastanza curioso, degli occhi abbastanza attenti, una lingua ed una intelligenza abbastanza ben fatti per saperla lunga, e essere ben capace di parlare, non appena lo si solleciti con un po' di accortezza. Fra ciascuno di noi ed il nostro sesso l'Occidente ha teso un'incessante richiesta di verità: a noi strappargli la sua, poiché gli sfugge; a lui dire la nostra, poiché la detiene nell'ombra¹⁷⁰.

Il proliferare dei discorsi sulla sessualità, che giungono a configurare un campo specifico del sapere, è funzionale a un dispositivo che produce non solo verità, ma anche, più specificamente, identità: «una certa china ci ha condotti, in qualche secolo, a porre al sesso la domanda: chi siamo?»¹⁷¹. Questa concezione si ritrova, del resto, anche nella rappresentazione satirica di Vassalli, nel momento in cui essa dà voce ai movimenti di liberazione sessuale che concepiscono la sessualità come principale campo di battaglia delle libertà individuali: «il

¹⁷⁰ MICHEL FOUCAULT, *La volontà di sapere. Storia della sessualità 1*, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 69.

¹⁷¹ *Ivi*, p. 70.

sesso [...] è ciò che ci tiene legati alla parte profonda e oscura di noi. I nostri sogni, la nostra arte, le nostre religioni vengono da lì»¹⁷², dice Michela in *Archeologia del presente*, con un tono sognante e para-filosofico in contrasto con la terminologia politica che regola le discussioni sull'opportunità dell'amore libero nella comune progettata dai militanti. In *Abitare il vento*, invece, il movimento di liberazione sessuale è visto unicamente come un ostacolo per gli impulsi animaleschi del protagonista¹⁷³, e la sessualità è degradata al dialogo col fallo. Questo in realtà altro non è che un monologo, poiché una vera e propria produzione di verità da parte del sesso sarà possibile solo nel momento in cui esso riuscirà a sganciarsi dal disciplinamento messo in atto dal linguaggio delle idee senza parole: «quando abiteremo il vento il Grande Proletario parlerà, ne sono assolutamente certo. Farà proclami ai popoli della terra e sarà bello e monumentale e moderatamente animale»¹⁷⁴. Anche l'indagine di Foucault è del resto volta a portare alla luce gli «effetti di coercizione» che questo dispositivo di sapere della sessualità «ha potuto avere sugli individui, una volta che li aveva persuasi di scoprire in se stessi la forza segreta e pericolosa di una "sessualità"»¹⁷⁵. Sono simili effetti di coercizione a venire rappresentati nei testi di Vassalli attraverso le modalità del grottesco.

In questi romanzi, il termine che completa una triade con la parola politica e la sessualità grottescamente sproporzionata è la violenza. Il legame tra una dimensione sessuale patologicamente deforme e la violenza è più evidente in *L'arrivo della lozione* che in *Abitare il vento*, poiché, come abbiamo visto, il romanzo del 1976 porta con sé una critica parodica della cultura di destra, di marcata derivazione neofascista, che pervade il paese ancora negli anni Settanta. Così, violenza e sessualità

¹⁷² S. VASSALLI, *Archeologia del presente*, cit., p. 7.

¹⁷³ S. VASSALLI, *Abitare il vento*, cit., p. 19.

¹⁷⁴ *Ivi*, pp. 40-41.

¹⁷⁵ M. FOUCAULT, *La volontà di sapere*, cit., p. 7.

si intrecciano nei costumi sessuali del padre di Benito Chetorni, il quale solitamente, racconta il cronista, «mandava su i figli, chiudeva la porta di cucina e picchiava la moglie fino a che tutt'e due non si reggevano in piedi, e la scopava sul tavolo. Era il suo vizio particolare questo, per scopare la moglie di gusto doveva prima ben batterla»¹⁷⁶. Se nel monologo di Cris l'istinto sessuale è determinato dalla propaganda politica, qui troviamo un più stretto legame del desiderio con un gusto della violenza che è poi la stessa pulsione di morte quasi religiosa che conduce il protagonista della cronaca al martirio. Anche dopo i funerali di Benito, infatti, il cronista annota l'amplesso tra la madre e il padre, eccitato dalla cerimonia funebre¹⁷⁷, e alle stesse esequie la celebrazione del martirio viene consacrata proprio da un'ostentazione del fallo, in una parodia della *religio mortis* e del culto virile della violenza propri del neofascismo: «ti dedichiamo 'sto pàlpito. Quest'erezione marziale. Macabra. Bella di sanguigna bellezza»¹⁷⁸.

Vi è nel romanzo un legame strettissimo tra l'esercizio della violenza politica e una sessualità sproporzionata e deforme, com'è evidente per esempio già nella denominazione del maestro neofascista di Chetorni, Aristide Mintula, in un romanzo in cui i personaggi hanno tutti dei nomi parlanti: la parola *mentula* in latino designa proprio il membro, e secondo alcune ipotesi etimologiche, deriva dalla radice "mèn-" che indica la sporgenza (cioè proprio la qualità del fallo sottolineata dall'ideologia carnevalesca che concepisce il corpo in comunicazione con il cosmo). Allo stesso modo, Benito Chetorni, apparendo in sogno al cronista, descrive così la sensazione che si prova a uccidere un uomo, con filiazione diretta dalla perversione paterna: «ti si arrizza l'uccello. Che ogni volta che io ci sparavo a uno o che lo bruciavo mi veniva una voglia di fottere che non potevo tenermi.

¹⁷⁶ S. VASSALLI, *L'arrivo della lozione*, cit., p. 13.

¹⁷⁷ *Ivi*, p. 179.

¹⁷⁸ *Ivi*, p. 183.

Come l'idiota di mio padre che per scopare mamma sul serio doveva prima ben batterla»¹⁷⁹.

Un'altra immagine interessante di una sessualità deforme nel romanzo è quella della proprietà privata concepita come possessione sessuale dal personaggio di «Amedeo Schiantora da Serraficaia, barone ottavo Di Petto»¹⁸⁰, latifondista di murgia, che concede i propri terreni per allestire il campo paramilitare dove vengono addestrati i neofascisti pronti al colpo di stato. «Religione il Di Petto n'ebbe una sola, profonda: per la proprietà privata in genere e per la sua propria terriera in particolare»¹⁸¹, racconta il cronista; e tale devozione religiosa arriva al punto che il barone muore in seguito a un colpo apoplettico proprio mentre sta intrattenendo un rapporto sessuale con il suo terreno (la qual cosa viene riportata non senza un comico imbarazzo reticente)¹⁸².

Interessante a tal proposito anche il testamento del barone, redatto in forma di "canto della proprietà privata", in cui l'*incipit* di ogni strofa è dato dalla ripetizione anaforica della formula «Questo è il canto della proprietà privata; io celebro la proprietà privata in tutte le sue forme»¹⁸³. Qui è dichiarata apertamente la qualità carnale del rapporto amoroso con la terra posseduta, citando come precedente illustre il rito dello spozalizio del mare celebrato nella Repubblica di Venezia:

Io sono un proprietario privato. Io possiedo la terra ed essa possiede me. [...] Come il doge di Venezia celebrava ogni anno il matrimonio della sua città con il mare, così fin dall'infanzia io tutti gli anni, a aprile, ho celebrato il mio matrimonio con la terra. Dichiaro formalmente, in questo mio testamento spirituale e ma-

¹⁷⁹ *Ivi*, p. 47.

¹⁸⁰ *Ivi*, p. 79.

¹⁸¹ *Ivi*, p. 80.

¹⁸² *Ivi*, p. 83.

¹⁸³ *Ivi*, p. 84.

teriale, che di donne d'ogni condizione in vita mia ne ho avute molte, ma ho amato soltanto la mia proprietà privata cioè la mia terra. D'amore spirituale e carnale. [...] Ogni anno a aprile io mi congiungo carnalmente con la terra (oh mia terra!) nel momento del suo massimo vigore [...]¹⁸⁴.

Ancora un'altra storia in cui si saldano sessualità abnorme, morte e culto della proprietà privata è quella di Evaristo Torcioglioni, industriale arricchito del Nord, *self made man* con un passato da squadrista, sospettato dal cronista di essere in combutta, in qualità di finanziatore, con il movimento neofascista di Chetorni. Come il barone Di Petto, egli «una mattina fu trovato sec-co nel letto dopo nottata apoplettica; ma», ci tiene a precisare il cronista, «il giorno prima il suo uccello, stando a testimonianze certe, aveva “tirato”». Una forma di gaia morte, non dissimile da quella di Cris, si ritrova poi nell'allusione comica al cadavere con il fallo eretto, dove morte e vita si intrecciano e si confondono: «e piace pensare che abbia continuato a tirare almeno per qualche ora dopo la morte; dal momento che su tutti i muri della città di Tortonia i manifesti asserirono: è serenamente spirato, e anche: riposa in pace. Delicata allusione, data la tempra dell'uomo, ad un finale erettivo? Ad un'erezione postuma e incontrollata mal contenuta da bronzi e mogani?»¹⁸⁵.

Infine, le potenzialità controrivoluzionarie di una sessualità liberata sono descritte dall'intellettuale di destra Ettore Camolacci, che descrive al narratore la propria esperienza in carcere. «Il popolo bue s'è svegliato di bolgia in bolgia di girone in girone di cella in cella», racconta, «facendo con le gamelle e i cucchiari un putiferio incredibile al grido vogliamo fottere aprite mirabilmente scandito, vogliam chiavare chia-va-re. Rimbombandone l'edifi-

¹⁸⁴ *Ivi*, pp. 86-87.

¹⁸⁵ *Ivi*, p. 163.

cio intero». Ma le grida di desiderio sessuale dei detenuti comunisti non tardano a mischiarsi senza soluzione di continuità agli slogan politici, come tipico nella rappresentazione vassalliana:

che poi però sono usciti dal seminato proseguendo per conto proprio su slogan padroni borghesi ancora pochi mesi, confusamente avvertibile, gridando altri da un'altra parte giustizia proletaria e il popolo è forte, vince-rà. Aumentando il casino di tono in tono, questo mi ha indotto a riflettere. Sulla funzione del sesso. Essendo il sesso l'ultima frontiera e l'unico oppio da popolo in grado di contrastare i pruriti della lozione marxista¹⁸⁶.

Al momento di trattare nel dettaglio le rappresentazioni di un corpo che diventa sessualmente grottesco e patologico nella misura in cui è assoggettato da un'ideologia politica, non si può mancare di rendere esplicito ciò che ha costituito un sottinteso dell'intero discorso su Vassalli condotto fin qui: la profonda influenza dell'opera di Carlo Emilio Gadda sullo scrittore novarese. Abbiamo già accennato a una «funzione Gadda» come modello linguistico per Vassalli e una cerchia ristretta di «neosperimentalisti» circoscritta da Maria Corti; Raffaele Donnarumma ha altresì riconosciuto che Vassalli «rilegge Gadda attraverso Manganelli, con una più precisa adesione alla poetica anti-romanzesca del Gruppo 63», come evidente dal fatto che, per esempio, «*Tempo di massacro*, del 1970, è ancora una riedizione di *Eros e Priapo via Hilarotragedia*», un «trattatello paradossale, costruito in una lingua immaginaria e stravoltamente manieristica» al modo dell'ingegnere milanese. I due romanzi *L'arrivo della lozione* e *Abitare il vento* segnerebbero invece «un progresso; seppure equivoco». Un «progresso» perché, in entrambi, «l'adozione di una struttura narrativa segna in qualche

¹⁸⁶ Ivi, p. 165.

modo un riavvicinamento a Gadda e un congedo dal manganello», a partire dal primo: «romanzo-inchiesta a più voci che riprende a modo suo la spinta all'oralità del *Pasticciaccio*», plasmata attraverso le forme della «satira di un'estrema destra bombarola, sanguinaria, erotomane e grottesca», dove fanno capolino «alcuni *topoi* dell'anti-mussolinismo gaddiano». Ma un progresso «equivoco» perché già questo romanzo si risolve, a giudizio del critico, in una delusione, dal momento che «l'impegno della scrittura sembra sovrastare l'intenzione civile, senza neppure imporsi come creazione stilistica di pieno valore; così come la caricatura, più che rivelare il volto segreto della realtà, lo offusca». Allo stesso modo, nel secondo romanzo sul terrorismo rosso, «quanto più Vassalli si impegna a satireggiare e a costruire giochi linguistici che mentalizzano certe irrompenti invenzioni gaddiane, tanto meno rivela di essere all'altezza di una situazione storica che, dopo l'omicidio Moro, aveva raggiunto una gravità impreveduta». Così, per Donnarumma, «la fatica imposta dal "lavoro sul linguaggio" (come recitava un *cliché* in voga in quegli anni) assolve da quella di comprendere davvero una realtà cui Vassalli, come tanti altri scrittori italiani, era impreparato», e «il gaddismo, nella doppia veste di deformazione stilistica e caricaturale, diventa un alibi per l'impossibilità di uno sguardo realistico; la sua conciliazione con la narratività fallisce. Così, nei libri seguenti Vassalli abbandona del tutto Gadda, per restaurare forme romanzesche più tradizionali e per darsi a una scrittura più ordinaria»¹⁸⁷.

Qui però ciò che preme maggiormente sottolineare è la contiguità tra la rappresentazione grottesca del corpo deformato dall'ideologia in Vassalli e quell'«esercizio di psicologia delle masse e di analisi biopolitica» volto a individuare «nel duce il fallo seduttore della folla»¹⁸⁸ che è l'*Eros e Priapo* di Gadda, pro-

¹⁸⁷ R. DONNARUMMA, *Gadda modernista*, Pisa, ETS, 2006, p. 167.

¹⁸⁸ R. DONNARUMMA, *Carlo Emilio Gadda – Eros e Priapo. Versione originale*, in «Allegoria», 76, luglio/dicembre 2017, <<https://www.allegoriaonline.it/>>

babile fonte diretta – nella versione del 1967¹⁸⁹ – delle opere di Vassalli prese in esame finora. I romanzi dello scrittore novarese desumono infatti da questo libello, in cui vengono esplorate «le implicazioni corporali del mussolinismo, o addirittura le sue implicazioni genitali»¹⁹⁰, la rappresentazione di una «sessualizzazione della politica e della società» che per Gadda è «operata dal fascismo», come evidente in primo luogo dal «*fallogocentrismo* imposto dall’immaginario fascista»¹⁹¹ anche alla voce dell’io monologante. I due autori si inscriverebbero dunque nel solco di una comune «*funzione* caricaturale interna alla storia letteraria, che si precisa come una forma di contro-storiografia fondata sull’iperbole stilistica, su una deformazione dei corpi individuali dei protagonisti che riflette la deformazione del corpo sociale»¹⁹²: una mutazione grottesca direttamente correlata, in ambo i casi, al linguaggio, poiché è «l’iperbole linguistica» che «innesca immediatamente la caricatura fisica, in quanto le parole sono diretta emanazione del corpo». Ne consegue che «i discorsi deformano il corpo, che nella mimica dell’*actio* assume pose grottesche, sulle quali si imprime la stessa perturbazione che violenta il linguaggio e il pensiero»¹⁹³, come nel seguente passo:

[Mussolini] sgrondava giù chel gran verbo di balcone o di podio su la moltitudine “delirante” [...] di

index.php/139-tremila-battute/76/1034-carlo-emilio-gadda-eros-e-priapo-versione-originale > (30 settembre 2018).

¹⁸⁹ CARLO EMILIA GADDA, *Eros e Priapo (Da furore a cenere)*, Milano, Garzanti, 1967.

¹⁹⁰ SERGIO LUZZATTO, *Mussolini buonanima*, in ID., *Il corpo del duce*, Torino, Einaudi, 1998, pp. 120-158, <<http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/archive/fascism/luzzatduce.php>> (30 settembre 2018).

¹⁹¹ PAOLO GERVAZI, *La cognizione di Priapo. Procedimenti caricaturali in Eros e Priapo di Carlo Emilio Gadda*, in E. ABIGNENTE, F. CATTANI, F. DE CRISTOFARO, G. MAFFEI, U.M. OLIVIERI (a cura di), *Chi ride ultimo. Parodia satira umorismi*, «Between», VI, 12, novembre 2016.

¹⁹² *Ivi*, p. 7.

¹⁹³ *Ivi*, p. 9.

colassù di balcone i berci, i grugniti, i sussulti priapeschi [...] lo sporgimento di quel suo prolassato e incinturato ventrone, il dondolamento ad avanti-indietro, da punte a tacchi [...] la reiterata esultazione di tutto 'l corpo, come lo iscagliasse ad alto una molla [...] e la consecutiva polluzione (maschia) a la facciaccia de' molti, degli innumerati e acclamanti. E da basso, e per tutto, tutti i grulli e le grullerelle fanatizzate della Italia a gargarizzarsene, a risciacquarsene l'anima di chel bel colluttorio¹⁹⁴.

Anche l'accento sulla dimensione sessuale è materia desunta da Gadda, in cui la fascinazione politica è tradotta in termini di attrazione erotica, per cui lo scrittore «accusa il “cervello-utero” femminile di “ninfomania politica”» – si noti qui l'accostamento di terminologia medica patologizzante e gergo politico – «descrivendo le donne – tutte le donne – quali minorate ebefreniche in preda a sempiterna foia duce-centrica»¹⁹⁵. Per riprendere direttamente il testo di Gadda, la cui feroce misoginia o ginofobia ci è oggi restituita integralmente nell'edizione della versione originale a cura di Giorgio Pinotti e Paola Italia:

io non nego alla femmina il diritto ch'ella “prediliga li giovini, come quelli che sono li più feroci” cioè i più aggressivi sessualmente; ciò è suo diritto e anzi dirò suo dovere. Non nego che la Patria chieda alle femmine, soprattutto, di farsi fottere con larghezza di vedute. Ma “li giovini” se li portino a letto e non pretendano acclamarli prefetti e ministri alla direzione d'un paese [...]. La politica non è fatta per la vagina: per la vagina

¹⁹⁴ C.E. GADDA, *Eros e Priapo (Da furore a cenere)*, cit., p. 37.

¹⁹⁵ ANDREA CORTELESSA, *La mano pesante di Gadda. Sul nuovo «Eros e Priapo»*, in «Le parole e le cose», 19 gennaio 2017, <http://www.leparoleelecose.it/?p=25849#_ftn5> (30 settembre 2018).

c'è il su' tappo appositamente conformato dall'Eterno
Fattore, ch'è il toccasana de' toccasana¹⁹⁶.

In queste poche righe assistiamo a una evidente “politicizzazione del fallo” – in generale, o tratto da «quel pachidermico sistema di segni che è per Gadda il corpo del duce»¹⁹⁷ – già evidente nell'edizione del 1967, con cui il personaggio del Grande Proletario potrebbe dunque davvero avere qualcosa a che vedere. Anzi, una vera e propria identificazione del Grande Proletario con il «kuce» gaddiano ci è suggerita dalle espressioni «“sun chi mi” e “fo tutt mì”»¹⁹⁸ per cui Cris accusa il compagno, non a caso, di narcisismo, che non sono altro che scoperte citazioni del seguente passo di *Eros e Priapo*: «Questo qui, Madonna bona!» dice la voce monologante parlando di Mussolini, «non avea manco finito di imparucchiare quattro sue scolaresche certezze, che son qua mè, son qua mè, a fò tutt mè a fò tutt mè»¹⁹⁹. Non dobbiamo peraltro dimenticare la contingenza dell'ambientazione fascista nell'analisi e nella sessualizzazione gaddiane: significativo, a tal proposito, il fatto che il *Priapo* del titolo sia ripreso da una poesia di Gabriele D'Annunzio nella quale con il nomignolo (che porta con sé un'interpretazione sessualizzata della politica demagogica) il poeta intendeva alludere al socialista Filippo Turati²⁰⁰.

Infine, Gadda può forse essere servito da modello in generale per i procedimenti della comicità vassalliana, se è vero che le deformazioni grottesche nell'opera dell'ingegnere si possono inquadrare a tratti nel repertorio carnevalesco²⁰¹. Il basso mate-

¹⁹⁶ C.E. GADDA, *Eros e Priapo. Versione originale*, a cura di PAOLA ITALIA e GIORGIO PINOTTI, Milano, Adelphi, 2016, p. 37.

¹⁹⁷ S. LUZZATTO, *Mussolini buonanima*, cit.

¹⁹⁸ S. VASSALLI, *Abitare il vento*, cit., p. 97.

¹⁹⁹ C.E. GADDA, *Eros e Priapo (Da furore a cenere)*, cit., p. 17 [corsivi miei].

²⁰⁰ Cfr. A. CORTELLESA, *La mano pesante di Gadda*, cit.

²⁰¹ Cfr. NIVA LORENZINI, *Carnevale*, in FEDERICA G. PEDRIALI (a cura di), *A pocket Gadda encyclopedia*, in «The Edinburgh journal of Gadda studies», 2, 2002, <<http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/carnevalorenz.php>> (2 ottobre 2018).

riale-corporeo associato alla figura di Mussolini, in *Eros e Priapo* ma non solo, non è infatti esclusivamente declinato nelle forme legate alla dimensione sessuale, ma anche a quella escrementizia: per fare un esempio, «il dittatore fascista, trasformato in “Merdonio” [...] o nell’antonomastico “Merda”, incarna del resto il Male universale negli apologhi del *Primo libro delle Favole* [...]: la scatologica rappresentazione degli Inferi, governati dal “Somaro” Mussolini e dalla “merdosa” Megegera, corrisponde specularmente a quella di un mondo-cloaca, nel quale il nau-seato Io dello scrittore è costretto a vivere»²⁰². Più in generale, «la satira gaddiana», come quella di Vassalli, «è il terreno di un’ambivalenza, e non si lascia ridurre all’immagine consolante di un moralismo lombardo e illuminista»: tra le altre cose, anche per quest’utilizzo di forme del repertorio carnevalesco. Secondo Donnarumma «i principi della satira classica [...], che pone da un lato una realtà degradata, dall’altro un soggetto che, almeno implicitamente, difende dei valori», in questo modo si incrinano, poiché «in Gadda, l’irragione e l’irrazionalità si insinuano ovunque, senza risparmiare neppure colui che parla»; e «al fondo della satira [...] c’è il nichilismo: cioè la scoperta che il valore non si incarna da nessuna parte e che, per sopravvivere, deve essere sbalestrato il più lontano possibile in una prospettiva mentale o ideale la cui difesa, tuttavia, resta problematica. L’utopia diventa, da luogo che non si trova quaggiù, fantasma che non può essere detto, ombra del passato, sogno». Al comico non rimane che riscoprire «la vitalità con l’immersione nel basso, nel carnevalesco, nella violenza pulsionale»²⁰³. Difficile trovare una definizione che più compiutamente possa descrivere anche il sentimento

²⁰² RINALDO RINALDI, *Merda*, in F.G. PEDRIALI (a cura di), *A pocket Gadda encyclopedia*, cit., <<http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/merdarinald.php>> (30 settembre 2018).

²⁰³ R. DONNARUMMA, *Satira*, in F.G. PEDRIALI (a cura di), *A pocket Gadda encyclopedia*, cit., <<http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/satiradonnaru.php>> (30 settembre 2018).

nichilistico di disillusione alla base della comicità vassalliana, che, se pure attinge a piene mani dal repertorio carnevalesco, non lo fa per immaginare un mondo (alla rovescia) migliore, ma proprio per inibirne ogni possibile immaginazione, senza debordare dal contesto di un effimero rituale di inversione.

In conclusione, al di là dei singoli casi e delle ascendenze letterarie, ciò che ci interessa in questi romanzi di Sebastiano Vassalli è il nesso tra sessualità abnorme e violenza, le quali sono a loro volta entrambe determinate dal potere coercitivo del discorso politico. Se in *L'arrivo della lozione* la violenza è quella tematizzata direttamente da propaganda e mitologia neofascista, in *Abitare il vento* la componente violenta è data piuttosto dalla coercizione esercitata sul corpo di Cris da un linguaggio delle idee senza parole fortemente intriso di un'ideologia rivoluzionaria. In quest'ultima opera vi è sicuramente un certo sbeffeggiamento parodico della liberazione sessuale; ma a dominare la narrazione è il rovesciamento per cui un linguaggio dell'emancipazione come quello rivoluzionario si è fatto dispositivo egemonico di assoggettamento, producendo effetti vistosi sui corpi del militante che cade sotto il suo nefasto influsso fascinatorio.

Per quanto riguarda il discorso specifico sulla sessualità, l'interpretazione repressiva del potere su cui si fondano i movimenti di liberazione sessuale porta ad accostare emancipazione e liberazione del desiderio: «è perché si afferma questa repressione», leggiamo in *La volontà di sapere* di Foucault, «che si può ancora far coesistere, discretamente, quel che la paura del ridicolo o l'amarrezza della storia impedisce alla maggior parte di noi di accostare: la rivoluzione e la felicità; o la rivoluzione ed un corpo diverso, più nuovo, più bello; o ancora la rivoluzione ed il piacere»²⁰⁴. È così, quindi, che a una presunta interdizione esercitata dal potere sui discorsi inerenti alla sessualità viene contrapposto un incoraggiamento alla produzione di discorsività (il racconto

²⁰⁴ M. FOUCAULT, *La volontà di sapere*, cit., p. 12.

intimo della propria sfera sessuale attraverso le modalità proprie della confessione), che trova efficaci corrispettivi nei gruppi di autocoscienza così come nell'«assemblea Pulsionale» descritta da Umberto Eco. Il filosofo francese ha però decostruito ogni visione del potere che comporti le modalità della censura, sostituendo il paradigma della “società di sovranità” con quello della “società disciplinare”: bisogna «pensare ad un tempo il sesso senza la legge ed il potere senza il re»²⁰⁵, dice Foucault. Allo stesso modo, nel corso sulla *Nascita della biopolitica*, il filosofo ricordava che «le grandi tecniche disciplinari, che prendono in carico il comportamento degli individui giorno per giorno, e fin nei minimi dettagli» – dunque sino alle segrete stanze della sessualità – «coincidono esattamente – nel loro sviluppo, nella loro esplosione, nella loro disseminazione attraverso la società – con l'epoca delle libertà»²⁰⁶: libertà e tecniche disciplinari sono pertanto aspetti perfettamente collegati, tutt'altro che in contrasto.

Vassalli, nel suo pessimismo, giunge dunque a negare ogni collegamento tra liberazione sessuale ed emancipazione, rappresentando anzi la dimensione corporea in generale e sessuale in particolare come il campo d'azione di un potere coercitivo, esercitato proprio dal discorso che si vuole rivoluzionario. In ciò, viene curiosamente a coincidere con quanto affermava Pier Paolo Pasolini nell'*Abiura della trilogia della vita*, il corsivo pubblicato il 9 novembre 1975 sul «Corriere della Sera», dove egli sconfessava, pur senza rinnegarla, «la rappresentazione dei corpi e del loro simbolo culminante, il sesso» nella triade cinematografica composta da *Il Decameron* (1971), *I racconti di Canterbury* (1972) e *Il fiore delle Mille e una notte* (1974). Questi film, racconta Pasolini, si inserivano «in quella lotta per la democratizzazione del “diritto a esprimersi” e per la liberazione sessuale» – si noti qui come presa di parola e sessualità liberata siano ancora una volta comple-

²⁰⁵ *Ivi*, p. 81.

²⁰⁶ M. FOUCAULT, *Nascita della biopolitica. Corso al Collège de France (1978-1979)*, Milano, Feltrinelli, 2005, p. 69.

mentari – «che erano due momenti fondamentali della tensione progressista degli anni Cinquanta e Sessanta», quando «l'ultimo baluardo della realtà parevano essere gli "innocenti" corpi con l'arcaica, fosca, vitale violenza dei loro organi sessuali». A metà degli anni Settanta, l'intellettuale si rende però conto che «anche la "realtà" dei corpi innocenti è stata violata, manipolata, manomessa dal potere consumistico: anzi, tale violenza sui corpi è diventato il dato più macroscopico della nuova epoca umana»²⁰⁷. «Ormai odio i corpi e gli organi sessuali», arrivava ad affermare Pasolini, spiegando: «naturalmente parlo di *questi* corpi, di *questi* organi sessuali. Cioè dei corpi dei nuovi giovani e ragazzi italiani, degli organi sessuali dei nuovi giovani e ragazzi italiani», i quali sono stati vittime di una «liberalizzazione sessuale» che «anziché dare leggerezza e felicità [...], li ha resi infelici, chiusi, e di conseguenza stupidamente presuntuosi e aggressivi»²⁰⁸. Una diagnosi che può ben valere per Cristiano Antonio Rigotti, detto Cris.

Bisogna però riconoscere che l'interesse di Vassalli non si concentra specificamente sulla liberazione sessuale (e sulle sue storture), ma piuttosto sul linguaggio mitologico della rivoluzione: la rappresentazione abnorme della sessualità gli serve solo per raccontare fin dove è saputo penetrare il potere coercitivo esercitato da tale linguaggio. Nel momento in cui, nella concezione distopica dello scrittore, il regime discorsivo legato alla rivoluzione si è trasformato in dispositivo linguistico produttore di verità, che preclude ogni critica, l'antagonismo si muta in nuova forma di potere: attraverso un discorso che si vuole portatore di una verità, la rivoluzione si fa disciplina. A quale modello di potere può dunque corrispondere il regime discorsivo della Rivoluzione così come viene concepito da Vassalli? Quanto

²⁰⁷ PIER PAOLO PASOLINI, *Abiura della trilogia della vita*, in «Il Corriere della Sera», 9 novembre 1975, ora in ID., *Lettere luterane*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 71-76 (pp. 71-72).

²⁰⁸ *Ivi*, pp. 73-74.

detto finora sembra avvicinarlo a quel “potere pastorale” il cui modello originario, come ha spiegato Mauro Bertani, fu ricercato da Foucault nel cristianesimo del III e del IV secolo. Si tratterebbe di un potere «che non è esclusivamente politico, o giuridico, o economico, o fondato sulla sola dominazione», ma soprattutto di un potere «che “pretende di guidare e dirigere gli uomini nel corso di tutta la loro vita ed in ogni circostanza della vita, un potere che consiste nel volere prendere in carico l’esistenza degli uomini fin nel dettaglio e nel suo intero svolgimento, dalla nascita fino alla morte, e ciò per costringerli ad un certo modo di comportamento ed a conquistare infine la salvezza”». La «salvezza», nel nostro caso, verrebbe allora a corrispondere con la società senza classi come destino escatologico che affonda le sue radici nelle origini ebraiche di Karl Marx e determina tutta la teleologia rivoluzionaria²⁰⁹. Se il potere tradizionale si affermava infatti «attraverso il trionfo sui sudditi, il potere pastorale» invece, secondo il filosofo francese, avrebbe «come funzione principale quella di fare il bene di coloro sui quali esso veglia e si esercita: di assicurare la sussistenza dei singoli individui e al contempo quella dell’insieme», ossia di una collettività che si riconosce in una mitologia fondativa e identitaria. L’immagine del comunismo come Chiesa ricorrente in Vassalli, coerente con lo spirito antidogmatico rabelaisiano che pervade le sue immagini comiche, si riallaccia allora all’evoluzione storica del cristianesimo descritta da Foucault e riassunta da Bertani:

a partire dal momento in cui il cristianesimo si è organizzato come Chiesa, sviluppandosi come forza politica e sociale all’interno dell’impero romano e candidandosi alla sua successione, si sono sviluppati alcuni meccanismi del tutto nuovi per la società oc-

²⁰⁹ A tal proposito v. F. JESI, *Spartakus. Simbologia della rivolta*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, p. 18.

cidentale. In primo luogo l'obbligo per tutti gli individui di conquistare la salvezza e, correlativamente, il diritto dei pastori della comunità ad esercitare una autorità consistente nell'obbligare gli uomini a fare tutto ciò che è necessario per la propria salvezza. Ma tale obbligo ha comportato anche l'accettazione dell'autorità di chi, solo, può condurre lungo il cammino della salvezza, e pertanto è in condizione di esercitare sugli individui una sorveglianza ed un controllo continui, di analizzare il loro comportamento in maniera infinitamente sottile e dettagliata, ed eventualmente di condannare. Di qui discende poi, secondo Foucault, una pretesa esorbitante nella storia delle società fino a quel momento: quella di un'obbedienza assoluta, totale ed incondizionata a qualcun altro²¹⁰.

I movimenti politici degli anni Settanta vengono dunque concepiti da Vassalli come un'organizzazione religiosa, come è evidente nei sogni di Cris, che si ribella ai suoi sacerdoti (il capo della cellula terroristica Ludovico) e trova solo nel suicidio la salvezza promessa da questa religione immanente.

Ciò che emerge dai romanzi dello scrittore novarese, però, non è tanto un'analisi antropologica, politica o sociale dei gruppuscoli, che ne evidenzia la mutazione settaria: la ribellione di Cris, la sua disperata vitalità, costituiscono sempre il margine di resistenza conquistato da un corpo che si ribella a un *corpus* di parole vuote. Le deformazioni grottesche della corporeità dei militanti, anche se si fanno indizio di una concezione biopolitica del potere, sono piuttosto il retaggio di un repertorio carnevalesco caro all'autore (per quanto svalutato), e la dimostrazione

²¹⁰ MAURO BERTANI, *Dopo la Nascita della clinica. Nota su una riedizione*, in M. FOUCAULT, *Nascita della clinica. Una archeologia dello sguardo medico*, Torino, Einaudi, 1998, p. 227-254 (pp. 240-241).

del limite estremo fino al quale può spingersi un discorso coercitivo, il potere fascinatore di un mito tecnicizzato. La distopia vassalliana risiede pertanto unicamente nel rovesciamento per cui il linguaggio antagonista diventa linguaggio delle idee senza parole ed è dunque mezzo efficace per l'inganno e la mistificazione contro cui deve lottare uno scrittore a forte vocazione antidogmatica. Anche «l'obbedienza assoluta, totale ed incondizionata a qualcun altro», propria del potere pastorale, non è dovuta, come vedremo in *Mareblù*, a una guida politico-spirituale in quanto persona concreta, bensì al complesso dei discorsi prodotti che ne fanno un'*auctoritas*; discorsi per lo più fraintesi dal personaggio alienato, come accade per Cris che abbassa la fraseologia rivoluzionaria alla sfera del corporeo. L'attenzione di Vassalli è dunque sempre concentrata sul potere di una parola che può essere allo stesso tempo strumento di assoggettamento e via per l'emancipazione dell'umano; e sarebbe dunque arduo negare che in ciò l'esperienza del Gruppo 63, per quanto deludente, abbia avuto un forte influsso sullo scrittore. «Nonostante ogni sua dichiarazione in contrario, resto infatti convinto che l'esperienza prima – quella della neoavanguardia – abbia lasciato in lui (nella sua opera) un'indissolubile esigenza di totalità, che ha semplicemente cambiato di segno», dice Tesio:

non più quella “sorta di furibonda, drammatica, enigmatica festa”, di cui parlò una volta con entusiasmo Giorgio Manganelli, ma un'altra ricerca non meno furibonda e drammatica – non meno “enigmatica”: la ricerca del non-senso della vita, il grande inganno che ci attanaglia, la natura mercuriale dei desideri, gli infiniti brividi del leopardiano orrore, il relativismo ironico della più pirandelliana cosmologia²¹¹.

²¹¹ G. TESIO, *Sebastiano Vassalli un narratore di storie tra Omero e il Signor B.*, in S. VASSALLI, G. TESIO, *Un nulla pieno di storie*, cit., p. 128.

In ogni caso, come insegna il titolo del colloquio tra lo scrittore e il critico, il *nulla* può comunque essere sempre *pieno di storie* da raccontare; ed è qui che la parola esprime il suo più genuino potenziale, e lo scrittore la sua vocazione primigenia, tracciando il cerchio che separa la vita dalla morte. In senso strettamente religioso, ma aperto all'allegoria politica, «la morte di Dio e la clamorosa sfiducia nel mandato della Chiesa come istituzione comportano» per l'autore «la necessità di ripensare e riproporre il proprio compito di scrittore (artista e intellettuale)», come ha scritto Serkowska²¹². È da questo ripensamento, con la fine del Carnevale, che prende le mosse la svolta della maturità, per cui Vassalli diventerà scrittore a quarant'anni; prima però, come stiamo per vedere, deve sbarazzarsi di un ultimo personaggio, di un ultimo ridicolo residuo degli anni Settanta.

²¹² H. SERKOWSKA, *Sebastiano Vassalli: da abitante del vento a seguace del nulla*, cit., p. 87.

Il sentimento nevrotico della fine

Se è negli anni Ottanta che Sebastiano Vassalli, per sua stessa ammissione, diventa scrittore, è necessario approfondire cosa significhi per lui questo decennio. Come abbiamo detto, lo sguardo archeologico con cui approccia il racconto dei fermenti culturali e politici degli anni Settanta è quello proprio di chi sente la contestazione lontana anni luce, di chi ha totalmente archiviato quella stagione e, con un ghigno satirico, ne sancisce definitivamente l'inattualità. Nonostante l'anagrafe, lo scrittore novarese sente infatti di venire "dopo" quel lungo decennio, che non costituisce niente di più di un sogno, di una follia passeggera come il Carnevale. Nel suo vocabolario del *Neoitaliano*, alla voce «Post», egli scrive: «nessuna parola, o embrione di parola, si presta meglio di post a definire i banali anni Ottanta: che furono, per definizione, gli anni del "dopo"»¹. Questo prefisso scelto per definire il decennio del riflusso ci fa comprendere, dunque, come non ci si trovi all'inizio di una nuova stagione, ma piuttosto alla fine di un'altra, che produce ancora ripercussioni sulla presente: se si è post- qualcosa, si è per forza condizionati da ciò che veniva prima.

Per la letteratura italiana il decennio, segnato da casi letterari come *Il nome della rosa* di Umberto Eco e *Altri libertini* di Pier Vittorio Tondelli (tutti e due pubblicati nel 1980), marca un netto distacco dalla «stagione degli anni Sessanta e Settanta, quella della Neoavanguardia, di Pasolini, Calvino, Fortini, Sciascia, Moravia, Volponi». È l'inizio di cambiamenti epocali, con

¹ SEBASTIANO VASSALLI, *Il neoitaliano. Le parole degli anni ottanta scelte e raccontate da Sebastiano Vassalli*, Bologna, Zanichelli, 1989, p. 96.

«il “pericolo” rappresentato dal predominio di altri media e dal distanziarsi progressivo degli scrittori dalla tradizione letteraria della nazione» e la caduta, quantomeno in un primo momento, di «quella tensione politica, etica, civile che ha contrassegnato la letteratura italiana a partire dalla caduta del fascismo», motivo per cui è qui che va individuato un punto di svolta della narrativa, piuttosto che all’inizio degli anni Zero come pure si è proposto². Invece, dal punto di vista politico, sono principalmente gli anni di una sconfitta dei movimenti di contestazione che assume i contorni, se non di un’apocalisse, di un vero e proprio trauma collettivo. Così, tra le *parole degli anni Ottanta*, «Riflusso» non è altro che una «parola-trauma», che designa «la “tendenza a riscoprire e riconsiderare valori che appartengono al passato o si ritenevano superati, privilegiando nello stesso tempo la vita privata in contrapposizione a quella pubblica, sociale o politica” (così nel *Nuovo Zingarelli*)». Anche questa parola però, secondo Vassalli, è «scaduta nell’uso dopo pochi anni», proprio perché troppo forte, nella definizione di “riflusso”, è il condizionamento della stagione appena conclusa: è nel confronto tra i due decenni che risiede il trauma di un cambiamento epocale che può essere perturbante solo per chi ha vissuto con pienezza i febbrili anni Settanta. Lo scrittore si limita invece a constatare come anche “riflusso” diventi un’altra parola vuota, un altro feticcio. «Tale è infatti il destino delle parole-trauma, cioè delle parole che segnano un’epoca e le sue trasformazioni, come furono “impegno” nei miracolosi anni Cinquanta o “contestazione” nei favolosi Sessanta», dice lo scrittore: «di essere parole “a termine”, con una data di scadenza invisibile ma reale oltre la quale non è più possibile usarle. (Se non, appunto, in senso evocativo: “Ti ricordi, quando c’era la contestazione...”)³. Rimane solo il ricordo,

² GIULIANA BENVENUTI, *Un caso editoriale: Il nome della rosa*, in GIANCARLO ALFANO, FRANCESCO DE CRISTOFARO, *Il romanzo in Italia. IV. Il secondo Novecento*, Roma, Carocci, p. 367.

³ S. VASSALLI, *Il neoitaliano*, cit., p. 107.

dunque, un'evocazione che ha tutte le caratteristiche della negromanzia.

Così, gli anni Ottanta sono densi di relitti del naufragio dei folli Settanta, di scorie delle ideologie, di alienati che hanno smarrito una narrazione teleologica che guidi le loro azioni, perdendo con essa la possibilità di un'azione responsabile sullo stato di cose; e ora sono chiusi nel loro feticismo passatistico, condannati a ripetere formule vuote, senza via d'uscita⁴. Vassalli insomma in *Mareblù*, romanzo scritto proprio nel 1980, mette ancora in scena un buffone, condannato a ripetere schemi di parola e di azione ormai svuotati dalla sconfitta della contestazione; un alienato espropriato della sua vita, che non è pertanto in grado neanche di intrattenere genuini rapporti sociali (la qual cosa si riverbera naturalmente sulla sessualità). Chi è questo personaggio? Per comprenderlo, andiamo a leggere la voce «Sessantottino», ancora sul dizionario del *Neoitaliano*: «nei banali anni Ottanta, il sessantottino-tipo fu un ometto sui quarant'anni o poco più: grigio o con qualche ciuffo superstite di capelli nella regione soprastante le orecchie; con un accenno di pancia strangolato dai jeans e un passato coniugale burrascoso, di separazioni e di figli a ramengo e di successive, tragicomiche, convivenze»⁵. Ancora una volta, Vassalli allora costruisce il personaggio principale basandosi sulla comicità «dei clowns del circo, *tricksters* malinconici e decaduti, eredi a loro volta degli antichi *mimi calvi* e dei medievali buffoni, delle maschere carnevalesche»⁶ (si noti peraltro che il “capo calvo” accomuna sessantottini e clowns). Augusto

⁴ Ricordiamo che Michel Foucault definiva il feticismo come la «perversione modello» che è servita «da filo conduttore all'analisi di tutte le altre deviazioni, poiché vi si leggeva chiaramente la fissazione dell'istinto ad un oggetto nella modalità dell'aderenza storica e dell'inadeguatezza biologica» (MICHEL FOUCAULT, *La volontà di sapere. Storia della sessualità 1*, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 137).

⁵ S. VASSALLI, *Il neoitaliano*, cit., p. 114.

⁶ PIERO CAMPORESI, *Rustici e buffoni. Cultura popolare e cultura d'élite fra Medioevo ed età moderna*, Torino, Einaudi, 1991, p. 118.

Ricci, il protagonista di *Mareblù*, è in effetti un Benito Chetorni o un Antonio Cristiano Rigotti sopravvissuto e dunque un po' più invecchiato e disilluso. Non ha però avuto vent'anni nel Sessantotto, non è un quarantenne come lo stesso Vassalli e come i sessantottini da lui descritti: Augusto ha sessant'anni, poiché, come lo stesso autore ha suggerito⁷, non è che un'allegoria del Partito comunista giunto alla svolta crepuscolare degli anni Ottanta che culmineranno nella caduta del muro di Berlino, dopo essere stato messo a dura prova dalla contestazione studentesca e operaia. In effetti, più che con gli ambienti della contestazione, era con il PCI che Vassalli aveva avuto direttamente a che fare: nei folli anni Settanta, ha raccontato a Giovanni Tesio, «bisognava aggrapparsi a qualcosa, per non finire chissà dove. Io allora, per tre o quattro anni, non di più, sono stato iscritto al Partito comunista»⁸; esperienza evidentemente non meno deludente di quella dell'adesione al Gruppo 63. La vicenda tragicomica di Augusto Ricci, schizofrenico guardiano del camping ligure Mareblù, in perenne lotta contro tutto e tutti – che siano vacanzieri, proprietari del camping che lo vogliono licenziare, camerieri, aspiranti mogli o segretarie –, preconizza in qualche modo la morte del PCI, rappresentato da un uomo profondamente invecchiato, legato indissolubilmente a un passato che si racconta glorioso e denso di lotte eroiche, ma che in sostanza non ha mietuto alcun tipo di successo:

mi passo adagio la mano sui capelli grigi dei sessant'anni, mi chiedo cosa ho fatto di sostanziale nella mia vita e mi rispondo niente. Un po' di guerra di Libia, un po' di lotta di classe. Ma subito mi correggo: no. Lotta di vita piuttosto. Perché per sopravvivere ho dovuto lottare contro ogni specie di mostri e tutto il resto

⁷ Cfr. CRISTINA NESI, *Sebastiano Vassalli*, Fiesole, Cadmo, 2005, p. 49.

⁸ SEBASTIANO VASSALLI, GIOVANNI TESIO, *Un nulla pieno di storie. Ricordi e considerazioni di un viaggiatore nel tempo*, Novara, Interlinea, 2010, p. 41.

ha poca importanza. Le mie fantasie. I miei ricordi. Gli spettacoli di cui sono stato protagonista⁹.

Circondato da fantasmi del passato – anche linguistici, come la «lotta di classe» abbassata grottescamente a «lotta di vita» –, Augusto Ricci è l'allegoria di un partito che rimanendo attaccato ai propri idoli fatica ad adattarsi alla nuova società degli anni Ottanta. Difatti, egli si rispecchia nella foto di Stalin, appesa nella sua camera insieme a Marx, Lenin e Mao: «constato la grandissima somiglianza tra la mia faccia e la fotografia del gigante della storia Josif Vissarionovic Giugasvili Stalin, mi tocco i baffi, gli zigomi»¹⁰. Qui l'autore rappresenta uno stato ingenuo della militanza comunista, in cui si crede ancora alla possibilità concreta di costruire una società e un mondo migliori, attraverso il processo palinogenetico, corrispettivo della parusia cristiana, della Rivoluzione. Ma, come ha spiegato Cristina Nesi, «Vassalli diffida delle utopie *praticabili*, che prefigurano la costruzione di una realtà meccanica, e ne ha denunciato ogni inganno», perlomeno a partire da questo romanzo, «in cui le dinamiche narrative si innescano proprio sulla carica di odio del protagonista e sulla progressiva disillusione verso il socialismo reale»¹¹.

Augusto Ricci, nelle prime pagine del libro, ammette subito questa stessa disillusione, consapevole di essere diventato una parte connivente del sistema che prima intendeva combattere, in un racconto dove forti sono i contrasti tra il presente e un passato idealizzato, quando portava in corteo le immagini dei grandi uomini del comunismo che adesso ornano la sua camera:

mi sono anche esibito in pubblico al tempo dei giganti della storia, cioè dei loro ritratti che si portavano per strada in processione. In corteo. Io portavo il ritrat-

⁹ S. VASSALLI, *Mareblù*, Milano, Mondadori, 1982, pp. 7-8.

¹⁰ *Ivi*, p. 7.

¹¹ C. NESI, *Sebastiano Vassalli*, cit., p. 94.

to di Stalin [...]. Poi sono diventato custode di questa proprietà privata quando ho capito che noi lavoratori invece di abbattere l'iniquo sistema del capitale lo manteniamo in funzione e lui ci paga per questo, insomma sono entrato nell'ingranaggio, eh già. In questa specie di circolo chiuso dove tutti cercano l'uscita, hai visto l'uscita? No. Chissà se c'è, quell'uscita...¹²

La dinamica del corteo qui rappresentata ha non indifferenti implicazioni liturgiche e rituali – il ritratto di Stalin portato in processione come i santi cristiani –, per cui, a Vassalli, il Partito ricorda veramente una Chiesa, come abbiamo visto. Ma il senso della festività che permea il rituale è evidentemente svanito, lasciando il protagonista solo a rimpiangere quei tempi, incastrato in un vicolo cieco che non è quello dell'ideologia, come per Cris in *Abitare il vento*, ma quello senza scampo dell'inglobamento nel sistema produttivo.

Questa cattiva coscienza è una sorta di basso continuo nel racconto in prima persona di Augusto, e immerge la sua figura in una profonda ambivalenza: da un lato egli recita la parte del militante spaccone che si vanta del suo passato, ma dall'altro si rimprovera continuamente per essersi venduto al sistema capitalista senza rendere onore a tale passato, che per di più è spesso immaginario. Lo sdoppiamento è infatti il principio regolatore di questo romanzo: innanzitutto, Augusto si presenta come un narratore inaffidabile, si contraddice, non capiamo mai se ciò che racconta di sé corrisponde alla realtà o se è solo una sua immaginazione, un suo sogno. Come dice Nesi, «se anche veste i panni del rivoluzionario con convinzione, le sue parole e le sue azioni non sempre coincidono, lasciando supporre un'incongruità, se non uno sdoppiamento fra finzione scenica e vita»¹³.

¹² S. VASSALLI, *Mareblù*, cit., p. 8.

¹³ C. NESI, *Sebastiano Vassalli*, cit., p. 50.

In effetti, Augusto è semplicemente un bugiardo, un altro Don Chisciotte che ammantava di eroismo azioni che non sono semplicemente banali, ma persino deprecabili. Per esempio, quando per la prima volta tira fuori il binocolo con cui soddisfa le sue ossessioni voyeuristiche per le donne ospiti del camping, dice: «do un'occhiata al mondo aiutandomi col mio binocolo a prismi ottici Zeiss di cui un giorno racconterò l'incredibile storia. Come l'ho tolto al nemico là nel deserto di Libia»¹⁴. Poco dopo, però, è la sua stessa coscienza, incarnata nella foto di Stalin, a sbugiardarlo: «“Datti da fare. [...] Invece di passare il tempo a sbirciare le donne del campeggio con quel binocolo Zeiss che ti sei comprato con i tuoi soldi a Savona, altro che guerra di Libia!”»¹⁵.

Leggendo *Mareblù* siamo dunque perennemente chiamati a interrogarci sullo statuto di verità delle affermazioni di Augusto, al punto da dubitare che sia ben riposto il suo odio verso personaggi meschini come i proprietari del camping o verso le famigliole di villeggianti ch'egli nomina spregiativamente con le città di provenienza desunte dalla targa della auto (i Milani, i Bergami). Insomma, sembra sempre di trovarsi dinanzi alle farneticazioni di un matto. Eppure Vassalli gioca con questa ambiguità: di fatto «l'odio del custode, per quanto selvaggio, non appare mai irragionevole e, a dispetto dello spigoloso carattere, Augusto conquista la comprensione del lettore»¹⁶. Ma non di meno, quando gli odiati Milani, parlando coi Bergami, dicono di lui «“bisogna avere pazienza” “è un po' suonato” “un po' matto” [...] “ha la faccia da spiritato”. “Peggiora tutti gli anni”»¹⁷ sorge il dubbio che abbiano ragione, e che il suo perenne rancore sia immotivato.

La scissione del personaggio si concretizza poi in una vocina interiore che affiora alle sue labbra e che, fuori dal suo controllo,

¹⁴ S. VASSALLI, *Mareblù*, cit., p. 15.

¹⁵ *Ivi*, p. 48.

¹⁶ C. NESI, *Sebastiano Vassalli*, cit., p. 50.

¹⁷ S. VASSALLI, *Mareblù*, cit., p. 52.

prende a insultare lui stesso e i fondatori del comunismo internazionale che venera ossequiosamente:

a volte succede un fatto stranissimo e difficile da spiegare, ecco: io insulto il Piccolo Padre. Senza motivo, accidenti! [...] Faccio scongiuri complicati e inutili perché quello che parla con la mia voce è un altro e sono costretto ad ascoltarlo mentre si rivolge all'immortale Josif Vissarionovic Giugasvili Stalin. [...] Quel lurido provocatore. Quel farabutto. Quel mostro. Parla a mio nome e attraverso la mia bocca: pùh¹⁸!

Da un altro lato, attraverso questa cattiva coscienza che lo assilla, prende voce una ribellione contro il dominio dispotico della dottrina dogmatica comunista che il protagonista si è autoimposto; e questa ribellione è possibile poiché Augusto, come i suoi predecessori nei romanzi che abbiamo analizzato, altro non è che un'incarnazione della triplice figura del furfante/buffone/sciocco. Perciò egli si arroga il diritto di sbeffeggiare l'autorità, e il diritto, prettamente buffonesco, di non comprendere o di far finta di non comprendere; ancora una volta, così, le immagini del repertorio carnevalesco si addensano nel romanzo. Vi troviamo, per esempio, i *topoi* della «cena pantagruelica»¹⁹ e dell'ubriacatura, al termine della quale Augusto vomita e rivolge allo stesso tempo tutto il suo astio contro i ritratti di Stalin, Lenin, Mao e Marx, rinfacciando loro il paternalismo ipocrita con cui, nella sua testa, lo assillano cercando di dirigere la sua vita: «guardatemi vomitare mostri. Guardate la mia disperazione perché voi disperati sul serio non siete stati mai, siete vissuti alla grande. Come i capitalisti e i rappresentanti dell'iniqua proprietà privata e insomma come quelli che avete eliminato, siete della stessa pa-

¹⁸ *Ivi*, pp. 46-47.

¹⁹ *Ivi*, p. 130.

sta voi!»²⁰. L'ebbrezza coincide dunque con l'enunciazione della verità nascosta, con l'irruzione del «discorso impavido».

Nell'analisi delle fonti delle immagini del banchetto in Rabelais, Bachtin notava poi che «nella letteratura ricreativa latina del XII e del XIII secolo le immagini conviviali, legate a quelle della virilità, sono incentrate di solito sulla figura di un monaco ubriaccone», il quale, «troppo dedito alla vita materiale e corporea, è in forte contraddizione con gli ideali ascetici che, in quanto monaco, serve»²¹. La società cristiana infatti, spiegava Camporesi, è regolata da un'ideologia alimentare basata sul «principio della moderata refectio, accompagnata alla pratica della *temperantia*», messa tra parentesi esclusivamente dalle festività carnevalesche: con la decadenza di queste festività e con l'irrigidirsi della Controriforma, tale principio si evolve in una «dieta della salvezza»²² che verrà poi assorbita nella cultura galante del *bon ton* sotto forma di «un nuovo ideale di salutistica leggerezza che si trasferisce nella moda esaltando il gusto per l'attillato e l'affusolato»²³. Il fatto però che il principio dell'abbondanza fosse ancora eminentemente positivo presso questi autori latini, fa sì che «non è possibile precisare dove finiscano le lodi e cominci il biasimo»²⁴ rivolti al monaco che viene meno alla propria devozione.

Il guardiano del *Mareblù* corrisponde perfettamente a questa figura, dal momento che si è autoproclamato celebrante di quella Chiesa comunista che, negli anni Ottanta in cui è ambientata la narrazione, sta disfaccendo le proprie maglie dogmatiche. D'altronde, anche lo sguardo di Vassalli alterna lode e biasimo, poiché, se da una parte vuole denunciare l'ambiguità di molti comunisti italiani che predicano bene e razzolano male, dall'al-

²⁰ *Ivi*, p. 66.

²¹ MICHAÏL BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1979, p. 321.

²² P. CAMPORESI, *Il governo del corpo. Saggi in miniatura*, Milano, Garzanti, 1995, p. 61.

²³ *Ivi*, p. 87.

²⁴ M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., p. 321.

tra non può che provare empatia per l'ebbra ribellione del suo personaggio ai rigidi precetti politici. Nel romanzo, poi, non manca neanche la baruffa, culmine dei litigi con le famigliole in vacanza, che dà vita a *gags* dall'effetto nettamente cinematografico e specificamente *slapstick*: avendo i padri Milano e Bergamo trovato Augusto solo e ubriaco, cercano di metterlo a letto, ma, racconta il guardiano, «quando alza il braccio per accendere la luce ci mollo un cazzotto che dovrebbe colpirlo al centro dello stomaco stortandomi un dito contro lo stipite, ahi»²⁵. Anche in *Mareblù*, inoltre, com'era per le opere precedenti, la verbigerazione incespicante della voce narrante è stilisticamente omologa alla motricità scomposta del genere comico.

Del resto, come ha esplicitato lo stesso autore, il romanzo, dal punto di vista «dei “generi”, è una “commedia all'italiana”: pensata e progettata in vista di un film che poi non si fece», e Augusto Ricci «poteva e può essere interpretato alla perfezione, anche se in modi diversi, da tutt'e quattro i nostri attori nazionali (in ordine alfabetico: Gassman, Manfredi, Sordi e Tognazzi)»²⁶; Nesi ha altresì specificato che «*Mareblù* era stato inizialmente commissionato come soggetto per un film, di cui Scarpelli avrebbe dovuto scrivere la sceneggiatura e Sordi esserne l'interprete»²⁷. Proprio per questo, ancor più che negli altri romanzi, nella figura buffonesca di Augusto Ricci l'accento è posto sulla maschera e sulla finzione teatrale e cinematografica, non senza alcuni spunti di riflessione che toccano le tematiche pirandelliane. «Ho sempre avuto un debole per la recitazione, io»²⁸ dice il protagonista di questa «grottesca commedia all'italiana»²⁹; e continuamente si immagina di essere protagonista di un film di cui visualizza titolo e scenografie:

²⁵ S. VASSALLI, *Mareblù*, cit., p. 65.

²⁶ *Ivi*, risvolto di copertina.

²⁷ C. NESI, *Sebastiano Vassalli*, cit., p. 53.

²⁸ S. VASSALLI, *Mareblù*, cit., p. 8.

²⁹ C. NESI, *Sebastiano Vassalli*, cit., p. 49.

la mia è una specie di maschera e quando me la toglierò, presto o tardi, sarà LA FINE DEL MONDO. No non va bene, è eccessivo. Non bisogna mai esagerare con questi titoli. Meglio IL RITORNO DI AUGUSTO RICCI [...]. Oppure L'APOCALISSE BORGHESE, ecco. Mi sembra già di vederlo. In technicolor con le trombe che segnalano l'inizio del film mentre il protagonista viene fuori dal mare, emerge³⁰.

La figura precisa di attore comico su cui viene modellato il protagonista è il clown circense: «pagliaccio»³¹, non a caso, viene apostrofato dai ritratti in un momento di litigio. Al di là degli attori citati, vi si può allora cogliere il riferimento a uno dei grandi registi del cinema italiano, Federico Fellini. Nel 1970 il regista riminese gira infatti un film per la televisione sul mondo della comicità circense, intitolato *I clowns*: rifacendosi ai propri ricordi d'infanzia, vi racconta un mondo del circo (già esplorato peraltro in *La strada*, 1954) in cui il comico è dominato da una dimensione doppia e ambivalente, che contiene al suo interno la tragicità. Il nome "Augusto" del protagonista di *Mareblù* è un esplicito riferimento di Vassalli a questo film. «Quando dico: "il clown", penso all'augusto» spiega il regista nel libro *Fare un film* (1980), illustrando il tema del doppio che domina la figura del pagliaccio da circo:

Le due figure sono, infatti, il clown bianco e l'augusto. Il primo è l'eleganza, la grazia, l'armonia, l'intelligenza, la lucidità, che si propongono moralisticamente come le situazioni ideali, le uniche, le divinità indiscutibili. Ecco quindi che appare subito l'aspetto negativo della faccenda: perché il clown bianco, in questo modo

³⁰ S. VASSALLI, *Mareblù*, cit., p. 9.

³¹ *Ivi*, p. 48.

diventa la Mamma, il Papà, il Maestro, l'Artista, il Bello, insomma "quello che si deve fare". Allora l'augusto, che subirebbe il fascino di queste perfezioni se non fossero ostentate con tanto rigore, si rivolta. Egli vede che le "paillettes" sono splendenti; però la spocchia con cui esse si propongono le rende irraggiungibili. L'augusto, che è il bambino che si caca sotto, si ribella a una simile perfezione; si ubriaca, si rotola per terra e anima, perciò, una contestazione perpetua. Questa è, dunque, la lotta tra il culto superbo della ragione (che giunge a un estetismo proposto con prepotenza) e l'istinto, la libertà dell'istinto. Il clown bianco e l'augusto sono la maestra e il bambino, la madre e il figlio monello; si potrebbe dire, infine: l'angelo con la spada fiammeggiante e il peccatore³².

Facendo riferimento a quello che dice Fellini, si comprende molto bene che l'Augusto Ricci di Vassalli incarna proprio il pagliaccio augusto, il quale si ribella a «ciò che si deve fare», sarebbe a dire ai Padri-Maestri raffigurati nei ritratti appesi nella sua camera. La sua voce più genuina sembra dunque essere quella che insulta i "giganti" del comunismo e non quella che li ossequia: la stessa, identica, voce dissacrante di Antonio Cristiano Rigotti. Ancora una volta, dunque, il personaggio buffonesco è il primo ad avere il coraggio, datogli dall'immunità che tutela la sua figura, di verbalizzare l'emersione di una contraddizione rimossa nella coscienza di una collettività: in questo caso, il divaricarsi tra la teoria marxista e la pratica del Partito e dei movimenti, lo svuotamento di significato di tutto un armamentario di espressioni formulari che non possono e non devono più sopravvivere all'avanzata del decennio del riflusso.

³² FEDERICO FELLINI, *Fare un film*, Torino, Einaudi, 1980, p. 117.

Così, tutti gli sdoppiamenti della figura di Augusto (narratore inaffidabile e schizofrenico) sono riconducibili a una doppiezza politica che è il risultato di una mancata adesione delle parole alle cose e ai fatti. «Alcuni critici», dice Nesi, «vedono, non a caso, nel libro un'allegoria degli italiani che parlano continuamente di rivoluzione e di trasformazione della società o di fine della borghesia, pur essendo, nel fondo, parte integrante del sistema e incapaci di autentico coraggio»³³; e, come ha detto l'autore, «la trama, tanto semplice in apparenza quanto intricata nella sostanza, è un apologo della vita politica italiana», in cui ogni personaggio intrattiene rapporti allegorici con le «entità presenti sulla scena del "Teatro Italia"»³⁴. Si può allora pensare che davvero, con *Mareblù*, Vassalli volesse tratteggiare una parodia del «Sessantottino» di cui parla nel vocabolario del *Neoitaliano*, rimarcando l'incoerenza di questi ex-rivoluzionari e portando alla luce l'eterogenesi dei fini di chi combatteva per distruggere il sistema capitalistico e si è ritrovato a esserne un ingranaggio ben lubrificato. Il culmine del paradosso si raggiunge alla fine del romanzo, quando un incendio causato incidentalmente dai figli dei Milani distrugge il campeggio; e il proprietario, l'avvocato Indrago, cerca di convincere il protagonista ad accusare del rogo il suo socio ingegner Parodi, dietro lauta ricompensa per il guardiano precedentemente minacciato di licenziamento. È così che Augusto arriva addirittura a vaneggiare una comica utopia di «PROLETARI E CAPITALISTI UNITI NELLA LOTTA. Che titolo ragazzi. Ci faccio un film, con quel titolo...»³⁵.

Al di là dei riferimenti al Pci, al clown felliniano e – ancora una volta – al carattere degli italiani, questa comica unione di proletari e capitalisti nella lotta è un altro elemento che allude alla schizofrenia del personaggio; schizofrenia ispirata, molto probabilmente, anche da personaggi storici, deformati per fare

³³ C. NESI, *Sebastiano Vassalli*, cit., p. 51.

³⁴ S. VASSALLI, *Mareblù*, cit., risvolto di copertina.

³⁵ *Ivi*, p. 180.

esplodere le contraddizioni dei movimenti antagonisti nella parodia e nel delirio comico. È allora significativo, a tal fine, andare a leggere cosa diceva l'autore novarese dell'editore e militante rivoluzionario Giangiacomo Feltrinelli, rispondendo a una domanda di Giovanni Tesio, che chiedeva di elencargli alcune figure emblematiche degli anni dell'ideologia, i «folli Settanta»:

Giangiacomo Feltrinelli: uno degli uomini più ricchi d'Europa che poi morì, o venne ucciso (la faccenda non si è mai chiarita del tutto), mentre compiva un attentato a un traliccio dell'energia elettrica, in nome della rivoluzione proletaria o di chissà cosa. Feltrinelli era un ossimoro vivente: un capitalista che non aveva mai cessato di essere tale, in lotta di classe contro sé stesso. Sulla sua lapide si sarebbe potuta incidere l'epigrafe che Fruttero e Lucentini, nel romanzo *A che punto è la notte*, scrissero a proposito di un personaggio del loro libro, anche lui editore: "Le sventure degli altri, sempre che fossero collettive e lontane, gli stavano sinceramente a cuore"³⁶.

Se l'editore milanese era «un ossimoro vivente», Augusto Ricci non è da meno, scisso com'è tra parole e cose, tra teoria e prassi, tra l'idealismo del suo «individualismo rivoluzionario» e la necessità di mantenere il posto di lavoro. Più che l'allegoria del PCI, ciò che ci interessa allora è la parodia del sessantottino che ha dovuto cedere alla realtà, abbandonando i suoi ideali. Ma per Vassalli questa non è una sentenza che si può scrivere solo col senno di poi degli anni Ottanta: come insegna la parabola schizofrenica di Feltrinelli occupato a lottare contro se stesso, la contestazione era già di per sé contraddittoria nel momento in cui additava in modo manicheo i buoni e i cattivi, ciò che biso-

³⁶ S. VASSALLI, G. TESIO, *Un nulla pieno di storie*, cit., p. 42.

gna e ciò che non bisogna fare; e il grande capitalista alleato dei proletari e del lontano Terzo Mondo ne era il sintomo più evidente. Così, pessimismo e ragione illuminista pretendono unicamente di demistificare e smontare le parole e i miti di un passato più remoto di quanto dica la cronologia, ormai inutilizzabili e svuotati di ogni significato.

La decadenza del principio di auctoritas e la ripetizione ossessiva

Al di là dello sdoppiamento del personaggio di Augusto, al centro della parodia di Vassalli c'è sempre la parola rivoluzionaria mitizzata, che plasma dispoticamente visioni del mondo e condotte dei suoi protagonisti. Innanzitutto, il dato più evidente della follia nostalgica del guardiano del camping Mareblù è l'ossessione per i ritratti dei padri del comunismo internazionale appesi ai muri della sua stanza, con cui intrattiene una fitta conversazione che alterna momenti di devozione a litigi senza mezzi termini. Parlare ai ritratti, e presentarli al lettore, è la prima azione che egli compie nel romanzo: «tiro su la tapparella e saluto i ritratti, alt. Devo spiegare i ritratti. Dunque i ritratti sono le fotografie formato cinquanta per settanta centimetri dei giganti della storia incorniciati [...], nell'ordine: Marx, Lenin, Stalin, Mao»³⁷. Da una parte, Vassalli intende in questo modo rappresentare il conflitto interiore del PCI alla svolta degli anni Ottanta, evidente nel rapporto intrattenuto dal Partito con la propria eredità culturale, abbandonata e dismessa a poco a poco: i momenti traumatici, di cambiamento di rotta, del comunismo italiano sono infatti determinati, a livello simbolico, dal distacco da una tradizione precedente incarnata in grandi figure. Si pensi per esempio alla progressiva destalinizzazione e all'invasione sovietica dell'Ungheria nel 1956, che rappresenta uno spartiacque

³⁷ S. VASSALLI, *Mareblù*, cit., p. 7.

nella storia delle relazioni tra intellettuali italiani e Partito: Stalin è infatti il personaggio con cui Augusto litiga più frequentemente, come a significare la difficile rimozione di un passato che ha rivelato i propri lati oscuri.

Lo scrittore se la prende però anche con il principio di *auctoritas* che regola il dibattito militante a diversi livelli, come abbiamo visto nella descrizione dell'assemblea di Umberto Eco, per cui la citazione dai discorsi di uno dei padri del comunismo internazionale diventa garanzia dello statuto di verità di quanto si enuncia. Il personaggio storico su cui è centrata la parodia di tale principio è Mao Tze-tung, forse perché storicamente quello più citato, le cui parole hanno avuto insomma un peso più determinante nell'orientare i discorsi rivoluzionari – e, soprattutto, sono state rivestite più di altre di una monumentale aura mitologica. Basti pensare alla grande diffusione in Europa del cosiddetto *Libretto rosso*, o *Libro delle guardie rosse*, la silloge per così dire ufficiale di citazioni dagli scritti e dai discorsi del presidente cinese, sovente portata e ostentata come un vessillo alle manifestazioni. Non è da sottovalutare neanche l'impatto iconografico di questa raccolta, stampata uniformemente come un quadernino di dimensioni tascabili rilegato in rosso, dalla facile riconoscibilità: si possono citare ad esempio il quadro di Renato Guttuso intitolato *Lo scrittore Goffredo Parise visita a Pechino la fabbrica dei libretti rossi* (1970), in cui Parise è rappresentato letteralmente circondato da montagne di questi quadernini; e nondimeno le barricate rosse costruite coi libretti dagli studenti protagonisti del film *La cinese* (*La chinoise*) di Jean-Luc Godard (1967). Ecco, ciò che si propone Vassalli è smantellare questi muri, che a loro volta rappresentavano iconicamente la muraglia di citazioni, motti, aforismi, dietro la quale i militanti maoisti si barricavano nelle loro produzioni discorsive. Va da sé che una parola tale da fabbricarvi una barricata non può che essere particola di un linguaggio delle idee senza parole, atta a essere utilizzata come barriera impenetrabile, appunto, ma non a essere compresa. L'ipotesi di un intento satirico dello stesso Godard

può essere avallata dalla canzone che costituisce il tema musicale del film citato, *Mao Mao* di Claude Channes (1967), nella quale vengono ripetute meccanicamente espressioni desunte dal *Libretto rosso*, alternate all'invocazione messianica che le dà il titolo e a un ritornello dove la parola racchiusa nel libro diventa panacea: «c'est le petit livre rouge qui fait que tout enfin bouge».

La parodia di questo aspetto vuotamente citazionistico del linguaggio rivoluzionario non è data però, come in *Abitare il vento*, semplicemente da un abbassamento comico delle espressioni formulari al piano del basso materiale-corporeo. Ad agire, in questo caso, è un altro meccanismo, che mette l'accento proprio sul principio di *auctoritas* piuttosto che sulla parola in sé. Augusto Ricci infatti cita in continuazione quelle che lui crede immortali sentenze di Mao, ma in realtà mette in bocca al Grande Timoniere banalità del senso comune, la cui qualità scadente viene a cozzare con la pomposità con cui vengono introdotte nel discorso: «come ha lasciato scritto da qualche parte il gigante della storia Mao Tze-tung “stare seduti è più comodo che stare in piedi”, e anche: “A una certa età gli anni cominciano a pesare”»³⁸; oppure «qui i mattini arrivano sempre più in fretta e non c'è modo di fermarli, l'ha detto anche il presidente Mao Tze-tung in un'immortale sentenza: “I mattini succedono alle sere”»³⁹. Così, il presidente cinese fornisce al protagonista una coscienza basata sul buon senso popolare, introducendosi perennemente nelle sue riflessioni interiori con queste frasi fatte; tanto che pure a lui giunge il dubbio che in realtà non ci sia veramente un senso, nascosto dietro le parole: «il grande timoniere Mao Tze-tung prende subito la parola, dice “la donna è l'angelo del focolare” e anche “le femmine baffute sono sempre piaciute”, ah! Ho l'impressione che da un po' di tempo il Grande Timoniere dà le sentenze come gli vengono in testa, a caso»⁴⁰. Ogni tanto, però, il guardiano del camping rie-

³⁸ *Ivi*, p. 109.

³⁹ *Ivi.*, p. 7.

⁴⁰ *Ivi*, p. 18.

sce ad accostare a Mao una frase che effettivamente è diventata famosa come uno dei motti del *Libretto rosso*; così, per esempio, quando cerca di inventarsi un titolo per il film di cui si immagina protagonista:

IL CAPITALISMO È UNA TIGRE DI CARTA, no.
Non è mica un titolo questo. È un'immortale sentenza del gigante della storia Mao Tze-tung che già prima della guerra aveva capito e previsto praticamente tutto racchiudendo il succo delle sue riflessioni in frasi eterne, ad esempio: "Chi vuole troppo finisce per non ottenere niente". "Chi semina al vento non raccoglie frumento". "Chi stuzzica il cane che dorme finisce morsicato a sangue".

Come si evince facilmente dal passo, anche quando Augusto cita una sentenza effettivamente ascrivibile a Mao, questa è subito abbassata comicamente attraverso l'accostamento con banali frasi fatte. In ogni caso, a prevalere sui dubbi del protagonista è sempre una fiducia nell'utilizzo di queste espressioni formulari come panacea, come mattoni per edificare le barricate della sua lotta contro la realtà: «Uno pensa per dei mesi chiedendosi cosa deve fare e invece c'è la sentenza già bell'e pronta, basterebbe saperla e via. C'è una sentenza per tutto»⁴¹, arriva a concludere, immaginando effettivamente che sia il *Libretto rosso* «qui fait que tout enfin bouge», come si dice nella canzone di Claude Channes.

Un'altra parodia del principio di *auctoritas* su cui si regge il regime discorsivo rivoluzionario, tesa a sottolineare quanto la forza di questo principio a volte possa superare l'evidenza logica, è ravvisabile nel momento in cui Augusto esplicita il proprio fastidio per il parlare da libro stampato peculiare del proprietario

⁴¹ Ivi, pp. 41-42.

del camping. Egli si rende conto che è lo stesso identico modo in cui gli parla il ritratto di Mao; eppure ribadisce la superiorità delle sentenze proverbiali del Grande Timoniere su quelle, di medesima fattura, dell'avvocato: «Amedeo Indrago proprietario del Mareblù, capitalista e pigmeo della storia», dice il protagonista introducendolo ai lettori, «è impettito come una gallina e da trent'anni che lo conosco ripete sempre le stesse stupidissime cose [...] declama le sue sentenze. I suoi motti. I suoi ridicoli proverbi, eh già. Mi fa venire in mente il ritratto del grande timoniere Mao, e si capisce che l'Indrago gli assomiglia come una lampadina può assomigliare al sole»⁴². L'elemento comico, in ogni caso, è dato soprattutto dal fatto che Augusto, al pari di Cris e dei personaggi di *L'arrivo della lozione*, approccia sempre la parola proverbiale, la frase fatta, secondo i principi del fraintendimento, per cui la citazione è sempre maldestra: «“ci rivedremo a Filippo”»⁴³ dice minacciando i villeggianti (e storpiando comicamente il “ci rivedremo a Filippi” con cui, secondo quanto racconta Plutarco, un fantasma profetizzò al cesaricida Bruto la sua sconfitta). Il fraintendimento può esprimersi anche attraverso la comprensione letterale di un'espressione proverbiale, come quando, ricordandosi «le parole che il grande timoniere Mao Tze-tung pronunciò nel suo immortale discorso nel 1946, mi pare, sui nodi che presto o tardi vengono al pettine», Augusto, sempre rivolto ai villeggianti nemici, esclama: «è vero. Mi sento pettine da capo a piedi, pronto a lisciarvi, bricconi! A spianarvi uno dopo l'altro. Vi faccio una messa in piega, a voi...»⁴⁴. La comicità può essere data anche dalla dimenticanza, altro principio che produce la citazione maldestra: «penso alle immortali parole del gigante della storia Mao Tze-tung su quelli che sollevano una pietra per lasciarsela cadere sui piedi, no, questa non è la sentenza giusta, comunque il mio è un arretramento strategico

⁴² *Ivi*, p. 11.

⁴³ *Ivi*, p. 86.

⁴⁴ *Ivi*, p. 52.

e in tema di arretramenti strategici il Grande Timoniere ha detto cose di fuoco. Cose da far fremere e piangere, se solo le ricordassi... Peccato»⁴⁵. È facile notare che sono tutti stratagemmi della comicità verbale propria della commedia all'italiana, assai sfruttati, ancora più che dagli attori citati da Vassalli per l'ipotetico film tratto da *Mareblù*, da Totò: attore che, come abbiamo visto, ha funto da modello per alcune scene comiche degli altri romanzi presi in esame, e che viene citato anche da Camporesi per mostrare come «lo spirito del comico verbale buffonesco» si sia conservato, «passando di generazione in generazione, fino al repertorio dei comici d'oggi e alle loro tecniche di sollecitazione del riso»⁴⁶.

Questa parodia del principio di *auctoritas* va però inquadrata in un complesso rapporto che il protagonista intrattiene con i modi di dire e le espressioni formulari che pronuncia meccanicamente, senza bisogno di comprenderle veramente poiché sono prodotti di un linguaggio delle idee senza parole. A questo proposito, se Augusto Ricci, al pari di Benito Chetorni e di Cris, è un novello Don Chisciotte, nel suo continuo riferimento alla citazione dal discorso rivoluzionario *à la Mao* egli non è dissimile dal cavaliere «che imita il re morente con le sue meditazioni, o il re da tragedia nei suoi esercizi di *hybris*», ma che «è in realtà il re scoronato della beffa carnevalesca»⁴⁷ di cui parla Gianni Celati nel saggio di *Finzioni occidentali* su *Il tema del doppio parodico*. È chiaro, infatti, che i quattro ritratti con cui si intrattiene il guar-

⁴⁵ *Ivi*, p. 117.

⁴⁶ «Una paronomasia come *parlamento / pappamento* (pronunciata da Ugo Tognazzi in un episodio del film *I mostri*)», ci avvisa lo studioso, «esce dallo stesso conio dal quale sortivano nel XIV secolo giuochi verbali come *testamentum / stentamentum* (Zaffarino) o, nel XVI, nel teatro popolare bolognese, *cittadin / stintadin* (Bombello), in una catena ininterrotta d'invenzioni linguistiche che potevano anche portare a lunatiche acrobazie verbali [...]», P. CAMPORESI, *Rustici e buffoni*, cit., p. 118.

⁴⁷ GIANNI CELATI, *Il tema del doppio parodico*, in *Id.*, *Finzioni Occidentali*, Torino, Einaudi, 2001, p. 134.

diano del Mareblù sono l'equivalente dei grandi cavalieri per il protagonista di Cervantes, ossia un modello da imitare in tutto e per tutto: *in primis*, come abbiamo visto, nel modo di parlare, ma anche, secondariamente, con le azioni, tanto più comiche quanto distanti da quelle dei «giganti della storia». È proprio per imitare le loro gesta, per esempio, che Augusto, dinanzi al licenziamento imminente, decide di proclamarsi presidente di una repubblica socialista i cui confini coincidono con quelli del campeggio:

Alla scellerata legalità borghese devo contrapporre l'unica vera legalità che è quella del lavoro e della rivoluzione, io proclamo: la repubblica del Mareblù! Di cui mi nomino presidente a vita immediatamente decretando, primo: l'indipendenza dallo stato italiano. Secondo: l'abolizione della proprietà privata e innanzitutto di quella del pigmeo della storia e capitalista avvocato Amedeo Indrago. Terzo: i principi ispiratori della costituzione che fin da questo momento sono individualismo rivoluzionario e repressione degli odiosi giovani. Dunque mi dico con questo importante e storico atto di sovranità ogni problema è risolto e subito procedo alla formazione del governo e all'attribuzione dei ministeri [...]. Questo è il governo della mia repubblica e adesso mi rivolgo con l'autorevolezza della carica democraticamente assunta al capitalista Indrago [...]⁴⁸.

Naturalmente, egli cerca di imitarli soprattutto con il suo modo di parlare: «saluto i giganti col pugno chiuso, concludo: mi apprezzerete. Vedrete. L'alba radiosa del nuovo giorno e balle del genere. Io non sono un oratore però a volte mi capita d'improvvisare dei piccoli discorsi che meriterebbero di essere valorizzati. Filodiffusi, che so. Stampati in qualche giornale». L'idea che

⁴⁸ S. VASSALLI, *Mareblù*, cit., p. 39.

emerge in queste parole è quella di un linguaggio confezionato, pronto per l'uso; insomma, un formulario fraseologico cui ricorrere per costruire un discorso, senza che la coscienza critica del parlante debba essere minimamente attivata, con buona pace del significato: «poche parole succose e congegnate tra loro come gli ingranaggi di un orologio: tic, tac. Le parole si incastrano da sole, si muovono e formano il discorso. È bello»⁴⁹.

Come Don Chisciotte, però, anche Augusto, per quanto possa atteggiarsi a re, a cavaliere, a «gigante della storia», finisce bastonato e malmenato dai villeggianti con cui è in conflitto permanente. Il contrasto tra le grandi dichiarazioni altisonanti e le botte che riceve è evidente, per esempio, in questo passaggio: «io sono un dirigente rivoluzionario solido e fermo, una quercia. Ai colpi del nemico reagisco con freddezza e determinazione quindi chiudo la mano destra a pugno e intanto che la sollevo e la oriento verso il bersaglio lo scellerato Milano si sposta e mi colpisce con un gancio sinistro sopra lo stomaco, ahi»⁵⁰. Nel complesso delle immagini carnevalesche, questa scissione tra magniloquenza e detronizzazione ha un significato ben preciso: «i re terreni sono sempre re per burla, re da commedia, maschere sopra un teschio. La festa carnevalesca è una macchina parodica che incorona e scorona allo stesso tempo una sovranità fittizia»⁵¹; serve cioè a ribadire la perenne instabilità del tutto, l'ambiguità, l'avvicendamento ciclico senza il quale il mondo perisce.

Per quanto concerne *Mareblù*, l'attenzione va però focalizzata principalmente ancora sull'imitazione linguistica del discorso rivoluzionario compiuta da Augusto. Celati inquadra infatti «il donchisciottismo [...] dentro la polemica più generale della civiltà classicista contro i simulacri del linguaggio», e sottolinea come esso «venga a ribadire l'utopia scienziata di star dalla parte delle cose e non delle parole». «La trasformazione simbolica»

⁴⁹ *Ivi*, p. 45.

⁵⁰ *Ivi*, p. 112.

⁵¹ G. CELATI, *Il tema del doppio parodico*, cit., p. 134.

avvenuta tra XVII e XVIII secolo «che sta dietro a questa mutazione», per cui la parola diventa maschera di una cosa – e a sua volta la maschera non è più il carattere inesauribile della vita ma diventa il segno tangibile di un inganno –, secondo Celati «è ben più vasta, e coincide con il passaggio da un ordine di pensiero ritualistico che privilegia fortemente i segni ed ogni forma di segnicità, ad un pensiero razionalistico dove i segni divengono maschere che occultano i referenti, così come le parole divengono maschere che occultano le cose»⁵². In effetti una delle scissioni interiori di Augusto è data proprio dal fatto che egli non comprende bene ciò che dice, non è cioè in grado di assegnare sempre un referente alla parola che pronuncia, un vero significato al significante. Così, quando la segretaria dell'avvocato Indrago gli chiede cosa sia l'«idra capitalista» di cui vaneggia in continuazione, egli non sa veramente rispondere, non sa cioè assegnare una cosa alla parola che ripete meccanicamente: «Mi ha preso alla sprovvista coi suoi stupidi ragionamenti, non è mica una mucca l'idra! Non si può mica descrivere. Le ho detto "boh", "non lo so". Sudando e un po' balbettando. "È un modo di dire, ecco"»⁵³; dove è evidente il carattere tautologico di questa affermazione, che rimanda circolarmente una parola non a un referente, ma a sé stessa.

Come abbiamo detto, dunque, il carattere più evidente della follia di Augusto è dato da questa scissione tra parole e cose, e, in generale, dal suo rapporto con la parola pronunciata. Sempre tenendo ben presente il riferimento a Don Chisciotte, come nota Celati, è «a partire dal Rinascimento» che «i personaggi della follia [...] cominciano a svelarsi per il modo di parlare». Più specificamente, «la follia si caratterizza dunque come una regressione del parlante dalla retorica letteraria normativa ad un folklore verbale, come quello dei proverbi e di altre forme di

⁵² *Ivi*, pp. 120-121.

⁵³ S. VASSALLI, *Mareblù*, cit., p. 25.

discorso popolare ora confluite nei testi a stampa» – le espressioni proverbiali, o semplicemente banali e di buon senso, che il guardiano del Mareblù mette continuamente in bocca a Mao. Più in generale, pensando alla parola mitizzata e progressivamente svuotata di significato, è interessante rilevare che secondo Celati «la follia da allora in poi si esprime così: per mezzo di formulari scaduti e trascritti, materiali che rivelano la loro natura di echi d'una memoria persa nel fondo dell'origine, che non hanno l'articolazione persuasiva della retorica, ma solo la eco ossessiva del ritornello o del tic»⁵⁴. Questo, quantomeno, una volta che il Carnevale è passato, perché, ad esempio, proprio «coi suoi paradossi e i suoi proverbi (gli strumenti della cultura analfabeta del popolo)» Bertoldo dimostrava alla corte del re Alboino «la vanità del sapere regale, cortigiano, feudale e, in definitiva, delle classi superiori», svelando così «la sua natura di "oracolo"»⁵⁵. Nella rappresentazione del militante al tramonto degli anni Settanta, Vassalli aderisce allora pienamente alla rappresentazione degradata del folle, il quale non verbalizza più le verità del popolo forte della sua posizione di «escluso-privilegiato»⁵⁶ ma ripete ossessivamente espressioni formulari che non possono essere più comprese poiché il loro significato, scarsamente resiliente, è stato sepolto dalla storia che va avanti, per quante apocalissi possano intravedere all'orizzonte i nostalgici del Sessantotto alle soglie degli anni Ottanta. Questa parola "scritta", cioè sancita in una citazione immodificabile, che ha la rigidità del formulare dei proverbi, che non ammette contestazioni, è il sintomo di una *religio mortis* che si contrappone nettamente alla vitalità delle immagini carnevalesche di Rabelais: come dice Celati, «in questa cultura il libro e la parola scritta, la parola in generale, sembrano

⁵⁴ G. CELATI, *Il tema del doppio parodico*, cit., p. 150.

⁵⁵ P. CAMPORESI, *La maschera di Bertoldo. Le metamorfosi del villano mostruoso e sapiente. Aspetti e forme del Carnevale ai tempi di Giulio Cesare Croce. Nuova edizione rivista e aumentata*, Milano, Garzanti, 1993, p. 52.

⁵⁶ P. CAMPORESI, *Rustici e buffoni*, cit., p. 101.

simulacri pomposi di morte: è quel limite in cui cessa l'altro linguaggio del corpo che è il cibo»⁵⁷.

In particolare, l'autore di *Finzioni occidentali* prende in esame una scena dell'opera di Cervantes in cui Sancio Panza prova a ripetere a memoria a un barbiere una lettera che gli è stata affidata da Don Chisciotte, dove dunque vediamo all'opera quella stessa "comprensione sbagliata" unita alla memoria fallace con cui Augusto tenta di sciorinare le massime di Mao Tze-tung. In questa scena, secondo Celati, è evidente il contrasto tra il serbatoio retorico del cavaliere, ricco di stereotipi e formule dell'epica cavalleresca, e quello del suo scudiero, che si affida invece alla saggezza popolare dei proverbi: vi si ritroverebbe riprodotta la scissione tra cultura scritta e cultura orale. «La parola donchisciottesca nasce a imitazione dei libri e non trasmette un sapere, può trasmettere solo un rigido formulario come è sempre il linguaggio di Don Chisciotte»; «questo», secondo Celati, «è il senso della scrittura come involucro vuoto, formulario esangue, che ritorna per tutto il libro». I due protagonisti dell'opera sono però le due facce di una stessa medaglia: «l'oralità di Sancio, espressa dai suoi proverbi, non è che mostri una maggiore pienezza», poiché si esprime sempre attraverso il ricorso maldestro a un rigido repertorio di idee senza parole, ossia di parole che non hanno bisogno di essere capite poiché alludono a una dimensione celata che fornisce in sé un'aura di prestigio lussuoso, e dunque uno statuto di verità al discorso. Vassalli pertanto, mescolando parola scritta rivoluzionaria e banalità proverbiali nel soliloquio di Augusto, unisce Don Chisciotte e Sancio Panza in un unico personaggio schizofrenico, rifacendosi al medesimo «procedimento, basato su un personaggio che parla solo per proverbi», cui soggiace «l'idea del proverbio come una specie di *clavis universalis* che risolve tutti i problemi, perché è come la combinatoria esaustiva del sapere d'una cultura»: esattamente come nel libretto di

⁵⁷ G. CELATI, *Il tema del doppio parodico*, cit., p. 157.

Mao è compreso nella sua interezza un sapere rivoluzionario «qui fait que tout enfin bouge».

In questa concezione della parola proverbiale come qualcosa legato a un passato tanto prestigioso quanto inattuabile, si sente pertanto «l'eco [...] della combinatoria esaustiva di un sapere popolare che è andato in pezzi», inapplicabile e inattuale come la parola rivoluzionaria nel momento del riflusso. In Augusto, così come in Sancio, «rimangono [...] solo le componenti di questo sapere, ma come polverizzate e confuse, rimescolate e non più capaci di ricomporsi in un quadro esaustivo»⁵⁸; da cui si comprende come la citazione che attinge a tale sapere non possa che essere una citazione maldestra, sulla quale influisce una dimenticanza sistematica. Il proverbio sulla bocca dello scudiero è allora la traccia di «un sapere orale ormai passato attraverso la forma scritta, e che ha quindi irrimediabilmente perduto il suo quadro di riferimento originario nel sapere collettivo. [...] Sancio appartiene alla forma del libro stampato, è il personaggio di un libro stampato che si riconosce come tale: e nel libro stampato il folklore verbale rispunta come emergenza d'una memoria perduta nel fondo dell'origine». Esso non è però tanto dissimile, nella sua qualità, dal sapere scritto dell'epica cavalleresca, a cui è accomunato dall'essere un formulario di espressioni inattuali e, pertanto, non comprensibili fino in fondo: «il folklore verbale di Sancio non è che il risvolto di quello di Don Chisciotte, entrambe forme scadute, entrambe segni d'una irrimediabile separazione dall'origine, dal modello originario che ora si può imitare solo parodicamente»⁵⁹.

Per Celati, interessato fondamentalmente alle culture popolari e, in generale, subalterne, questa parodia della parola libresca giunge a essere parodia di un intero linguaggio che perde il proprio distacco dalle cose concrete e trova un valore nelle parole in

⁵⁸ *Ivi*, pp. 148-149.

⁵⁹ *Ivi*, p. 151.

sé. Una parola che non serve più a costruire legami referenziali, ma a mascherare e ingannare; e che sarebbe propria di una concezione contadina, non urbana, che si esprime paradossalmente attraverso un'opera raffinata come quella di Cervantes:

la parodia dei libri, questa "comprensione sbagliata" dei libri, se ad un certo punto conviene alla società colta e classicista nella fase di espansione della sua passione di verità, si porta però dietro tutta una serie di altre cose, e soprattutto questa parodia generalizzata del linguaggio, che la cultura urbana non può mai adottare. Il *Quijote* è la teoria contadina del linguaggio, che si diffonde in tutta Europa travestendo le proprie origini⁶⁰.

Le radici di questa «teoria contadina del linguaggio», seguendo le intuizioni di Camporesi, vanno ricercate nelle condizioni materiali e nel differente accesso alla scrittura configurato dai rapporti di potere: come spiega lo studioso, «la quasi completa totalità della gente di campagna e una considerevole percentuale di quella di città, rimase estranea agli strumenti di produzione della cultura scritta, in un universo sociale che col trascorrere dei secoli andava, seppur lentamente, alfabetizzandosi»; fu questa «esclusione dalle lettere» che condusse «alla paura superstiziosa delle parole scritte e al timore del libro stampato, sentito come oggetto magico, talismano adoperato da maghi e incantatori, da esorcisti e sacerdoti»⁶¹ e, più in generale, a «un processo di profonda crisi nel seno della cultura popolare nata e prosperata nell'assoluta oralità, in un universo semiotico che della parola scritta poteva fare a meno»⁶².

⁶⁰ *Ivi*, p. 159.

⁶¹ P. CAMPORESI, *Rustici e buffoni*, cit., p. 11.

⁶² Fenomeni culturali come «la festa, il dramma popolare e la rappresentazione rituale collettiva, la trasmissione orale delle fiabe e delle leggende, la danza, il proverbio, la liturgia della nascita e della morte, il matrimonio,

Una dicotomia simile viene dunque a riproporsi in Vassalli, anche se in questo caso non si può parlare propriamente di una contrapposizione tra mondo contadino e dimensione urbana. Vi è però la medesima accusa – storicamente rivolta a quest’ultimo polo, come dice Celati – di un linguaggio che si è scisso dalle cose che intende indicare, provocando a sua volta una delle scissioni interiori che configurano la schizofrenia di Augusto Ricci. Se abbiamo parlato di comunismo come Chiesa e di potere pastorale, forse potremmo piuttosto riferirci alla già citata scena del *latinorum* dei *Promessi Sposi*, dove un prontuario di formule latine incomprensibili a chi non vi è avvezzo viene utilizzato da don Abbondio per ingannare Renzo: anche in questo caso, un linguaggio prestigioso quanto incomprensibile serve unicamente a celare e mascherare, non a comunicare. In Vassalli, dunque, sulla dicotomia campagna-città prevarrebbe quella che oppone chierici e laici, ossia chi ha accesso a una serie di pratiche e di discorsi rituali e chi vi è esterno: come rilevava Camporesi, a lungo la «*parole cristiana*» è rimasta «abbondantemente estranea alla *langue* contadina»⁶³. Come è facile notare, una simile contrapposizione calata nel contesto post-sessantottino, dove alla *parole cristiana* corrisponde il formulario della rivoluzione, mette in luce il carattere iniziatico di un discorso che si voleva antagonista e rivolto alle masse, ma che in breve si è mutato in codice oscuro riservato a pochi adepti, senza possibilità di una vera comunicazione con l’esterno e, in ogni caso, senza più una vera presa sulle cose e dunque sulla realtà che si voleva modificare.

Questa distanza tra il protagonista, annegato nelle parole, e le cose, nel romanzo è rappresentata simbolicamente dal fatto che,

la tradizione calendariale, la cultura medica e magica, l’utopia e il sogno collettivo, i canti di lavoro, le giostre verbali, gli indovinelli», specifica Camporesi, «vivevano nella memoria sociale delle comunità più che nelle pagine a stampa», *ivi*, pp. 19-20.

⁶³ *Ivi*, p. 93.

come nota Nesi, «gli sguardi dominano incontrastati»⁶⁴. Il segno più marcato dell'importanza dello sguardo nella vicenda si ritrova infatti nel voyeurismo ossessivo del guardiano del camping, che utilizza il suo binocolo per tenere d'occhio i villeggianti suoi nemici, ma soprattutto per spiare le donne nelle loro roulotte. Allo stesso modo, una funzione analoga è svolta dalla televisione e dai programmi pornografici, surrogati del binocolo, una volta che egli è costretto a rinunciare alla visione per le minacce del fidanzato di una di queste donne⁶⁵. La sua incapacità di una vera presa sul reale, che lo condanna a un rapporto esclusivamente visivo e furtivo con l'altro sesso, è evidente dalla violenta frustrazione con cui reagisce quando viene scoperto, non senza un accenno di complesso di castrazione: «mi ha proprio visto perché grida il mio nome e mica il nome soltanto, macché, tutta una serie d'insulti e di cose da far arrossire un sasso lasciando cadere la tapparella come se fosse una ghigliottina, sbam, sopra al mio orgoglio ferito. Così le grido "puttana"»⁶⁶.

L'incapacità di intessere vere relazioni interpersonali è dunque sintomo di una complessiva mancanza di presa sul reale, di un'incolmabile distanza dalle cose. A parte il voyeurismo, l'unica modalità con cui Augusto si relaziona alle donne è data dalla corrispondenza epistolare che intrattiene con potenziali fidanzate conosciute mediante annuncio sul giornale (e la stessa cosa succedeva, del resto, a Cris impotente poco prima del suicidio in *Abitare il vento*, intento a consultare una rubrica di incontri sul «corriere della subito-sera») ⁶⁷. Anche in questo caso, le parole con cui sono scritte le epistole alludono a qualcosa di celato, qualcosa di promesso e mai rivelato: «che campionato, ragazzi! Ricco di luci e di ombre e di tutto quello che occorre per stimolarmi e spronarmi alla ricerca del tesoro sepolto, del galeone

⁶⁴ C. NESI, *Sebastiano Vassalli*, cit., p. 52.

⁶⁵ S. VASSALLI, *Mareblù*, cit., pp. 59-60.

⁶⁶ *Ivi*, pp. 16-17.

⁶⁷ S. VASSALLI, *Abitare il vento*, cit., p. 90.

sommerso, di quello che le parole non dicono ma che dietro alle parole deve pur esserci, c'è»⁶⁸. A questo servono le parole, siano proclami rivoluzionari o descrizioni di vedove in cerca di un marito: non a comunicare e a designare un oggetto presente, ma a promettere qualcosa che è serbato in una dimensione nascosta e temporaneamente – avverbio ingannevole – inattuabile. In ogni caso, il segno di una distanza: «a me le donne piace guardarmele da lontano. Spiarle. [...] se ci si potesse sposare dalla finestra, a distanza... con il binocolo...»⁶⁹, fantastica Augusto, rendendosi conto di quanto sia difficoltoso per lui relazionarsi con una donna in carne e ossa.

Un altro sintomo evidente di questa scissione tra le parole e le cose, voyeurismo a parte, è la comprensione sbagliata, norma regolatrice del racconto del guardiano del camping. Il protagonista, da una parte, utilizza in continuazione metafore che non ha ben compreso (il già citato caso dell'«idra capitalista»), cita proverbi che non ricorda bene, ascrive al *Libretto rosso* «massime difficili da attribuire al Grande Timoniere piuttosto che a Frate Indovino»;⁷⁰ ma, soprattutto, prende ogni discorso alla lettera: in ciò risiede evidentemente una delle fonti da cui scaturisce l'elemento comico del romanzo. Alla fine della vicenda, quando il Mareblù prende fuoco per colpa dei figli dei Milani che giocano con la benzina rubata ad Augusto, il guardiano si ritrova conteso tra i due proprietari, l'avvocato Indrago e l'ingegner Parodi, che vogliono avvalersi della sua testimonianza l'uno contro l'altro per accaparrarsi i diritti sulla ricostruzione. La segretaria Trotti, che il guardiano ha visto poco prima dell'incendio intrattenersi amorevolmente sulla scogliera con l'ingegnere di cui è amante, chiede dunque ad Augusto di testimoniare in suo favore: «“devi riferire i fatti come te li ho raccontati però senza nominarmi, mettiti al mio posto”», gli dice; ma il guardiano prende alla let-

⁶⁸ S. VASSALLI, *Mareblù*, cit., p. 20.

⁶⁹ *Ivi*, p. 150.

⁷⁰ *Ivi*, quarta di copertina.

tera quest'ultima espressione: «hai capito cosa ti chiede di fare Augusto? Ti chiede di andare a raccontare in giro che sei entrato nel tuo campeggio assieme al mostro Parodi mentre lui ti toccava le poppe, pùh! Dopo aver pomiciato sulla scogliera»⁷¹.

Se però egli non è capace di cogliere il linguaggio figurato, è soprattutto perché non è capace di ridere: prende tutto alla lettera perché non riesce a non prendere tutto sul serio, anche quando i suoi fraintendimenti sembrano una strategia da *trickster*, da furfante/sciocco/buffone. Quando cerca di farsi una foto con una macchina automatica per mandarla via posta alle aspiranti fidanzate, viene infatti esplicitata la sua allergia alla risata: «in fotografia bisogna ridere e io invece ho la risata difficile anzi per quanto mi ricordo posso affermare di non avere riso in tutta la mia vita. Mai». All'inizio, però, il protagonista non soffre per questa sua incapacità di ridere; anzi, pensa che quella seria sia l'espressione che più si addica alle sue fattezze, e in generale a un dirigente rivoluzionario («rilassati. Assumi l'atteggiamento grave e pensoso che meglio di ogni espressione frivola si presta a valorizzare i tuoi lineamenti virili»)⁷². È evidente che con questa seriosità patologica Vassalli vuole tratteggiare la parodia di un partito che non riesce a non prendersi sul serio (quindi neanche a fare autocritica), che non riesce a non prendere sul serio neanche ogni discorso rivoluzionario che, per quanto sconclusionato o *nonsense*, sia attribuibile a un'*auctoritas* tra i "giganti della storia". La risata è pertanto dichiaratamente un gesto di ribellione, l'irruzione del «discorso impavido» di un soggetto oppresso dalla dogmatica e dalla retorica rivoluzionarie. In questo, evidentemente, lo scrittore allude veramente al granitico Partito comunista, visto come un ciarpame dei decenni passati, incapace di mutare ed evolversi secondo i nuovi tempi, piuttosto che a una contestazione che, soprattutto in alcuni movimen-

⁷¹ *Ivi*, p. 186.

⁷² *Ivi*, pp. 36-37.

ti del Settantasette, aveva saputo in effetti appropriarsi di una comicità carnevalesca come strumento di lotta e propaganda (i *calembours* come «Lama non l'ama nessuno» adottati come slogan, le manifestazioni in maschera concepite come *happenings* festosi, e così via).

Così, la risata di Augusto è quella propriamente antidogmatica di Rabelais, è una risata che scaccia la paura della morte ribellandosi a ogni visione sclerotizzata del mondo che concepisca corpi individuali segregati, e non un grande corpo cosmico i cui componenti sono in perenne comunicazione. Una risata che, nello specifico del romanzo, è l'atto di insubordinazione del protagonista nei confronti della rigida coscienza militante incarnata nei quattro ritratti: «magari tra un po' riesco perfino a ridere alla faccia vostra così per esercitarmi provo a muovere le guance e subito mi taglio, ahi»⁷³, dice rivolto ai giganti della storia. Eppure, per quanto possa impegnarsi, Augusto non è proprio capace fisicamente di ridere, né dunque di esautorare e dissacrare quelli che presenta a una potenziale fidanzata come i suoi antenati: «dovrei fare una grossa risata però nonostante i miei sforzi io a ridere proprio non riesco, che posso farci? [...] Resto con la bocca aperta come quando si deve starnutire e lo starnuto non viene». Eppure, ogni tanto, alla sua coscienza affiora la ribellione dissacrante della risata, sotto forma di una fantasia di abbassamento che gli rappresenta i padri del comunismo intenti a ridere: cioè a fare qualcosa di assai sconveniente al saggio fondatore di una dottrina – *risus abundat in ore stultorum*, e «Cristo non rideva» perché «il riso è fomite di dubbio»⁷⁴, come dice Jorge da Burgos in *Il nome della rosa*. In particolare, egli immagina Stalin, il “gigante” con cui più si identifica, anche nell'aspetto fisico, che ride a crepappele:

⁷³ *Ivi*, p. 69.

⁷⁴ UMBERTO ECO, *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 1986, p. 139.

Sarebbe bello, mi dico, sapere se il mio immortale modello cioè il gigante della storia Josif Vissarionovic Giugasvili Stalin si faceva qualche risata alla faccia della piovra hitleriana e della tigre buchariniana [...]! Se era capace di ridere.

A volte pensando allo Stalin mi immagino che anche lui è stato come me un personaggio da tragedia per trenta o per quarant'anni finché a un tratto si è messo a ridere là nel Cremlino e ha riso sempre, di giorno. Di notte. Mentre dormiva. Al cesso. Ha riso di tutti e al punto che per mostrarlo pubblicamente gli dovevano dare droghe pesanti morfina o roba del genere che gli stendeva i muscoli delle guance, insomma questa è una mia fantasia senza il minimo fondamento. Una follia, si capisce⁷⁵.

«Una follia», per l'appunto: una “festa dei folli”, tutta nella testa di Augusto, nella quale il re detronizzato si mischia e si confonde con il popolo e ride con esso, nelle situazioni più oscene e che meno si addicono alla rappresentazione della regalità («Al cesso»). Non è forse un caso, del resto, che il protagonista chiami i padri fondatori del comunismo «giganti della storia»: il gigante è una figura prettamente carnevalesca poiché dominata dalla smodatezza, e forse c'è qui un riferimento a quegli stessi *Giganti buffoni* che davano il titolo a un saggio di Celati – non solo Gargantua e Pantagruel, ma anche Morgante, Balduz e Fracassus. Augusto se li immagina anche presi da una fame, per l'appunto, pantagruelica: «sono stufo di saltare pasti con la storia del rivoluzionario sobrio e balle del genere, figurati se i giganti della storia tiravano la cinghia, loro. [...] Secondo me il vero dirigente rivoluzionario è uno che non si nega mai niente anzi mangia il triplo di un borghese a causa della sua fame gi-

⁷⁵ S. VASSALLI, *Mareblù*, cit., p. 86.

gantesca. Storica»⁷⁶. Per quanto seriosi possano essere, loro e il Don Chisciotte che vorrebbe imitarli, essi contengono dunque il germe della comicità che attende di esplodere.

Nell'ultima pagina del romanzo, infatti, Augusto Ricci si scopre finalmente capace di ridere. Quando riesce a dire ai giganti della storia ciò che pensa di loro, affrancandosi dunque dal loro pesante paternalismo; ma soprattutto quando il camping Mareblù prende fuoco, esattamente come nelle sue visioni e nei suoi proclami dell'apocalisse rivoluzionaria. Salvo che, non avendo lui il coraggio di appiccare l'incendio, questo viene causato incidentalmente dai due figli dei villeggianti che giocano con una tanica di benzina; così si ritrova perfino conteso, per la sua testimonianza, dai due proprietari del campeggio messi l'uno contro l'altro, gli stessi che prima si burlavano di lui e volevano licenziarlo. I «mostri» (i Milani e i Bergami, i capitalisti, le donne, gli odiati giovani) sono finalmente stati tutti annientati, come nella sentenza di Mao riportata in esergo al libro; ma per una mera combinazione di fattori incontrollabili o di cui egli era all'oscuro, non certo per una sua vera azione rivoluzionaria. Il guardiano scoppia così in una sonora risata liberatoria con la quale si chiude l'opera. La realtà è sempre troppo complicata e imprevedibile per essere compressa in un discorso, in un proverbio, in una teoria della rivoluzione; tant'è che l'ultima riflessione sviluppata da Augusto prima di mettersi a ridere è il massimo del paradosso, del ribaltamento per cui la controrivoluzione diventa la vera rivoluzione: «i proletari e i capitalisti devono lottare fianco a fianco, uniti», dice il guardiano del *Mareblù*, «per un mondo sostanzialmente simile a quello dove sono vissuti e che non era nemmeno da buttar via, coi suoi mostri. Con le illibate. Con i giganti che davano le sentenze, sì». Un proverbiale “tutto cambi perché nulla cambi” chiude il romanzo, riducendo a effimera e volatile velleità ogni afflato rivoluzionario di un decennio

⁷⁶ *Ivi*, pp. 117-118.

lungo di contestazioni: dal gattopardismo, in Italia, non si scampa, sembra dire l'autore del *Viaggio (in undici tappe) all'interno del carattere nazionale italiano*. Quando capisce che la storia fa il suo corso, per quanti proclami e teorie rivoluzionarie si possano formulare stando fermi a guardare il mondo con un binocolo, è allora che Augusto finalmente riesce a ridere:

E intanto che parlo sento una specie di fastidio sotto le orecchie dove c'è l'attaccatura delle guance, ecco, se avessi ancora dei denti da quelle parti potrei pensare... temere... Invece non ne ho più e mi prudono anche le labbra, il naso, cosa mi succede adesso? [...] sposto la testa nel sonno e le labbra cominciano a muoversi a scatti: ah ah. Ah ah ah ah. Scommetto che sto ridendo. Per la prima volta da quando sono al mondo e dopo essere sopravvissuto alla Libia e alla vedova Pittoni e all'incendio del mio campeggio, ah ah ah. Ah ah ah ah ah ah ah ah. Non riesco più a trattenermi. Ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah. Le labbra scattano meccanicamente, da sole, e io Augusto Ricci per la prima volta dopo sessant'anni di vita seria finalmente rido di gusto, sghignazzo: ah ah ah ah ah ah ah ah. Oh oh oh oh oh oh oh oh. Ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah. Rido come un pazzo, ah ah⁷⁷.

«Rido come un pazzo»: è la follia ad affrancare dal peso delle ideologie il personaggio disegnato da quello scrittore appassionato ai folli, che individuava il suo «babbo matto» nel poeta Dino Campana, cui dedicò «il libro della nascita come scrittore»⁷⁸, il primo dopo la trilogia comica chiusa con *Mareblù*.

⁷⁷ *Ivi*, p. 190.

⁷⁸ S. VASSALLI, G. TESIO, *Un nulla pieno di storie*, cit., p. 55. Il libro in questione è S. VASSALLI, *La notte della cometa. Il romanzo di Dino Campana*, Torino, Einaudi, 1984.

Riso e follia, strettamente correlati, sembrano dunque concepiti da Vassalli come energie antidogmatiche e sovversive, secondo la medesima concezione del *Gargantua*: la risata che straripa nel finale «ci ricorda che Augusto Ricci fino a quella notte di fine settembre del 1980 aveva fatto parte degli *aghelasti*, tanto avversati da Rabelais perché incapaci di ridere e di minare così le loro granitiche certezze». Questa risata «forse tardiva», però, suggerisce Nesi, «risuona come un baratro dello spirito»: anche se «è felicemente liberatoria e iscrive *Mareblù* in quel *castigat ridendo mores* che per secoli ha contraddistinto una delle funzioni primarie della commedia», nell'opera viene a perdersi «la fiducia nell'efficacia destabilizzante del ridicolo, cosicché il grido anarchico, che prometteva di seppellire tutti con una risata, in Vassalli si stempera nello sberleffo di una commedia». Insomma, forse manca, in questo scrittore che pure attinge a piene mani dal sistema delle immagini popolari e carnevalesche, l'ottimismo vitalistico che fornisce carattere politicamente sovversivo alla narrativa rabelaisiana: all'abbassamento non segue un innalzamento, la storia prosegue dritta per la sua strada e non a cicli; manca una *pars costruens* che segua alla meticolosa demolizione dissacrante degli apparati dogmatici delle ideologie dei folli anni Settanta, per cui il senso ultimo della narrativa comica di Vassalli non si può definire propriamente carnevalesco. Il senso della festività del Carnevale, che un Celati crede sia ancora possibile vivificare, è perduto per sempre; la festa è finita.

Così, «*Mareblù* rimane un'interessante prima e unica prova comica», dice Nesi – che non considera la forte comicità, anche carnevalesca, di *L'arrivo della lozione* e di *Abitare il vento* –, «tramite la quale lo scrittore mette a fuoco l'utopia del socialismo reale, in cui aveva creduto, e l'importanza dell'immagine come feticcio, simbolo, emblema dell'immaginario contemporaneo»⁷⁹. La coscienza crepuscolare che domina *Mareblù*, con la parola

⁷⁹ C. NESI, *Sebastiano Vassalli*, cit., pp. 49-50.

feticizzata e l'azione ridotta allo sguardo a distanza, annuncia pertanto il prossimo avvento di «un'epoca che ha messo tutta la sua anima al servizio di una sistematica socializzazione dell'immaginario: dalla merce feticizzata attraverso la sua immagine all'immagine come regina delle merci»⁸⁰, così come la definisce Daniele Giglioli. La feticizzazione – principalmente delle parole, nel caso delle opere di Vassalli – è dunque il paradigma di questa epoca dell'*agency* requisita, e il «feticcio è ciò che ti permette di non sapere ciò che sai benissimo; di fare come se non sapessi; di scindere il tuo Io in due parti non comunicanti»⁸¹. Esattamente quanto succede ad Augusto quando riesce finalmente a mettere a tacere la voce insistente della sua coscienza che parla attraverso i ritratti di Marx, Lenin, Stalin e Mao.

Un cronotopo della fine

Per dimostrare come i romanzi di Vassalli presi in esame finora siano permeati di un sentimento della fine – del dopo, del “post” – che si riflette nell'esaurimento della carica rigeneratrice delle immagini della comicità carnevalesca utilizzate dallo scrittore, vi è un ulteriore aspetto che va considerato: la dimensione spaziale della narrazione, specialmente in *Mareblù*. La condizione di spaesamento del protagonista schizofrenico, messo di fronte al crollo definitivo delle utopie in cui racconta di aver creduto con tutto se stesso, si riflette nell'ambientazione della vicenda in un luogo come il camping da cui il romanzo prende il titolo, dove il tempo è fermo e l'incedere della storia sembra non mostrare i suoi effetti. Si tratta a tutti gli effetti di un esilio, cioè di una forzata reclusione in un ambiente da cui il centro dove “accadono le cose” sembra lontano e irraggiungibi-

⁸⁰ DANIELE GIGLIOLI, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet, 2011, p. 21.

⁸¹ *Ivi*, p. 103.

le, da cui ogni tentativo di incidere sul reale appare impossibile, ogni azione responsabile ineffettuale: e questo sentimento di impotenza ben si riflette nel voyeurismo che attraversa il romanzo e nella costrizione di ogni azione rivoluzionaria di Augusto alla dimensione onirica, allucinatoria o cinematografica. La distanza tra le parole e le cose di cui abbiamo detto, insomma, si traduce allora anche in una distanza spaziale, nell'indefinita condizione di un altrove in cui il protagonista appare costretto e ingabbiato.

Dal momento che l'ambientazione spaziale in un generico "altrove" segnato dalla distanza si salda con la collocazione temporale in un altrettanto generico "dopo", quella che si prende in esame è proprio l'intersezione tra questi rapporti spaziali e temporali, o meglio, l'appropriazione letteraria di tali rapporti che Michail Bachtin definiva «cronotopo». Con questo termine «che significa letteralmente "tempospazio"», il critico indicava «l'interconnessione sostanziale dei rapporti temporali e spaziali dei quali la letteratura si è impadronita artisticamente», sottolineando come «in questo termine sia espressa l'inscindibilità dello spazio e del tempo (il tempo come quarta dimensione dello spazio)»⁸². Nei romanzi di Vassalli però, nonostante la narrazione sia costruita attorno a una figura buffonesca, non troviamo il cronotopo della festa, del Carnevale inteso come rivolta, dove si intersecano il tempo mitico dell'epifania e lo spazio eminentemente cittadino della piazza, palcoscenico teatrale per le performance del furfante/buffone/sciocco. Sarebbe legittimo aspettarcelo, dal momento che, come ricordava Bachtin, questi tre personaggi «creano intorno a sé particolari piccoli mondi, particolari cronotopi»: nello specifico, «portano nella letteratura prima di tutto un legame molto importante col teatro e le maschere teatrali da piazza e sono legate a un settore particolare, ma mol-

⁸² M. BACHTIN, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, in ID., *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 2001, p. 231.

to importante, della piazza popolare». Un settore caratterizzato da una comicità peculiare, pubblico (come si addice appunto a una piazza), dal momento che l'esistenza di queste tre figure «si svolge interamente all'esterno; esse, per così dire, portano tutto in piazza; tutta la loro funzione consiste nell'esteriorizzare l'esistenza», per cui «si crea così un modo particolare di esteriorizzazione dell'uomo mediante il riso parodico»⁸³.

Invece, nel caso di quel particolare clown che è Augusto, il fenomeno comico è interiorizzato, privatizzato, cioè ridotto ai contorni di un personaggio totalmente individuale del quale l'autore ci invita a ridere. Ci troviamo allora piuttosto di fronte a una spazialità rimpicciolita nell'intimo dell'Io, o che evoca una dimensione genericamente lontana, incrociata al tempo del "post", e che non di rado può assumere le forme specifiche della topica post-apocalittica: il cronotopo crepuscolare della sconfitta, o meglio, del momento che segue la sconfitta. E se il protagonista del Carnevale è il corpo collettivo della comunicazione cosmica, al centro di questo "tempospazio" si ritrova invece un corpo segregato nella sua individualità, come abbiamo già intravisto in *L'arrivo della lozione* e in *Abitare il vento*: un corpo aberrante, deformato grottescamente dalla parola rivoluzionaria, caratterizzato da abnormi disfunzioni sessuali e psichiche, e dall'accumulazione di tic che configurano una nevrosi causata dal distacco dell'individuo dalla collettività. In *Mareblù* troviamo dunque tanto la dimensione lontana dell'esilio quanto la consapevolezza del "post", declinate secondo le linee di sviluppo già intraviste nei romanzi precedenti: il sentimento della sconfitta, e, più in generale, della fine di un'epoca eroica (nel senso di un tempo in cui era ancora possibile concepire un'azione volta a incidere sulla storia), si fa dunque più forte in questo che negli altri due romanzi di Vassalli presi in esame, com'è facile del resto aspettarsi visti gli anni in cui è stato scritto.

⁸³ *Ivi*, pp. 306-307.

Al momento di concentrarsi sulle coordinate spaziali della rappresentazione in *Mareblù*, va comunque detto che il luogo in cui è ambientata la vicenda non ha dei contorni ben definiti, e, in quanto generico altrove, si definisce più che altro per contrapposizione: Vassalli sembra riprendere in questo romanzo il tradizionale contrasto, produttivo in letteratura e non solo, tra la città e la campagna⁸⁴. Sebbene infatti non si possa parlare propriamente di campagna per il camping sul mare di cui Augusto è il custode, intendiamo indicare con questo termine il luogo che si contrappone alla dimensione urbana, cioè all'ambiente dove l'incedere della storia mostra più vistosamente i suoi effetti, l'habitat naturale del potere e del conflitto. Come abbiamo visto precedentemente per la «teoria contadina del linguaggio», il divario tra questi due mondi identifica due culture ben distinte e parzialmente in conflitto: ripercorrendo storicamente questa contrapposizione, Camporesi ha però complicato il quadro, smentendo in parte anche la netta dicotomia su cui si basa la concezione della cultura popolare propria di Bachtin. La cultura del volgo nei secoli si è infatti intrecciata fittamente a quella della Chiesa e dell'aristocrazia clericale, quantomeno fino alla netta censura messa in atto dalla Controriforma – che, è bene notare in riferimento a quanto detto prima, coincide con il prevalere definitivo della cultura scritta su quella orale. Per Camporesi infatti «si potrebbe ipotizzare da una parte una chiesa medievale profondamente folclorizzata e dall'altra una chiesa

⁸⁴ Ci si riferisce a quel «contrasto plurisecolare» tra città e campagna «che assume fisionomie molteplici tra XIV e XVI secolo», e che, ancora prima che come *topos* letterario, va concepito come espressione di un «conflitto di ordine politico-ideologico» (FRANCESCO SBERLATI, *Villania e cortesia. L'opposizione tra città e campagna dal Medioevo al Rinascimento*, in *La letteratura di villa e di villeggiatura. Atti del Convegno di Parma, 29 settembre-1° ottobre 2003*, Roma, Salerno Editrice, 2004, pp. 65-114, p. 65). Naturalmente gli studi di Bachtin e Camporesi hanno avuto un ruolo fondamentale nell'identificazione di città e campagna come mondi culturali in opposizione e nell'esplorazione delle complesse interazioni tra cultura contadina e cultura urbana.

moderna, dalla Controriforma in poi, accanitamente protesa alla cancellazione di quella cultura popolare con la quale nei secoli di mezzo era vissuta in stretta simbiosi». Furono il Concilio di Trento e la presa di potere da parte di una gerarchia ecclesiastica duramente evangelizzatrice e antipopolare a intraprendere un brusco cambio di direzione che sconvolse il vecchio ordine culturale, «cercando di escludere i ceti popolari da ogni possibile forma d'espressione e di elaborazione, spontanea o riflessa, della propria visione del mondo e imponendo un modello di società santa, disciplinata anche nei confronti dei residui eccessi folclorici del basso clero». È allora, per lo studioso, che nasce la subalternità nel senso moderno del termine, «con la fine della cultura autogestita dal basso, dai *fous*, dalla "gente folle" [...] e con l'imposizione, guidata e pilotata dall'alto, di ideologie estranee al senso popolare della vita»⁸⁵.

Allo stesso modo, la cultura della campagna ed extraurbana in genere non ha cessato per lungo tempo di contaminare quella urbana: una vera e propria «lunga ombra proiettata dalle campagne sulle città italiane, anche quando queste parvero autonome sotto il profilo non solo economico ma culturale», che per Camporesi

sta a indicare una primogenitura che permeò profondamente gli istituti mentali urbani pur dopo che la città cessò d'essere tributaria della campagna. L'autonomia economica dei centri urbani non coincise con l'affrancazione dai modi di pensare, d'immaginare, di comunicare, di rappresentare propri del paradigma culturale agrario. Il ricambio mentale fu lentissimo e ancor oggi non è del tutto compiuto, anzi rivive sotto la forma ambigua della nostalgia per le radici, ormai distrutte, d'una dimensione contadina che l'urbanizzazione di

⁸⁵ P. CAMPORESI, *Rustici e buffoni*, cit., pp. 53-54.

massa ha rimesso in movimento sotto forma di mito e di nevrotica ricerca di un senso della vita meno precario, più stabile, più “naturale”⁸⁶.

Se dunque dal punto di vista della storia culturale viene meno quel netto antagonismo tra campagna e città che nella teoria di Bachtin tende a tradursi in uno scontro anche politico tra ceti subalterni, borghesia e aristocrazia, diventa tanto più evidente che l’ambientazione extraurbana di *Mareblù*, con il suo corredo simbolico tratto dalla comicità carnevalesca, non possiede quei tratti agonistici e di conflitto culturale e sociale che il critico russo desume leggendo l’opera di Rabelais. Lo spazio diverso dalla città in Vassalli è funzionale a rendere l’ambientazione in un tempo in cui la storia sembra essersi fermata, dove ogni azione responsabile volta a incidere sulla storia stessa sembra inattuabile, dopo la tempesta carnevalesca del lungo Sessantotto. Vediamo bene pertanto qui l’intrecciarsi dei rapporti spaziali con quelli temporali nella rappresentazione: nel momento in cui l’autore intende descrivere la fine della festa, la sconfitta delle velleità rivoluzionarie sessantottesche, insomma il sentimento nevrotico del dopo, egli si allontana allo stesso tempo dalla dimensione urbana, teatro per eccellenza dei sommovimenti storici. Un movimento opposto rispetto a quello dell’operaio-massa tanto odiato da Vassalli, il quale, dalla provincia, dalla campagna, giunge nella città dove compie la propria alfabetizzazione rivoluzionaria e “impara” la rivolta: il secondo dopoguerra è d’altronde, in Italia, un periodo caratterizzato da grandi migrazioni verso la città, e più in generale, da un inurbamento e un’urbanizzazione che hanno un ruolo tutt’altro che secondario in quella «mutazione antropologica» di cui paventava gli effetti Pier Paolo Pasolini⁸⁷.

⁸⁶ *Ivi*, p. 8.

⁸⁷ Cfr. PIER PAOLO PASOLINI, *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 1975.

Tutta una tradizione della militanza e della teoria politica, per non parlare della mitologia di movimento, ha infatti identificato nel secondo Novecento la città come il luogo della rivolta per eccellenza. Questo aspetto è molto chiaro ad esempio nel saggio *Spartakus. Simbologia della rivolta* di Furio Jesi, scritto nel 1969, in piena temperie sessantottesca, dove anzi è proprio nel momento della rivolta che la città si rivela, si manifesta come in un'epifania. Scrive Jesi, mescolando evidentemente le proprie riflessioni filosofiche con le reminiscenze di una personale esperienza di lotta:

si può amare una città, si possono riconoscere le sue case e le sue strade nelle proprie più remote o più care memorie; ma solo nell'ora della rivolta la città è sentita veramente come la propria città: propria, poiché dell'io e al tempo stesso degli «altri»; propria, poiché campo di una battaglia che si è scelta e che la collettività ha scelto; propria, poiché spazio circoscritto in cui il tempo storico è sospeso e in cui ogni atto vale di per se stesso, nelle sue conseguenze assolutamente immediate. Ci si appropria di una città fuggendo o avanzando nell'alternarsi delle cariche, molto più che giocando da bambini per le sue strade o passeggiandovi più tardi con una ragazza. Nell'ora della rivolta non si è più soli nella città⁸⁸.

La dicotomia città-campagna è del resto attiva e produttiva non solo nell'immaginario rivoluzionario – nutrito sia dalle suggestioni della guerriglia di montagna *à la* “Che” Guevara che da scenari di conflitto interno a città dense di barricate, il cui principale precedente storico e mitico al tempo stesso va forse

⁸⁸ FURIO JESI, *Spartakus. Simbologia della rivolta*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, p. 25.

individuato nell'esperienza della Comune di Parigi (1871). Questi luoghi non attivano solo simbologie contrapposte, ma anche strategie rivoluzionarie differenti: in tale divergenza tattica risiede per esempio una delle principali differenze tra due formazioni armate come i Gruppi d'Azione Partigiana di Feltrinelli e le Brigate Rosse. Dai comunicati dei GAP, per esempio, «si ricava che la loro impostazione è essenzialmente difensiva e ricalca gli schemi della lotta partigiana durante la Resistenza: non è una guerriglia urbana quella che vedono in prospettiva» – come quella praticata dalle BR –, «ma una guerriglia di tipo cubano in zone di montagna, dove ci si può difendere meglio e a lungo»⁸⁹, come leggiamo in *L'orda d'oro*. Gabriele Donato ha poi rilevato che, di contro a questa «intenzione di iniziare a creare le condizioni per lo scatenamento della guerriglia – con vere e proprie basi sulle montagne e nelle isole – contro il regime autoritario che di lì a poco sarebbe stato instaurato», un gruppo extraparlamentare che pure contemplava l'esercizio di certe forme della violenza come Potere operaio «rifiutava di tramutarsi in una vera e propria organizzazione armata, separata dal contesto delle città»; e, allo stesso modo, dal dibattito in seno al Collettivo Politico Metropolitan «emerse l'esigenza di costituire le BR sulla base della necessità d'indicare certamente agli operai più combattivi – con l'azione e l'esempio – l'esigenza di collocarsi sul terreno della lotta armata, ma senza che tale collocazione comportasse la perdita dei legami con i luoghi di lavoro e con i quartieri»⁹⁰. Vi sono pochi dubbi però, in fin dei conti, che in particolare le rivolte del Sessantotto che precedono i romanzi di Vassalli furono rivolte urbane, e che una simile concezione informò anche la lotta armata: basterebbe, per constatarlo, confrontare la breve vita degli

⁸⁹ NANNI BALESTRINI, PRIMO MORONI, *L'orda d'oro 1968-1977. La grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale*, Milano, Feltrinelli, 1997, p. 404.

⁹⁰ GABRIELE DONATO, «La lotta è armata». *Sinistra rivoluzionaria e violenza politica in Italia (1969-1972)*, Roma, DeriveApprodi, 2014, p. 95.

stessi GAP rispetto alle BR o verificare quanto nella memoria pubblica il decennio della contestazione sia indissolubilmente associato, quantomeno in Europa, a grandi centri urbani (Roma, Milano, Torino, in Italia, e Parigi, all'estero, per citare solo due paesi). Ne consegue dunque che, nell'immaginario letterario relativo alla contestazione, una volta repressa l'insurrezione, finito il Carnevale, il corpo collettivo viene smembrato in tante individualità che ritornano dalla città verso la campagna, in un vero e proprio esilio come quello di Augusto.

In uno studio intitolato *Città ribelli* David Harvey ha ben evidenziato la rilevanza dell'ambiente urbano nel discorso politico. «Il termine “città” possiede una storia iconica e simbolica che è profondamente legata alla creazione di significati politici. La città di Dio, la città sulla collina, il rapporto tra città e cittadinanza, la città come oggetto di desiderio utopico, come luogo distintivo di appartenenza all'interno di un ordine spazio-temporale in continua trasformazione», enumera il geografo: «tutto ciò conferisce all'idea di città un significato politico che smuove un potente immaginario»⁹¹. Tutta una mitologia rivoluzionaria è strettamente legata pertanto all'ambiente cittadino, come emerge chiaramente anche da *Spartakus*, dove la rivolta di Berlino che è il preciso oggetto di studio del saggio viene accostata in una sorta di *pantheon* anticapitalista alla Comune di Parigi – insurrezione cittadina per eccellenza, come detto, da cui peraltro parte la trattazione di Harvey – e alla Guerra Civile spagnola, in cui i centri urbani furono teatro di scontri decisivi⁹². Allargando lo sguardo, ci si rende conto, con Harvey, che

la storia delle lotte di classe urbane è impressionante. La serie di movimenti rivoluzionari che si sono succeduti a Parigi a partire dal 1789, passando per il

⁹¹ DAVID HARVEY, *Città Ribelli. I movimenti urbani dalla Comune di Parigi a Occupy Wall Street*, Milano, Il Saggiatore, 2013, p. 17.

⁹² F. JESI, *Spartakus*, cit., p. 44.

1830 e 1848 fino alla Comune del 1871, ne costituisce il più evidente esempio ottocentesco. La sequenza, poi, si arricchisce nel Novecento e comprende il soviet di Pietrogrado, le comuni di Shanghai del 1927 e 1967, lo sciopero generale di Seattle del 1919, il ruolo di Barcellona nella Guerra civile spagnola, la rivolta di Córdoba nel 1969, per non parlare delle rivolte urbane negli Stati Uniti degli anni sessanta e dei movimenti urbani del 1968 (a Parigi, Chicago, Città del Messico, Bangkok e dappertutto, includendo pure la “primavera di Praga” e la nascita di associazioni di quartiere a Madrid, che in quel periodo guidava il movimento antifranchista)⁹³.

La conclusione di Harvey è che «l'urbano [...] funziona come luogo centrale di azione politica e di rivolta»⁹⁴, non solo per motivi simbolici e, per così dire, mitologici: «è nelle città, infatti», per esempio, «che le classi ricche sono più vulnerabili, non necessariamente in termini di incolumità fisica ma per il valore delle attività che controllano»⁹⁵. Così, «se l'urbanizzazione svolge un ruolo tanto cruciale nella storia dell'accumulazione capitalistica, e se le forze del capitale e dei suoi innumerevoli alleati devono mobilitarsi di continuo per rivoluzionare periodicamente la vita urbana, è inevitabile che conflitti di classe di

⁹³ D. HARVEY, *Città Ribelli*, cit., pp. 141-142. Nel citare questo elenco, ci siamo trattenuti agli eventi precedenti o immediatamente seguenti il Sessantotto, che costituisce l'evento insurrezionale più vicino al momento in cui scrive Vassalli; ma il geografo britannico pone la sua attenzione anche sulle rivolte cittadine proliferate a partire dalla soglia del Terzo Millennio: i movimenti altermondialisti di Seattle, Quebec City e Genova tra 1999 e 2001, gli *Indignados* che occuparono diverse piazze spagnole nel 2010, le cosiddette “Primavere arabe” degli anni Dieci, senza contare poi le sollevazioni urbane nel continente sudamericano (Argentina, Bolivia e Cile tra 2000 e 2011) e i movimenti delle metropoli americane come *Occupy Wall Street*.

⁹⁴ *Ivi*, p. 144.

⁹⁵ *Ivi*, p. 158.

ogni tipo, non importa se riconosciuti come tali, siano coinvolti in questi processi»⁹⁶. È in tal modo che la città diventa lo scenario per eccellenza della rivolta, in una relazione che è in tutto e per tutto ambivalente: essa fornisce uno spazio d'azione privilegiato per l'insurrezione, poiché «alcune specifiche caratteristiche dell'ambiente urbano sono più favorevoli all'azione di chi si ribella rispetto ad altre»; ma, a sua volta, l'insurrezione, anche nel momento in cui viene repressa, produce una trasformazione sulla città medesima, poiché «il potere politico cerca [...] di riorganizzare le infrastrutture e la stessa vita urbana anche in funzione del controllo di una popolazione recalcitrante»⁹⁷.

Il fatto che la città sia lo spazio privilegiato della rivolta, sia da un punto di vista strategico che da uno simbolico, sembra essere sottolineato dalle rappresentazioni letterarie che hanno al centro la sconfitta della rivolta stessa: l'ambiente scelto è frequentemente quello di un generico altrove che è percepito come lontano dall'ambiente urbano, da quel centro dove gli acceleratori storici possono svolgere la loro funzione, dove propriamente accadono gli avvenimenti⁹⁸. *Mareblù* risponde precisamente a

⁹⁶ *Ivi*, p. 141.

⁹⁷ L'esempio più eclatante di questa strategia urbanistica sono i *boulevards* parigini realizzati da Haussmann, concepiti come specifici strumenti di controllo militare dei cittadini ribelli; ma, per rimanere più vicini agli anni che interessano i romanzi di Vassalli, Harvey cita anche la riprogettazione di alcuni centri urbani statunitensi in seguito alle rivolte degli anni Sessanta, che «si motiva essenzialmente sulla necessità di creare una serie di imponenti barriere stradali – in realtà dei fossati – tra le cittadelle costituite dalle proprietà ancora di valore del centro e gli impoveriti ghetti circostanti» (*ivi*, p. 143).

⁹⁸ Fuori dal perimetro della comicità che pervade i romanzi di Vassalli, si può pensare ai protagonisti esiliati in campagna di un'opera pienamente post-sessantottesca come *Cani sciolti* di Renzo Paris (1973), o all'esilio sulla costa ligure – curiosamente, la stessa del camping Mareblù – dell'*alter ego* di Luciano Bianciardi narratore di *Le cinque giornate* (1969), seguito al fallimento dell'insurrezione milanese rivisitata in chiave anacronistica; cfr. RENZO PARIS, *Cani sciolti*, Rimini, Guaraldi, 1973 e LUCIANO BIANCIARDI, *Le cinque giornate. Bisognerebbe anche occupare le banche*, Viterbo, Stampa Alternativa/Nuovi Equilibri, 2008.

questa modalità della rappresentazione: se, come detto, non si può parlare propriamente di campagna per il camping sulla riviera ligure dove è ambientata l'intera vicenda, si tratta in ogni caso di un "fuori", un luogo del disimpegno dove la storia con i suoi grandi sconvolgimenti non arriva; anche per lo stato di sospensione dovuto alla condizione vacanziera, in funzione della quale è costruito l'ambiente: «guarda che mare, che blu. Anzi mi viene in mente la canzone che dice appunto di guardare il mare eccetera e me la canterei, davvero, se solo sapessi le parole e se non ci fosse questa gente che dorme nelle roulotte. Nelle ville qui attorno. Dappertutto e sempre. È sempre vacanza, qui»⁹⁹ dice Augusto.

Il protagonista è poi avvicinato da alcuni suoi comportamenti a una dimensione "naturale" che lo allontana dall'urbanità: gli unici esseri animati con cui sembra riuscire a intrattenere un vero e proprio rapporto affettivo sono infatti gli animali che popolano i dintorni della sua stanza, a partire dalla gallina ovaioia Elisabetta VIII. Come si evince da questo nomignolo, sulle bestie viene applicata un'umanizzazione positiva o negativa, sempre riferendosi alle figure del *pantheon* comunista come i ritratti appesi in camera: così i due cani, «guardiani dell'orrenda proprietà privata», sono da lui nominati «"Winston" e "Charles" in memoria rispettivamente dell'infame reazionario inglese Winston Churchill e dello scellerato guerrafondaio francese Charles De Gaulle. Io ho sempre avuto quest'abitudine di chiamare i cani del Mareblù come i mastini del capitalismo internazionale»¹⁰⁰. Una sorta di polo positivo, in questo serraglio, è invece rappresentato dal «pappagallo Spartaco [...] un animaletto libero e gioviale» nel cui sproloquio si mischiano slogan politici e insulti osceni: «come vede la luce svolazza intorno e starnazza i suoi slogan antidiluviani contro lo Scelba e il Tambroni. Contro i ministri pap-

⁹⁹ S. VASSALLI, *Mareblù*, cit., p. 13.

¹⁰⁰ *Ivi*, pp. 8-9.

poni. Intercalando grida gioiose di “belìn” e parolacce del tipo “bagascia schifa” imparate chissà come e dove»¹⁰¹. Spartaco è, per Augusto, ciò che il Grande Proletario è per Cris; ossia, al di là di eventuali riferimenti al fallo, un compagno intriso di retorica rivoluzionaria con cui intrattenersi, dibattere e litigare: «mi siedo in cucina a parlare col pappagallo Spartaco, me lo accarezzo, cerco di distrarmi insomma. [...] Dovrei picchiarlo, davvero. Se non stessimo insieme da diciott’anni... Se non fosse un animaletto rivoluzionario... un vero amico... un compagno...»¹⁰².

Se questo altrove fornisce un’ambientazione spaziale al cronotopo della sconfitta, la dimensione temporale è inquadrabile interamente in un sentimento della fine per cui, una volta terminata la contestazione, non è più possibile una vera e propria progettazione futura, ma solamente uno sguardo rivolto al passato, nella consapevolezza perturbante di una catastrofe imminente, già in atto o forse già avvenuta. Un simile sentimento di requisizione dell’avvenire, per cui tutta la componente temporale del cronotopo si iscrive nella dimensione della conclusione, del dopo, del “post”, fa sì che questo senso della fine – di un’epoca, della contestazione, o anche solo della giovinezza – si espanda fino ad assumere proporzioni cosmiche. È così che la fine della rivolta e del Carnevale assume i tratti di un momento apocalittico, fine del mondo intero, come evidente nei vaneggiamenti sull’«apocalisse borghese» che prendono corpo nell’immaginazione del protagonista sotto forma di sequenze cinematografiche. Nel momento in cui ogni azione rivoluzionaria sul reale è preclusa, nel momento in cui lo squarcio su un tempo mitico – che cioè non è scandito dagli orari della produzione e del lavoro – aperto dall’epifania festiva della rivolta si è richiuso, nel momento in cui il corpo collettivo si dissolve in singole individualità assoggettate, allora non è più possibile immaginare una

¹⁰¹ *Ivi*, p. 10.

¹⁰² *Ivi*, p. 60.

prosecuzione, un futuro; ma solo edificare immagini distruttive di dimensioni cosmiche, leggere lo stesso reale nell'ottica di una fine tanto più disastrosa quanto più forte è la delusione della sconfitta.

Una siffatta immaginazione apocalittica sembra essere di natura, per così dire, “difensiva”: la distruzione violenta prefigurata o anche esplicitamente concupita da Augusto è, infatti, una reazione dinanzi alla disgregazione del mondo che lo ha cresciuto e in cui, secondo quanto racconta, ha maturato una coscienza politica; una reazione al disfacimento della progettualità lineare che in questo mondo aveva appreso. In tal senso, potremmo addirittura parlare di una sorta di nevrosi del titanismo, nel momento in cui il soggetto, messo di fronte alla sconfitta della rivolta in cui aveva impiegato le proprie forze – o quantomeno in cui racconta di averle impiegate –, auspica un'opera di distruzione che investa tutto il mondo che non ha accolto il progetto rivoluzionario. Così, da una parte, la delusione dello sconfitto si riveste di tratti egocentrici maniacali per cui la propria fine si trasforma nella fine del mondo – in una sorta di armonia cosmica tra soggetto e ambiente, come nel mito del re pescatore, la cui vecchiaia porta con sé la sterilità della terra; dall'altra, la rabbia e la frustrazione per la sconfitta si mutano in un'ansia apocalittica patologica simile a quella che lo studioso di psicoanalisi Paul Schiff definì nella prima metà del Novecento “reazione di Sansone”.

Questa variante della schizofrenia è citata negli appunti preparatori dell'antropologo Ernesto de Martino (1908-1965) per il saggio mai realizzato su *La fine del mondo*, nella sezione dedicata a una documentazione psicopatologica del cosiddetto “vissuto di fine del mondo”. La “reazione di Sansone” è così chiamata dall'episodio biblico in cui l'eroe eponimo, catturato dai Filistei, si ribella al supplizio cui è sottoposto facendo crollare con la propria forza sovranaturale la casa in cui è esibito ai capi nemici, uccidendosi e trascinando con sé nel crollo più persone di quante ne abbia mai uccise in tutta la sua vita. Si tratta, per

Schiff, di «una “paranoia di distruzione” caratterizzata da un fantasma catastrofico di fine del mondo e da una reazione catastrofica attiva, con la quale il malato si vendica di un mondo e di una società ostili annientando se stesso e i suoi nemici», esattamente come Sansone. Allo stesso modo, in *Mareblù* la fine dell'epopea comunista si rispecchia nella fine del mondo, desiderata e concupita da Augusto con tutte le proprie forze, per la necessità di una vendetta nei confronti del mondo stesso che non ha compreso, che non si è lasciato cambiare; con evidenti tratti di megalomania del soggetto che identifica la propria sconfitta con quella del cosmo. La fine del mondo allora, nei vaneeggiamenti del protagonista, non è un fantasma terrorizzante che paralizza e impedisce l'azione, ma, al contrario, la fantasia apocalittica è l'effetto e non la causa del sentimento dell'azione impedita, della consapevolezza della fine di un momento storico in cui la piena convinzione di poter incidere sul reale pervadeva l'ebbrezza del Carnevale sessantottesco.

Si tratta dunque di un vissuto apocalittico, per così dire, “attivo” e non “passivo”: «si consente a perire, ma a patto di trascinare nella propria rovina il nemico, vendicando insieme la propria morte e gli oltraggi subiti durante la vita». Così, la reazione di Sansone si configura sempre come vendetta, e rovescia la passività dell'apocalisse imminente nell'attività di una distruzione invocata. «Il “finire del mondo” avvertito come incombente», scrive de Martino, «si identifica con un atto cataclismatico ribocante di collera e di gelosia per l'incommensurabile oltraggio di quella fine: se finisce “per me” che finisca anche per gli “altri”, e che finisca assumendo, per me e per gli altri, l'iniziativa della distruzione e del crollo»¹⁰³. Ogni apocalisse, del resto, nasce da un rifiuto dello stato di cose presenti: questo può declinarsi secondo una visione escatologica che confida nell'avvento di un

¹⁰³ ERNESTO DE MARTINO, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di CLARA GALLINI, Torino, Einaudi, 1977, pp. 118-119.

nuovo mondo, dove finalmente si realizzerà la giustizia divina o sociale, o invece secondo una paranoia di distruzione come quella della variante di Sansone, che vede la propria frustrazione risolta solamente nell'annientamento totale.

Come ha spiegato Michele Cometa, infatti, la visione apocalittica «è sempre consolatoria fuga dal mondo, fine invocata [...] varco che deve aprirsi nella storia per uscire dalla storia. Il pensiero apocalittico», dice lo studioso citando l'esegeta biblico Sergio Quinzio, «è il dubbio legittimo di chi ha compreso che c'è il rischio che il Messia alla fine non venga, che nonostante tutto non ci sia fine allo stillicidio della storia che sembra accumulare ogni giorno di più orrori parziali. E che perciò si rende tanto più necessaria»¹⁰⁴. Per Quinzio, «“quando ogni senso scompare [...] l'ultima possibilità di senso è l'apocalisse, che è la possibilità di senso della catastrofe”. [...] Se Dio ha fallito», riassume Cometa, «è necessario che l'orrore sia portato a compimento proprio per distruggere il mondo in cui Dio ha fallito»¹⁰⁵. L'ansia apocalittica sarebbe dunque la realizzazione definitiva di un'azione responsabile che non è più possibile, e che viene sublimata nella fantasia di una distruzione totale: se non posso cambiare il mondo, allora desidero con tutte le mie forze che il mondo scompaia. Trasferendo il ragionamento al protagonista del romanzo di Vassalli: se la festa è finita, se la promessa messianica di Karl Marx e degli altri giganti della storia non è stata mantenuta, ben venga l'annientamento di un mondo che non si può rivoltare.

Tornando specificamente al testo, in *Mareblù* il tema apocalittico è evocato in maniera precisa dal monologo del protagonista: sin dal momento in cui egli viene a conoscenza del licenziamento che lo attende quando il campeggio verrà venduto all'azienda Viltur – la sua fine personale e la fine del campeggio, la fine

¹⁰⁴ MICHELE COMETA, *Visioni della fine. Apocalissi catastrofi estinzioni*, Palermo, :duepunti, 2004, p. 45.

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 52.

della sua rivoluzione e il trionfo del capitalismo – egli comincia a vagheggiarne la distruzione mediante un grande incendio spettacolare. Questa è la sua personale declinazione dell’apocalisse borghese cui dovrebbe condurre la rivoluzione marxista: nient’altro che una vendetta privata contro i proprietari che lo licenziano e i villeggianti che – dice lui – gli fanno i dispetti. Allora, nel contesto di una simile iperbolicizzazione fantasiosa, «i giganti della storia» diventano «i quattro invincibili cavalieri dell’apocalisse borghese»¹⁰⁶, coprotagonisti, insieme ad Augusto, del «film dell’apocalisse borghese con i giganti della storia che cavalcano in mezzo alle fiamme»¹⁰⁷. Se questa fantasia è vissuta come un film, è perché la tematica apocalittica è inscindibile da una dimensione visiva: «una caratteristica radicale della forma apocalittica», spiega Cometa, è «il suo essere forma che rivela, visione, nel senso ultimo del termine. Nell’apocalisse si fa vedere qualcosa, qualcosa si concretizza in un’immagine – a dire il vero se pensiamo alla *Bibbia* nella sequenza di immagini più strabiliante che l’Occidente abbia saputo pensare qualcosa si “s-vela”, *a-létheia*»¹⁰⁸. Lo stesso termine “apocalisse”, dal punto di vista etimologico, designa la rivelazione, qualcosa che si muove da una condizione nascosta a una manifesta, visibile. Per questo nel romanzo di Vassalli l’apocalisse, nelle fantasie di Augusto, è uno spettacolo cinematografico, che viene sempre immaginato dal protagonista insieme ai possibili titoli e agli slogan promozionali: per convincere i giganti della storia a prendere parte al film dell’apocalisse borghese, racconta, «gli dico: sarete grandi! Magnifici! Cavalcherete in mezzo alle fiamme come ai bei tempi, op, op! E io con il vostro aiuto gigantesco farò il più grande spettacolo che si sia mai visto da queste parti: avvincente! Emozionante! Incredibile!»¹⁰⁹.

¹⁰⁶ S. VASSALLI, *Mareblù*, cit., p. 124.

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 129.

¹⁰⁸ M. COMETA, *Visioni della fine*, cit., p. 49.

¹⁰⁹ S. VASSALLI, *Mareblù*, cit., p. 131.

«Le fiamme che bruciano il Mareblù» diventano così «il grande spettacolo conclusivo»¹¹⁰, una visione fortemente desiderabile dal punto di vista del guardiano del camping, il quale vi vede l'ultima possibilità di un riscatto, di un'azione sul reale, di una vendetta che compensi la frustrazione. Scrutando gli odiati villeggianti, egli pensa: «guardate un uomo avvilito e livido di rabbia che vorrebbe spiaccicarvi come zanzare, che vi soppesa, che attende: il momento della vendetta. L'arrivo dei nostri. Le trombe dell'apocalisse eccetera»¹¹¹. Insomma, l'approccio psicologico di Augusto Ricci alla prospettiva di un'apocalisse imminente è tutt'altro che depressivo; e, del resto, tra gli appunti del libro di de Martino, troviamo anche un riferimento alla teoria di Wetzel sul vissuto da fine del mondo, secondo cui «appartiene alla specificità» di questa peculiare manifestazione psicopatologica «di non limitarsi in nessun modo [...] ad un vissuto che presenti un carattere fondamentalmente disforico. La fine del mondo si presenta anche con caratteri euforici, nel corso dei quali si sviluppano tonalità di felicità e di grazia». Ciò soprattutto nella tipologia psicopatologica in cui la fine si configura «non come annientamento dell'antico mondo in quanto annientamento ma come un processo che al posto dell'antico pone un mondo nuovo, migliore, più grande, in forme non mai conosciute»; come «inaugurazione e introduzione ad un mondo nuovo; come "giudizio universale" con tutte le connotazioni apocalittiche»¹¹².

La concezione del fuoco che distrugge per ricreare, dell'apocalisse borghese connotata come Carnevale e dunque come rigenerazione ciclica del tempo necessaria al rinnovarsi delle stagioni, è esplicitamente enunciata, in tutta la sua ambivalenza, dal protagonista: quando egli è triste «pensando a tutto quello che il fuoco dovrà distruggere perché dalle ceneri dell'iniqua proprietà privata possa nascere e svilupparsi la mia repubblica, libera»,

¹¹⁰ *Ivi*, p. 158.

¹¹¹ *Ivi*, p. 54.

¹¹² E. DE MARTINO, *La fine del mondo*, cit., p. 32.

allora si consola dicendosi «che anche l'incendio rivoluzionario sarà una festa meravigliosa e uno spettacolo avvincente. Eccezionale. Fantastico. “Su uno scenario di incomparabile bellezza un uomo combatte contro forze preponderanti riuscendo infine ad annientarle”»¹¹³. Ma la rigenerazione rimane confinata nelle parole: ancora una volta, Vassalli ci presenta un'immagine tipica del repertorio del Carnevale ridicolizzata e completamente svuotata del suo significato originario.

Questo delirio apocalittico, nel romanzo di Vassalli, come abbiamo accennato, è strettamente connesso alla percezione, da parte del guardiano del *Mareblù*, della fine di un'epoca che in sostanza coincide con la giovinezza – non a caso la vicenda si svolge nel mese di settembre, alla fine dell'estate¹¹⁴. L'invicchiamento di una contestazione del sistema che ormai non è altro che ciarpame è rappresentato attraverso la metafora della «splendida fotografia a colori scattata nel sessantotto di me in costume da bagno con berrettino da marinaio e capelli e peli ancora passabilmente neri», che il protagonista vorrebbe spedire alle aspiranti fidanzate conosciute sulle pagine di annunci dei quotidiani. Il Sessantotto, dunque, è la giovinezza della lotta contro lo *status quo*, mentre gli anni Ottanta ne annunciano il rapido decadimento; e a nulla serve ricordare, a mo' di *exemplum* per una nuova azione responsabile, quel tempo mitico: anche quella foto non è altro che «un ricordo, comunque... Cosa me ne faccio dei ricordi ormai?»¹¹⁵ si chiede Augusto.

L'invicchiamento, però, non è accettato dal protagonista, egli non si muta serenamente in saggio; sfoga invece tutta la sua frustrazione dovuta al decadimento naturale nell'odio per chi anziano non è, ovvero nei confronti dei giovani, e specificamente dei figli dei villeggianti:

¹¹³ S. VASSALLI, *Mareblù*, cit., p. 41.

¹¹⁴ *Ivi*, p. 15.

¹¹⁵ *Ivi*, p. 21.

ne ho fin sopra i capelli di sentire balle sui giovani che hanno capito... che sanno... che salveranno... È ora di finirla. Basta. Se mai un giorno il mondo diventerà meno ipocrita qualcuno molto importante dirà chiaro e tondo come stanno le cose per quello che riguarda i giovani. Che sono prepotenti e parassiti e rompicoglioni e egoisti e stronzi e difficili da sopportare. Io non li tollero proprio¹¹⁶.

Siamo quanto più distanti da quell'esaltazione della gioventù che dominava, ad esempio, il poema *Il mondo salvato dai ragazzini* di Elsa Morante (1968)¹¹⁷, una delle opere letterarie che apriva sul fronte letterario la stagione della contestazione, con la rappresentazione festosa di una rivolta che non era altro che un corteo carnevalesco di fanciulli felici contro l'infelicità elevata a sistema. Il Partito comunista incarnato da Augusto, dunque, non vede di buon occhio quella presa di potere che Pasolini auspicava nella provocazione di *Il Pci ai giovani* nello stesso 1968 di Morante: troppe cose sono cambiate, in quegli anni – non ultima, Pasolini ha scritto l'*Abiura della trilogia della vita* – e i giovani, conformisti e disimpegnati, non sono diventati nient'altro che una minaccia. Difatti, «deve rassegnarsi a lasciare spazio ai giovani che sono il sale della terra e rappresentano il progresso» è quanto dice l'avvocato Indrago ad Augusto per convincerlo dell'opportunità del suo licenziamento, permettendosi anche di canzonarlo: «non te l'ha detto il tuo Marx ? Non l'ha scritto da nessuna parte? Strano. Si vede forse che se ne è dimenticato»¹¹⁸.

Eppure, alla fine del romanzo, saranno proprio gli odiati giovani a dare – senza volerlo – l'inizio all'apocalisse del campeggio: in effetti uno degli elementi più comici del romanzo è dato dal

¹¹⁶ *Ivi*, p. 22.

¹¹⁷ ELSA MORANTE, *Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi*, Torino, Einaudi, 1968.

¹¹⁸ S. VASSALLI, *Mareblù*, cit., p. 28.

fatto che l'incendio vaneggiato dal protagonista capace di tante parole vuote e di pochissima azione alla fine scoppia per davvero, e, come prevedibile, non per mano sua. Così, mentre Augusto è tutto impegnato a fantasticare sul film dell'apocalisse del Mareblù, ecco che il fuoco scatenato dalla benzina con cui giocano i figli dei villeggianti divora davvero il camping:

L'apocalisse borghese io l'avevo prevista con i giganti e naturalmente c'erano ancora dei dettagli da mettere a punto, per esempio il modo di farli uscire dal mare con le masse e tutto il loro aspetto: terribile! Sensazionale! Avvincente! Prossimamente su questo schermo! Invece quelli se ne sono andati e fuori c'è gente che mi chiama e grida, comincio a pensare che davvero stia succedendo qualcosa di strano qui. Forse qualcosa di grave. Gridano "Ricci", "venga fuori subito", "al fuoco". Gridano AL FUOCO, son matti^{119?}

La reazione di Augusto, che si è immaginato protagonista indiscusso del film dell'apocalisse borghese, è di incredulità e di delusione per il fatto di non essere al centro della rappresentazione: «sta andando a fuoco il campeggio per colpa dei mostriciattoli che giocavano con la benzina, è chiaro, ma dov'è l'apocalisse borghese? Dove sono la notte e la musica e il film, dove sono io?»¹²⁰. Rassegnatosi dunque a essere mero spettatore del maestoso incendio, egli non può che contemplare la visione apocalittica: «giro attorno al campeggio e ormai lo spettacolo è proprio grandioso perché il vento della sera spinge il fumo dalla parte del mare così si vedono nel buio i pini in fiamme: bellissimi! [...] Come scenario per un'apocalisse è quasi perfetto». Per consolarsi di non essere al centro dell'at-

¹¹⁹ *Ivi*, p. 169.

¹²⁰ *Ivi*, p. 171.

tenzione può solo ripetere a sé stesso che comunque, senza di lui, non è la stessa epica rappresentazione che aveva immaginato («senza di me non c'è film. Tutt'al più potrebbe esserci un documentario») ¹²¹.

Il fatto comico che l'incendio progettato da Augusto si scateni per uno scherzo del destino, e non per un'azione volontaria e responsabile, rappresenta la perdita della presa sulla realtà, della possibilità "eroica" di cambiare il mondo smarrita per sempre alle soglie dell'età controrivoluzionaria inaugurata dagli anni Ottanta. Questo senso di spossessamento dell'azione è del resto tipico dei deliri da fine del mondo: come annota de Martino, «l'esperienza del mondo che diventa tutt'altro da sé e che si demondanizza comporta un "essere-agito-da", appunto perché è colpita alle radici la presenza come agire»; ne consegue un senso di «spossessamento del pensare, del volere, del sentire», per cui «il divenire mondano perde la sua fluidità, progettabilità e operabilità» ¹²². «Se fossi stato il regista... Invece sono solo un osservatore che accerta i fatti» ¹²³, si lamenta Augusto: se l'incendio scoppia non è per una progettualità rivoluzionaria definita e messa in atto, e lui ancora una volta non può che guardare da fuori, senza alcun effetto sulla realtà.

L'ennesimo rovesciamento comico è avvenuto, e l'apocalisse borghese non è altro che la sanzione inappellabile della sconfitta della rivoluzione, anziché il suo trionfo indiscusso. L'apoteosi finale di Augusto Ricci, il quale, per una successione totalmente casuale di fatti, si ritrova finalmente a ridere di gusto, con ai piedi i due capitalisti Indrago e Parodi che lo supplicano di aiutarli l'uno a tradire l'altro, incarna la tesi, fortemente svalutativa dell'azione politica, di un Sessantotto realizzato da chiunque – anche da Silvio Berlusconi, come nei *pamphlets* di Mario Perniola

¹²¹ *Ivi*, p. 183.

¹²² E. DE MARTINO, *La fine del mondo*, cit., pp. 74-75.

¹²³ S. VASSALLI, *Mareblù*, cit., p. 174.

e Valerio Magrelli¹²⁴ – tranne che dai sessantottini. Vassalli suona così, in uno degli ultimi monologhi di Augusto, il *requiem* per il PCI e per chiunque, con o contro di lui, abbia voluto fare la rivoluzione nei folli anni Settanta:

non ho più niente da dire. Niente da pensare. Niente. Ho assistito alla fuga dei giganti della storia e alla disgrazia dell'idra, sono un sopravvissuto ormai. Tutto il mio mondo è in frantumi e cosa ci faccio qui da solo in mezzo agli odiosi giovani, come li fronteggio, eh? A sessant'anni si può solo finire cioè calma, meglio toccarsi davanti. La parola finire è senz'altro eccessiva, fisicamente si campa... Si va avanti per forza d'inerzia, si sopravvive. A se stessi. Al mondo¹²⁵.

Ancora una volta, un'immagine tratta dal repertorio simbolico del Carnevale ci si presenta sulla pagina di Vassalli svilta del suo significato originario e impoverita della sua ambivalenza: il fuoco brucia e non promette nessuna rinascita carnevalesca, nessuna ciclica rigenerazione. La smania apocalittica di un Giorno del Giudizio da venire si tramuta così – altro beffardo ribaltamento comico – nella sensazione di non essere in fondo nient'altro che un sopravvissuto a un'apocalisse già avvenuta.

Conclusioni. Linguaggio, corpo, fine del mondo

La vittoria di Quaresima, la sconfitta definitiva di Carnevale, l'affermarsi dell'etica capitalistica e d'un nuovo rapporto col denaro, il fatale emergere di nuo-

¹²⁴ Cfr. VALERIO MAGRELLI, *Il Sessantotto realizzato da Mediaset. Un dialogo agli inferi*, Torino, Einaudi, 2011; MARIO PERNIOLA, *Berlusconi o il '68 realizzato*, Udine, Mimesis, 2011.

¹²⁵ S. VASSALLI, *Mareblù*, cit., p. 180.

ve ideologie e di una diversa organizzazione del lavoro hanno modificato e ristretto gli spazi culturali ed esistenziali dell'uomo. Ma hanno anche contribuito ad acuire il senso doloroso del rapporto fra l'uomo contemporaneo e l'antico, fondato sopra la consapevolezza d'un tempo concluso e irripetibile, sopra un amaro sentimento dell'irreparabile e irreversibile entropia fra presente e passato.

Queste parole di Piero Camporesi si riferiscono alla repressione delle libertà carnevalesche messa in atto a partire dall'età della Controriforma, eppure possono dirci molto su quel sentimento di "fine della festa" che abbiamo cercato di desumere nelle pagine precedenti dai romanzi comici di Sebastiano Vassalli, composti nel momento epocale del declino del Carnevale dei folli anni Settanta e dell'inizio degli anni Ottanta caratterizzati dal riflusso nel privato. La ricostruzione storica di Camporesi è del resto sempre condotta con un occhio che ripercorre i secoli costruendo parallelismi e omologie con il suo presente: anche in queste pagine di *Rustici e buffoni* lo studioso non manca di precisare che una simile «irreparabile frattura, mentre ha distrutto le fonti della creatività popolare, la "cultura dell'hic e del nunc", ha posto le premesse della mostruosa formula della cultura di massa»¹²⁶.

Come abbiamo visto, in *L'arrivo della lozione*, in *Abitare il vento* e in *Mareblù* Vassalli riutilizza le immagini, le simbologie e le forme del comico proprie del Carnevale; e con questa scelta consapevole si inserisce in una linea comica di scrittori appartenenti a una generazione di mezzo che, in un breve tratto di strada percorso a fianco della Neoavanguardia, aveva incontrato quel mondo riscoperto da Bachtin e fatto rivivere nelle aule bolognesi da Camporesi. Mentre però in Italia la contestazione decennale

¹²⁶ P. CAMPORESI, *Rustici e buffoni*, cit., pp. 54-55.

e la lotta contro lo *status quo* assumono le forme di un *revival* del Carnevale che, dapprima gioioso e festante, mostra progressivamente la sua faccia più oscura e cruenta, e mentre nelle cittadelle universitarie gli studenti si illudono di poter resuscitare i mondi alla rovescia e di riattualizzare il loro potenziale simbolico e le loro pratiche detronizzanti per l'antagonismo politico, Vassalli sfrutta questo repertorio per tutt'altri fini. Le immagini della comicità carnevalesca, nei romanzi analizzati fin qui, sono riproposte, ma svuotate di significato, depotenziate, svalutate, ritorte contro quegli stessi giovani e contro la contestazione per dimostrare in ultima analisi che il Carnevale è perduto, e che, per quanto ci si illuda di poterlo far rivivere, con l'aprirsi degli anni Ottanta sulle libertà carnevalesche si annuncia l'ombra di una lunga Quaresima. Per questo lo scrittore costituisce un'interessante eccezione all'interno di questa ondata culturale e politica che riscopre il comico, e per questo in una certa misura le sue opere costituiscono una tetra premonizione, pervase come sono dal sentimento della fine della festa mentre ancora – fuori dalle aule universitarie, fuori dalle pagine della letteratura – la festa sembrerebbe essere nel pieno del suo svolgimento.

Al centro di questo racconto demistificante dei folli anni Settanta vi è la meticolosa costruzione di personaggi totalmente immersi in quella temperie storica, i quali, per riprendere la metafora di Kerényi, continuano a ballare senza accorgersi che la musica è cessata: la festa è finita, il sentimento della festività è perduto, eppure essi continuano a riproporre la gestualità del rituale che senza questo sentimento non può apparire che scomposta e grottesca. È proprio caricando nel tratteggio dei protagonisti i lineamenti del buffone (sciamano della festività carnevalesca), che l'autore ci mostra la loro natura ridicola, di esseri fuori posto e fuori tempo massimo, e allo stesso tempo afferma che ogni velleità rivoluzionaria è semplicemente una parte recitata in una farsa. Con questo procedimento caricaturale Vassalli ritorce cioè l'immaginario del Carnevale contro il Carnevale stesso: le sue immagini hanno perso ogni ambivalenza, i suoi simboli han-

no mutato di segno, smarrito ogni potenziale di emancipazione.

Linguaggio e corpo sono i principali elementi che hanno subito un simile ribaltamento: la lingua dei discorsi rivoluzionari, volta teoricamente all'emancipazione, si è mutata in gergo settario ed escludente, in una nuova forma di potere che, nei romanzi presi in esame, imprime i segni dell'assoggettamento sul corpo dei rivoltosi. Le deformazioni grottesche dei corpi dei protagonisti allora non ci raccontano solo di una mutazione nella concezione del corpo da quella propriamente carnevalesca di una dimensione collettiva e indivisibile, in comunicazione col cosmo, a una individualità deviante e patologizzata; ma rendono anche conto del funzionamento di dispositivi biopolitici attraverso i quali si mantengono in efficienza diverse forme di potere. Parodia linguistica e rappresentazione grottesca dei corpi, nel segno dell'abbassamento tipicamente carnevalesco, sono allora gli assi lungo i quali si muove la demistificazione operata dall'autore, che intende sancire l'impossibilità di un ritorno vitale a quelle forme del comico popolare e, in ultima analisi, il fallimento della contestazione che di tali forme si era appropriata. In questi romanzi vi è insomma la premonizione dell'inizio di un'epoca dell'*agency* requisita di cui ha parlato Daniele Giglioli¹²⁷, in cui non è più possibile credere alla mobilitazione collettiva per un'azione responsabile volta a incidere sull'esistente.

Se il corpo in Vassalli si fa metafora squisitamente politica, corrispettivo cioè della comunità, questa impossibilità si riflette in primo luogo nella disgregazione del corpo collettivo in tanti singoli individui assoggettati, progressivamente spossessati di ogni capacità di iniziativa politica, i quali proprio nei loro corpi individuali mostrano deformazioni grottesche e una sessualità deviante che segnalano metaforicamente questa condizione di assoggettamento. Il corpo singolo dei protagonisti vassalliani, nella sua devianza patologica, è così separato dalla comunità,

¹²⁷ Cfr. D. GIGLIOLI, *Stato di minorità*, Bari, Laterza, 2015.

secondo la dinamica descritta da Bachtin quando illustra l'evoluzione delle modalità di rappresentazione del piano corporeo dall'umanesimo rabelaisiano alla modernità, dal grottesco del Carnevale al comico privato contemporaneo: una dinamica che, astraendo il più possibile, si esprime nel passaggio da una concezione aperta e magmatica a una chiusa e cristallizzata. «*Il corpo grottesco*», infatti, è soprattutto «un corpo in divenire. Non è mai dato né definito: si costruisce e si crea continuamente, ed è esso stesso che costruisce e crea un altro corpo», dice il critico. Ne risulta che «nell'immagine grottesca [...] il corpo individuale è totalmente assente: tutta l'immagine è formata da vuoti e sporgenze che sono già l'inizio di un altro corpo», poiché, in sostanza, «il grottesco ignora la superficie cieca che chiude e delimita il corpo come se fosse un fenomeno isolato e determinato»¹²⁸. Questa immagine di un corpo «privo di facciata, privo di una superficie chiusa, privo di una fisionomia espressiva», che «assorbe e dà la vita, prende e restituisce»¹²⁹, corrisponde al divenire nella sua indefinitezza, nella sua infinita potenzialità che si dischiude nell'epifania mitica della festa, durante la quale la collettività si rivela a se stessa in quanto tale.

In questo sistema di rappresentazioni, una funzione importante della concezione magmatica e collettiva del corpo propria del comico carnevalesco è lasciare aperto uno spazio all'agire politico. *In primis* perché gli effetti dell'azione umana non si limitano alla singola esistenza delle individualità biologiche: «la morte dell'individuo è soltanto un momento della vita trionfante del popolo e dell'umanità, un momento indispensabile per il loro rinnovamento e il loro perfezionamento»¹³⁰ – motivo per cui, come abbiamo visto, la singola morte può essere vissuta come una «gaia morte». La prospettiva è strettamente progressista e necessariamente rivoluzionaria, dal momento che non è «il corpo biologico

¹²⁸ M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., pp. 347-348.

¹²⁹ *Ivi*, p. 372.

¹³⁰ *Ivi*, p. 374.

capace solo di ripetersi nelle nuove generazioni, ma proprio *il corpo dell'umanità storica, dell'umanità in progresso*» che «sta al centro di questo sistema di immagini». Agentività politica e rappresentazione corporea sono pertanto strettamente connesse, nella misura in cui «nella concezione grottesca del corpo è nata ed ha preso forma una nuova coscienza storica, concreta e realista, che non è idea astratta del futuro, ma percezione viva che ogni essere umano ha di essere parte di una nazione immortale, che crea la storia»¹³¹. Questa concezione permette, in secondo luogo, di sfuggire a ogni tentazione identitaria, a ogni condanna all'eterno ritorno dell'identico, facendo proprio del divenire storico, effetto dell'agire responsabile, il tratto caratteristico dell'umano. All'epoca di Rabelais, fa notare Bachtin, Pico della Mirandola poteva affermare «che l'uomo è superiore a tutte le creature, ivi compresi gli spiriti celesti, in quanto egli è *non soltanto esistenza ma anche divenire*»; di più, che esso «si sottrae a tutte le gerarchie dal momento che *la gerarchia riguarda soltanto un'esistenza ferma, immobile, immutabile e non il libero divenire*»¹³². È molto chiaro, dunque, che queste concezioni corrispondono a un polo dell'aperto/magmatico/antigerarchico.

Al polo opposto, invece, troviamo quel «*corpo perfettamente dato, formato, rigorosamente delimitato, chiuso, mostrato dall'esterno, omogeneo ed espressivo nella sua individualità*» definito dal canone moderno della rappresentazione: «tutto quello che esce, che sbuca fuori dal corpo, qualsiasi protuberanza, escrescenza e diramazione, cioè tutto ciò con cui il corpo esce dai suoi limiti e comincia a formare un altro corpo, si stacca, si elimina, si chiude, si rammollisce. E allo stesso modo si chiudono tutti gli orifizi che danno accesso al corpo. Alla base di questa immagine», rileva Bachtin, «*sta la massa del corpo, individuale e rigorosamente delimitata, la sua facciata massiccia e cieca. La superficie cieca, la piattezza*

¹³¹ *Ivi*, pp. 403-404.

¹³² *Ivi*, p. 400.

del corpo, acquistano un'importanza primaria come frontiera di un'individualità chiusa, che non si mescola con gli altri corpi e col mondo»¹³³. È facile dedurne, proseguendo il parallelismo tra corpo e comunità, una cristallizzazione dell'aggregato umano in un insieme conchiuso, allergico alle contaminazioni, aggrappato a un'identità fissa; qualcosa di non dissimile dal paradigma immunitario proposto da Roberto Esposito per descrivere i contemporanei modelli politici della comunità¹³⁴. Chi non rientra in questi confini viene isolato, segregato, patologizzato, e ricacciato pertanto nella sua individualità idiosincratca. Rispetto al sistema simbolico carnevalesco, «nell'immagine del corpo individuale dei tempi moderni, la vita sessuale, il mangiare, il bere, gli escrementi», che sono gli elementi caricati dalla comicità, «hanno completamente cambiato significato: sono passati sul piano della vita quotidiana privata e su quello della psicologia individuale, dove il loro significato si è ristretto ed è diventato più specifico, senza alcun legame con la vita della società e con i fini universali»¹³⁵.

Se il ragionamento di Bachtin si trattiene di qua dalla contemporaneità, concentrandosi sulla svolta nella rappresentazione del corpo dovuta in gran parte alla politica culturale repressiva della Controriforma, Camporesi legge attraverso questo *turn* anche le mode culturali e i costumi di quell'ultimo decennio del ventesimo secolo in cui scrive i *Saggi in miniatura* raccolti in *Il governo del corpo*. Per esempio, fin dai Padri della Chiesa la cultura cristiana ha sempre concepito l'ingordigia alimentare e la lascivia sessuale – due forme di abbondanza esaltate nelle immagini del Carnevale – come strettamente connesse; invece «oggi il canale genitale non è più così intimamente legato a quello orale e, di certo, non più tanto frequentato», osserva lo studioso, con

¹³³ *Ivi*, p. 350.

¹³⁴ Cfr. ROBERTO ESPOSITO, *Immunitas. Protezione e negazione della vita*, Torino, Einaudi, 2002.

¹³⁵ M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., p. 352.

un occhio alle subculture e alle mode alimentari emerse a partire dagli anni Ottanta: «anatomicamente, si capisce, continuano ad essere contigui, ventre e membri genitali, ma spiritualmente non aderiscono più come prima. [...] Un inferno per un popolo di paninari francamente sarebbe spreco». Così, se in quegli anni la religione del corpo è espressa unicamente come paranoia dietetica, si delinea parallelamente una «società posterotica», in cui «il sesso ormai è più che altro un vizio dell'occhio, AIDS *adjuvante*. E il "sesso sicuro" (il sesso futuro che occhieggia livido come le melanzane sotto cellophane dei supermercati) non è il più indicato per peccaminose passeggiate negli orti di Venere»¹³⁶. Più in generale, dalle parole di Camporesi emerge un ritratto degli anni Ottanta come un'epoca di trionfo della Quaresima e di tramonto definitivo delle esuberanze del Carnevale; al punto che «la vecchia *querelle* moralistico-teologale del Cinquecento se la continenza (e all'estremo limite la castità) fosse preferibile alla sobrietà e alla temperanza, oggi non avrebbe più senso», poiché «in una società in cui la secolarizzazione degli atteggiamenti verso la vita e verso la morte ha di fatto portato sugli altari due nuovi venerati totem, i detersivi e i preservativi, non c'è più posto né per l'*outrance* sessuale né per la *bombance* polifagica, né per la sua variante gastronomico-afrodisiaca»¹³⁷.

Questi cambiamenti culturali si riflettono in tutto e per tutto nei corpi dei protagonisti di Vassalli, che alla fine del secolo non sono se non residui patologici di una contestazione che ha fatto il suo corso e che non prevede più l'immagine di un corpo collettivo e ambivalente concepito nel segno dell'iperbolicizzazione di funzioni oscene come appunto il mangiare e il coire. È allora che s'insinua, attraverso questa modalità di rappresentazione corporea, l'idea della preclusione di ogni azione responsabile al concerto degli esseri umani; e non a caso gli anni Ottanta

¹³⁶ P. CAMPORESI, *Il governo del corpo*, cit., p. 93.

¹³⁷ *Ivi*, pp. 155-156.

sono ricordati come anni del riflusso del privato e dell'individualismo, terminologie che rappresentano molto perspicuamente l'interruzione della comunicazione cosmica dello smisurato corpo collettivo. Se «il corpo del nuovo canone è *un corpo unico*; non ha più alcuna traccia di dualismo; basta a se stesso e parla solo per se stesso; tutto ciò che gli succede riguarda soltanto lui, cioè soltanto questo corpo individuale e chiuso in se stesso», viene meno quell'agentività che era intrinseca alla rappresentazione del corpo umano come essere collettivo in divenire, che non risente della morte del singolo ma procede inesorabile verso il trionfo. Nella raffigurazione moderna del corporeo «tutte le azioni e gli avvenimenti hanno un significato soltanto sul piano della vita individuale: sono circoscritti entro i limiti della nascita e della morte individuali di questo stesso corpo», e «questi limiti sono l'inizio e la fine assoluti»¹³⁸. Il senso della collettività, su cui si regge il sentimento della festa, ma su cui si regge anche l'idea di un agire collettivo volto a incidere sulla storia, si smarrisce in una simile concezione del corpo.

Per Bachtin le linee generali di questo canone della rappresentazione, che nella modernità comincia a esprimersi nella letteratura e nelle norme linguistiche, corrono parallele alla formalizzazione di un progressivo disciplinamento fuori dalla letteratura. Esse stanno infatti «anche alla base del nuovo canone di comportamento in società. Per essere beneducati bisogna: non mettere i gomiti sulla tavola, camminare senza fare sporgere le scapole [...] ecc., cioè tappare e limitare il corpo in ogni maniera, smussare i suoi spigoli»¹³⁹. Un simile disciplinamento dei corpi ci conduce ancora nel cuore di una corrispondenza omologica tra corpo e comunità, esplicitamente alla base della scienza politica sin dall'inequivocabile rappresentazione sul frontespizio del *Leviatano* di Thomas Hobbes – senza voler andare indietro

¹³⁸ M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., p. 352.

¹³⁹ *Ivi*, p. 353, n. 1.

fino all'apologo di Menenio Agrippa contro la *secessio plebis*. Di più, apre a ulteriori corrispondenze fra corpo, struttura sociale e strutture di produzione economica: quello che Michel Foucault definiva «“bio-potere” [...] è stato, senza dubbio», per il filosofo, «uno degli elementi indispensabili allo sviluppo del capitalismo; questo non ha potuto consolidarsi che a prezzo dell'inserimento controllato dei corpi nell'apparato di produzione, e grazie ad un adattamento dei fenomeni di popolazione ai processi economici»¹⁴⁰. Ciò che ci interessa qui ribadire, in ogni caso, è che una simile concezione del corpo individualizzato – dunque docile e assoggettato – conduce, in senso più ampio, all'«assunzione della vita da parte del potere [...] che gli dà accesso fino al corpo»: assunzione alla base della società disciplinare teorizzata da Foucault stesso.

Ecco pertanto che la letteratura, attraverso il legame stabilito tra il cambiamento nelle rappresentazioni del corpo e la metafora della comunità, in qualche modo ha reso conto anche del funzionamento di quei dispositivi biopolitici che il filosofo francese andava descrivendo a partire dagli stessi anni Settanta, quando utilizza appunto il termine «“bio-politica” per designare quel che fa entrare la vita ed i suoi meccanismi nel campo dei calcoli espliciti e fa del potere-sapere un agente di trasformazione della vita umana»¹⁴¹, soprattutto nel momento in cui si considerano le evidenti connessioni tra attitudini politiche e comportamenti sessuali dei protagonisti nei romanzi presi in esame. Tali connessioni assumono i tratti di una “sessualizzazione della militanza” che, per quanto sovente rappresentata attraverso le lenti della satira e del grottesco, può dirci più di molti saggi di scienza politica sui meccanismi dell'assoggettamento. Più che sulla biopolitica nel suo complesso, i testi di Vassalli sembrano aver messo l'accento sul funzionamento specifico di quello che il filosofo

¹⁴⁰ M. FOUCAULT, *La volontà di sapere*, cit., p. 124.

¹⁴¹ *Ivi*, p. 126.

francese definiva come il dispositivo di sessualità: quel sottile meccanismo, all'incrocio tra relazioni di dominazione e relazioni di sapere, che ha consentito al potere di mascherare il disciplinamento dietro l'invito al proliferare della produzione discorsiva; meccanismo evidente nelle estreme conseguenze di quella liberazione sessuale che avrebbe costituito, secondo il senso comune, una delle grandi vittorie a lungo termine del Sessantotto – il sesso concepito come «ciò che ci tiene legati alla parte profonda e oscura di noi», nelle parole della sfortunata protagonista di *Archeologia del presente*. «La nozione di sesso», per dirlo con le parole dello stesso Foucault,

ha assicurato un ribaltamento essenziale; ha permesso d'invertire la rappresentazione dei rapporti fra il potere e la sessualità e di far apparire quest'ultima, non nella sua relazione essenziale e positiva con il potere, ma radicata in un'istanza specifica ed irriducibile che il potere cerca di assoggettare come può; così l'idea "del sesso" permette di eludere quel che fa il "potere" del potere: permette di pensarlo solo come legge e divieto¹⁴².

È anche grazie alla letteratura, pertanto, che «là dove oggi vediamo la storia di una censura penosamente abolita» possiamo riconoscere «la lunga, secolare avanzata di un dispositivo complesso per far parlare del sesso, per fissarvi la nostra attenzione e la nostra preoccupazione, per farci credere alla sovranità della sua legge, mentre nei fatti siamo sotto l'azione dei meccanismi di potere della sessualità»¹⁴³. Inganno del potere in cui i protagonisti di Vassalli incappano malamente, e che l'autore con il suo ghigno beffardo intende svelare.

Una connessione originale, per così dire, stabilita dalle rap-

¹⁴² *Ivi*, p. 138.

¹⁴³ *Ivi*, p. 141.

presentazioni letterarie, è invece quella tra corpi e *corpora*: attraverso il trattamento grottesco di un linguaggio politico fortemente sessualizzato, e degli effetti di questo linguaggio sulla sfera corporea – e specificamente sessuale – dei militanti, esse ci raccontano di una lingua emancipatrice, di massa, creativa e in divenire, che si sclerotizza in gergo settario riservato a pochi adepti, codice oscuro che sacrifica ogni possibilità di comprensione alla fascinazione mitologica delle parole chiave e delle frasi fatte. Un linguaggio in cui, in ultima analisi, per Vassalli si incontrano destra esoterica e sinistra gruppettara. Il linguaggio della rivoluzione, volto alle masse e orientato all'emancipazione, si è infatti cristallizzato ben presto in un irrocervo formulare di espressioni, slogan, tic linguistici, che non è necessario comprendere, ma di cui è obbligatorio appropriarsi per essere riconosciuti come "rivoluzionari". Così nasce il sinistrese di cui parla Eco, assimilabile, in quanto linguaggio sclerotizzato, a manifestazioni linguistiche del potere come il burocratese; così un linguaggio antagonista diventa linguaggio egemonico a cui è necessario conformarsi, secondo quell'«Ortodossia del dissenso» denunciata in tempi non sospetti da Alfredo Giuliani.

Se infatti il Sessantotto è passato alla storia come grande momento di una presa di parola collettiva, ciò ha significato da un lato un abbandono dell'espressione attraverso codici artistici tradizionali – dalla «letteratura del rifiuto» al «rifiuto della letteratura», secondo la formula di Gian Carlo Ferretti¹⁴⁴; ma, dall'altro, uno sviluppo enorme di differenti media di diffusione della parola, scritta e orale (riviste, volantini, manifesti, tazebao, comunicati, interventi in assemblea). Questa produzione linguistica ha dato vita a un linguaggio omogeneo che si è rapidamente sclerotizzato, lungo il decennio della contestazione: dalle forme avanguardistiche e ironiche dei fogli dei movimenti studenteschi all'oscurità tecnicistica e simil-esoterica dei proclami redatti

¹⁴⁴ Cfr. GIAN CARLO FERRETTI, *La letteratura del rifiuto*, Milano, Mursia, 1968.

dalle formazioni clandestine. Ciò ha influito sulla memoria collettiva del movimento della contestazione ai giorni nostri: oggi la rappresentazione stereotipica del militante sessantottino, sin dalle sue incarnazioni nei personaggi di Vassalli, lo vede parlare un linguaggio tecnico autoreferenziale e incomprensibile, fatto di tic linguistici e marcatori di *status* (come il celebre “nella misura in cui”) che ambiscono unicamente a celare un vuoto di significato e di contenuto. Se vi è nel nostro presente una tendenza al rifiuto di ogni linguaggio che sia percepito come strettamente “politico”, essa proviene anche da qui. Ha buon gioco allora Vassalli nello sbeffeggiare la retorica rivoluzionaria, accatastandone le formule in un ciarpame linguistico fatto di espressioni vacue semanticamente, ma rivestite di un’aura di prestigio che le configura come roba di valore: fraseologie mitizzate, da tramandare settariamente da un maestro a un adepto, di cui bisogna impossessarsi per dare l’impressione di alludere a una dimensione nascosta e inattingibile, ma di fatto vuota, che è quella del mito. Ciò le rende simili, d’altronde, alle manifestazioni linguistiche della cultura di destra, al linguaggio delle idee senza parole; e lo scrittore può ben accumularle e accomunarle in un flusso testuale dove rimangono indistinte, come in *L’arrivo della lozione*.

Quello che Vassalli porta alla luce è un processo di mitizzazione del linguaggio, per il quale esso tende ad alludere a una dimensione *altra*, senza curarsi della pregnanza semantica e della comprensibilità, e a ipostatizzare alcune espressioni-simbolo. «Una parola *rubata e restituita*. Solo che la parola riportataci non è più interamente quella sottratta: nel riportarla, non la si è esattamente rimessa al suo posto»¹⁴⁵, secondo la definizione del mito fornita da Roland Barthes; una parola funzionale ai procedimenti di ripartizione dei discorsi attuati dalle diverse forme del potere esplorati da Foucault. Si può comprendere allora in tal modo come la concezione parodistica del linguaggio della contestazio-

¹⁴⁵ ROLAND BARTHES, *Miti d’oggi*, Torino, Einaudi, 1994, p. 207.

ne sia stata funzionale a strategie di depotenziamento di una parola che, in fin dei conti, mirava a mettere in discussione lo *status quo*. Tale degenerazione del linguaggio si configura come un altro passaggio dal polo dell' aperto/magmatico/antigerarchico a quello del conchiuso/definito/gerarchico, parallelo a quello della concrezione del corpo cosmico e collettivo in un individuo patologizzato: per tornare al rapporto tra corpi e *corpora*, è significativo che la condizione oppressiva ed egemonica di questo codice sia stata rappresentata attraverso gli effetti coercitivi e deformanti sul corpo e sulla sessualità dei medesimi militanti immersi in un mare di idee senza parole. Questo rende ancora più evidente ogni connessione tra gli sviluppi del biopotere e il costituirsi del linguaggio antagonista come codice egemone: il *corpus* linguistico è sottoposto al medesimo processo di chiusura e cristallizzazione cui soggiace la rappresentazione della dimensione corporea nella letteratura moderna.

In questo modo, l'abbassamento della parola rivoluzionaria alla sfera del materiale-corporeo, che regola tutto il monologo del protagonista in *Abitare il vento* ma che costituisce il *leitmotiv* della comicità di Vassalli nei tre romanzi, non è solo un tentativo di carnevizzazione, di detronizzazione simbolica di un linguaggio mitologico e dogmatico che è necessario esplorare e decostruire con l'ausilio della ragione illuministica. Anche in questo caso, Vassalli rivolge il linguaggio del Carnevale contro il Carnevale stesso: se nelle espressioni linguistiche dei mondi alla rovescia, come ricorda Camporesi, «alla confusione interna delle parole, che non seguono più legge sintattica e disposizione gerarchica [...] corrisponde l'anarchia sociale, il sovvertimento, la parodizzazione delle forme consacrate e degli ordinamenti sociali, l'inversione e il travestimento»¹⁴⁶, lo scrittore esaspera questa medesima confusione per dimostrare che il sovvertimento è effimero, che l'anarchia a lungo non tiene, e che a ogni Carneva-

¹⁴⁶ P. CAMPORESI, *La maschera di Bertoldo*, cit., p. 176.

le segue ineluttabile la Quaresima. Nei romanzi presi in esame troviamo sì una lingua che produce il comico «con una serie di operazioni formali combinatorie [...], con una specie di avvilupante e implacabile parassitismo deformante che, partendo da forme note, usate, consacrate, le dissolve e le trasforma aggredendole dall'esterno e dall'interno, alterandole, degradandole, scombinandole sino a farle significare (quando un senso c'è) l'esatto contrario della loro significazione originaria»¹⁴⁷; ma questo trattamento straniante non mira a sovvertire l'ordine delle cose che si riflette nel linguaggio – come intendevano i neoavanguardisti –, bensì a mostrare la vacuità del gergo rivoluzionario, a declassarlo a roba di valore il cui significato non importa granché, e dunque, in ultima analisi, a metterne in evidenza gli effetti escludenti e coercitivi.

Al di là dell'intento esplicitamente comico, l'abbassamento parodistico finisce infatti per stabilire un'inscindibile connessione tra il linguaggio politico-mitologico delle idee senza parole e una corporeità grottescamente deformata, come se il potere assoggettante della lingua manifestasse i propri influssi più pesanti ed evidenti nella sfera più intima del soggetto. La pervasività di questa forma di potere è tale che il linguaggio giunge a controllare il corpo e, nello specifico, le funzioni sessuali del militante iniziato a questo codice esoterico riservato a pochi adepti: anche in tal caso, il soggetto è dunque spossessato di una vera e propria facoltà di azione, tanto più significativa poiché relativa a quell'intimità in cui, secondo il paradigma delineato da Foucault, il pensiero occidentale ha relegato la vera essenza della persona. A dominare le rappresentazioni qui prese in esame è pertanto un sentimento di impotenza (anche in senso medico) e di frustrazione, per l'incapacità di una vita relazionale e sessuale che non assuma i tratti della devianza e non sia ascrivibile a una diagnosi di erotomania o voyeurismo. La degenerazione del

¹⁴⁷ Ivi, pp. 180-181.

linguaggio e le disfunzioni del corpo che sono i segni tangibili di questa incomunicabilità, così come del potere assoggettante del linguaggio stesso, si saldano per esprimere il sentimento della fine di un'età eroica e di una progressiva perdita di *agency*, nel passaggio degenerativo, sia del corpo che del linguaggio, da una dimensione aperta/magmatica/antigerarchica a una conclusa/definita/gerarchica.

Il tema apocalittico con cui si chiude la trilogia di Vassalli, infine, porta nelle sue immagini visionarie l'effetto estremo di questo sentimento di requisizione dell'*agency*. Il soggetto, sentendosi espropriato della propria facoltà di azione responsabile, reagisce come l'eroe biblico Sansone: presagendo la propria fine, che è il riflesso della fine di un'epoca in cui poteva ancora sentirsi eroe (in cui poteva cioè incidere sulla storia), egli desidera trascinare il mondo intero nella sua morte, vendicarsi di una realtà che non si lascia modificare, vagheggiandone l'annientamento; ma questa ansia di distruzione è affidata solo all'immaginazione, senza alcuna possibilità effettiva di essere messa in atto. Il soggetto nostalgico della festa, trovatosi a danzare senza più udire la musica, si sente depredato di un'agentività ancora possibile in un'epoca idealizzata come eroica, e, non riuscendo a interagire nel mondo che non ha accettato di lasciarsi cambiare, ne desidera la distruzione. Per questo, l'apocalisse si salda con un altrove lontano dalla storia nel cronotopo della sconfitta: la campagna rende, nello spazio e non nel tempo, la distanza del soggetto dal luogo dove la storia fa il suo corso, e dove dunque sulla storia e nella storia è possibile agire. Il soggetto si ritrova pertanto in un luogo che non riconosce come suo, preso da un senso di spaesamento che, unito all'incomunicabilità e all'espropriazione delle funzioni corporee, dà vita alla fantasia apocalittica vendicativa.

Nella definizione di de Martino, infatti, il vissuto patologico di fine del mondo è il sintomo più evidente di un deficit di intersoggettività: nozione che può concentrare in sé incomunicabilità, incapacità relazionale e distanza fisica – tre temi che emergono nel tratteggio dei protagonisti dei romanzi di Vassalli. Si

tratta infatti del «vissuto della perdita della intersoggettività dei valori che rendono un mondo possibile come mondo umano. Il segno interno della mondanità, ciò che costituisce il suo carattere fondamentale di normalità», secondo l'antropologo, «è la sua progettabile intersoggettività, il suo appartenere a una prospettiva di operabilità socialmente e culturalmente condizionata: e non a caso il termine più pertinente per designare la normalità del mondo è attinto dalla vita associata, onde il mondo normale è “domestico”, “familiare”, “mio” in quanto comunicabile agli “altri”». Il vissuto apocalittico, nel nostro contesto, è dunque causato dalla disgregazione della dimensione collettiva che permetteva la festa della contestazione, da un riflusso nel privato che assume dimensioni abnormi per la vita psichica dell'individuo:

il “privato”, l'intimo, il personalissimo ha un senso fisiologico quando racchiude una promessa di pubblicizzazione, quando è immesso come momento in una dinamica di valorizzazione intersoggettiva, quando diventa prima o poi parola e gesto comunicanti: l'idoleggiamento della incomunicabilità, salvo non abbia un significato polemico verso l'irrigidimento dei valori socializzati e comunemente ammessi, e non stia quale segno di un nuovo sforzo di ripresa dell'umano in vista di una più profonda comunicazione, assume un carattere tendenzialmente morboso, di affiorante egotismo, di caduta dell'ethos della presenza, di amore che abdica ritirandosi dal suo inesauribile compito mondano [...]¹⁴⁸.

Ecco dunque che le rappresentazioni apocalittiche, declinate nel contesto specifico della fine del lungo Carnevale del Sessan-

¹⁴⁸ E. DE MARTINO, *La fine del mondo*, cit., p. 50.

tutto intesa come termine di un'epoca eroica in cui si poteva ancora operare nella storia, rispondono pienamente, se comprese in un quadro generale di requisizione dell'*agency*, alla diagnosi dell'antropologo: «nel vissuto della fine ciò che finisce è, innanzitutto, [...] l'operabile secondo valori, la progettazione comunitaria intersoggettiva e comunicabile, la potenza dell'andar sempre oltre rispetto alla situazione emergendo come esistenza operante e progettante, aperta alla valorizzazione, alla intersoggettività e alla comunicazione»¹⁴⁹.

Se interpretiamo la rivolta e la contestazione come un rituale festivo, i soggetti devianti protagonisti della trilogia comica di Vassalli sono allora rimasti esclusi dal compimento di questo rituale carnevalesco, senza una vera reintegrazione nella società ciclicamente rinnovata. Hanno scelto l'esilio – l'Esodo, per riprendere un'altra immagine biblica, utilizzata da Victor Turner¹⁵⁰. Un'immagine ricorrente proprio nei racconti dei reduci della contestazione negli anni Ottanta, «anni in cui negli ambienti che si erano detti rivoluzionari prendeva piede la metafora dell'esodo». Ma l'esodo, avverte Giglioli, «è diverso dalla rivoluzione. Esodo è quando si dice al Faraone: non voglio più scontrarmi, governa tu, ti lascio il campo, me ne vado, lasciami partire, non voglio più avere nulla a che fare con te»¹⁵¹. E proprio a questa condizione di esuli, per cui non si è compiuto il reintegro nella struttura sociale, è dovuta l'ansia patologica dell'apocalisse: a distinguere «malattia psichica» e «numinoso», secondo de Martino, vi è il fatto inequivocabile che

una pratica magica, una forma di vita religiosa, un dato simbolismo mitico-rituale sono tali quando lo storico della cultura è in grado di mostrare per una civiltà o per un'epoca o per una circoscritta manifestazione del

¹⁴⁹ *Ivi*, p. 86.

¹⁵⁰ VICTOR TURNER, *Dal rito al teatro*, Bologna, il Mulino, 1986, p. 32.

¹⁵¹ D. GIGLIOLI, *Stato di minorità*, cit., p. 56.

sacro o per un dato personaggio (un fondatore di religione, un profeta, un mistico) il dinamismo positivo che conduce dalla crisi alla reintegrazione, dall'ineffabile e dal privato al mondo comunicabile dei valori intersoggettivi, dall'angoscia della storia al mondo operabile e progettabile insieme agli altri, dall'essere-agito-da alla esplicazione attiva delle forme di coerenza culturale, dal "tutt'altro" che sgomenta al processo di riappropriazione mediatore di opere mondane¹⁵².

Qualcosa si è invece inceppato nel percorso di transizione di questi soggetti, relegati alla dimensione di relitti della contestazione, scorie del Carnevale che non hanno saputo reintegrarsi nel mondo rigenerato dal rituale. Proprio su questa incapacità di adattamento fa leva la rappresentazione comica di Vassalli, pronta ad additarli come buffoni intenti a danzare quando è finita la musica, o a ridicolizzarne i disagi esistenziali senza pietà. Così, è la rappresentazione letteraria della fine del Sessantotto che prende corpo in questi romanzi; ed essa si svolge nel segno del frenetico e scomposto riempimento di un vuoto, di un'attesa che è quella beckettiana di Godot, restituita così dalle parole di de Martino: «l'attesa il cui tempo può essere riempito da mille futilità, da gesti di clown, da una continua agitazione, da una miriade di equivoci della comunicazione verbale» come quelli dei protagonisti che abbiamo incontrato, «dallo spirito del petegolezzo e della chiacchiera, senza che intervenga mai la progettabilità di un valore, la realizzazione di un'opera, l'orizzonte di una convivenza umana, lo slancio verso l'universalizzazione del privato sentire: al contrario tutto regredisce, si restringe, si larvifica indefinitamente, di male in peggio»¹⁵³.

Se pure Sebastiano Vassalli adotta le forme della comicità

¹⁵² E. DE MARTINO, *La fine del mondo*, cit., p. 66.

¹⁵³ *Ivi*, p. 551.

per demitizzare il Sessantotto e per raccontare il fallimento di quel Carnevale fin troppo lungo, è dunque il sentimento tragico dello spossamento, della mancata presa sulla realtà, dell'incapacità di relazione tra esseri umani e dell'ineffettività dell'azione politica che i suoi romanzi finiscono per trasmetterci. Le deformazioni e le degenerazioni del corpo materiale e del *corpus* linguistico non alludono infatti che alla disgregazione del corpo sociale: questo è il significato del sentimento di "fine della festa" con cui le narrazioni che abbiamo seguito fin qui introducono agli anni Ottanta. In questi romanzi allora non si ritrova solo il germe del pessimismo che si anniderà nel fondo di diverse opere della maturità dello scrittore, ma forse anche quell'inquietudine che lo porterà, nei decenni successivi, a un esilio nella campagna novarese, dove poter coltivare e raccogliere un'infinità di quelle storie che sono l'unica cosa con cui si può tentare di riempire il nulla a cui si riduce la presenza dell'umano nell'ineducabile della storia.

BIBLIOGRAFIA

Opere principali

- SEBASTIANO VASSALLI, *L'arrivo della lozione*, Torino, Einaudi, 1976.
– *Mareblù*, Milano, Mondadori, 1982.
– *Abitare il vento*, Milano, Calypso, 2008.

Opere secondarie

- NANNI BALESTRINI, *La violenza illustrata*, Torino, Einaudi, 1976.
– *La Grande Rivolta*, Milano, Bompiani, 1999.
– *Vogliamo tutto*, Roma, DeriveApprodi, 2004.
– *Come si agisce e altri procedimenti. Poesie complete volume primo (1954-1969)*, Roma, DeriveApprodi, 2015.
- LUCIANO BIANCIARDI, *Le cinque giornate. Bisognerebbe anche occupare le banche*, Viterbo, Stampa Alternativa/Nuovi Equilibri, 2008.
- ITALO CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Milano, Mondadori, 1994.
- GIANNI CELATI (a cura di), *Alice disambientata. Materiali collettivi (su Alice) per un manuale di sopravvivenza*, Firenze, Le Lettere, 2007.
- UMBERTO ECO, *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 1986.
- CARLO EMILIO GADDA, *Eros e Priapo (Da furore a cenere)*, Milano, Garzanti, 1967.
– *Eros e Priapo. Versione originale*, a cura di PAOLA ITALIA e GIORGIO PINOTTI, Milano, Adelphi, 2016.
- GIACOMO LEOPARDI, *Operette morali*, a cura di ANTONIO PRETE, Milano, Feltrinelli, 2014.
- ALESSANDRO MANZONI, *I promessi sposi*, a cura di LANFRANCO CARRETTI, Bari, Laterza, 1970.
– *Storia della Colonna Infame*, Milano, Feltrinelli, 2015.
- ELSA MORANTE, *Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi*, Torino, Einaudi, 1968.
- RENZO PARIS, *Cani sciolti*, Rimini, Guaraldi, 1973.
- FRANÇOIS RABELAIS, *Gargantua e Pantagruelle*, trad. it. di MARIO BONFANTINI, Torino, Einaudi, 1973.

- *Gargantua e Pantagruelle*, trad. it. di GILDO PASSINI, Roma, Newton Compton, 2012.
- NUTO REVELLI, *La guerra dei poveri. Il fronte russo*, Torino, Einaudi, 1977.
- LEONARDO SCIASCIA, *L'affaire Moro*, Milano, Adelphi, 1994.
- PAOLA STACCIOLI (a cura di), *In ordine pubblico: 10 scrittori per 10 storie*, Roma, Nuova Iniziativa Editoriale, 2003.
- CORRADO STAJANO, *Il sovversivo. Vita e morte dell'anarchico Serantini*, Torino, Einaudi, 1975.
- SEBASTIANO VASSALLI, *Tempo di massacro. Romanzo di centramento & sterminio*, Torino, Einaudi, 1970.
- *La notte della cometa. Il romanzo di Dino Campana*, Torino, Einaudi, 1984.
- *Il neoitaliano. Le parole degli anni ottanta scelte e raccontate da Sebastiano Vassalli*, Bologna, Zanichelli, 1989.
- *La chimera*, Torino, Einaudi, 1990.
- *3012. L'anno del Profeta*, Torino, Einaudi, 1995.
- *Gli italiani sono gli altri. Viaggio (in undici tappe) all'interno del carattere nazionale italiano*, Milano, Baldini&Castoldi, 1998.
- *Archeologia del presente*, Torino, Einaudi, 2001.
- *Le due chiese*, Torino, Einaudi, 2010.
- *I nuovi travestiti*, Milano, De Piante, 2018.
- VOLTAIRE, *Candido o L'ottimismo*, a cura di GIANNI IOTTI, Torino, Einaudi, 2014.

Strumenti di critica letteraria e culturale, storia, antropologia e filosofia

- s.a., *Vassalli contro i conservatori travestiti da contestatori*, in «il Giornale.it», 25 febbraio 2018, <<https://www.ilgiornale.it/news/vassalli-contro-i-conservatori-travestiti-contestatori-1498117.html>> (14 aprile 2021).
- ERICH AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 1972.
- MICHAEL BACHTIN, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1968.
- *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1979.
- *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 2001.
- NANNI BALESTRINI (a cura di), *Quindici. Una rivista e il Sessantotto*, Milano, Feltrinelli, 2008.
- NANNI BALESTRINI, PRIMO MORONI, *L'orda d'oro 1968-1977. La gran-*

- de ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale*, Milano, Feltrinelli, 1997.
- ROLAND BARTHES, *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi, 1994.
- MARCO BELPOLITI, *Settanta*, Torino, Einaudi, 2001.
- MARCO BELPOLITI, ENRICO MANERA (a cura di), *Furio Jesi*, «Riga», 31, Milano, Marcos y Marcos, 2010.
- WALTER BENJAMIN, *Il dramma barocco tedesco*, in ID., *Opere complete. Scritti 1923-1927*, vol. II, a cura di ROLF TIEDEMANN e HERMANN SCHWEPPENHÄUSER, Torino, Einaudi, 2006.
- GIULIANA BENVENUTI, *Un caso editoriale: Il nome della rosa*, in GIANCARLO ALFANO, FRANCESCO DE CRISTOFARO, *Il romanzo in Italia. IV. Il secondo Novecento*, Roma, Carocci, 2016, pp. 367-378.
- GIAMPAOLO BORGHELLO (a cura di), *Cercando il '68. Documenti cronache analisi memorie*, Udine, Forum, 2012.
- ITALO CALVINO, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi, 1980.
- ITALO CALVINO, GIANNI CELATI, CARLO GINZBURG, ENZO MELANDRI, GUIDO NERI, «Ali Babà». *Progetto di una rivista 1968-1972*, «Riga», 14, a cura di MARIO BARENGHI e MARCO BELPOLITI, Milano, Marcos y Marcos, 1998.
- PIERO CAMPORESI (a cura di), *Il libro dei vagabondi. Lo «Speculum cerretanorum» di Teseo Pini, «Il vagabondo» di Rafaele Friano e altri testi di «furfanteria»*, Torino, Einaudi, 1973.
- PIERO CAMPORESI *Il paese della fame*, Bologna, il Mulino, 1978.
- *Rustici e buffoni. Cultura popolare e cultura d'élite fra Medioevo ed età moderna*, Torino, Einaudi, 1991.
- *La maschera di Bertoldo. Le metamorfosi del villano mostruoso e sapiente. Aspetti e forme del Carnevale ai tempi di Giulio Cesare Croce. Nuova edizione rivista e aumentata*, Milano, Garzanti, 1993.
- *Il governo del corpo. Saggi in miniatura*, Milano, Garzanti, 1995.
- GIUSEPPE CARRARA, *Il chierico rosso e l'avanguardia. Poesia e ideologia in Triperuno di Edoardo Sanguineti*, Milano, Ledizioni, 2018.
- ANDREA CAVALLETTI, *Tecniche di produzione del vuoto*, in «Doppiozero», 16 agosto 2012, <<http://www.doppiozero.com/dossier/cultura-di-destra/tecniche-di-produzione-del-vuoto>> (20 giugno 2018).
- GIANNI CELATI, *Finzioni occidentali*, Torino, Einaudi, 2001.
- LUCA CHIURCHIÙ, *La rivoluzione è finita, abbiamo vinto. Storia della rivista «A/traverso»*, Roma, DeriveApprodi, 2017.

- ROBERTO CICALA, *La sperimentazione editoriale del giovane Vassalli con bibliografia 1965-1984, catalogo delle sue edizioni CDE e Ant. Ed., immagini e testi*, Novara, Interlinea, 2011.
- MICHELE COMETA, *Visioni della fine. Apocalissi catastrofi estinzioni*, Palermo, :duepunti, 2004.
- ANDREA CORTELLESSA, *La mano pesante di Gadda. Sul nuovo «Eros e Priapo»*, in «Le parole e le cose», 19 gennaio 2017, <<http://www.leparoleleeleecose.it/?p=25849>> (14 aprile 2021).
- MARIA CORTI, *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi, 1978.
- ERNESTO DE MARTINO, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di CLARA GALLINI, Torino, Einaudi, 1977.
- GABRIELE DONATO, “*La lotta è armata*”. *Sinistra rivoluzionaria e violenza politica in Italia (1969-1972)*, Roma, DeriveApprodi, 2014.
- RAFFAELE DONNARUMMA, *Gadda modernista*, Pisa, ETS, 2006.
- *Storia, immaginario, letteratura: il terrorismo nella narrativa italiana (1969-2010)*, in PIETRO CATALDI (a cura di), *Per Romano Lupferini*, Palumbo, Palermo, 2010, pp. 439-465.
 - *Carlo Emilio Gadda – Eros e Priapo. Versione originale*, in «Allegoria», 76, luglio/dicembre 2017, <<https://www.allegoriaonline.it/index.php/i-numeri-precedenti/allegoria-n-76/139-tremila-battute/76/1034-carlo-emilio-gadda-eros-e-priapo-versione-originale>> (14 aprile 2021).
- UMBERTO ECO, *Dalla periferia dell'Impero*, Milano, Bompiani, 1991.
- *Diario minimo*, Milano, Bompiani, 1992.
 - *Il fascismo eterno*, Milano, La Nave di Teseo, 2018.
 - *Sette anni di desiderio*, Milano, Bompiani, 2018.
- ROBERTO ESPOSITO, *Immunitas. Protezione e negazione della vita*, Torino, Einaudi, 2002.
- *Bíos. Biopolitica e filosofia*, Torino, Einaudi, 2004.
- FEDERICO FELLINI, *Fare un film*, Torino, Einaudi, 1980.
- GIAN CARLO FERRETTI, *La letteratura del rifiuto*, Milano, Mursia, 1968.
- MICHEL FOUCAULT, *L'ordine del discorso. I meccanismi sociali di controllo e di esclusione della parola*, Torino, Einaudi, 1972.
- *La volontà di sapere. Storia della sessualità 1*, Milano, Feltrinelli, 1978.
 - *Nascita della clinica. Una archeologia dello sguardo medico*, Torino, Einaudi, 1998.
 - *Nascita della biopolitica. Corso al Collège de France (1978-1979)*, Milano, Feltrinelli, 2005.

- GÉRARD GENETTE, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997.
- PAOLO GERVASI, *La cognizione di Priapo. Procedimenti caricaturali in Eros e Priapo di Carlo Emilio Gadda*, in E. ABIGNENTE, F. CATTANI, F. DE CRISTOFARO, G. MAFFEI, U.M. OLIVIERI (a cura di), *Chi ride ultimo. Parodia satira umorismi*, «Between», VI, 12, novembre 2016.
- DANIELE GIGLIOLI, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet, 2011.
- *Bologna, dicembre 1976. Dams: guida dello studente*, in DOMENICO SCARPA (a cura di), *Atlante della letteratura italiana, vol. 3: Dal Romanticismo a oggi*, Torino, Einaudi, 2012, pp. 939-943.
- *Critica della vittima. Un esperimento con l'etica*, Roma, Nottetempo, 2014.
- *Stato di minorità*, Bari, Laterza, 2015.
- RENÉ GIRARD, *La violenza e il sacro*, Milano, Adelphi, 1980.
- *Il capro espiatorio*, Milano, Adelphi, 1999.
- ANGELO GUGLIELMI, *Vassalli soffre il '63*, in «Tuttolibri», 782, 28 dicembre 1991, <http://www.archiviola stampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/Itemid,3/action,detail/id,0890_04_1991_0782_0002_12480960/> (3 luglio 2017).
- DAVID HARVEY, *Città Ribelli. I movimenti urbani dalla Comune di Parigi a Occupy Wall Street*, Milano, Il Saggiatore, 2013.
- GIOVANNA IOLI, *La satira e il "riso" nel romanzo di Sebastiano Vassalli*, in «Prometeo», 2, 1982, pp. 47-57.
- MONICA JANSEN, PAULO JORDÃO (a cura di), *Proceedings of the International Conference The Value of Literature in and After the Seventies: The Case of Italy and Portugal (Utrecht, 11-13 march 2004)*, Utrecht, Italianistica Ultraiectina 1, 2006.
- FURIO JESI (a cura di), *La festa. Antropologia etnologia folklore*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1977.
- FURIO JESI, *Spartakus. Simbologia della rivolta*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.
- *Cultura di destra*, Roma, Nottetempo, 2011.
- KARL KERÉNYI, *Scritti italiani (1955-1971)*, Napoli, Guida, 1993.
- SERGIO LUZZATTO, *Il corpo del duce*, Torino, Einaudi, 1998.
- VALERIO MAGRELLI, *Il Sessantotto realizzato da Mediaset*, Torino, Einaudi, 2011.
- GIORGIO MANGANELLI, *Laboriose inezie*, Garzanti, Milano, 1986.
- LORENZO MONDO, *I candidi eroi di Vassalli nell'Italia degli ideali a pezzi*,

- in «Tuttolibri», 23 giugno 2001, <http://www.archiviola stampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/Itemid,3/action,-detail/id,0393_04_2001_1265_0003_4190464/> (3 luglio 2018).
- FRANCESCO MUZZIOLI, *Il gruppo '63. Istruzioni per la lettura*, Roma, Odradek, 2013.
- CRISTINA NESI, *Sebastiano Vassalli*, Fiesole, Cadmo, 2005.
- PIER PAOLO PASOLINI, *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 1975.
- *Lettere luterane*, Torino, Einaudi, 1976.
- FEDERICA G. PEDRIALI (a cura di), *A pocket Gadda encyclopedia*, in «The Edinburgh journal of Gadda studies», 2, 2002, <<https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pgeindex.php>> (14 aprile 2021).
- MARIO PERNIOLA, *Berlusconi o il '68 realizzato*, Udine, Mimesis, 2011.
- FRANCESCO SBERLATI, *Villania e cortesia. L'opposizione tra città e campagna dal Medioevo al Rinascimento*, in *La letteratura di villa e di villeggiatura. Atti del Convegno di Parma, 29 settembre-1° ottobre 2003*, Roma, Salerno Editrice, 2004, pp. 65-114.
- HANNA SERKOWSKA, *Sebastiano Vassalli: da abitante del vento a seguace del nulla*, in «Cahiers d'études italiennes», 9, 2009, pp. 81-90.
- VIKTOR BORISOVIČ ŠKLOVSKIJ, *L'arte come procedimento*, in TZVETAN TODOROV (a cura di), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 73-94.
- VICTOR TURNER, *Dal rito al teatro*, Bologna, il Mulino, 1986.
- *Il processo rituale. Struttura e antistruttura*, Brescia, Morcelliana, 2001.
- SEBASTIANO VASSALLI, GIOVANNI TESIO, *Un nulla pieno di storie. Ricordi e considerazioni di un viaggiatore nel tempo*, Novara, Interlinea, 2010.
- PIER LUIGI VERCESI, *Polemica. Scrittori contro «3012»: il mondo non è così cattivo, «Vassalli sposi la destra»*, in «La Stampa», 26 marzo 1995, <http://www.archiviola stampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,20/article id,0700_01_1995_0083_0024_10334492/> (2 luglio 2018).
- SERGIO ZAVOLI, *La notte della Repubblica. Seconda parte*, Roma, L'Unità, 1993.

Filmografia

MARCO BELLOCCHIO, *Discutiamo, discutiamo*, in CARLO LIZZANI, BERNARDO BERTOLUCCI, PIER PAOLO PASOLINI, JEAN-LUC GODARD, MARCO BELLOCCHIO, *Amore e rabbia (Love and Anger)*, 1969.

JEAN-LUC GODARD, *La cinese (La Chinoise)*, 1967.

CAMILLO MASTROCINQUE, *Totò, Peppino e la... malafemmina*, 1956.

MARIO MONICELLI, *Vogliamo i colonnelli*, 1973.

STENO, *Totò a colori*, 1952.

Finito di stampare nel dicembre 2021
a cura di NW (Bologna)