

N. 1141

Collana diretta da Salvo Vaccaro e Pierre Dalla Vigna

COMITATO SCIENTIFICO

Pierandrea Amato (*Università degli Studi di Messina*), Stefano G. Azzarà (*Università di Urbino*), Emiliano Brancaccio (*Università degli Studi di Napoli Federico II*), José Luis Villacañas Berlanga (*Universidad Complutense de Madrid*), Oriana Binik (*Università degli Studi Milano Bicocca*), Silvia Capodivacca (*Università Pegaso*), Pierre Dalla Vigna (*Università degli Studi di Parma*), Antonio De Simone (*Università degli Studi di Urbino Carlo Bo*) Giuseppe Di Giacomo (*Sapienza Università di Roma*), Raffaele Federici (*Università degli Studi di Perugia*), Maurizio Guerri (*Accademia di Belle Arti di Brera*), Micaela Latini (*Università degli Studi di Ferrara*), Luca Marchetti (*Sapienza Università di Roma*), Federica Porcheddu (*Università degli Studi di Sassari*), Valentina Tirloni (*Université Nice Sophia Antipolis*), Salvo Vaccaro (*Università degli Studi di Palermo*), Giangiacomo Vale (*Università Cusano, Roma*), Jean-Jacques Wunenburger (*Université Jean-Moulin Lyon 3*)

L'OSCENA LIBERTÀ

Libertinismo e illuminismo radicale
nella letteratura e nell'immaginario
contemporanei

a cura di
Elisabetta Abignente, Mimmo Cangiano
e Alessandro Metlica

Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari dell'Università degli Studi di Padova e più precisamente dai fondi "Progetto Bando PRIN 2022 - PNRR (Codice Progetto 20228Z92FK) "L'oscena libertà. Libertinismo e illuminismo radicale nella letteratura e nell'immaginario contemporanei" (CUP C53D23006750006), Responsabile scientifico: Prof. Alessandro Metlica



Finanziato
dall'Unione europea
NextGenerationEU



Ministero
dell'Università
e della Ricerca



Italiadomani
DIPARTIMENTO DI STUDI LINGUISTICI E LETTERARI



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)

www.mimesisedizioni.it

mimesis@mimesisedizioni.it

Collana: *Eterotopie*, n. 1141

Isbn (print): 9791222330594

Isbn (digitale): 9791222330600

DOI: 10.7413/1234-1234099

This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (CC BY-NC-ND 4.0).

2026 – MIM EDIZIONI SRL

Piazza Don Enrico Mapelli, 75 – 20099

Sesto San Giovanni (MI)

Phone: +39 02 24861657 / 21100089

INDICE

INTRODUZIONE

di Elisabetta Abignente, Mimmo Cangiano, Alessandro Metlica 7

LE STRADE CHE DIVERGONO

Eredità libertine in Milan Kundera e Philip Roth
di Alessandro Metlica 17

LE SVOLTE E IL LIBERTINO

Philip Roth e lo scandalo della fiction
di Simone Carati 51

IL EST TEMPS QUE JE M'ARRÊTE

La fine del libertino in Roth, Siti e Houellebecq
di Valentina Sturli 67

PER UNA GENEALOGIA DEL LIBERTINISMO CONTEMPORANEO

Autonomia e eteronomia del desiderio in Sade, Roth, Houellebecq
di Luca Marangolo 83

LIBERTÀ (IM)POSSIBILI

Biforcazioni e articolazioni della fiction in Michel Houellebecq
di Marika Piva 113

EDUCARE O SMASCHERARE

Due pedagogie letterarie contemporanee
di Carlo Tirinanzi De Medici 133

COETZEE E I DILEMMI DELLA PORNOGRAFIA

di Attilio Scuderi 163

NUOVE PLUMES PROSTITUÉES Scritture della prostituzione nel XXI secolo e echi del romanzo settecentesco <i>di Marine Aubry-Morici</i>	183
LIBERTINA MA NON TROPPO Goliarda Sapienza tra vita e arte...della gioia <i>di Anna Masecchia</i>	207
SEDUTTORE POSTUMO Casanova e la fine del mito nel cinema italiano <i>di Francesco de Cristofaro</i>	229
BIBLIOGRAFIA	257
SITOGRAFIA	273
INDICE DEI NOMI	275

ELISABETTA ABIGNENTE*, MIMMO CANGIANO**,
ALESSANDRO METLICA***

INTRODUZIONE

Alcuni studi letterari recenti, in linea con il cosiddetto *Ethical Turn*, condividono la tesi che la cultura debba contribuire al miglioramento della società, servendo giuste cause come l'ecologia o l'inclusività, e che l'indipendenza della sfera estetica da quella etica vada etichettata come un'opzione reazionaria, perché legata a un'idea dell'arte come spazio del privilegio. Questo modello critico ha reso problematica la ricezione di scrittori e scrittrici che rifiutano la dimensione progressista della letteratura e anzi vi si oppongono, assumendo posture disturbanti per il senso comune. Si pensi, ad esempio, a Walter Siti, Michel Houellebecq, Bret Easton Ellis, Vitaliano Trevisan, Jonathan Littel, che rappresentano situazioni eticamente ambivalenti senza esprimere un netto giudizio morale sui comportamenti dei loro personaggi. Tale ambivalenza è invece messa al servizio di una radicale indagine conoscitiva, che esalta la libertà e il potenziale euristico dello spazio letterario, come accade ad esempio in John Maxwell Coetzee e in Philip Roth.

Allo scopo di definire *ex positivo* questo posizionamento culturale, di per sé vario e sfrangiato, questo libro interroga una delle sue principali genealogie, che getta luce sulla natura provocatoria, perché ibrida e polisemica, del fatto artistico: la cultura eterodossa di Antico regime. L'eredità del libertinismo settecentesco (Casanova, Laclos, Sade) e dell'illuminismo di area radicale (Voltaire, Diderot, Paine) si manifesta nell'immaginario contemporaneo non solo in maniera diretta, attraverso citazioni, spunti saggistici e riscritture, ma in senso trasversale, percor-

1 * Università di Napoli Federico II

** Università Ca' Foscari Venezia

*** Università di Padova

rendo cioè alcune direttrici concettuali: la *libertas scribendi*, il contro-discorso antagonista, il pessimismo antropologico. Il lascito del libertinismo riguarda perciò tanto il piano dei contenuti (film in costume, romanzi storici) quanto quello delle forme (il romanzo libertino, per la polifonia delle sue tecniche diegetiche, è la palestra della narrativa modernista), e si concretizza in una topica incentrata sui temi della libertà intellettuale e sui rapporti tra etica ed estetica.

Libertino, tra sedicesimo e diciottesimo secolo, è chi aspira a fruire di libertà (sessuale, di coscienza e di pensiero) che né il dogma cattolico, né l'Antico regime in genere sono pronti ad accordare. Tale aspirazione viene percepita dall'autorità come un cattivo uso della libertà personale, causato da una certa disolutezza sul piano etico, o peggio come una rivolta contro le istituzioni e l'ordine costituito. Il libertino è allora colui che, confidando nella libera ricerca intellettuale, pone la propria esperienza al di fuori dei valori collettivi e delle fedi tradizionali, non esitando a provocare e a scandalizzare se questo atteggiamento risulta utile alla sua strategia di acquisizione di conoscenza. La cultura libertina, che si caratterizza per l'afflato materialista, per il pessimismo antropologico, per gli umori irreligiosi e violentemente anticuriali, mostra molti punti di contatto in questo senso con quello che è stato definito, negli studi storici degli ultimi vent'anni, illuminismo radicale. Rispetto ai libertini, gli autori dell'illuminismo radicale propugnano i valori sociali dell'egualianza, della tolleranza, della democratizzazione (anche rivoluzionaria) delle strutture politiche; in questo senso, essi si differenziano dall'elitismo tipico del pensiero libertino. In gran parte comuni ai due orientamenti, tuttavia, sono le strategie di scrittura, improntate al contro-discorso antagonista, alla satira feroce e politicamente scorretta, alla ricerca della contraddizione e dello scandalo, come testimoniano, in particolare, gli scrittori di primo Settecento che si muovono a cavallo dei due indirizzi (Bayle, Toland, Diderot).

Partendo da simili premesse storico-letterarie e metodologiche, questo libro, come il progetto di ricerca all'interno del quale ha preso forma, si articola lungo tre binari. In primo luogo, prova a censire il termine "libertino" nella letteratura e nell'im-

maginario contemporanei, mappando le occorrenze della cultura contestataria del Settecento in un corpus di testi e di pellicole compreso tra ventesimo e ventunesimo secolo, con particolare attenzione agli ultimi trent'anni (1990-2022). In secondo luogo, affronta gli aspetti più teorici del discorso, definendo le traiettorie culturali che hanno condotto, soprattutto a partire dagli anni Novanta del Novecento, al cosiddetto *Ethical Turn*. Studiando la ricezione del libertinismo e dell'illuminismo radicale in contro- luce a quegli indirizzi critici, oggi maggioritari, che ne rifiutano la tradizione intellettuale, il libro si propone infine di esaminare da una prospettiva inedita la letteratura contemporanea e segnatamente il genere del romanzo, indagando la relazione tra topica libertina e "svolta etica".

Il corpus preso in esame dai diversi contributi si concentra su scrittori e intellettuali che possono definirsi come estranei, per diverse ragioni e a vario titolo, al quadro teorico dell'*Ethical Turn*, perché autori di opere in cui emerge, per bocca dei personaggi, una visione del mondo politicamente scorretta o moralmente problematica. Le tecniche retoriche (l'iperbole, il paradosso, l'antifasi, l'ironia, la caricatura, l'invettiva, la deformazione grottesca della realtà) largamente impiegate da questi scrittori e scrittrici che fanno un uso deliberato di un certo tipo di contenuti disturbanti, hanno spesso a che fare (anche in assenza di espliciti rimandi alla cultura del libertinismo) con quella che potremmo definire "oscenità". Il termine non designa in questa sede soltanto i riferimenti espliciti alla sfera sessuale, ma anche la rappresentazione di ciò che in quanto ambiguo e scorretto può urtare il comune sentire del lettore. In questa prospettiva, può considerarsi "oscena" anche la pretesa autonomia della letteratura, perché la rivendicazione di una libertà di scrittura assoluta, che travalichi qualsiasi tipo di imperativo morale, è ricondotta alla cattiva coscienza e al disimpegno dello scrittore. In questo senso, la "svolta etica" può dare adito a un'ottica straniata, per cui "l'oscenità" sta, per così dire, nell'occhio di chi guarda. Viene di conseguenza a cadere ogni distinzione tra il libertinismo di chi scrive (*libertinage de mœurs*) e la libertà di ciò che si scrive (*libertinage d'esprit*). Si pensi ad esempio alla polemica post mortem scatenata in America dall'uscita di una nuova biografia (2021) di Roth, ac-

cusato di sessismo, misoginia e molestie assieme al suo biografo Blake Bailey, o alle cicliche accuse che investono Houellebecq a ogni nuova uscita di romanzo (antifemminismo, razzismo, immoralismo, reazionarismo, nichilismo): episodi che obbligano a chiedersi fino a che punto per un romanziere contemporaneo sia lecito spingersi nella rappresentazione di contenuti disturbanti, problematici, offensivi.

Se la fondamentale svolta del Sessantotto (che in Francia, in Italia e Stati Uniti ha assunto forme particolarmente dirompenti sia a livello politico che culturale) ha fatto esplodere ogni censura sessuale e politica, rivendicando la centralità del desiderio e la libertà di espressione in tutte le sue forme (morale, politica, sessuale, ecc.), e se la censura è oggi assai più sfumata, non per questo è scomparsa, e anzi tende a riemergere in nuove forme. La libertà di uno scrittore si configura in questo senso come ampia ma non illimitata, e non a caso molti dei romanzi del nostro campione destano scandalo, vengono attaccati sulla stampa, ne viene proposta da più parti la rimozione dalle scuole, dalle biblioteche e dalle librerie, o hanno incontrato numerosi rifiuti editoriali per poi essere sottoposti a una riscoperta postuma (è il caso di Goliarda Sapienza, ad esempio). Pur nella loro eterogeneità, i contributi riuniti in questo volume affrontano simili questioni, con lo scopo di ridiscutere la portata ermeneutica e il potenziale euristico di una produzione letteraria e cinematografica degli ultimi decenni che nella sua “scomoda” ambiguità impone a chi legge di rivedere costantemente il suo posizionamento e di riconsiderare il peso con il quale piano etico e piano estetico incidono sulla ricezione culturale e sociale dei testi.

Il libro si apre con il saggio di Alessandro Metlica, che propone un confronto tra Milan Kundera e Philip Roth a partire dai loro riferimenti incrociati alla cultura eterodossa, al registro della farsa e alla decostruzione ironica della sessualità, per quanto riguarda non solo le rispettive risorse romanzesche (fonti, personaggi, riscritture), ma anche la topica libertina in senso lato. Concentrandosi sulla trilogia americana e l'*Animale morente* (1998-2001) di Roth e su *La lentezza* (1995), primo romanzo di Kundera scritto in francese, l'indagine si interroga sulle significative divergenze di tipo culturale, stilistico, tematico tra i due

scrittori – testimoniate anche da un vivace scambio epistolare, non privo di aperti contrasti – ma anche sui notevoli punti di contatto tra le loro rispettive poetiche, accomunate dall’approccio ironico, dubitativo, apertamente sarcastico alla sfera erotica, oltre che dall’imprescindibile riferimento a Kafka. Ne deriva un possibile confronto tra la controcultura americana seguita al Sessantotto, alla quale Roth è profondamente legato, e il libertinismo settecentesco al quale guarda più direttamente Kundera: due posture che trovano nel concetto di libertà – intesa come *liberté d’esprit* e *liberté des mœurs* – e nella volontà di porre la propria esperienza al di fuori dei valori tradizionali una matrice innegabilmente comune.

All’opera di Roth è dedicato anche il saggio di Simone Carati, che analizza la ricezione critica e mediatica della già citata biografia dello scrittore firmata da Blake Bailey, soffermandosi sullo scandalo che ne ha accompagnato la pubblicazione e sul conseguente slittamento interpretativo dalla forma letteraria alla vita stessa degli autori coinvolti. Attraverso una ricognizione delle reazioni critiche, il contributo mette in luce una tendenza diffusa alla sovrapposizione indebita tra autore, personaggi e biografo, sintomatica di un più ampio clima culturale segnato dalla svolta narrativa e dalla svolta etica negli studi letterari. Contro questa deriva, il saggio rivendica la necessità di ristabilire un confine critico tra vita e scrittura, individuando nello “scandalo della fiction” non un problema morale, ma una potenzialità conoscitiva e formale del testo letterario. L’opera di Roth, e in particolare la sua produzione matura, viene così riletta come spazio di sperimentazione narrativa e di *libertas scribendi*, in cui lo scandalo risiede non nella vita dell’autore, ma nella forza inventiva e sovversiva della forma.

Nel contributo di Valentina Sturli il focus si sposta sui modi in cui, nella narrativa contemporanea, viene rappresentata la vecchiaia di un libertino, in cui l’erranza giovanile dettata dalla curiosità e dal piacere dell’avventura lascia il campo a una diversa erranza, dettata dall’inquietudine della fine. Come osserva l’autrice, se il vitalismo esasperato del libertino (Don Giovanni *in primis*) è da sempre considerato un modo di rimuovere, mediante la coazione a ripetere, una pulsione di morte, quando la morte

reale si approssima si scopre che l'unico modo di affrontarla è mediante un misto di nostalgia, disperazione e grottesco. Diversamente da quanto avviene nel modello offerto dal *Il ritorno di Casanova* di Arthur Schnitzler, in cui la fine del libertino coincide con un irreversibile declino, nei romanzi di Roth (*L'animale morente*), Siti (*Bontà*) e Houellebecq (*Annientare*) sembra emergere una possibile torsione del paradigma, in cui la sconfitta del desiderio libertino apre a forme residuali di relazione, cura e condivisione. Ne risulta una ridefinizione del motivo libertino non più come pura erranza autodistruttiva, ma come spazio di transizione verso configurazioni relazionali anti-idilliache, segnate dalla perdita, dalla finitezza e da una fragile possibilità di grazia.

Conferma lo statuto complesso e sfaccettato della figura del libertino e delle sue rappresentazioni letterarie il saggio di Luca Marangolo che, procedendo a un confronto tra l'*Animale morente* di Roth e *Le particelle elementari* di Houellebecq, prova a rintracciare analogie, affinità e legami tra il contesto contemporaneo e la lunga e fertile tradizione del pensiero libertino. Nel considerare il libertinismo come categoria culturale immanente alla storiografia di lunga durata, e il libertinismo contemporaneo come una forma di *Nachleben* di quello storico, l'indagine sposta l'attenzione dal piano tematico a quello formale, soffermandosi su due forme simboliche che si ripresentano, non a caso, nella cornice narrativa del romanzo degli ultimi decenni: il saggio (*liberté d'esprit*) e il romanzo libertino (*liberté de mœurs*). Ragionando sull'eredità culturale del libertinismo, legato in particolar modo al modello offerto da Sade, il contributo prova a tracciare anche una genealogia della soggettività ipermoderna, dalla quale emerge come la coerenza del gesto libertino non risieda tanto nella libertà sensoriale senza freni, quanto nella percezione (e al contempo nella rivendicazione) dei suoi limiti intrinseci.

Lo slittamento dal piano tematico a quello formale si ripropone nel contributo di Marika Piva, dedicato alle biforcazioni e articolazioni della fiction nell'opera di Houellebecq. Obiettivo del saggio non è leggere i romanzi dello scrittore francese alla luce del suo pessimismo antropologico, né ragionare intorno alla sua postura autoriale e sul suo uso mediatico dello scandalo, quanto invece rintracciare nei suoi romanzi un'altra modalità

di contro-discorso, orientata a disattendere sistematicamente le aspettative del pubblico attraverso precise strategie formali e figurali. Dall'analisi ravvicinata di queste ultime in tre romanzi risalenti a fasi diverse della produzione dell'autore – *La possibilità di un'isola*, *La carta e il territorio*, *Annientare* – l'autrice verifica l'emersione di un vero e proprio *libertinage textuel*, che determina una deviazione inaspettata da categorie e codici narrativi, sovvertendo le convenzioni di genere e producendo una serie di *contrefictions* che nella loro voluta ambiguità finiscono per essere più disturbanti e provocatorie dei contenuti stessi che veicolano.

Sui complessi rapporti tra opera e ricezione si sofferma anche il saggio di Carlo Tirinanzi De Medici, di natura prettamente teorica, dedicato a due idee apparentemente antitetiche di letteratura edificante: da un lato quella che per comodità esplicativa si può definire *woke*, basata sul diritto alla rappresentazione e sul controllo di questa rappresentazione da parte delle minoranze rappresentate; dall'altra quella ispirata a un idealtipo artistico modernista, che valorizza le contraddizioni e la profondità del testo e una idea alta, se non elitaria, dello stile. Osservando analogie e differenze tra le posizioni *woke* e quelle, per molti versi simili, del platonismo estetico che ha subordinato l'arte alla morale per molti secoli, e tra il *woke* e i suoi contestatori (in particolare gli interventi a riguardo di Walter Siti e Gianluigi Simonetti, con riferimenti anche a Romano Luperini), l'autore sostiene che in modi diversi entrambe queste posizioni rispondono a un bisogno di conferma identitaria e propugnano (in forma diretta il *woke*, in forma indiretta e occultata i suoi contestatori) un ideale pedagogico e formativo come *primum* del fatto letterario.

Seguono due contributi dedicati a una particolare rappresentazione dell'"osceno" nella produzione letteraria contemporanea, che consiste nel fenomeno culturale, sociale ed economico della pornografia, e nelle sue conseguenze tanto sul piano editoriale quanto su quello etico. Nel saggio di Scuderi, voce autorevole nel campo degli studi dedicati alla genealogia del libertino, si parte da alcune riflessioni di Antonio Franchini per concentrarsi più nello specifico sulle posizioni espresse da Coetzee nella raccolta di saggi *Giving Offense: Essays on Censorship* pubblicata

nel 1996, che sottolinea le contraddizioni estetiche, politiche ed etiche della pornografia, anche in parziale contrapposizione con alcune posizioni femministe. Riflettendo sul ruolo della pubblicità e sulla pornografia come brand globale, ed evidenziando la sua influenza nella cultura contemporanea, dal cinema al web, il saggio si interroga sulla possibilità che la pornografia possa evolversi verso forme di autoconsapevolezza e liberazione, superando la sua connotazione dispregiativa e diventando paradossalmente strumento di conoscenza di sé e del mondo.

Se, come osserva Scuderi, la merce del piacere e il piacere come merce sono sin dall'antichità fenomeni tipici della città, luogo di scambio ma anche di sfruttamento e compravendita del lavoro, schiavile e "libero", il discorso sulla pornografia implica quasi necessariamente una riflessione sul fenomeno della prostituzione e sulle sue rappresentazioni letterarie, alle quali è dedicato il contributo di Marine Aubry-Morici. Nel modo in cui il tema della prostituzione viene trattato nelle narrazioni contemporanee, è possibile rintracciare, secondo l'autrice, una serie di analogie con il romanzo libertino settecentesco, quali l'emergere del pensiero economico liberale, che oggi trova compimento in una società neoliberale; la crisi morale derivante dalla tensione tra illuminismo e persistenza dei valori religiosi; la nascita di forme letterarie in prima persona che trovano eco nel proliferare odierno di testi di *autofiction* e *memoir*. Dall'analisi della produzione letteraria recente, la prostituzione emerge come metafora di quella mercificazione totale del capitalismo dalla quale la scrittura stessa non è esente. Se l'ambivalenza della società nei confronti della prostituzione è ancora tangibile, l'editoria funziona come specchio privilegiato di questa contraddizione, mettendo in modo specifici meccanismi di delegittimazione.

Concludono il volume due saggi dedicati ai modi in cui il cinema degli ultimi decenni ha fatto i conti con il riemergere di temi, forme e personaggi dell'immaginario libertino. Nel saggio di Anna Masecchia, dedicato alla figura e all'opera di Goliarda Sapienza alla luce della cultura libertina, lo spazio costrittivo del carcere emerge paradossalmente come spazio eterotopico di conoscenza della propria sessualità e come strumento di liberazione. Alla luce della recente riscoperta cinematografica e audiovisiva

del lavoro, culminata nel 2025 con la serie diretta da Valeria Golino e del film di Mario Martone, scritto con Ippolita Di Majo, *L'arte della gioia* viene letto dall'autrice come testo profondamente libertino e libertario, in cui la formazione di Modesta si intreccia in modo indissolubile con la dimensione storica e politica del Novecento e con le lotte femministe degli anni Sessanta e Settanta. "Personaggia" eversiva, fluida e anti-identitaria, Modesta decostruisce ruoli di genere, gerarchie sociali e modelli narrativi tradizionali. Attraverso il dialogo con la tradizione del pensiero libertino e dell'illuminismo radicale, il saggio indaga come il nesso tra desiderio, ragione e autodeterminazione assuma nella sua opera e nelle sue recenti reinterpretazioni un valore eversivo, mostrando la validità del nesso tra piano personale e piano politico e confermando l'attualità e la forza scandalosa della sua opera, a lungo posta ai margini del mondo editoriale e letterario.

L'idea di spazio chiuso e ristretto torna anche nell'ultimo contributo, ma in un'accezione molto diversa. Francesco de Cristofaro si sofferma sulle diverse interpretazioni filmiche di un mito della letteratura libertina come Casanova, che diventa nel cinema italiano una sorta di dispositivo critico attraverso cui guardare alle trasformazioni storiche della seduzione, del desiderio e della soggettività maschile nel Novecento. Muovendo dal *Casanova* di Federico Fellini (1976), inteso come rappresentazione terminale e automatizzata della seduzione dopo la fine del desiderio, il saggio ricostruisce una genealogia cinematografica che include i film di Luigi Comencini, Mario Monicelli ed Ettore Scola, fino al più recente *Il ritorno di Casanova* di Gabriele Salvatores. Attraverso un'analisi comparata delle sue più diverse rappresentazioni autoriali, Casanova emerge non come mito da reinterpretare, ma come funzione storica che persiste oltre il proprio orizzonte di senso. La seduzione viene progressivamente svuotata di efficacia simbolica, trasformandosi in competenza appresa, automatismo nevrotico, residuo storico e infine dispositivo puramente finzionale. Il cinema italiano utilizza così Casanova come figura-sintomo per riflettere sulla crisi del desiderio, sull'amministrazione moderna della soggettività e sul carattere postumo dei miti culturali nella modernità avanzata. Particolarmente interessante è anche lo spazio urbano in cui questa figura si muove: una Ve-

nezia che – luogo mitico di eccesso, di mobilità e di rischio nel libertinismo settecentesco – nel tardo Novecento si fa spazio ora decorativo e monumentale, ora opprimente e claustrofobico.

Nella loro eterogeneità, ci pare che i contributi qui riuniti confermino l'ipotesi iniziale del nostro progetto, mostrando tutto il potenziale euristico di opere contemporanee che, richiamandosi in maniera più o meno diretta ai principi del libertinismo storico, continuano a sfidare in forme nuove il senso comune e i dogmi morali, nella consapevolezza che proprio nelle ambiguità e nelle contraddizioni si annidi il senso stesso di quel che chiamiamo letteratura.

I risultati del progetto *L'oscena libertà. Libertinismo e illuminismo radicale nella letteratura e nell'immaginario contemporanei* che presentiamo in questo libro sono il frutto di un confronto costante tra le tre unità di ricerca di Padova, Venezia Ca' Foscari e Napoli Federico II, di cui hanno fatto parte, oltre agli autori e ai curatori, anche Emanuele Zinato, Alessandro Cinquegrani, Pier Giovanni Adamo. Le riflessioni qui riunite hanno preso forma durante alcuni incontri seminariali e un convegno finale ai quali hanno partecipato Giancarlo Alfano, Benedetta Craveri, Francesco Fiorentino, Serena Fusco, Daniele Giglioli, Arturo Mazzarella. A tutte e tutti loro va la nostra gratitudine per aver contribuito con generosità e competenza alle diverse fasi di ideazione del progetto e di discussione dei suoi principali nodi teorici, prospettive e direzioni di ricerca. Desideriamo infine ringraziare Cesare Accetta per averci donato l'immagine in copertina, fotografia di scena dello spettacolo *Sweetness* di Marianna Troise (Teatro Nuovo, Napoli 1990).

ALESSANDRO METLICA*

LE STRADE CHE DIVERGONO

Eredità libertine in Milan Kundera e Philip Roth

1. *Accoppiamenti poco giudiziosi?*

Uno studio incrociato delle opere di Milan Kundera e Philip Roth potrebbe sembrare, in prima battuta, l'esito di un accoppiamento imprudente. Meglio ribadirlo in apertura, a scanso di equivoci: benché appartengano alla medesima generazione, Kundera e Roth sono scrittori assai diversi per cultura, per stile, per temperamento. Kundera, nato a Brno e vissuto tra Praga e Parigi, è figlio della grande tradizione mitteleuropea di primo Novecento; intellettuale eclettico, saggista brillante ma pure raffinato musicologo, nella sua narrativa recupera e rielabora la stagione del modernismo continentale. Roth, cresciuto a Newark, nel New Jersey, è lui pure uno scrittore colto, ma di formazione differente, perché legato a filo doppio alla narrativa americana e, più nello specifico, all'identità ebraica statunitense. La loro, insomma, è una diversità sostanziale, che non si limita alla lingua o alla geografia, ma che coinvolge gli statuti profondi della prosa.

Kundera è un romanziere irregolare, sperimentale, che contamina la narrativa con altri linguaggi. Non vale soltanto per il suo libro più famoso, *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, a stampa nel 1984, ma pure per i suoi primi lavori, dal romanzo *Lo scherzo* (1967) alla strepitosa raccolta di racconti *Amori ridicoli* (1963-1968). Sono testi dettati da un'ironia amara, arguta e al contempo scettica, che prediligono le digressioni e gli echi strutturali, quasi ragionando per temi musicali anziché per spunti narrativi¹. Roth, al contrario, è un narratore più tradizionale, per quanto non meno avvertito sul piano stilistico, come testimoniano, in parti-

* Università di Padova

1 S. Caretta, *Il romanzo a variazioni*, Mimesis, Milano 2019.

colare, le sue frequenti incursioni nei campi della metanarrativa e dell'autofiction – una autofiction *ante litteram*, per così dire, visto che Roth prefigura la voga del genere già negli anni Settanta. L'assunto si applica soprattutto alla cosiddetta trilogia americana, costituita dai tre romanzi editi tra il 1997 e il 2000 (*Pastorale americana*, *Ho sposato un comunista* e *La macchia umana*): libri dalla struttura relativamente lineare, del tutto estranei alla scomposizione del genere romanzo cocciutamente proposta, negli stessi anni (1995-2001), dal Kundera “francese” (*La lentezza*, *L'identità*, *L'ignoranza*), ma che raggiungono esiti potentissimi, di tono propriamente epico, nella rappresentazione dell'America del dopoguerra e della comunità ebraica che ne fa parte².

Perché dunque accostare due scrittori tanto diversi? Lo storico coscienziioso addurrebbe, per prima cosa, delle ragioni biografiche. Kundera e Roth si incontrarono, si conobbero, furono persino amici³. L'intesa, nella Praga del 1973, all'epoca del secondo viaggio di Roth in Cecoslovacchia, fu immediata e sfociò da subito in fluviali conversazioni sulla letteratura e sulle donne, benché Roth parlasse soltanto inglese e Kundera, a quell'epoca, non padroneggiasse affatto la lingua: a fare da traduttrice, la maggior parte delle volte, era la moglie di Kundera, Vera. “Quando finivamo” ricorda Roth con la consueta punta di machismo “lei aveva un'aria che sembrava avesse fatto sesso con tutti e due [...]. Pallida, tutta scarmigliata ed eccitata”⁴. Negli anni successivi, dopo che i Kundera emigrarono in Francia, queste conversazioni si ripeterono più volte a Parigi, a Londra – dove Roth seguiva spesso la moglie, Claire Bloom – e a Cornwall Bridge, in Connecticut, nella casa colonica settecentesca dove Roth ospitò i Kundera nel novembre del 1980.

2 D. Brauner, *Philip Roth*, Manchester University Press, Manchester-New York 2007.

3 Per un quadro più dettagliato di queste tangenze biografiche rimando ad A. Metlica, *Le letture incrociate. Milan Kundera su Philip Roth e viceversa*, in A. Catalano, A. Metlica (a cura di), *Kundera without Kundera*, Miraggi, Torino, 2026, pp. 131-153.

4 C. Roth Pierpont, *Roth Unbound. A Writer and his Books* (2013); tr. it. *Roth scatenato. Uno scrittore e i suoi libri*, Einaudi, Torino 2015, p. 108.

Questa amicizia, testimoniata anche da uno scambio epistolare di notevole interesse⁵, portò a due interviste congiunte, nel 1980 e nel 1984, a un articolo di Roth su Kundera (1974) e di Kundera su Roth (1979-1982)⁶. Va ricordato poi che *Lo scrittore fantasma* (1979), il primo romanzo di Roth con protagonista Nathan Zuckerman – lo scrittore ebreo ossessivo e narcisista, volutamente e provocatoriamente modellato sul proprio creatore, che finirà lui pure in Cecoslovacchia nell'*Orgia di Praga* (1985) – è dedicato a Kundera con una breve nota in calce. Inoltre Kundera dovette a Roth i suoi primi successi negli Stati Uniti: con quattro volumi pubblicati (*Amori ridicoli*, *Lo scherzo*, *Il valzer degli addii* e *Il libro del riso e dell'oblio*), fu infatti l'autore di punta della collana "Writers from the Other Europe", edita per i tipi di Penguin e fondata, oltre che diretta, dallo stesso Roth. Nel corso di una quindicina d'anni, tra il 1975 e il 1989, "Writers from the Other Europe" ristampò in inglese diciassette romanzi di scrittori cechi, ungheresi, polacchi e jugoslavi, conferendo loro nuovo slancio grazie alle introduzioni di scrittori già celebri in occidente. Tra queste introduzioni si contano appunto lo scritto di Roth su Kundera del 1974 e l'intervista congiunta del 1980⁷.

-
- 5 All'interno dei Philip Roth Papers (box 17, folders 14-17), un fondo archivistico conservato alla Library of Congress di Washington e ora liberamente consultabile, si trovano 53 lettere di Milan Kundera e di sua moglie Vera, databili tra il 1975 e il 1992. Sono, per la maggior parte, testi battuti a macchina, firmati dall'uno o dall'altra ma redatti quasi sempre da Vera, complice la scarsa padronanza dell'inglese da parte di Milan. Rientrano nel novero anche alcune lettere manoscritte, dei brevi biglietti dettati da ragioni pratiche e un certo numero di cartoline. Le risposte di Roth, invece, non si sono conservate. Per maggiori informazioni in proposito si veda A. Metlica, *Le letture incrociate*, cit.
 - 6 Questi gli estremi delle due interviste: Ph. Roth, *The Most Original Book of the Season*, in "The New York Times Book Review", 30 ottobre 1980; tr.it. *Conversazione a Londra e nel Connecticut con Milan Kundera*, in Ph. Roth, *Perché scrivere? Saggi, conversazioni e altri scritti 1960-2013*, Einaudi, Torino 2017, pp. 275-283; Ph. Roth, *In defence of intimacy*, in "London Times Magazine", 20 maggio 1984, pp. 49-51; tr. it. *Il lamento di Kundera*, in "L'Europeo", 13 giugno 1987, pp. 144-149.
 - 7 Ph. Roth, *Introducing Milan Kundera*, in M. Kundera, *Laughable Loves*, Penguin, New York 1975, pp. ix-xviii; Ph. Roth, *Afterword: A Talk with the Author*, in M. Kundera, *The Book of Laughter and Forgetting*, Penguin, New York 1981, pp. 229-237.

Il sodalizio tra Kundera e Roth durò grosso modo sino al 1984, quando, all'indomani dell'*Insostenibile leggerezza dell'essere*, i due si allontanarono, vuoi per il successo travolgente del romanzo, vuoi per il giudizio negativo che ne diede Roth ("L'insostenibile, ecc.", scrisse in una lettera a John Updike, "è tutto ciò che Milan odia, sentimentalismo, pornografia, discorsi politici semplicistici"⁸). Nel 1990 si consumò una vera e propria rottura, causata da un'intervista rilasciata a Roth dallo scrittore ceco Ivan Klíma: fresco della nuova edizione del suo romanzo *Amore e spazzatura*, Klíma approfittò della grancassa della "New York Review of Books", che Roth gli metteva a disposizione, per attaccare duramente Kundera. Kundera, negli anni, aveva preso le distanze dai dissidenti cechi, criticando, nelle sue opere e nelle sue interviste, la figura dell'intellettuale impegnato, incapace di fare letteratura senza parlare di politica. Perciò l'intervista a Klíma lo fece infuriare; nonostante le spiegazioni di Roth ("se pensi che io sia stato stupido o malaccorto, bene... Anche io posso essere stupido. Ma non farmi il torto di accusarmi di slealtà. Non è giusto e non è vero"⁹), Kundera visse l'episodio come un tradimento e cessò ogni rapporto con lo scrittore americano per quasi un decennio.

Sappiamo che Roth, nell'autunno del 1992, cercò di incontrare l'amico per spiegarsi. Alla vigilia di un viaggio in Europa, il 27 settembre, gli scrisse poche ma toccanti parole: "Dear Milan, I'll be in London for a week in the middle of December. How about meeting me in Paris one day? We're not going to live forever. Yours, Philip". Kundera, però, rispose soltanto con una cartolina, annotando dietro *Lo scultore e la sua statua* (1933) di Picasso: "Dear Philip, yes, we're not going to live forever. I would be happy to see you. But the first December we leave in Martinique. Next time"¹⁰. Quando i due si riappacificarono per davvero, erano entrambi troppo anziani per viaggiare e non si incontrarono più¹¹.

8 B. Bailey, *Philip Roth. The Biography* (2021); tr. it. *Philip Roth. La biografia*, Einaudi, Torino 2022, p. 619.

9 *Ibidem*.

10 Le due lettere si conservano nei Philip Roth Papers, box 17, folder 17. Si tratta, peraltro, dell'unica missiva di Roth presente nel fondo.

11 B. Bailey, *Philip Roth*, cit., p. 619.

2. *L'indisciplina del metodo*

Che questa amicizia si sia tradotta in una reciproca influenza, o anche soltanto in un'affinità sul piano letterario, resta ovviamente da provare. Non intendo certo resuscitare un malinteso positivismo: la rete delle citazioni e degli omaggi, che in effetti è assai fitta, non deve funzionare da patente né da giustificazione. Il punto però è un altro, perché gli studi dedicati al confronto tra Kundera e Roth evidenziano, semmai, il problema opposto. Secondo le consuetudini della critica tematica più autoindulgente, si è creduto infatti di poter condurre questo confronto punto per punto, snocciolando una serie di contenuti blandamente consonanti. Si prenda la tesi di dottorato di Velichka Ivanova, discussa alla Sorbonne Nouvelle e poi uscita a stampa nel 2010¹². L'autrice vi conduce un'analisi a tutto campo, spaziando con disinvoltura tra estetica e storia contemporanea: i riferimenti alla memoria collettiva del Novecento, numerosi in entrambi gli autori, giustificherebbero una lettura in parallelo dei rispettivi universi romanzeschi. Lo scarto tra autore e narratore, tra vicende private e vita pubblica garantirebbe infatti un margine condiviso di reinvenzione del passato, facendo della scrittura uno strumento di interrogazione e di contestazione del mondo.

L'approdo, come si vede, è volutamente generico. Ciò che maggiormente colpisce, nell'analisi di Ivanova, è proprio la leggerezza del metodo, insostenibile per ragioni che poco hanno a che fare con il *Muss es sein* di Beethoven. Poco perspicui appaiono, per esempio, i criteri che portano la studiosa a concentrarsi su quattro romanzi – non uno di più, non uno di meno – dei due autori. Di Kundera si sceglie la produzione precedente al 1984, ma escludendo *Amori ridicoli* e *Il valzer degli addii* (1976); di Roth si seleziona la trilogia americana, a stampa parecchio più tardi (1997-2000), con l'aggiunta, più per *esprit de géométrie* che di *finesse*, del *Complotto contro l'America* (2004). Su una

12 V. Ivanova, *Fiction, utopie, histoire. Essai sur Philip Roth et Milan Kundera*, L'Harmattan, Paris 2010. Il libro è stato recensito, per lo più in maniera negativa, da G. Sánchez Canales in "Comparative Literature and Culture", XIII, 4; da P. Masiero in "European Journal of American Studies", 17; e da F. Spinella in "Status Quaestionis", I, 2011, pp. 199-204.

simile scelta pesa, con ogni evidenza, un giudizio di valore a posteriori, che vaglia la carriera di Roth a partire dai grandi romanzi editi tra gli anni Novanta e i Duemila.

Ora, nessuno mette in dubbio che questo sia il Roth che più conta per noi; che contasse altrettanto per Kundera, invece, è tutto da vedere. Insomma, che *Professore di desiderio* non valga *Pastorale americana* sul piano estetico lo si concede volentieri; resta il fatto che Kundera ha scritto del primo e non del secondo. Il 19 ottobre 1979, all'uscita del romanzo, in francese, per Gallimard, Kundera pubblica un articolo su "Le Monde des Livres" intitolato *L'ironie de Philip Roth*; nel 1982, quando il *Professore* è riedito in economica per "Folio", redige invece una prefazione che porta il titolo di *L'anti-kitsch américain*¹³. Lo stesso discorso vale, del resto, anche a parti rovesciate. Se l'esclusione del *Valzer degli addii* appare arbitraria, riesce più grave ancora l'estromissione di *Amori ridicoli*: un libro molto amato da Roth, che lo incluse in "Writers from the Other Europe" e ne firmò, come già si è ricordato, il saggio introduttivo.

Ad ogni modo, anche a prescindere da questo caso specifico, la questione non è facilmente aggirabile. Vale davvero la pena comparare due tra i massimi scrittori di secondo Novecento, se il paragone conduce su terreni tanto aperti e vaghi da riuscire difficilmente cartografabili? Penso ai temi-mantra dell'autobiografia, dell'utopia, del mito del progresso, o ancora alle categorie di pastorale (Roth) e di idillio (Kundera), giudicate alla stregua di simmetrici *pendant*, ma raramente definite con rigore¹⁴. Così facendo, diventa inevitabile affidarsi a concetti passe-partout, grandiloquenti ma forzatamente epidermici, come la concezione della storia, i legami tra verità e finzione o la tradizione del romanzo. Si finisce, in altre parole, per scartare a priori ogni ipotesi di lavoro fondata su un esame scrupoloso dei testi e dei loro con-

13 Per l'intricata storia redazionale di queste pagine, si veda A. Metlica, *Le letture incrociate*, cit.

14 R. Posnock, *Philip Roth's Rude Truth: The Art of Immaturity*, Princeton University Press, Princeton 2006, p. 63: "Kundera and Roth share an abiding suspicion of lyricism and utopian thinking, of pastoral and idylls, all fantasies of regression cultivated by totalitarianism (and, for Roth, by American exceptionalism) to erase the past and sanitize the present".

testi. A me sembra che il rischio, quando si fa della comparatistica una disciplina svagatamente tematica, sia quello di scivolare dell'indisciplina del metodo.

Prima di passare alla *pars construens*, è perciò necessaria un'avvertenza. Gli anni che più contano, nel rapporto tra Kundera e Roth, sono quelli tra il 1973 e il 1985: anni fitti di lettere, di citazioni, di riprese più o meno dichiarate, grazie a cui è possibile tracciare un bilancio concreto del dare e dell'avere. Ne testimonia, tra le altre cose, il comune magistero di Franz Kafka, ben attestato da una serie di rimandi incrociati che prenderò in esame tra poco. Anche la corrispondenza di Kundera nei Philip Roth Papers (1975-1992; ma circa la metà delle lettere si concentra nel quadriennio 1979-1982) conferma che molto resta da fare in questo senso, non solo sul piano delle relazioni personali – valga ad esempio il foglietto, di mano di Roth, in cui si ragiona sulla traduzione inglese del *Valzer degli addii*, sino a proporre a Kundera il titolo, diventato poi definitivo, di *The Farewell Party*¹⁵ – ma anche su quello degli echi romanzeschi. Qual è il rapporto tra il terzo capitolo di *La vita è altrove* (1973), intitolato “Il poeta si masturba”, e le celeberrime “Pippe” che aprono la seconda sezione del *Lamento di Portnoy* (1969)¹⁶?

Ciò non significa, beninteso, che l'analisi debba obbedire a una cronologia univoca, né che l'*affaire* Klíma vada assunto come un *nec plus ultra* per lo studio comparato dei due autori. Al contrario, le pagine che seguono si muovono dichiaratamente contro Sainte-Beuve, proponendo un confronto tra il Roth della trilogia americana e dell'*Animale morente* (1998-2001) e il primo romanzo scritto da Kundera in francese, *La lentezza* (1995). Ritengo tuttavia che un confronto di questo tipo, condotto in assenza di rilievi documentari, non possa limitarsi alla rete smagliata dei contenuti, pena un'osservazione indistinta e confusa dei testi che si vorrebbero approfondire.

In altre parole, perché la visione non si faccia sfocata, occorre indossare delle lenti particolari. Le lenti che ho scelto per questo

15 Philip Roth Papers, box 17, folder 14.

16 Rubo la domanda ad A. Catalano, *Roth e Kundera. Storia di un'amicizia*, in “La Repubblica”, “Robinson”, 454, 17 agosto 2025, pp. 1-5.

saggio, in linea con il volume che lo ospita, sono quelle dell'immaginario libertino. Mi propongo dunque di sondare le opere di Kundera e di Roth a partire dai loro riferimenti incrociati alla cultura eterodossa, al registro della farsa e alla decostruzione ironica della sessualità, per quanto riguarda non solo le rispettive risorse romanzesche (fonti, personaggi, riscritture), ma pure la topica libertina in senso lato. Con ciò non intendo spiegare una volta per tutte il rapporto tra Kundera e Roth, né dare conto di un'eventuale poetica condivisa; un simile discorso, per ovvie ragioni, trascende il perimetro assai più ristretto delle eredità libertine dei due autori. La mia scommessa è di altro genere: si tratta di vedere se, per tale discorso, il libertinismo possa fare o meno da *mise en abîme*.

3. La puttana di Kafka

Kafka fu decisivo nell'avvicinamento di Roth alla cultura ceca e, di conseguenza, a Kundera. Ne testimonia l'articolo con cui, nel febbraio 1976, lo scrittore americano rievocava, dalle pagine del "New York Times", il suo arrivo a Praga quattro anni prima.

It is Franz Kafka who was responsible for getting me to Prague to begin with. I began reading Kafka seriously in my early thirties [...]. The ways in which Kafka allowed an obsession to fill every corner of every paragraph, and the strange grave comedy he was able to make of the tedious, enervating rituals of accusation and defense, furnished me with any number of clues as to how to give imaginative expression to preoccupations of my own.¹⁷

Il tema meriterebbe un saggio a parte, e ha già goduto, d'altronde, di indagini dedicate sia alle sue ripercussioni biografiche, sia alle sue conseguenze in campo letterario¹⁸. Da un lato, i pel-

17 Ph. Roth, *In Search of Kafka and Other Answers*, in "The New York Times Book Review", 15 febbraio 1976, pp. 6-7.

18 Si vedano rispettivamente T. Weinberger, *Philip Roth, Franz Kafka, and Jewish Writing*, in "Literature and Theology", VII, 3, 1993, pp. 248-258, e

legrinaggi di Roth nei luoghi kafkiani di Praga si legano, come è facile intuire, alla questione ebraica e alla ricerca delle proprie radici, dato che anche i Roth e i Finkel (la famiglia della madre di Roth), prima di emigrare in America tra 1898 e 1920, provenivano dall'Europa centrale ("looking for Kafka's landmarks, I had, to my surprise, come upon some landmarks that felt to me like my own")¹⁹. Dall'altro lato, fu in scia al primo viaggio in Cecoslovacchia, nel 1972, che nacquero il corso su Kafka tenuto alla Penn University l'autunno successivo, il racconto *Il seno* (1972) e il saggio romanzato *Guardando Kafka* (1973)²⁰. Come sappiamo grazie alle ricerche quantitative che sono state condotte, di recente, sul corpus rothiano, Kafka è il secondo autore più citato nell'opera di Roth dietro l'inarrivabile Shakespeare²¹.

Non sorprende, dunque, che Kafka abbia recitato spesso da garante per una lettura comparata di Kundera e di Roth. Neppure queste ricerche, di prassi, spiccano però per concretezza, e sciorinano anzi, in linea con quanto già si è detto, un catalogo tematico piuttosto frusto – l'impotenza dell'individuo, il senso di colpa, lo spirito di persecuzione e così via²². Altri studi hanno insistito invece sulla comune affiliazione, di Roth e di Kundera, al campo largo del modernismo, con Kafka a fare da ancoraggio per una genealogia condivisa²³. Questa interpretazione, costruita a partire dal Kundera teorico – come è noto, Kafka è un irrinunciabile punto di riferimento per l'Europa romanzesca delineata dall'*Arte del romanzo* (1986) sino almeno al *Sipario* (2005) – è senza

S. Wade, *The Imagination in Transit: The Fiction of Philip Roth*, Sheffield Academic Press, Sheffield 1996.

19 Ph. Roth, *In Search of Kafka and Other Answers*, cit., p. 6.

20 Ph. Roth, *I Always Wanted You to Admire My Fasting, or, Looking at Kafka*, in "American Review", XVII, 5, poi in Id., *Reading Myself and Others* (1975), pp. 223-244; tr. it. "Ho sempre voluto che ammiraste il mio digiuno", ovvero, *guardando Kafka*, Einaudi, Torino 2011.

21 J. Berlinerblau, B. Michael, H. Walters, S. Pejša, *Intertexts and Influence: A Comprehensive Table of Intertexts in Philip Roth's Fiction, 1952-2010*, in "Philip Roth Studies", XVII, 2, 2021, pp. 89-121: 94.

22 V. Ivanova, *Fiction, utopie, histoire*, cit., pp. 17-30.

23 D. James, *Advancing Along the Inherited Path: Making it Traditionally New in Milan Kundera and Philip Roth*, in Id., *Modernist Futures. Innovation and Inheritance in the Contemporary Novel*, Cambridge University Press, Cambridge 2012, pp. 43-64.

dubbio corretta, ma finisce anch'essa per restare nel vago, specie perché viene vagliata sui testi più tardi di Roth (*Nemesi*, 2010) e non è verificata sui romanzi di Kundera, per cui simili etichette riescono viceversa problematiche. Le conclusioni che è possibile trarre da un simile approccio rimarcano, semmai, la discrepanza dei modelli e dei registri²⁴.

Più di recente è stata avanzata una terza proposta, più circoscritta e persuasiva, circa una possibile “funzione Kafka” nel rapporto tra Kundera e Roth. Secondo Brian K. Goodman²⁵, nella seconda metà degli anni Settanta entrambi gli autori, sia pure per ragioni differenti, stavano lavorando a un canone letterario antirealista che potesse rappresentare un'alternativa autorevole alla narrativa allora in voga. Per Kundera si trattava di imporre il romanzo-saggio dell'Europa centrale (Musil, Broch, Kafka, Gombrowicz) come corrispettivo ineludibile del modernismo occidentale (Woolf, Joyce, Proust, Gide). Roth, dal canto suo, contestava il realismo per così dire addomesticato del romanzo americano dell'epoca, lontano ormai dallo sperimentalismo della stagione modernista. Ben prima della svolta postmodernista – diciamo dalla *Controvita* (1986) e dai *Fatti* (1988) in avanti – quest'idea condusse Roth a esasperare, nelle sue opere degli anni Settanta, i toni già eccessivi e farseschi di *Lamento di Portnoy* (1969).

Riesce esplicito, a questo proposito, un passaggio della lunga intervista concessa da Roth a Christopher Sykes nel marzo del 2011:

After *Portnoy's Complaint* I took a strange path, it looks... that's how it looks to me now, but I know what I was doing – what I was doing was trying to find out how far I could get with farce. In a way I'd begun that of course in *Portnoy's Complaint*, which is a farcical book, they treat people... people are treated farcically.

24 Ivi, p. 44: “despite a close friendship [...] he [Roth] and Kundera can be identified in more obvious formal and biographical terms with nationally distinct heritages, just as they write in visibly contrasting narrative registers”.

25 B.K. Goodman, *The Nonconformists. American and Czech Writers across the Iron Curtain*, Harvard University Press, Cambridge MA 2023.

Portnoy treats himself as a figure of in farce and of farce. The satire is self-satire most of the time, so I wanted to see how far I could go with comedy, farce, satire, slapstick, grotesquery, whatever, and I wrote a series of books in which I... experimented.²⁶

Nella prospettiva ermeneutica che abbiamo scelto di privilegiare qui, conta soprattutto che il registro della “farsa”, nelle sue declinazioni più grottesche o addirittura “slapstick”, conduca inevitabilmente, in Roth, all’onnipresente tema erotico. Si prenda ad esempio il David Kepesch che, dopo aver trovato delle inquietanti macchie sul proprio membro, si risveglia, una mattina, trasformato in un enorme *Seno* femminile (1972): una metamorfosi deliberatamente kafkiana, certo, ma rimodellata in senso parodico, farsesco e dunque, specie per l’immaginario chiamato in gioco, libertino. Meriterebbe uno scavo puntuale pure la scomposizione, di stampo smaccatamente satirico, cui il personaggio dello scrittore macho e dissidente va incontro nell’*Orgia di Praga* (1985): un romanzo che, come ha sottolineato di recente Alessandro Catalano²⁷, appare costruito in modo programmatico sull’intarsio di spunti biografici attribuibili, di volta in volta, a Kundera o a Klíma, ma senza che l’ambiguità implicita nei loro alter ego letterari, Bolotka e Zdenek, venga mai meno. Anche in questo caso, peraltro, l’ovvio ipotesto kafkiano – nella Praga sovietizzata, dove gli scrittori fanno gli spazzini o i lavavetri, Zuckerman si sente un redivivo Gregor Samsa – piega verso la farsa:

Styron washing glasses in a Penn Station barroom, Susan Sontag wrapping buns at a Broadway bakery, Gore Vidal bicycling salamis to school lunchrooms in Queens [...]. As Nathan Zuckerman awoke one morning from uneasy dreams he found himself transformed in his bed into a sweeper of floors in a railway cafe.²⁸

26 Il video dell’intervista si trova all’indirizzo <https://www.webofstories.com/play/philip.roth/19>, che ho consultato l’ultima volta il 22 dicembre 2025.

27 A. Catalano, *Roth e Kundera*, cit., p. 4.

28 Ph. Roth, *The Prague’s Orgy*, Vintage Books – Random House, New York 1996, pp. 61, 80.

È significativo che Kundera, nel suo articolo su Roth del 1979, avalli in qualche modo questa lettura dell'autore delle *Metamorfosi*. In quelle pagine, infatti, Kafka diviene una chiave di accesso all'erotismo eccessivo e paradossale che è tipico di Roth. “La sexualité qui se met en question” e “l'hédonisme problématisé, blessé, ironisé”²⁹ di *Professore di desiderio* rappresentano, in questo senso, uno stigma di modernità letteraria, perché consentono un uso obliquo e imprevisto del modello di partenza. In particolare, Kundera si concentra sull'episodio del romanzo ambientato a Praga, in cui David Kepesch – miracolosamente tornato uomo, a cinque anni dal *Seno*, per fare da protagonista alla vicenda, oltre che da scoperto alter ego di Roth – esplora la città boema sulle orme del suo idolo letterario, proprio come farà Zuckerman nel 1985. Durante il suo viaggio, Kepesch si imbatte in un collega ceco, come lui professore di letterature comparate, che però legge Kafka in modo assai diverso.

Voilà la confrontation de deux existences, de deux mondes, de deux “professeurs de Kafka”, mais aussi de deux lectures de Kafka. Pour le spécialiste tchèque, Kafka parle de la solitude impuissante d'un homme face au pouvoir politique implacable. Pour Kepesch, Kafka parle de la solitude d'un impuissant face au pouvoir implacable de son corps. Ces deux interprétations ne se contredisent pas ; elle se complètent : elles désignent deux faces opposées de la même impuissance essentielle de l'homme.³⁰

Il Kafka di Roth è dunque un Kafka libertino, per cui le ossessioni della solitudine e dell'impotenza non hanno nulla di metafisico e vanno invece vagliate, implacabilmente, sulla concretezza del proprio corpo. Sappiamo del resto che, non appena era arrivato a Praga nel 1972, Roth aveva bombardato di domande Klíma per sapere se secondo lui Kafka fosse impotente³¹.

29 M. Kundera, *L'ironie de Philip Roth*, in “Le Monde des Livres”, 19 ottobre 1979, <https://www.lemonde.fr/article-offert/53cb1a48e27d-2793303/1-ironie-de-philip-roth>, consultato l'ultima volta il 22 dicembre 2025.

30 *Ibidem*.

31 B.K. Goodman, *The Nonconformists*, cit., p. 185.

Ora, almeno all'altezza del 1979, a Kundera quest'accezione non dispiace affatto: prima il suo articolo tira in ballo *America*, di cui si ricorda una scena squisitamente rothiana ("le coït ridicule et fatal de Karl Rossmann avec la bonne, au premier chapitre")³²; poi torna a *Professore di desiderio*, commentando l'episodio in cui Kepesch, assillato, al pari del suo creatore, da come Kafka facesse sesso, si mette in contatto con una vecchia prostituta che, si dice, era solita frequentare l'autore del *Castello*. Questa trovata grottesca suscita la divertita ammirazione di Kundera:

A propos de Kafka encore: quelle histoire, quelle enormité admirable, que cette rencontre avec une vielle putain qui aurait couché avec l'auteur du *Château*!³³

La puttana di Kafka fa dunque da anello di congiunzione tra due poetiche profondamente diverse, ma apparentate, in qualche misura, dall'approccio ironico, dubitativo, spesso apertamente sarcastico alla sfera erotica³⁴.

4. *Antenati divergenti: Roth*

Trasformato in mammella nel 1972, spedito a Praga sulle orme della puttana di Kafka nel 1977, David Kepesch ritorna a distanza di anni, nel 2001, come protagonista dell'*Animale morente*. Questo romanzo breve, a dire il vero, ha poco a che fare con gli altri due pannelli della saga, con cui non intrattiene legami sul piano diegetico; il nome del protagonista, di conseguenza, è poco più che un ammiccamento, una strizzata d'occhio per iniziati. Fatto sta che il Kepesch sessantenne

32 M. Kundera, *L'ironie de Philip Roth*, cit.

33 *Ibidem*.

34 L'assunto funziona anche a ruoli invertiti, tanto che già nel 1974, all'interno del suo articolo su Kundera (Ph. Roth, *Introducing Milan Kundera*, in M. Kundera, *Laughable Loves*, cit., p. xiii), Roth aveva concluso che "[Kundera] seems, even in a book as bleak and cheerless as *The Joke*, to be fundamentally amused by the uses to which a man will think to put his sexual member, or the uses to which his member will put him".

dell'*Animale morente* recita ancora da professore di desiderio: accademico ricco e appagato, ogni anno, alla fine del suo corso universitario, accoglie i propri studenti nel suo elegante appartamento su due piani, con l'obiettivo dichiarato, dopo un paio di drink, di andare a letto con una delle sue allieve. Consuela Castillo, la splendida ragazza cubana in cui Kepesch incappa durante uno di questi brindisi, rompe il confortevole circolo dell'abitudine: Kepesch si innamora, si scopre tormentato dalla gelosia, dovrà affrontare, nel corso della narrazione, la malattia di Consuela e le sue conseguenze.

La colpa è ancora una volta di Kafka. Kepesch, da consumato seduttore, gioca con le ambizioni intellettuali di Consuela: dopo averla attirata tra gli scaffali della sua biblioteca, prima di sfogliare assieme a lei un ponderoso catalogo di pittura spagnola, le mostra un manoscritto dello scrittore praghese, glielo fa addirittura toccare, e si abbandona così alla deliziosa imbecillità della "pura lussuria".

All this talk! I show her Kafka, Vélazquez ...why does one do this? Well you have to do something. These are the veils of the dance. Don't confuse it with seduction. This is not seduction. What you're disguising is the thing that got you there, the pure lust.³⁵

È l'inizio di una spirale romanzesca che, nelle migliori tradizioni del genere, avvinghierà Eros a Thanatos. Ma questo non riguarda il nostro discorso³⁶. Vorrei soffermarmi invece sul lungo flashback che occupa la parte centrale dell'*Animale morente*, in cui Kepesch, che narra la vicenda in prima persona, rievoca la rivoluzione sessuale del Sessantotto, da lui contemplata in presa diretta, nei primi anni della sua carriera accademica, presso il college dove insegnava allora. La protagonista di questa digressione non è Consuela, ma Janie Wyatt: una biondina minuta, cresciuta nei sobborghi di Long Island, le cui imprese erotiche vengono a incarnare lo spirito sessantottino. Autrice di una tesi dal titolo "A

35 Ph. Roth, *The Dying Animal*, Vintage Books – Random House, New York 2002, p. 15.

36 Si veda, in compenso, il saggio di Valentina Sturli in questo volume.

Hundred Ways to Be Perverse in the Library”, capobanda delle “Gutter Girls” che seminano il panico, scalze, tra gli annichiliti docenti dell’ateneo, Janie è “the college’s dirty diva”:

She stood in front of you, small as she was, with her legs slightly apart, planted, lots of freckles, blond short hair, no makeup except bright red lipstick, and her big, open confessional grin: this is what I am, this is what I do, if you don’t like it, it’s too bad.³⁷

Dietro all’aneddotica che vede Janie copulare infaticabilmente per tutto il campus, senza riguardo per le distinzioni di classe o di grado, Kepesch non vede però un generico escapismo sessuale. La natura di quella rivendicazione, a suo avviso, è eminentemente politica:

Little Janie Wyatt: we’re all equal, we’re all free, we can land anything we want. [...] They [the Gutter Girls] detested innocence. They couldn’t bear supervision. They weren’t afraid of being conspicuous and they weren’t afraid of being clandestine. To rebel against one’s condition was everything.³⁸

Il richiamo alla semantica della clandestinità e della ribellione segnala come si tratti, per Kepesch, di libertine in piena regola. Janie e le sue amiche animano un movimento di avanguardia, eletto ma radicale (“culture is always being led by its narrowest point”)³⁹, in fiera opposizione alle regole del sistema. Insomma, malgrado il tono apparentemente ludico – abbandonati la moglie e il figlio, il giovane Kepesch passa le notti fumando marijuana e ascoltando Janis Joplin: il suo Sessantotto sembrerebbe avere ben poco di politico... – l’episodio va preso sul serio. Solo così si spiega la transizione, di per sé abbastanza spiazzante, che poche righe dopo (e appena prima che uno spazio tipografico espliciti il montaggio narrativo) dilata a dismisura la portata del flashback, scartando dal Sessantotto alla colonia puritana di Plymouth (1620-1691):

37 Ph. Roth, *The Dying Animal*, cit., pp. 48-49.

38 Ivi, pp. 50-51.

39 Ivi, p. 51.

Unafraid of the aggressive impulse, deep in the transforming fracas – and for the first time on American soil since the Pilgrim women of Plymouth Colony were cloistered by an ecclesiastical government against the corruptions of the flesh and the sinfulness of men – a generation drawing their conclusions from their cuns about the nature of the experience and the delights of the world. Isn't the bolívar the unit of currency in Venezuela? Well, under America's first woman president I would hope the dollar will become the Wyatt. Janie deserves no less. She democratized the entitlement to pleasure.⁴⁰

“Traendo le conclusioni dalla propria figa”, e giudicando perciò in maniera del tutto empirica “la natura dell’esperienza”, la generazione di Janie ha lasciato un’impronta indelebile sulla storia americana; addirittura, “ha democratizzato il diritto al piacere”, recitando per gli Stati Uniti un ruolo che, in Europa, verrebbe naturale associare piuttosto all’illuminismo radicale o magari al libertino per eccellenza, il marchese de Sade⁴¹.

Il prosieguo del romanzo delucida questa roboante affermazione. Agli occhi di Kepesch, Janie fa parte di una stirpe libertina che risale, appunto, al libertinismo storico: vale a dire all’alba degli Stati Uniti, quando a Plymouth si instaurò la morale puritana che avrebbe plasmato l’identità del paese e intellettuali sbilenchi e irregolari, come Thomas Morton (1579-1647), si batterono senza successo per una diversa idea di nazione. A Merry Mount, la stazione commerciale diretta da Morton, erano consentiti i rapporti sessuali tra europei e nativi americani e alcol, pellicce e armi da fuoco venivano venduti a entrambi liberamente; la colonia di Plymouth guardava con insofferenza a questa legislazione troppo libertaria, e ciò condusse più volte all’arresto di Morton, alla sua messa alla gogna e persino al tentativo di rimpatriarlo forzatamente in Inghilterra. Stando a quanto Kepesch argomenta nel suo monologo, questo scontro tra ordine e disordine, tra ti-

40 Ivi, pp. 57-58.

41 Grazie allo studio di J. Berlinerblau, B. Michael, H. Walters, S. Pejša, *Intertexts and Influence*, cit., p. 115, sappiamo che Roth cita Sade direttamente sei volte, in cinque opere differenti. Per una di queste occorrenze, che cade in un passo decisivo del *Teatro di Sabbath*, si veda il saggio di Simone Carati in questo volume.

rannia confessionale e libertà personale è lo stesso che animò il Sessantotto, quando però fu Merry Mount, dopo trecento anni di sconfitte, a riportare la vittoria su Plymouth. Tra le Gutter Girls e gli anarcoidi di Merry Mount, insomma, tira un'aria di famiglia; per questo Janie Wyatt, "a natural Mortonian"⁴², merita un posto d'onore in questa genealogia libertina, assieme a quei Padri Pellegrini "devianti" (a Plymouth, invece, "no deviation was allowed") di cui si tace il nome nel giorno del Ringraziamento:

And there were lots of Morton. Mercantile adventurers without the ideology of holiness, people who didn't give a damn whether they were elect or not. They came over with Bradford on the Mayflower, emigrated later on other ships, but you don't hear about them at Thanksgiving, because they couldn't stand these communities of saints and believers where no deviation was allowed.⁴³

Un simile sguardo all'indietro, che oltrepassa di slancio il Novecento per appuntarsi, invece, sui secoli di Antico regime, in Roth risulta piuttosto raro. Sono infatti gli anni Quaranta del XX secolo il baricentro della sua riflessione sulla storia: l'analisi del presente viene condotta in controluce al secondo dopoguerra, a quella Newark fiorente e ancora largamente ebraica che diventa, da *Patrimonio* al *Teatro di Sabbath* a *Pastorale americana*, la fida depositaria della memoria familiare. Vale anche per la divergenza storica esplicita, perché connaturata al genere distopico, del *Complotto contro l'America* (2004) e per il secondo pannello della trilogia americana, *Ho sposato un comunista* (1998), incentrato in buona parte sugli anni di formazione di Nathan Zuckerman, all'epoca (1948-1949) studente liceale alla Weequahic High School. Eppure un episodio centrale di questo romanzo, che fa da perno per la prima parte della narrazione, rimanda alla medesima materia sei e settecentesca dell'*Animale morente*, e con il medesimo fine: offrire al presente, qui dominato dal plumbeo grigiore dell'America maccartista, una strada alternativa, una genealogia divergente alla quale appellarsi.

42 Ph. Roth, *The Dying Animal*, cit., p. 62.

43 *Ibidem*.

Ho sposato un comunista compone un sentito elogio dei cattivi maestri. Nathan, che racconta la vicenda a distanza di decenni, riflette sull'influenza che hanno esercitato su di lui Ira Ringold, un ex scaricatore di porto impegnato nelle lotte sindacali e diventato, poi, un divo radiofonico, e suo fratello Murray, il professore d'inglese della Weequahic High School, che nella caccia alle streghe degli anni Cinquanta perderà la sua cattedra e dovrà guadagnarsi da vivere come piazzista di aspirapolveri. L'episodio in questione, in cui il ragazzo, sfrecciando con la sua bicicletta davanti alla casa dei Ringold, sorprende i due fratelli mentre smontano le zanzariere a petto nudo, e viene quindi invitato a unirsi a loro per parlare di baseball, di boxe e di politica, chiarisce che nel novero dei cattivi maestri di Nathan rientra anche uno di quei Padri Pellegrini "devianti" che saranno evocati, pochi anni dopo, nelle pagine dell'*Animale morente*. Il ragazzo sta infatti leggendo un romanzo storico di Howard Fast, *Citizen Tom Paine*, dedicato alla vita di Thomas Paine (1737-1809), filosofo e politico nato in Inghilterra, nel Norfolk, ma emigrato in America in tempo per partecipare alla Rivoluzione, di cui fu tra i principali ideologi e promotori (il suo fortunatissimo pamphlet, *Common Sense*, data al 1776 come la Dichiarazione di Indipendenza).

I had just finished reading about somebody else who wasn't afraid to say anything – Thomas Paine [...]. That was Paine as Fast portrayed him, savagely single-minded and unsociable, an epic, folkloric belligerent – unkept, dirty, wearing a beggar's clothes, bearing a musket in the unruly streets of wartime Philadelphia, a bitter, caustic man, often drunk, frequenting brothels, hunted by assassins, and friendless. He did it all alone: "My only friend is the revolution".⁴⁴

È un ritratto indimenticabile, che si accampa nella mente del lettore non meno che in quella del giovane Nathan: un uomo feroce, aspro, indomabile, insomma un rivoluzionario in piena regola, si aggira per una Filadelfia in subbuglio vestito di stracci

44 Ph. Roth, *I Married a Communist*, in Id., *The American Trilogy 1997-2000*, The Library of America, New York 2011, p. 423.

e armato di moschetto, dandosi all'alcol, alle risse e ai bordelli. Non è esattamente la cartolina di maniera con cui si accompagna, di prassi, il tacchino di Thanksgiving...

Più che un padre fondatore degli Stati Uniti, d'altronde, Thomas Paine è un libertino, nel significato che a questa categoria è stata attribuita dagli studi di Jonathan Israel⁴⁵. Secondo Israel, la rottura delle convenzioni su base critica, eletta a fenomeno fondativo dell'illuminismo radicale di medio Settecento e, di conseguenza, della democrazia moderna, affonda infatti le radici in quegli ambienti contraddittori di preti spretati, di massoni, di ideologi da consorterìa laica in cui possiamo collocare anche un Thomas Morton. Si tratta, in sostanza – sia pure con alcuni *caveat*, che riguardano soprattutto il ruolo, decisivo secondo Israel, della filosofia di Spinoza – degli stessi circoli intellettuali tardo seicenteschi che, sin dagli studi pionieristici di Giorgio Spini⁴⁶, vengono associati alla cultura del libertinismo: avanguardie semi-clandestine, raduni di scrittori e pensatori irregolari accomunati da un forte afflato materialista, da un pessimismo antropologico di fondo, da umori irreligiosi e violentemente anticuriali. Al netto di differenze anche profonde, questa galassia di autori eterodossi è tenuta assieme da un'idea altissima e imprescindibile di libertà: libertà di coscienza e di pensiero, ma anche di autodeterminazione sessuale; *liberté d'esprit* e *liberté de mœurs*. Libertino è chi, in nome di questa libertà, pone la propria esperienza al di fuori dei valori tradizionali⁴⁷.

Proprio come nell'*Animale morente*, in *Ho sposato un comunista* questo filone della controcultura e quasi, verrebbe da dire, della controstoria americana non è qualcosa di obsoleto o peg-

45 Si veda in primo luogo il volume, che compendia i risultati, di taglio più accademico, delle tre monografie uscite tra 2001 e 2011, di J. Israel, *A Revolution of the Mind: Radical Enlightenment and the Intellectual Origins of Modern Democracy* (2010); tr. it. *Una rivoluzione della mente. L'illuminismo radicale e le origini intellettuali della democrazia moderna*, Einaudi, Torino 2011.

46 G. Spini, *Ricerca dei libertini. La teoria dell'impostura delle religioni nel Seicento italiano* (1950), La Nuova Italia, Firenze 1983.

47 Per un quadro più dettagliato del problema, anche e soprattutto per quanto riguarda la bibliografia, rimando ad A. Metlica, *Libertini e libertinismo tra Francia e Italia*, "Intersezioni", XXXIII-1, 2013, pp. 25-44.

gio di libresco, che sopravviva soltanto nei romanzi di Fast che Nathan ha preso in prestito in biblioteca. Il modello libertino di Paine si riattiva e anzi si reincarna nella figura di Murray, che viene a rappresentare, per il suo studente liceale, un esempio di indipendenza e di trasgressione. Lo chiariscono le prime, icastiche pagine del romanzo:

He was, in those days, a crusty, brash, baldheaded guy, not as tall as Ira but rangy and athletic, who hovered over our heads in a perpetual state of awareness. He was altogether natural in his manner and posture while in his speech verbally copious and intellectually almost menacing. His passion was to explain, to clarify, to make us understand [...]. Not that the impression his bold classroom style left on my sense of freedom was apparent at the time; no kid thought that way about school or teachers or himself. An incipient craving for social independence, however, had to have been nourished somewhat by Murray's example [...]. "In human society," Mr. Ringold taught us, "thinking's the greatest transgression of all." "Cri-ti-cal think-ing", Mr. Ringold said, using his knuckles to rap out each of the syllables on his desktop, "– there is the ultimate subversion".⁴⁸

Con un accostamento che non dispiacerebbe a Israel, Murray attribuisce un significato apertamente sovversivo al pensiero critico. Anche il modo in cui questa lezione viene impartita è libertino: per la presenza fisica quasi minacciosa di Murray, evidente dal suo aspetto burbero e sfrontato, oltre che dal suo gesto di battere le nocche sulla cattedra; per il suo spirito battagliero, da veterano sopravvissuto all'offensiva delle Ardenne; per la sua aura virile e quasi sensuale ("you felt, in the sexual sense, the power of a male high school teacher like Murray Ringold – masculine authority uncorrected by piety"⁴⁹).

Tra i "lots of Morton" del romanzo occorre includere, oltre a Thomas Paine e Murray Ringold, anche suo fratello Ira. Già il passo su *Citizen Tom Paine* che ho citato in precedenza, del resto,

48 Ph. Roth, *I Married a Communist*, cit., pp. 401-402.

49 *Ibidem*.

instaurava uno scoperto parallelo tra il filosofo illuminista e Iron Rinn (è il soprannome di Ira: “Iron Rinn wasn’t just a radio star. He was somebody outside the classroom who was not afraid to say anything. I had just finished reading about somebody else who wasn’t afraid to say anything – Thomas Paine”⁵⁰). Se Ira affascina così profondamente Nathan non è tanto per le sue idee comuniste, quanto per la sua audace sfrontatezza, degna del Tom Paine di Fast; per la maniera in cui la sua intelligenza, insofferente a ogni compromesso, combatte a viso aperto contro il mondo. Nel suo programma alla radio, intitolato, non a caso, *The Free and the Brave*, Ira recita le parole di Lincoln e di altri eroi della controstoria americana, ma visto da vicino assomiglia piuttosto a un pugile (“prizefighter”):

Iron Rinn wasn’t wearing any more than a prizefighter. Shorts, sneakers, that was it – all but naked, not only the biggest man I’d ever seen up close but the most famous. [...] Then we were talking about boxing: Louis knocking out Jersey Joe Walcott when Walcott was way ahead on points; Tony Zale regaining the middleweight title from Rocky Graziano right in Newark, at Ruppert Stadium in June, crushing him with a left in the third round, and then losing it to a Frenchman, Marcel Cerdan, over in Jersey City a couple of weeks back, in September... And then from talking to me about Tony Zale one minute, Iron Rinn was talking to me about Winston Churchill the next. [...] He talked about Winston Churchill the way he talked about Leo Durocher and Marcel Cerdan. He called Churchill a reactionary bastard and a warmonger with no more hesitation than he called Durocher a loudmouth and Cerdan a bum.⁵¹

Non è una mera questione di muscolatura, per quanto Ira sia in effetti un peso massimo. Tutta la scena è una lezione di libertà intellettuale: in compagnia di Murray e di Ira, Nathan apprende che nessun argomento è proibito (“there were no conventional taboos”⁵²) e che si può parlare di politica con lo stesso tono

50 Ivi, pp. 422-423.

51 Ivi, pp. 417, 422.

52 Ivi, p. 422.

“diretto, aggressivo, libero dal bisogno di piacere”⁵³ con cui si commenta la boxe. La linea reazionaria adottata da Churchill nel dopoguerra, che Nathan, da bravo ragazzo ebreo, si sente obbligato a trattare con rispetto, va invece messa alle corde con una dialettica franca e senza fronzoli. Ira, proprio come Paine, è un intellettuale-pugile, che ingaggia con le cose del mondo un corpo a corpo.

5. Sesso con metafisica

Stando ai biografi di Roth, che però non chiariscono la provenienza dei loro virgolettati, durante il loro primo incontro a Praga, nella primavera del 1973, lo scrittore americano aveva subito visto in Kundera “una combinazione tra un pugile e una pantera”⁵⁴. Che si tratti di un aneddoto riportato oralmente da Roth lo dimostra la lieve *variatio* che l'espressione subisce altrove, dove si parla di “un incrocio tra una pantera e un pugile”, oltre che dello “sguardo rapace”⁵⁵ con cui Kundera, malgrado fosse accompagnato dalla moglie Vera, aveva squadrato la compagna di Roth, Barbara Sproul, durante una memorabile cena a quattro nella città vecchia di Praga.

Sembra che Roth abbia attinto, per questa metafora sportiva, a un autoritratto dello stesso Kundera, che a più riprese, nelle sue interviste, vanta un presunto passato da pugile – e poco importa se la cosa è implausibile, al pari degli aneddoti per cui lo scrittore ceco, in gioventù, si sarebbe guadagnato da vivere nelle taverne e nei bistrot di provincia, strimpellando il pianoforte assieme ad altri musicisti espulsi dal partito e dal conservatorio⁵⁶. Spicca, in

53 *Ibidem*: “straightforward, aggressive, freed from the need to please”.

54 C. Roth Pierpont, *Roth scatenato*, cit., p. 108.

55 B. Bailey, *Philip Roth*, cit., p. 453.

56 J. Weiss, *An Interview with Milan Kundera*, in “New England Review and Bread Loaf Quarterly”, VIII, 3, 1986, p. 410: “I played something like jazz, but with terrific musicians, because they were chased out of the conservatories for political reasons and so on. Perhaps we even played well. It was unclassable, because we played before a public that was absolutely naive, in popular bars for people to dance”.

questo senso, l'intervista concessa a Ugné Karvelis e pubblicata su "Le Monde" il 23 gennaio 1976, che porta un titolo di per sé eloquente: *Le romancier envie toujours le boxeur ou le révolutionnaire*⁵⁷. Il taglio di questo testo è più letterario che giornalistico⁵⁸: anticipando molti dei temi che saranno sviluppati nei saggi degli anni Ottanta – il futuro del romanzo, il legame con la musica, l'ironia praghese – Kundera mira anzitutto a levarsi di dosso i panni dello scrittore dissidente, sostituendo a quella silhouette di prammatica, magari barbuto ed emaciato sulla falsariga di un Solženicyn, l'immagine di un intellettuale-pugile.

Non è un caso, allora, che il riferimento alla boxe scandisca pure un ritratto letterario vero e proprio: quello che Roth dedica all'amico nella *Macchia umana* (2000), dove Kundera compare, in veste di personaggio, ostentando una poetica aria da pugile ("the writer's poetically prizefighterish looks"⁵⁹). Va detto che pure il protagonista del romanzo, il professore di lettere classiche Coleman Silk, è un boxeur. Lo rivela il solito Zuckerman, a cui spetta anche qui il ruolo di narratore: il settantenne Coleman si è rivolto al quasi coetaneo Nathan perché scriva un romanzo sulle sue dimissioni dall'Athena College, presentate dopo essere stato accusato di razzismo, in modo pretestuoso, da due studenti afro-americi. Nathan rifiuta, ma dalle chiacchierate con Coleman ricava, come sempre, tutto un altro romanzo; passa così a raccontare l'adolescenza di Silky Silk (questo il soprannome di Coleman sul ring), quando il ragazzo, in parallelo alla sua brillante carriera di grecista, si era fatto un nome ad East Orange come pugile tecnico e veloce. Fu proprio il suo allenatore di allora a suggerirgli di farsi passare per ebreo grazie alla sua pelle chiara, benché Coleman provenisse da una famiglia afroamericana.

57 U. Karvelis, *Le romancier envie toujours le boxeur ou le révolutionnaire*, in "Le Monde", 23 gennaio 1976, https://www.lemonde.fr/archives/article/1976/01/23/le-romancier-envie-toujours-le-boxeur-ou-le-revolutionnaire_295592_1819218.html, consultato l'ultima volta il 22 dicembre 2025.

58 Rinvio, in proposito, a quanto discusso nella cronologia a cura di Alessandro Catalano, all'interno del volume di A. Catalano, A. Metlica (a cura di), *Kundera without Kundera*, cit.

59 Ph. Roth, *The Humain Stain*, in Id., *The American Trilogy 1997-2000*, cit., p. 947.

Rispetto alla vicenda principale, il ruolo di Kundera nella *Macchia umana* è del tutto secondario. Ciò non toglie che il suo personaggio si apparenti ad altri intellettuali-pugili, come Ira, e ne costituisca al contempo una sapida parodia. Il nome dello scrittore ceco (un hapax nella produzione romanzesca di Roth⁶⁰) compare in un flashback dedicato a Delphine Roux, la professoressa livida e spocchiosa che, pur sbandierando la propria moralità, in realtà ha denunciato Coleman per bieche questioni di potere accademico. Da studentessa Delphine ha frequentato le lezioni di Kundera a Parigi, partecipando al famoso seminario sul romanzo tenuto all'EHESS, e ora che insegna letteratura francese in un prestigioso college americano si chiede cosa mai direbbe il maestro dei suoi studi, che sono algidi, farraginosi e, quel che è peggio, improntati alla Theory. Il malinconico ricordo di Kundera, con la sua aria da “great writer *malgré lui*”⁶¹, perseguita perciò le sue notti insonni.

Poiché è di Roth che stiamo parlando, non stupisce che il racconto dell'apprendistato di Delphine prenda una piega grottesca, né che le velleità intellettuali della giovane donna vengano vivisezionate da una satira implacabile e beffarda, che non lesina gli affondi misogini. Apprendiamo infatti che, ai tempi del seminario parigino, la severissima Delphine si è concessa a uno studente, Dominique, che frequentava come lei le lezioni di Kundera. Benché l'aitante Dominique, poco incline alle divagazioni da romanzo mitteleuropeo, badasse soprattutto a girarla e a rosolarla come un pezzo di carne allo spiedo, per Delphine il sesso era invece questione di metafisica:

She had just connected so much with the Kundera lecture and she had mistaken that connection for the connection she had to Dominique, and it happened all very fast. There was nothing except her body. Dominique didn't understand that she didn't want just sex. She wanted to be something more than a piece of meat on a spit, turned and basted. [...] Sex, yes, wonderful sex, but sex with

60 J. Berlinerblau, B. Michael, H. Walters, S. Pejša, *Intertexts and Influence*, cit., p. 110.

61 Ph. Roth, *The Humain Stain*, cit., p. 950.

metaphysics. Sex with metaphysics with a man with gravitas who is not vain. Someone like Kundera. That is the plan.⁶²

Si trattava insomma di mimare, copulando con l'allievo, un amplesso con l'irraggiungibile professore – anche lui, evidentemente, un professore di desiderio, oltre che poetico boxeur...

Appena prima di queste righe, una pagina tanto perfida quanto spassosa rincara la dose, offrendoci un ritratto a tutto tondo del Kundera idolatrato da Delphine:

Dominique was his name, and she thought of him as a fellow spiritual lover of literature. She'd met him at one of the Milan Kundera lectures. He picked her up there, and outside they were still basking in Kundera's observations on *Madame Bovary*, infected, the both of them, with what Delphine excitedly thought of as "the Kundera disease." Kundera was legitimized for them by being persecuted as a Czech writer, by being someone who had lost out in Czechoslovakia's great historical struggle to be free. Kundera's playfulness did not appear to be frivolous, not at all. *The Book of Laughter and Forgetting* they loved. There was something trustworthy about him. His Eastern Europeanness. The restless nature of the intellectual. That everything appeared to be difficult for him. Both were won over by Kundera's modesty, the very opposite of superstar demeanor, and both believed in his ethos of thinking and suffering. All that intellectual tribulation – and then there were his looks. Delphine was very taken by the writer's poetically prizefighterish looks, to her an outward sign of everything colliding within.⁶³

Gongolante dopo una lezione su Flaubert, Delphine si sente una portatrice sana del "morbo di Kundera", ma di Kundera non ha capito assolutamente niente. Gli stereotipi che la sua ammirazione gli cuce addosso sono quelli che Kundera più detestava, dallo scrittore "perseguitato" per ragioni politiche all'intellettuale serio e irreprensibile (la cui "giocosità" non ha niente di erotico o di sarcastico, anzi "non appariva frivola, per niente").

62 Ivi, p. 947.

63 Ivi, pp. 946-947.

Peggio ancora, agli occhi di Delphine la “natura irrequieta” di Kundera e la sua “etica del pensiero e della sofferenza” dipenderebbero dal “suo essere dell’Europa dell’Est”. Ora, l’etichetta non è accidentale, tanto che accompagna pure la prima menzione di Kundera nel romanzo, quando Delphine, seduta a un tavolo della New York Public Library, riflette sulla sua passione per “the playful Eastern European writers like Kundera”⁶⁴.

Il fatto è che Roth sapeva perfettamente quanto Kundera odiasse il fraintendimento per cui, negli Stati Uniti o in Europa occidentale, non si associava Praga a Berlino o a Vienna, ma a Varsavia o a Mosca. Lo sapeva non solo perché aveva letto la saggistica di Kundera, che negli anni Ottanta aveva ribadito il concetto in maniera instancabile⁶⁵, ma perché aveva scontato l’equivoco in prima persona. L’allusione va ad alcune lettere di Kundera a Roth⁶⁶ a proposito della collana “Writers from the Other Europe”, grazie a cui, come si è detto, Kundera si era affermato per la prima volta negli Stati Uniti. Inizialmente Kundera si era detto entusiasta del progetto, ma già in una lettera senza data, databile al 1980 e scritta, al solito, in un inglese assai sbilenco, sottolineava con discreta supponenza i limiti impliciti nel titolo scelto da Roth:

I had a look at your new books “from the other Europe”. Thank you. Very good books, I know them. I also read your short introduction for all the serie. Do you think really that I am from Easterne Europe? The other Europe has become “the other” only after Yalta. Before, it was named rather Middle Europe and it formed an undaughtably part of the West.

I toni si fecero più mordaci qualche anno più tardi, attorno alla primavera del 1985, quando tra i due scrittori erano emerse le prime divergenze:

64 Ivi, p. 889.

65 Tra i molti rimandi possibili, valga a titolo d’esempio M. Kundera, *Un Occident kidnappé, ou la tragédie de l’Europe centrale*, in “Le Débat”, V, 27, 1983, pp. 3-23; tr. it. *Un occidente prigioniero*, Adelphi, Milano 2022, pp. 43-74.

66 Philip Roth Papers, box 17, folder 16.

My old friend, concerning your edition: 1) for each literary work, the regional contexte is very bad; 2) the regional contexte of the other Europe is more over wrong, irreal; Yougoslavie, Pologne, Czekosl., Roumanie isn't an culture unity; it is a batard born from Yalta, by the father Stalin et the mather Roosevelt; 3) so, the other Europe is merely political context – and it is very very unplaisant. [...] (You have rhigt about Joyce – irish and you from Newark. But you are not published in the collection “The Writers from Newark”).

Pare di vedere il ghigno di Kundera, mentre mette alla berlina l'adorata Newark di Roth, e quello di Roth quindici anni dopo, quando attribuisce a Delphine Roux una compunta devozione per la “tribolazione intellettuale” degli scrittori dell'Est. Chissà come l'avrà presa il permalosissimo Kundera: sappiamo che, all'indomani dell'*affaire Klíma*, Roth gli fece avere via Gallimard tutti i suoi ultimi romanzi, ma in questo elenco *La macchia umana* non è presente⁶⁷.

6. Antenati divergenti: Kundera

Berck aborde le savant tchèque. “ J'ai été très ému par votre... ” il hésite exprès pour faire sentir à quel point il est difficile de trouver un terme assez délicat pour qualifier le genre de discours qu'a prononcé le Tchèque “ ... par votre... témoignage. Nous sommes enclins à oublier trop vite. Je voudrais vous assurer que j'ai

67 Questi i romanzi di Roth posseduti da Kundera in traduzione francese: *La bête qui meurt*, 2004; *Le complot contre l'Amérique*, 2006; *Un homme*, 2008; *Exit le fantôme*, 2009; *Indignation*, 2010 *Le rabaissement*, 2011; *Némésis*, 2018. A questa lista occorre aggiungere *L'écrivain des ombres* (1981), che Roth aveva dedicato a Kundera, *Reading Myself and Others* (con le pagine di Roth su *Amori ridicoli*, 1975) e due copie, in originale e in francese (*Parlons travail*, 2004), di *Shop Talk* (con l'intervista di Roth a Kundera del 1980, 2001). Per maggiori informazioni sulla biblioteca di Kundera, si veda A. Catalano, A. Metlica (a cura di), *Kundera without Kundera*, cit., dove sono pubblicati i primi studi d'archivio sui libri dello scrittore ceco, al momento in fase di catalogazione presso la Biblioteca Milan Kundera di Brno (Knihovna Milana Kundery) e la mediateca Jean de la Fontaine di Touquet-Paris-Plage.

été extrêmement sensible à ce qui se passait chez vous. Vous étiez la fierté de l'Europe qui, elle-même, n'a pas beaucoup de raisons d'être fière. [...] D'ailleurs », ajoute-t-il, pour donner à ses mots une touche de familiarité, une marque de connivence : “ Budapest est une ville magnifique, vivante et, permettez-moi de le souligner, tout à fait européenne”. – Vous voulez dire Prague ? ” dit timidement le savant tchèque. Ah, la maudite géographie ! Berck a compris qu'elle lui a fait commettre une menue erreur et, maîtrisant l'irritation devant le manque de tact de son confrère, il dit : “ Bien sûr, je veux dire Prague, mais je veux dire aussi Cracovie, je veux dire Sofia, je veux dire Saint-Petersbourg, je pense à toutes ces villes de l'Est qui viennent de sortir d'un énorme camp de concentration ”.⁶⁸

Il politico esibizionista Jacques-Alain Berck, uno dei personaggi principali della *Lentezza*, non mostra più tatto della Delphine di Roth per la “maledetta geografia” dell'Europa centrale. Berck si trova a un convegno di entomologi cui è intervenuto anche il professor Čechořípský (lo “scienziato ceco” della citazione) e vorrebbe approfittare, a beneficio delle telecamere, dell'emozione suscitata in sala dal suo discorso. Invece di presentare i suoi studi, infatti, Čechořípský si è commosso spiegando ai colleghi che, dopo l'invasione russa del 1968, ha dovuto lasciare la sua cattedra e lavorare come muratore. Ne è seguito un applauso che ha convinto Berck, sempre ansioso di mettersi in luce, a proporre solennemente, davanti ai giornalisti presenti, l'istituzione di un'associazione entomologica franco-ceca intitolata al poeta Adam Mickiewicz. Ma Berck ignora che Mickiewicz era polacco...

L'identità dell'Europa è un tema cardine in Kundera: questo passo della *Lentezza* non fa che declinare per via romanzesca quanto discusso ripetutamente altrove, a cominciare dai già citati saggi. A fare eccezione è però il tono, perché mai come nella *Lentezza* Kundera abbraccia la parodia smodata, la commedia quasi slapstick, la farsa. Data l'assenza di riferimenti diretti, sarebbe capzioso parlare, soltanto per via del registro adottato, di un romanzo rothiano; ma è indubbio che certe scelte espressive,

68 M. Kundera, *La lenteur* (1995), Gallimard, Paris 2020, pp. 91-92.

caricaturali e quasi grottesche, si apparentano a un filone narrativo battuto di rado da Kundera, e in cui Roth viceversa primeggia. Penso, a titolo di esempio, alla scena notturna che chiude il convegno degli entomologi: il libertino Vincent, dopo aver sedotto al bar la graziosa Julie, invece di salire nella camera di lei porta la ragazza in piscina, per dare scandalo; fa il bagno nudo, la rincorre a bordo vasca gridando sconcezze faunesche, ma al momento del rapporto non riesce a raggiungere l'erezione. Poi, sentendo arrivare qualcuno, Vincent simula goffamente l'amplesso, tra mosse scomposte e inopinati muggiti.

La vocazione della *Lentezza* alla farsa è rivendicata in quella sorta di cornice, deliberatamente metanarrativa, che vede Kundera e sua moglie Vera ospiti, per una breve vacanza, nel medesimo castello francese dove si svolge il convegno:

“Qu'est-ce que tu as dans la tête ? Un roman ? ” demande-t-elle, angoissée. J'incline la tête. “ Tu m'as souvent dit vouloir écrire un jour un roman où aucun mot ne serait sérieux. Une Grande Bêtise Pour Ton Plaisir. J'ai peur que le moment ne soit venu. Je veux seulement te prévenir : fais attention. ” J'incline la tête encore plus bas. “ Te rappelles-tu ce que te disait ta maman ? J'entends sa voix comme si c'était hier : Milanku, cesse de faire des plaisanteries. Personne ne te comprendra. Tu offenserai tout le monde et tout le monde finira par te détester. Te rappelles-tu ? ” – Oui, dis-je. – “ Je te préviens. Le sérieux te protégeait. Le manque de sérieux te laissera nu devant les loups ”.⁶⁹

Guardando dalla finestra della sua stanza il parco del castello, il romanziere Milan Kundera immagina i personaggi del suo libro a venire, mentre Vera, addormentata, comincia a sognarne le vicende. La storia che sogna è comica e stramba: “Una Grande Stupidaggine” scritta soltanto per il piacere di chi narra, tra copule mancate, sguaiate macchiette e frizzi da cafechantant.

Non è vero, tuttavia, che nella *Lentezza* “nessuna parola è seria”. La struttura rizomatica del romanzo, composto di cinquantuno paragrafi numerati, spesso brevi o brevissimi, prevede

69 Ivi, pp. 110-111.

al solito delle digressioni di stampo saggistico (su Epicuro, sui bambini della Somalia, sul lessico della sinistra) e consta, soprattutto, di un terzo livello diegetico. Alla vicenda principale (Berck, Čechořípský, Vincent, Julie) e alla sua metalessi narrativa (Milan, Vera) si accosta la parafrasi di un romanzo libertino, *Senza domani* di Vivant Denon (1777), che si vuole ambientato a sua volta nel medesimo castello: quasi un castello dei destini incrociati, insomma, in cui una scenografia ridotta all'osso (la panchina del parco, la piscina costruita al posto del roseto) fa da garante per i ripetuti cambi di piano, tra presente e passato e tra realtà e fiction. In questo esibito gioco di specchi, l'anonimo cavaliere protagonista del racconto di Denon diventa, a tutti gli effetti, uno di quegli antenati divergenti che abbiamo visto all'opera nella narrativa di Roth.

Ora, diversamente da Roth Kundera ha una lunga consuetudine con la letteratura del Settecento. L'assunto, ben noto in sede critica⁷⁰, si applica alla riscrittura teatrale da Diderot (*Jacques e il suo padrone*, 1971) e soprattutto alla produzione saggistica, incentrata, a partire almeno dall'*Arte del romanzo*, su un'ipotetica biforcazione avvenuta proprio nel XVIII secolo. Secondo Kundera, la storia del romanzo europeo sarebbe, almeno in parte, la storia di una negazione, dal momento che le possibilità ludiche e combinatorie del genere, emerse pienamente nel Settecento con Sterne e con lo stesso Diderot, sarebbero state represses dalla voga realista del secolo successivo:

Appel du jeu. – Tristram Shandy, de Laurence Sterne, et Jacques le Fataliste, de Denis Diderot, réapparaissent aujourd'hui comme les deux plus grandes œuvres romanesques du XVIIIe siècle, deux romans conçus comme un jeu grandiose. Ce sont deux sommets de la légèreté jamais atteints ni avant ni après. Le roman ultérieur se fit ligoter par l'impératif de la vraisemblance, par le décor réaliste, par la rigueur de la chronologie. Il abandonna les possibilités contenues dans ces deux chefs-d'œuvre, qui étaient en mesure de fonder une

70 J. Maixent, *Le XVIIIe siècle de Milan Kundera, ou Diderot investi par le roman contemporain*, Presses Universitaires de France, Paris 1998.

autre évolution du roman que celle qu'on connaît (oui, on peut imaginer aussi une autre histoire du roman européen...).⁷¹

L'“altra storia del romanzo europeo” prefigura, con ogni evidenza, una via di sviluppo alternativa per la letteratura contemporanea. Anziché forzare i limiti del genere letterario in direzione del cinema e della fotografia, o ancora disarticolarne la struttura – assecondando i tentativi del *Nouveau roman* o dell'OuLiPo, entrambi invisibili a Kundera, sia pure per ragioni diverse – occorre recuperare la sghemba eredità del Settecento, coltivando quel “richiamo del gioco” che la gabbia mimetica di Balzac e Flaubert ha messo in secondo piano.

Il canone alternativo di Kundera ha una scoperta matrice libertina. Vale in primo luogo per l'idolatrato Diderot: un autore che, malgrado le differenze anche profonde – i valori dell'eguaglianza, della tolleranza e della democratizzazione non attecchiscono presso i libertini, che hanno della politica un'idea elitaria – è stato ricondotto, proprio come Paine, al campo della cultura eterodossa e contestataria⁷². L'autore dell'*Encyclopédie*, d'altronde, firma pure un romanzo erotico come *Les bijoux indiscrets*, e rappresenta perciò come il tramite più ovvio tra l'illuminismo vulgato e il fronte, che maggiormente interessa a Kundera, della letteratura libertina settecentesca:

Ces derniers temps, on a pris l'habitude de dire du mal du XVIIIe siècle et on est arrivé jusqu'à ce cliché : le malheur du totalitarisme russe est l'œuvre de l'Europe, notamment du rationalisme athée du siècle des Lumières, de sa croyance en la toute-puissance de la raison. Je ne me sens pas compétent pour polémique contre ceux qui rendent Voltaire responsable du goulag. Par contre, je me sens compétent pour dire : le XVIIIe siècle n'est pas seulement celui de

71 M. Kundera, *L'art du roman*, Paris, Gallimard 1986, p. 31.

72 Va da sé che semplifico un punto assai più complesso. Per un quadro del dibattito recente, in polemica, peraltro, con le posizioni di Israel, si veda A. Thomson, *Diderot, l'Encyclopédie et les Lumières radicales*, in “Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie”, XLIX, 2014, pp. 259-264.

Rousseau, de Voltaire, d'Holbach, mais aussi (sinon surtout !) celui de Fielding, de Sterne, de Goethe, de Laclos.⁷³

Il sarcasmo beffardo con cui Kundera guarda alle elucubrazioni di Adorno e di Horkheimer, per cui il “responsabile del gulag” non sarebbe Stalin ma Voltaire, rimane in qualche misura implicito (“non mi sento abbastanza competente per polemizzare”), perché il Settecento di cui si rivendica l'importanza si specchia, prima ancora che nelle idee dell'illuminismo, nelle forme assunte dal romanzo. È in questo ambito, infatti, che il libertinismo del secolo dei Lumi gioca la sua funzione chiave, venendo a costituire un'alternativa concreta, anzitutto per le sue strategie discorsive, al realismo otto e novecentesco. L'elezione nel pantheon letterario di Laclos, affiancato niente meno che a Goethe, è una spia significativa di questo slittamento. Se *Jacques il fatalista* smonta le convenzioni del romanzo costruendo una prodigiosa macchina di parentetiche e di racconti nel racconto, le *Relazioni pericolose* radicalizzano le tendenze polifoniche e policentriche in *nuce* nel genere epistolare, dando luogo a una narrazione di secondo grado e anzi, verrebbe da dire, a un romanzo-saggio, dove il tema (la ricerca del piacere) conta meno della sua rappresentazione (il modo in cui i personaggi raccontano e analizzano questa ricerca). Kundera affronta la questione pure in una delle digressioni saggistiche che inaugurano *La lentezza*:

La vraie grandeur de cet art ne réside pas dans une quelconque propagande de l'hédonisme mais dans son analyse. C'est la raison pour laquelle je tiens *Les Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos pour l'un des plus grands romans de tous les temps. [...] La forme épistolaire des *Liaisons dangereuses* n'est pas un simple procédé technique qui pourrait être remplacé par un autre. Cette forme est éloquente en elle-même et nous dit que tout ce que les personnages ont vécu, ils l'ont vécu pour le raconter, le transmettre, le communiquer, le confesser, l'écrire. [...] Rien dans ce roman ne demeure le secret exclusif de deux êtres ; tout le monde semble se

73 M. Kundera, *L'art du roman*, cit., p. 195.

trouver à l'intérieur d'une immense coquille sonore où chaque mot soufflé résonne, amplifié, en de multiples et interminables échos.⁷⁴

La lentezza intende recuperare al romanzo contemporaneo questa polifonia armonica. L'immagine di un'"immensa conchiglia sonora" fatta di "echi multipli e interminabili" varia e rilancia la celebre metafora kunderiana del romanzo-sinfonia e si oppone, in maniera ancora più netta, al volgare cicaleccio della politica e dei media incarnato dal personaggio di Berck. Perciò, sullo spartito del testo, la vicenda del cavaliere di *Senza domani* fa da contrappunto a quella di Vincent: il primo, sedotto dall'elegante Madame de T., passa con lei un'indimenticabile notte d'amore, prolungata sino all'alba dai sapienti artefici dell'erotismo e della conversazione; il secondo, invece, finisce per esibirsi in un libertinismo da vaudeville, recitando da controfigura claunesca di quel Settecento che pure tanto ammira ("mon jeune ami Vincent adore ce siècle et, s'il le pouvait, il porterait comme un insigne sur le revers de sa veste le profil du marquis de Sade"⁷⁵).

La divergenza che separa queste due esperienze – l'una memore della tradizione, l'altra dimentica persino di sé; l'una destinata a chi l'ha vissuta, l'altra alla falsificazione di qualche spettatore esterno – è esplicitata nelle ultime pagine del romanzo. Qui la frontiera diegetica tra i tre livelli della narrazione finalmente cade e Kundera, che sta per lasciare in macchina il castello, assiste al fuggevole incontro tra Vincent e il personaggio di Denon. Il libertino novecentesco inforca una motocicletta, spingendo sull'acceleratore per dimenticare la sua umiliazione: l'indomani, al caffè, ne darà agli amici una versione ampiamente rimaneggiata, per vantare di fronte al pubblico, come Berck davanti alle telecamere, il suo fascino di seduttore. Il libertino settecentesco, a passi lenti e già malinconici, raggiunge la sua carrozza: lo aspetta, durante il viaggio verso Parigi, il ricordo segreto, duraturo e prezioso dell'amore di Madame de T. Così recitano le ultime righe del libro, con cui Kundera si congeda dal suo cavaliere:

74 Ivi, pp. 18-19.

75 Ivi, p. 18.

Point de lendemain. Point d'auditeurs. Je t'en prie, ami, sois heureux. J'ai la vague impression que de ta capacité à être heureux dépend notre seul espoir. La chaise a disparu dans la brume et je démarre.⁷⁶

76 Ivi, p. 183.

SIMONE CARATI*

LE SVOLTE E IL LIBERTINO

Philip Roth e lo scandalo della fiction

There is something that writers do have the power to change and that they work to change every day, and that's writing. A writer's first responsibility is to the integrity of his own kind of discourse.

Philip Roth

1. *Biografia di un libertino*

Cominciamo con alcune date. Nel 2012 Blake Bailey, già autore di importanti biografie, come quella di Richard Yates e di John Cheever, raggiunge un accordo con Philip Roth, che si è ritirato due anni prima dalla scena letteraria, per realizzare una biografia dello scrittore. Non è il primo a cimentarsi nell'impresa: un tentativo precedente risale al 2004, quando l'agente di Roth aveva incaricato Ross Miller di realizzare lo stesso lavoro. In seguito ad alcune divergenze, tuttavia, quel patto era saltato (nel 2009), con il conseguente deterioramento del rapporto tra i due. Roth avrebbe accusato Miller di avere manipolato alcune interviste, mentre Miller ha lasciato intendere che fosse Roth a volere "dirigere" i lavori. Tutto, ovviamente, è possibile. Quello che invece è certo è che il 28 settembre del 2012 la W.W. Norton & Company annuncia di avere acquisito i diritti per pubblicare il lavoro di Bailey. Quest'ultimo, nel frattempo, ha iniziato a raccogliere una mole imponente di materiali: le carte di Roth contenute nella Library of Congress, altri documenti catalogati a Washington, scritti privati, registrazioni varie e numerose interviste (circa centocinquanta, dello stesso Roth e di altre persone). Nel 2017 inizia la stesura

* Università di Bologna

del libro – Roth morirà nel maggio dell'anno successivo –, che procede ininterrottamente per circa quattro anni. Il 6 aprile 2021 la biografia, lungamente attesa, viene finalmente pubblicata negli Stati Uniti. Circa due settimane dopo, il 21 aprile, la W.W. Norton decide di sospendere la promozione e la vendita del libro in seguito alle accuse per molestie sessuali pervenute nei confronti di Bailey, che si dichiara innocente. Il 28 aprile viene annunciato il ritiro della biografia dal mercato, sollevando un intenso dibattito¹. In maggio, la Skyhorse Publishing compra i diritti del libro, che verrà ripubblicato in una nuova veste editoriale il 29 giugno²: in Italia arriverà l'anno successivo, grazie alla traduzione di Norman Gobetti per Einaudi³.

Questi, in breve, i fatti. La vicenda, come si può immaginare, ha suscitato commenti molteplici e di diverso tenore. Alcuni, come quello di Suzanne Nossel, *chief executive* di PEN America, piuttosto indignati (“se dovessimo applicare questo criterio in modo generalizzato – ha scritto – ci sarebbero migliaia di libri di bigotti, misogini e criminali che potrebbero venire ritirati dalla circolazione per gli stessi motivi”)⁴, altri invece solidali con

-
- 1 È opportuno ricordare che si tratta di una mossa lecita, dal punto di vista legale. Esiste infatti una clausola, la cosiddetta “clausola morale”, che permette agli editori di annullare il contratto se l'autore viene accusato di “comportamento immorale, illegale o pubblicamente riprovevole” (cfr. F. Prose, *Philip Roth and Blake Bailey were an all-too-perfect match*, in “The Guardian”, 25 aprile 2021, <https://www.theguardian.com/commentisfree/2021/apr/25/philip-roth-blake-bailey-all-too-perfect-match>, ultimo accesso novembre 2025).
 - 2 Qualcosa di simile era avvenuto nel 2020 con un *memoir* progettato da Woody Allen, accusato di abusi sessuali nei confronti della figlia (cfr. “The Guardian”, 6 marzo 2020, <https://www.theguardian.com/books/2020/mar/06/woody-allen-memoir-hachette-books>, ultimo accesso novembre 2025). In questo caso Hachette aveva cancellato dalla lista delle future pubblicazioni il libro *in fieri*, i cui diritti sarebbero stati in seguito acquisiti appunto da Skyhorse.
 - 3 Cfr. B. Bailey, *Philip Roth. The Biography* (2021); tr. it. *Philip Roth. La biografia*, Einaudi, Torino 2022.
 - 4 S. Nossel, *Publisher cancels Philip Roth biography after sexual abuse claims against Blake Bailey*, in “The Guardian”, 28 aprile 2021, <https://www.theguardian.com/books/2021/apr/28/publisher-cancels-philip-roth-biography-after-sexual-abuse-claims-against-blake-bailey> (ultimo accesso novembre 2025).

la scelta dell'editore. In ogni caso, gli interventi a proposito del libro calcano perlopiù sui risvolti scandalistici, tanto della vita di Roth quanto, almeno dopo il 21 aprile, di quella di Bailey, trascurando generalmente gli aspetti formali. Ci sono, ovviamente, alcune eccezioni. Ecco, ad esempio, le parole che Cynthia Ozik, in un articolo pubblicato l'11 aprile 2021 su "The New York Times Book Review", pochi giorni dopo l'uscita della biografia, dedica al libro:

La vita completa di Philip Roth raccontata da Blake Bailey – per dirla chiaramente – è un autentico capolavoro narrativo. [...]

L'ingegno di un biografo, ed è sicuramente il caso di Bailey, sta nel modellare una mera cronologia – un cumulo di fatti ed eventi indistinti – in qualcosa di più di una traiettoria: in un tema coerente.⁵

Più articolate, ma altrettanto entusiastiche, sono le considerazioni di Mark Oppenheimer sul "New York Times" in un articolo del 30 marzo, da cui affiora una postura in cui ci imbatte-remo ancora:

Le tendenze archivistiche di Bailey sono confluite in un libro esaustivo per quanto riguarda i dettagli della vita di Roth: dalla fatica del servizio militare a metà degli anni Cinquanta, ai matrimoni disastrosi, alla lotta con la malattia mentale. [...] Siamo coinvolti nelle minuzie delle finanze, delle faide e della psicologia dello scrittore. La figura che emerge è quella di un uomo capace di grande gentilezza, rancori irrazionali e occasionale crudeltà. Non ci sono molti scrittori come Bailey nella cultura americana, dove la biografia letteraria costituisce una tradizione anemica [a differenza dell'Inghilterra]. [...] Negli Stati Uniti [...] Roth è uno dei pochi scrittori le cui vite hanno destato un alto livello di pettegolezzo (che cosa sapete della vita privata di Jonathan Franzen? E di quella di Lorrie Moore?). Prendiamo i nostri scrittori sul serio, il che significa che mettiamo il loro lavoro al di sopra delle loro vite. [...]

5 C. Ozik, *His Life as A Man*, in "The New York Times Book Review", 11 aprile 2021, pp. 1 e 14 (prosegue dalla prima pagina).

Questa versione di Roth – un uomo dal robusto appetito sessuale, con un bruciante senso di vittimismo, una furia implacabile e una limitata capacità di empatia – sembra ricordare i suoi personaggi più insaziabili: vengono in mente Portnoy, Zuckerman e Sabbath. Sebbene Roth non stesse scrivendo un'autobiografia, sembra vero che si sia preoccupato dei propri difetti e abbia rielaborato la sua vita turbolenta attraverso la narrativa [*fiction*], con l'intento di spiegare i propri limiti nell'unico modo in cui sapeva farlo, nell'unico linguaggio che possedeva.⁶

Su ben altri registri si attesta invece Francine Prose, in uno scritto pubblicato all'indomani dello scandalo, il 25 aprile 2021:

Bailey descrive il licenziamento da parte di Roth di un precedente biografo, Ross Miller, il quale pensava che Roth fosse un misogino. E molta della stampa recente ha sottolineato la cura con cui Roth *scelse* il più affine Bailey [...] per scrivere la sua vita. Alla luce delle accuse nei confronti di Bailey, e delle sue reazioni neutrali ai peggiori comportamenti di Roth, non si può fare a meno di pensare: si sono trovati.⁷

Più equilibrato, infine, è il giudizio di Hadley Freeman, critica nei confronti di quello che definisce l'atteggiamento *all or nothing*, piuttosto diffuso in alcuni ambienti culturali statunitensi:

“La misoginia di Roth infonde ogni cosa che scrive”, secondo Meg Elison [...]. Questo è tipico dell'approccio “tutto o niente”, secondo il quale se non ti piace tutto di un personaggio pubblico, allora non può piacerti niente.⁸

6 M. Oppenheimer, *Philip Roth Was His Own Favorite Subject. What's Left for a Biographer?*, in “The New York Times”, 30 marzo 2021, <https://www.nytimes.com/2021/03/30/magazine/philip-roth-biography-blake-bailey.html> (ultimo accesso novembre 2025).

7 F. Prose, *Philip Roth and Black Bailey were an all-too-perfect match*, cit.

8 H. Freeman, *A new biography “unveils” Philip Roth as a misogynist. Tell me something I don't know*, in “The Guardian”, 3 aprile 2021, <https://www.theguardian.com/commentisfree/2021/apr/03/new-biography-unveils-philip-roth-as-misogynist-tell-me-something-i-dont-know> (ultimo accesso novembre 2025).

Potremmo proseguire oltre in questa curiosa rassegna, ma in fondo troveremmo ulteriori conferme di una considerazione che possiamo formulare già a questa altezza: ad affiorare, al di là delle singole posizioni, è una sorta di sintomatologia, come un *Leitmotiv* che accomuna molti dei commenti alla vicenda, e che trova nelle parole di uno scrittore, Aleksandar Hemon, la sua resa più paradigmatica:

Non mi è piaciuto per niente *The Human Stain* di Philip Roth, l'ho trovato ignobile e pieno di bugie (ma l'ho finito). Nel corso del tempo, [Roth] si è rivelato un convinto sostenitore di Trump. Anche *American Pastoral* è deplorabile. La dedizione di Roth nei confronti dei molti privilegi legati all'essere un maschio bianco [...] mi ripugna. Non mi piacciono anche molti libri pubblicati di recente, ma non vorrei nominarli. I brutti libri sono altrettanto difficili da scrivere che i libri belli.⁹

Ora, non si tratta ovviamente di disquisire della misoginia di Roth o delle sue inclinazioni politiche, così come non è compito della critica letteraria pronunciarsi sulla innocenza o sulla colpevolezza di Bailey. La giustizia, come si dice in questi casi, farà il suo corso. Quello che invece possiamo fare è sottolineare una serie di spie linguistiche e di costanti di fondo che emergono dalla nostra ricognizione:

a) il valore paradigmatico di Roth in questo quadro, in quanto autore la cui vita ha suscitato – e continua a suscitare – scandalo;

b) la sovrapposizione tra l'autore in carne e ossa e i suoi personaggi ("sembra ricordare i suoi personaggi più insaziabili", per riprendere le parole di Oppenheimer). Una sovrapposizione in parte comprensibile, alla luce del continuo sconfinamento tra arte e vita che caratterizza buona parte della produzione di Roth, ma comunque arbitraria, almeno se diamo ragione, come sembra inoppugnabile, al Proust di *Contre Saint-Beuve*;

9 A. Hemon, "Vile", "Deplorable", "Full of Lies": Aleksandar Hemon is no Fan of Philip Roth: *By the Book*, in "New York Times", 19 gennaio 2023, <https://www.proquest.com/blogs-podcasts-websites/vile-deplorable-full-liesaleksandar-hemon-is-no/docview/2766636798/se-2?accountid=9652> (ultimo accesso novembre 2025).

c) una seconda sovrapposizione – altrettanto indebita, e in questo caso ancora più determinante – tra i fatti legati alla vita di Bailey e quelli della vita di Roth, come se le accuse rivolte al biografo costituissero un prolungamento ideale (o una parafrasi) di quelle rivolte al soggetto della biografia (“si sono trovati”, secondo Prose).

Fatti, dunque, ma anche finzione. Può essere che abbia effettivamente ragione Hemon, quando dice che il coefficiente di difficoltà che comporta la scrittura di un libro brutto è analoga a quella di un libro bello (cosa poi si intenda con brutto o bello qui è tutto da spiegare), ma in ogni caso simili giudizi sono viziati da una pregiudiziale che ne inficia inevitabilmente il grado di attendibilità. Perché se è pacifico che Roth *non* è Bailey, dovrebbe essere altrettanto evidente che Roth *non* è Portnoy (o Zuckerman, o Sabbath); e su un altro piano, con buona pace dello stesso Hemon, non si capisce perché il fatto che un romanzo, quindi un'opera di finzione, sia “pieno di bugie” (ma anche in questo caso l'affermazione è un po' troppo vaga) dovrebbe compromettere automaticamente il suo valore letterario, così come le ipotetiche opinioni politiche di chi lo ha scritto.

Una simile postura, lo dicevamo, non costituisce di certo una novità quando si parla di Philip Roth. Già nel 1988, molto prima degli scandali suscitati dalla biografia, Milbauer e Watson ponevano il problema esplicitamente in un'intervista. “Molti critici e recensori – si chiedevano – insistono nello scrivere di Roth piuttosto che della sua fiction. Come mai questa ostinazione dopo tutti questi anni?”. La risposta di Roth è ineccepibile:

Se è così, potrebbe avere a che fare con l'intensità con la quale la mia narrativa si è incentrata sui dilemmi auto rivelatori di un personaggio centrale la cui biografia, in alcuni dettagli ovvi, si sovrappone alla mia, e che di conseguenza si presume “essere” me.¹⁰

10 Ph. Roth, Intervista con A.Z. Milbauer, D.G. Watson (1988), in G.J. Searles (a cura di), *Conversations with Philip Roth*, University Press of Mississippi, Jackson and London 1992, p. 242.

2. *Le svolte*

Proviamo ora a inquadrare il discorso in una cornice che permetta, se non di sistematizzare, quantomeno di conferire agli spunti da cui siamo partiti una possibile organizzazione sul piano teorico. Tra le molte svolte con cui, a volte con maggiore cognizione di causa, altre per una sorta di moda critica, si indicano alcuni presunti *turning points* nel campo degli studi letterari (e più in generale culturali), due in particolare si prestano al nostro discorso: la svolta narrativa (*narrative turn*) e la svolta etica (*ethical turn*). In entrambi i casi, le voci e i punti di vista in gioco sono estremamente eterogenei, e renderne conto qui in modo esaustivo sarebbe un'impresa disperata: quello che si può fare, tuttavia, è segnalare alcune convergenze, punti di contatto grazie ai quali è possibile delineare una sorta di terreno comune tra le due svolte.

Da una parte, un'attenzione alla narrazione come atto primario e distintivo dell'essere umano, insostituibile strumento di conoscenza del mondo e di organizzazione dell'esperienza, iscritto, secondo il parere di vari neuroscienziati e narratologi cognitivisti, nel nostro corredo biologico¹¹. Dall'altra, un'insistenza sulla funzione etica esercitata dalla letteratura (e dalla narrativa in particolare), sulla sua capacità di veicolare valori positivi e virtuosi, alla base di un'autentica società democratica e pilastro delle *humanities* occidentali¹². Non a caso, d'altro canto, un libro che ten-

11 Mi limito a elencare i titoli di alcuni tra i contributi più significativi che, con modalità e arrivando talvolta a conclusioni diverse, hanno insistito su questo aspetto: B. Boyd, *On the Origin of Stories. Evolution, Cognition, and Fiction*, Harvard University Press, Cambridge-London 2009; J. Gottschall, *The Storytelling Animal. How Stories Make Us Human* (2012); tr. it. *L'istinto di narrare. Come le storie ci hanno reso umani*, Bollati Boringhieri, Torino 2014; M. Caracciolo, *The Experientiality of Narrative. An Enactivist Approach*, De Gruyter, Berlin 2014; M. Cometa, *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, Raffaello Cortina, Milano 2017; A. Casadei, *Biologia della letteratura. Corpo, stile, storia*, il Saggiatore, Milano 2018.

12 Anche in questo caso la bibliografia è imponente e variegata. Cfr. tra gli altri W. Booth, *The Company We Keep. An Ethics of Fiction*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1988; T.F. Davis, K. Womack (a cura di), *Literature and Ethical Criticism*, in "Style", 32, 2, 1998, pp.

ta un bilancio della narrativa europea dopo Robbe-Grillet come *The Narrative Turn in Fiction and Theory* di Hanna Meretoja presenta un capitolo in cui la convergenza tra svolta etica e narrativa è annunciata in modo del tutto sintomatico, come si evince sin dal titolo: *Ethics of Storytelling: History, Power, Otherness*¹³.

Non si tratta – è ovvio – di fare le punte a studi articolati e complessi, a cui di certo, come nel caso di Meretoja, non rende giustizia la singola fotografia di un dettaglio paratestuale. In ogni caso, a un livello più generale, quella che emerge da varie prese di posizione riconducibili per ragioni diverse a una delle due svolte è, come è stato sottolineato, una concezione di fatto *normativa* della letteratura e della narrativa¹⁴, unita alla preoccupazione di evidenziarne la ricaduta sulle nostre vite, di rivendicare uno spazio simbolico ormai definitivamente perduto¹⁵. Con l'ulteriore conseguenza che l'accento viene posto sui contenuti o tutt'al più sulla funzione del discorso letterario, mentre la sua fattura, gli aspetti formali che lo contraddistinguono in quanto oggetto artistico passano sempre più di frequente in secondo piano. A confondersi in modo irrimediabile, in questo quadro, è soprattutto il confine – quanto mai labile e poroso – tra la vita e la sua rappresentazione letteraria, tra narrazione e realtà, tra *fiction* e *non fiction*. Un trabocchetto a cui peraltro non sfuggono neppure

184-346; Id., *Mapping the Ethical Turn. A Reading in Ethics, Culture, and Literary Theory*, University of Virginia Press, Charlottesville 2001; M. Garber, B. Hanssen, R.L. Walkowitz, *The Turn to Ethics*, Routledge, London 2000; M. Nussbaum, *Not for Profit. Why Democracy Needs the Humanities* (2010); tr. it. *Non per profitto. Perché le democrazie hanno bisogno della cultura umanistica*, il Mulino, Bologna 2011.

13 Cfr. H. Meretoja, *The Narrative Turn in Fiction and Theory. The Crisis and Return of Storytelling from Robbe-Grillet to Tournier*, Palgrave Mcmillan, London 2014, p. 177. Il titolo riportato nel testo è quello del capitolo VII. Si veda anche il più recente e organico lavoro di Meretoja sul tema, *The Ethics of Storytelling: Narrative Hermeneutics, History, and the Possible*, Oxford University Press, Oxford 2017.

14 Su questo aspetto cfr. in particolare D. Meneghelli, *Storie proprio così. Il racconto nell'era della narratività totale*, Morellini, Milano 2013.

15 “Certe bibliografie – ha notato Federico Bertoni – assomigliano ormai a una collezione di sintomi, in cui la domanda sul *perché?* risuona in modo vagamente ossessivo”. F. Bertoni, *Letteratura. Teorie, metodi, strumenti*, Carocci, Roma 2018, p. 106.

re i libri più accorti e attenti alle sfumature intermedie, lontani da partiti presi ideologici e meritevoli, al contrario, di guardare il romanzo occidentale da una prospettiva storica, rivendicando una legittima riflessione sulle forme. È il caso di uno studio molto atteso nell'ambiente come quello di Dorothy J. Hale, *The Novel and the New Ethics*, pubblicato nel 2020 per Stanford University Press, e di cui è difficile non condividere la presa di posizione posta in apertura:

Rimango [...] scettica riguardo ai recenti risultati di studi sociologici e neurologici che mi sembrano deboli dal punto di vista delle prove empiriche ed eccessivamente generalizzanti nelle loro affermazioni sul valore etico della lettura di romanzi. Nel loro desiderio di affermare l'indubbio beneficio etico della lettura di romanzi – la conclusione abituale è che la narrativa rende i suoi lettori più empatici o altruisti – gli scienziati sociali riproducono e quindi rafforzano l'emarginazione della storia letteraria praticata da molti teorici [...] e critici letterari.¹⁶

Partendo da questo presupposto, Hale sviluppa una serie di asunti di quella che chiama l'“etica della forma” modernista, rifacendosi a una concezione del romanzo che affonderebbe le radici non tanto nelle neuroscienze quanto in uno dei numi tutelari delle sue ricerche, Henry James. Una volta chiarito che cosa intende con l'espressione “etica dell'alterità”¹⁷, principio cardine della sua riflessione, e in particolare dopo avere esplicitato uno dei presupposti basilari del libro, ovvero il fatto che questa alterità va ricercata soprattutto nella libertà dei personaggi di sfuggire alle imposizioni dell'autore (il modello è chiaramente una certa linea narrativa europea degli anni Sessanta e Settanta), Hale scrive:

16 D.J. Hale, *The Novel and the New Ethics*, Stanford University Press, Stanford 2020, p. X. Vale la pena di ricordare che la stessa Hale aveva già affrontato in parte la questione del rapporto tra etica e letteratura in un famoso articolo, *Aesthetics and the New Ethics: Theorizing the Novel in the Twenty-First Century*, in “PMLA”, 124, 3, 2009, pp. 896-905.

17 Ead., *The Novel and the New Ethics*, cit., pp. XI, XII.

Senza dubbio ci sono molti *novels of character* novecenteschi che non impostano la narrazione come se fosse un compito etico. Uno scrittore come Philip Roth, per esempio, per quanto profondamente influenzato da Henry James [...] porta avanti la pratica del reportage tipica del XIX secolo, alla quale Virginia Woolf si era opposta fermamente.¹⁸

Non vorrei calcare troppo la mano su questo punto, assegnando a un passaggio introduttivo di un libro – lo ripeto – molto equilibrato e largamente condivisibile un valore polemico eccessivo, ma quello che scrive Hale sembra confermare indirettamente la postura che abbiamo riscontrato a proposito della ricezione della biografia di Bailey. Roth è infatti liquidato piuttosto sbrigativamente come scrittore non interessato all'etica, ma le ragioni che permettono di classificare i suoi romanzi tra i “*novels of character* che non impostano la narrazione come fosse un compito etico” non sembrano avere a che fare con gli effettivi risultati della sua scrittura. Chiunque abbia letto un romanzo come *The Counterlife*, per esempio, o i vari testi più sperimentali e autofinzionali scritti da Roth tra la fine degli anni Sessanta e gli anni Novanta, può dire quanto in realtà, al di là degli esiti particolari, i personaggi siano “liberati” dal controllo dell'autore, con strategie che in alcuni casi si richiamano esplicitamente al *nouveau roman* menzionato da Hale come esempio da manuale di *novel of character*. Al contrario, anche se Hale non lo scrive, la ragion per cui Roth viene etichettato nella categoria dei “non etici” appare legata più che altro alla postura dell'uomo e dell'artista e ai contenuti licenziosi dei suoi romanzi. Insomma, a essere ribadito, da un'altra angolatura, è lo stesso principio in cui ci eravamo imbattuti interrogandoci sulla ricezione della biografia di Bailey: lo scandalo è nella vita.

3. Lo scandalo della fiction

Forse ha ragione un altro dei grandi maestri del romanzo americano della stessa generazione di Roth, Don DeLillo: “la nar-

18 Ivi, p. XV.

rativa [*fiction*] gira tutta intorno al rivivere le cose. È la nostra seconda occasione”¹⁹. Con l’eccezione che, nel caso di Roth, questa seconda opportunità, più che liberare la sua narrativa dalla presenza ingombrante dell’autore in carne e ossa, ha finito per sancire una simbiosi che appare inscalfibile.

Ora, il punto non è ovviamente riabilitare Roth come autore di romanzi eticamente impegnati, ma mostrare che il vero scandalo, la pietra di inciampo, in realtà, è altrove rispetto a dove la si è spesso cercata. Per farlo, e individuare un possibile legame tra Roth e l’immaginario libertino che vada oltre il personaggio storico (e a maggior ragione oltre quello raccontato in una biografia), è necessario fare un passo indietro e aggiungere un altro tassello a un percorso che, fino ad ora, si è sviluppato in modo volutamente obliquo, nel tentativo di ribadire un principio enunciato da Proust nell’intervista rilasciata a Élie Joseph Bois due giorni prima dell’uscita in libreria del primo volume della *Recherche*: “invenzione, costruzione, assemblaggio, scrittura costituiscono un diaframma decisivo”²⁰, un confine che mantiene arte e vita in territori contigui e dai confini permeabili, eppure irriducibilmente altri. Se ci spostiamo in avanti di qualche decennio, troviamo un principio analogo formulato con parole emblematiche da Roland Barthes:

Vivere con un autore non vuol dire necessariamente attuare nella nostra vita il programma tracciato nei suoi libri da questo autore [...]; non si tratta di operare ciò che è stato rappresentato, non si

19 D. DeLillo, *The Power of History*, in “New York Times Magazine”, 7 settembre 1997, p. 63.

20 M. Lavagetto, *Stanza 43. Un lapsus di Marcel Proust*, Einaudi, Torino 1991, p. 7. Vale la pena di riportare le parole pronunciate da Proust nell’intervista con Bois, dalla quale Lavagetto prende le mosse per avviare il percorso, straordinariamente avvincente, disegnato nel suo libro: “Già in questo primo volume vedrete il personaggio che dice io (e che non è me) trovare improvvisamente anni, giardini, esseri dimenticati nel gusto di una sorsata di tè in cui ha inzuppato un pezzo di ‘madeleine’”. M. Proust, *Contre Saint-Beuve*, preceduto da *Pastiches et mélanges* e seguito da *Essais et articles*, a cura di P. Clarac con la collaborazione di Y. Sandres, Gallimard, Paris 1971, p. 558 (la traduzione è dello stesso Lavagetto e compare in *Stanza 43*, cit., p. 4).

tratta di diventare sadico o orgiastico con Sade, falansterico con Fourier, orante con Loyola; si tratta di far passare nella nostra quotidianità dei frammenti di intelligibile (delle “formule”) usciti dal testo ammirato [...]; si tratta di parlare questo testo, non di agirlo, lasciandogli la distanza di una citazione, la forza d'irruzione di una parola coniata, di una verità di linguaggio.²¹

Questa “forza d'irruzione” è determinata soprattutto, scrive Barthes, dal “comune gesto creativo” di tre diversi, ma a loro modo esemplari, logoteti, che, “sovvertendo il linguaggio abituale (della società, della letteratura), non mira[no] a consegnarci un mondo diverso, plausibile e verosimile, ma a manifestare un potere diverso della scrittura rispetto alla realtà comunemente data, ripensandone le ripartizioni, scombinandone le divisioni, superandone i limiti”²². Senza dubbio non si può assegnare a Roth, a meno di non commettere un arbitrio palese, una patente analoga a quella che hanno, per Barthes, Sade, Fourier e Loyola, anche se certamente non gli manca uno dei tratti distintivi annunciati dallo stesso Barthes come *traits d'union* tra i diversi autori, ovvero un certo gusto per la “teatralizzazione”, per il mettersi “in scena dentro il proprio testo attraverso un [...] qualche simulacro”²³. Tuttavia, la prospettiva indicata da *Sade, Fourier, Loyola* offre una chiave interpretativa preziosa anche per il nostro discorso. Perché la vera trasgressione di Sade, ci viene detto da Barthes, non sta tanto nei contenuti romanzeschi quanto nel linguaggio, nella forma narrativa che imprime ai suoi testi. La sua grandezza è nell'*invenzione*, che diventa una vera e propria forma di opposizione alla *doxa*:

La sovversione più profonda (la contro-censura) non consiste [...] necessariamente nel dire ciò che colpisce l'opinione pubblica, la morale, la legge, la polizia, ma nell'inventare un discorso para-

21 R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Seuil, Paris 1971, seguito da *Leçon* (1977); tr. it. *Sade, Fourier, Loyola* (seguito da *Lezione*), Einaudi, Torino 2001, p. XXV.

22 G. M. Gallerani, *Roland Barthes. Dalla vita al testo*, Carocci, Roma 2024, pp. 150, 151.

23 Ivi, p. 153.

dossale [...]: l'*invenzione* (e non la provocazione) è un atto rivoluzionario [...]. La grandezza di Sade non è nell'aver celebrato il delitto, la perversione, o nell'aver impiegato per questa celebrazione un linguaggio radicale; è nell'aver inventato un discorso immenso [...]: insomma, la contro-censura fu, muovendo dal proibito, fare del romanzesco.²⁴

In questo, e non altrove, risiede quello che Barthes definisce lo “scandalo del senso”, nell'apertura che mantiene, ad esempio, l'opera romanzesca di Sade. In un'ottica simile, la prospettiva di Barthes non può che arrivare all'enunciazione di una tesi che suona paradossale solo se viene sradicata dal terreno di coltura in cui è stata formulata: “Il sadismo non sarebbe altro che il contenuto grossolano (volgare) del testo sadiano”²⁵. Osservata da questa angolatura, la narrazione non è dunque uno strumento benefico nel senso moralistico del termine, ma scandaloso, perché fa qualcosa di altro rispetto alla vita²⁶. E proprio in questa ricerca dell'impossibile, aggiungerà Barthes nella *Leçon*, è rintracciabile “una certa etica del linguaggio letterario”²⁷.

Sade, Fourier, Loyola, come ha sottolineato recentemente Claude Coste, va dunque letto (o riletto) tenendo ben presente il contesto storico e sociale in cui viene congegnato, ovvero la Francia negli anni a cavallo del '68 e immediatamente successivi a quella data²⁸. Come *Il piacere del testo*, infatti, che sarà pubblicato nel 1973 e si configurerà come “il più polemico tra i

24 R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, cit., p. 114.

25 Ivi, p. 157.

26 Non a caso, Barthes aveva usato il termine *scandalo* nell'analisi del *Valdemar* di Poe, parlando di “scandalo dell'enunciazione” – Valdemar, clinicamente morto, parla: la letteratura fa qualcosa di impossibile, di altro rispetto alla realtà. Cfr. R. Barthes, *L'aventure sémiologique* (1985); tr. it. *Analisi testuale di un racconto di Edgar Allan Poe*, in Id., *L'avventura semiologica*, Einaudi, Torino 1991, pp. 181-215.

27 Id., *Lezione*, in *Sade, Fourier, Loyola*, cit., p. 184. Sul rapporto tra Barthes e lo scandalo, si veda anche Id., *Che cos'è uno scandalo. Testi su se stesso, l'arte, la scrittura e la società, scritti inediti 1933-1980*, a cura di F. D'Angelo, L'orma, Roma 2021.

28 *Sade, Fourier, Loyola* è infatti composto da quattro capitoli, più una lunga introduzione e due note biografiche finali (su Sade e Fourier), tre dei quali (*Sade I, Loyola e Fourier*) erano già stati pubblicati su rivista a partire dal

suoi libri”, anche i capitoli dedicati ai tre logoteti sono “per Barthes l’occasione di tornare indirettamente sugli avvenimenti che hanno scosso la Francia, e su un certo modo di praticare [...] la politica, tra militantismo, dogmatismo e arroganza”²⁹.

Un ritorno al testo, alla sua fattura e alla sua dimensione materiale su cui Barthes, nei libri dei primi anni Settanta, insiste con particolare convinzione e che può aiutare a leggere il rapporto tra Roth e l’immaginario libertino in una prospettiva diversa e più feconda rispetto a un’interpretazione in chiave biografica, che cerca lo scandalo nella vita e nell’immoralità di alcune condotte contestabili all’autore in carne e ossa, ma non altrettanto pacificamente impugnabili quando sul banco degli imputati si trova invece un’entità ben più labile e sfuggente come quella del narratore.

Certo, sarebbe altrettanto sbagliato rifugiarsi nella restaurazione fuori tempo massimo di alcuni oltranzismi che hanno caratterizzato una certa stagione dello strutturalismo e che lo stesso Barthes ha contribuito ad alimentare, posizioni peraltro spesso criticate capziosamente e senza tenere nella dovuta considerazione le coordinate in cui sono nate, e che hanno contribuito a cucire addosso a Barthes l’etichetta quanto mai imméritata di dogmatico. Non bisogna dimenticare, ovviamente, che in alcuni casi è legittimo non precludersi la possibilità, come ha scritto Lavagetto in un altro libro su Proust raccogliendo un suggerimento di William Empson, “di servirsi della biografia o, meglio ancora, di frammenti biografici utilizzati liberamente come strumenti di lettura”³⁰. Eppure, allo stesso tempo la critica letteraria non deve mai venire meno a un principio cardine, e ribadire che non solo – lo dicevamo –, come ricorda uno dei personaggi di *Sabbath’s Theatre*, Sabbath non è Sade³¹, ma an-

1967. Cfr. C. Coste, *Sade, Fourier; Loyola*, in Id. (a cura di), *Dictionnaire Roland Barthes*, Honoré Champion, Paris 2024, p. 771.

29 Ivi, p. 773.

30 M. Lavagetto, *Quel Marcel! Frammenti dalla biografia di Proust*, Einaudi, Torino 2011, p. 3. Cfr. anche W. Empson, *Using Biography*, Harvard University Press, Cambridge 1984.

31 Cfr. Ph. Roth, *Sabbath’s Theatre* (1995); tr. it. *Il teatro di Sabbath*, in Id., *Romanzi*, vol. II, a cura di P. Simonetti, Mondadori, Milano 2018, p. 1029:

che che Roth *non* è Sabbath, né tantomeno Sade. Ma proprio grazie alla lente attraverso cui Barthes guarda Sade prendiamo coscienza che il modo più efficace e in fondo sovversivo attraverso cui Roth manifesta il suo legame con la cultura libertina, e in particolare con la *libertas scribendi*, va ricercato in meccanismi interni al testo, soprattutto nello slancio conoscitivo che caratterizza molta della sua produzione migliore, ovvero quella degli anni Novanta e dei primi anni Duemila.

L'esempio più istruttivo è probabilmente quello offerto dalla trilogia americana, composta rispettivamente da *American Pastoral* (1997), *I Married a Communist* (1998) e *The Human Stain* (2000). Uno dei tratti comuni ai tre romanzi, oltre al fatto di essere pienamente calati nella storia americana del secondo Novecento e di combinare, grazie alla mediazione narrativa di Zuckerman, tragiche parabole individuali e altrettanto drammatici destini collettivi, è il fatto che non chiudono. *American Pastoral* termina con una duplice proposizione interrogativa (e un doppio finale possibile) che non mette alcun suggello al racconto; *The Human Stain* finisce con una *mise en abyme* del romanzo stesso, che deve ancora essere portato a compimento da Zuckerman; *I Married a Communist* si conclude invece con una scena dal sapore epicureo, in cui Zuckerman contempla il cielo stellato e prende atto del fatto “che siamo nati, che siamo qui”, immersi nel “colossale spettacolo della mancanza di antagonismo”³². Pura presenza, al di fuori dei vincoli della narrazione e dell'etica, vitalità slegata da una funzione, come uno spreco dell'esistenza. Barthes, nella *Leçon*, scriveva che il linguaggio diventa inevitabilmente uno strumento di potere, alla cui coercizione è possibile sottrarsi solo partecipando a “questa truffa salutare, questa finezza, questa magnifica illusione, che permette di concepire la lingua al di fuori del potere”, e che coincide con la stessa letteratura³³. Non è certo il caso di servirsi tendenziosamente del-

“Mickey Sabbath vorrebbe tanto essere il Marchese de Sade, ma non lo è. Alla tua voce manca la nota della degradazione”.

32 Id., *I Married a Communist* (1998); tr. it. *Ho sposato un comunista*, in *Romanzi*, vol. III, a cura di P. Simonetti, Mondadori, Milano 2019, pp. 382, 384.

33 R. Barthes, *Lezione*, cit., pp. 179-180.

le sue parole per offrire una possibile chiave di lettura di alcuni legami tra Philip Roth e l'immaginario libertino. Ma, in fondo, se il compito della letteratura, diceva sempre Barthes, è “barare con la lingua”³⁴, e se, come aggiungeva altrove, “la teoria non è astratta”³⁵, ma è un punto di osservazione da cui vedere qualcosa che altrimenti rimarrebbe nascosto, allora in qualche modo si può dire che abbiamo cercato di prenderlo alla lettera.

34 Ivi, p. 179.

35 Id., *Analisi testuale di un racconto di Edgar Allan Poe*, cit., p. 212.

VALENTINA STURLI*

IL EST TEMPS QUE JE M'ARRÊTE

La fine del libertino in Roth, Siti e Houellebecq

Com'è noto, *Casanovas Heimfahrt* di Schnitzler racconta la fine ingloriosa di un libertino. Leggiamo nell'incipit:

In seinem dreiundfünfzigsten Lebensjahre, als Casanova längst nicht mehr von der Abenteuerlust der Jugend, sondern von der Ruhelosigkeit nahenden Alters durch die Welt gejagt wurde, fühlte er in seiner Seele das Heimweh nach seiner Vaterstadt Venedig so heftig anwachsen, daß er sie, gleich einem Vogel, der aus luftigen Höhen zum Sterben allmählich nach abwärts steigt, in eng und immer enger werdenden Kreisen zu umziehen begann.¹

Nel passo ci sono alcuni elementi chiave che possono essere usati per descrivere anche molte altre successive fini di libertini. Prima di tutto la contrapposizione tra un'erranza dettata dalla giovanile curiosità, dal piacere dell'avventura, e un'erranza dettata dall'inquietudine dell'incipiente vecchiaia, ovvero la sensazione di non avere più davanti a sé un tempo infinito e aperto al piacere, bensì una prospettiva di squallore che si restringe progressivamente. Poi la nostalgia, in questo caso declinata in nostalgia della propria città natale; ma in generale la necessità di ripercorrere un tratto della propria vita, riconnettersi al passato, riconsiderare (spesso amaramente) le

* Università di Pisa

1 A. Schnitzler, *Casanovas Heimfahrt* (1918); tr. it. *Il ritorno di Casanova*, Adelphi, Milano 1975, p. 9: "A cinquantatré anni Casanova, da tempo non più spinto a vagare per il mondo dal giovanile piacere dell'avventura, ma dall'inquietudine dell'avanzante vecchiaia, fu preso da una così intensa nostalgia per la sua città natale, Venezia, che cominciò a girarle intorno simile a un uccello che vien giù a morire calando da libere altezze in sempre più strette volute".

tappe della propria esistenza. Ancora, il vorticare intorno a un centro di interesse che per qualche motivo riveste un significato importante, ma che non può essere affrontato in modo diretto, e che costringe piuttosto a diversioni tortuose, a faticose quanto necessarie manovre di avvicinamento. Infine, il senso di morte incombente, che prende le forme di un declino, di una caduta degradante dalle altezze raggiunte (status sociale, prestanza fisica, bellezza, cultura, prestigio erotico) verso un *bathos* da cui sarà impossibile risollevarsi.

Nel romanzo di Schnitzler Casanova crederà di riconquistare la giovinezza quando, mediante il trucco di uno scambio di persona che in altri tempi avrebbe ritenuto indegno della sua potenza seduttiva, riesce a sostituirsi al giovane tenente Lorenzi, amante della bella Marcolina, e passa una notte con lei. Se col favore delle tenebre e grazie all'inconsapevolezza della ragazza Casanova può illudersi di essere ancora il seduttore di un tempo, e di poter ricominciare con lei una vita nuova, la luce dell'alba spazza via le sue illusioni. La scena è il perfetto *pendant* di quella, contenuta nel libro V delle *Metamorfosi* di Apuleio, di Psiche che accosta la lucerna al letto per vedere finalmente che aspetto ha il suo amante segreto, Amore; le sorelle invidiose le hanno infatti insinuato il dubbio che, se viene da lei nottetempo impedendole di vederlo, forse è un mostro. Psiche scopre un giovane splendido; Marcolina, ai raggi del sole nascente, trova invece nel suo letto il corpo (verrebbe quasi da dire il cadavere) dell'attempato libertino. La rivelazione, per Casanova che si vede dall'esterno riflesso negli occhi di lei, è brutale:

Und Casanova wußte, wie sie ihn sah; denn er sah sich selbst gleichsam im Spiegel der Luft und erblickte sich so, wie er sich gestern in dem Spiegel gesehen, der im Turmgemach gehangen: ein gelbes böses Antlitz mit tiefgegrabenen Falten, schmalen Lippen, stechenden Augen – und überdies von den Ausschweifungen der verflochtenen Nacht, dem gehetzten Traum des Morgens, der furchtbaren Erkenntnis des Erwachens dreifach verwüstet. Und was er in Marcolinens Blick las, war nicht, was er tausendmal lieber darin gelesen: Dieb – Wüstling – Schurke –; er las nur dies eine –, das ihn

schmachvoller zu Boden schlug als alle andern Beschimpfungen vermocht hätten – er las das Wort, das ihm von allen das furchtbarste war, da es sein endgültiges Urteil sprach: Alter Mann.²

La descrizione è volutamente caricata e grottesca – e ricorda quella, di pochi anni prima, di von Aschenbach che in *Der Tod in Venedig* si espone per desiderio di Tazio al patetico rituale del parrucchiere, con l'unico effetto di rendere ancora più evidente tutta la distanza incolmabile che lo separa dalla vera gioventù. Tornando a Schnitzler, da lì a poco, dopo una fuga precipitosa che prevede l'uccisione in duello di Lorenzi – una giovinezza sconfitta due volte: prima ingannata e poi recisa – Casanova arriverà finalmente a Venezia, ma il ritorno nella città natale non sarà affatto il trionfo tanto a lungo desiderato: ricattato da un moribondo governo di anziani che tenta di contrastare le nuove spinte politiche, per essere riammesso sarà costretto a fare la spia per denunciare i liberi pensatori dalle cui schiere proviene anche lui, conducendo da lì in poi una vita di squallore, vigliaccheria e subalternità. Non conosco un testo più potente di questo quando si tratta di riflettere sulla fine inevitabile e ingloriosa della carriera di un libertino. La libertà spinta agli estremi trasforma in mostri e in vigliacchi.

Questa stupenda meditazione sulla decadenza e la morte di chi comunque ancora desidera ha fatto scuola. Uno dei suoi più illustri discepoli è Philip Roth. Se prendiamo un altro testo capitale per descrivere la fine di un libertino, ovvero *The Dying Animal*, anche qui una differenza di potenziale mette in moto la macchina romanzesca: David Kepesh, sessantenne che crede di avere an-

2 A. Schnitzler, cit., pp. 114: "Casanova si rendeva conto di come egli dovesse apparire a Marcolina; poiché si guardò, per così dire, nello specchio dell'aria e si vide come il giorno prima nello specchio appeso nella stanza della torre: un volto giallo e malvagio solcato da profonde rughe, labbra sottili, occhi taglienti – e per giunta tre volte distrutto, dagli eccessi della notte, dall'affannoso sogno del mattino, dalla terribile cognizione del risveglio. E quel che leggeva negli occhi di Marcolina non era ciò che avrebbe mille volte preferito leggere: ladro – dissoluto – farabutto –; lesse solo una parola –, che lo abbatté più ignominiosamente di quanto avrebbero fatto tutte le altre ingiurie – lesse la parola che era per lui la più terribile di tutte, poiché esprimeva la sentenza definitiva: vecchio".

cora molte frecce all'arco della sua capacità di seduzione, ricco, colto e raffinato com'è, e ammantato di prestigio tanto sociale quanto accademico, nel corso del romanzo deve rendersi conto che niente della sua presunta potenza è in grado di tenere testa alla naturale seduttività della sua allieva Consuela Castillo, di cui si è perduto innamorado. Come si sa, il desiderio (o l'amore) dei vecchi per i giovani non è mai stato trattato con troppi riguardi in letteratura: appannaggio esclusivo del registro comico da Plauto a Rossini³, nel corso dell'Ottocento diventa materia di un trattamento anche serio e tragico (si pensi al caso *Notre-Dame de Paris* di Hugo), ma è comunque sempre esposto a esiti disastrosi. Ritroviamo anche in Roth gli elementi evidenziati all'inizio. In primo luogo, la contrapposizione tra la spavalda erranza sessuale giovanile (e matura) di Kepesh, e la monogamia trepida e gelosa dettata dalla paura che un uomo più giovane conquisti Consuela. Poi la visita all'amico morente, George, che testimonia la persistenza del desiderio sessuale ben oltre la resa del corpo; ma anche la nostalgia del libertinismo con altre donne in altri tempi. Ancora, il vorticare intorno a un desiderio non più immediato, ma di angosciante e faticosa realizzazione. Infine, il senso di morte imminente, in questo caso doppiamente declinato in vecchiaia di David e malattia di Consuela.

Né il *Casanova* di Schnitzler né tantomeno il romanzo di Roth finiscono bene, ma l'esito, benché in entrambi i casi infausto, è profondamente diverso: Casanova è costretto a fare i conti con la propria mortalità, mentre il corpo fiorente di Marcolina resta intatto; Kepesh non solo deve affrontare la propria decadenza senile, ma anche il tumore che devasta il corpo dell'amata Consuela. I finali di queste due opere possono essere letti in un senso op-

3 Commentando una scena del terzo atto dei *Meistersinger von Nürnberg* di Wagner, e interrogandosi sul complesso rapporto di velata (e reciproca) attrazione erotica tra il maturo Hans Sachs e la giovanissima Eva, Fabrizio Della Seta nota come, nelle rappresentazioni artistiche, l'amore senile (se apertamente esplicitato e non, al limite, cautamente alluso – per tema di cadere nel ridicolo) sia tradizionalmente oggetto di stereotipica e pervicace derisione comica, mai veramente superata. Cfr. F. Della Seta, *Parlar d'altro*, in *Popolo, famiglia, individui. Confronti sottintesi e malintesi sulla scena operistica*, NeoClassica, Roma 2024, p. 336.

posto e complementare: Marcolina caccia con sdegno Casanova e presumiamo che non lo vedrà mai più; Consuela prima lascia David, poi gli si riavvicina, ma solo quando è mortalmente malata. Come se la gioventù potesse incontrare la vecchiaia soltanto sul terreno comune del decadimento fisico e della paura⁴.

Casanova deve cedere alla vergogna di essere guardato e disprezzato; Kepesh scopre di amare il corpo dell'altra *nonostante* la sua malattia, e deve cedere al non meno tremendo spettacolo della propria resa a un sentimento di dedizione coniugale. Nel finale aperto, con ogni probabilità, David accorrerà al capezzale di lei, legandosi a un corpo distrutto e indifeso dopo aver trascorso la vita a passare da un corpo giovane all'altro. In altri termini – ed è quasi un adagio – se il vitalismo esasperato del libertino (Don Giovanni *in primis*) è da sempre considerato un modo di rimuovere, mediante la coazione a ripetere, una pulsione di stasi e di morte che si sente anche troppo incombente⁵, quando la morte reale si approssima si scopre che l'unico modo di affrontarla è mediante un miscuglio di nostalgia, disperazione e grottesco.

4 A questo stesso romanzo di Roth, tra gli altri, Arturo Mazzearella dedica un'approfondita e importante analisi nei termini di servitù volontaria e di indebitamento pulsionale reciproco, che lega i personaggi di David e Consuela (A. Mazzearella, *Le relazioni pericolose. Sensazioni e sentimenti del nostro tempo*, Bollati Boringhieri, Torino 2017, pp. 62-77). Quello di Kepesh, in modo del tutto condivisibile, è secondo Mazzearella pienamente identificabile con il "godimento mortale" o "godimento smarrito" di cui parla Lacan, che porta allo sfruttamento del proprio oggetto del desiderio in termini puramente utilitaristici dal punto di vista pulsionale. Nell'analisi di Mazzearella però, a differenza di quanto si proverà ad argomentare in questo saggio, il rapporto tra i due non è letto nei termini di una (anche soltanto larvata e problematica) forma di evoluzione, che implichi nel finale il superamento dei rispettivi narcisismi in concomitanza con l'esperienza della malattia e della morte, bensì nella cornice di un'infinita e disperante coazione a ripetere.

5 Su questo, basti il riferimento alle pagine che Guido Paduano dedica all'analisi del *Don Giovanni* di Mozart: "Cambiando le sue partner, Don Giovanni non cambia mai, la sua vicenda interiore non comporta un accumulo di varietà, ma il riproporsi ossessivo del medesimo modello di esperienza [...]. [Q]uanto più frenetico è il movimento dell'approccio libertino, tanto più manifesta una sostanziale e irrimediabile immobilità, vincolata dall'ossessione del medesimo gesto, attorno al quale non si fa che girare a vuoto, ripetendo assieme ad esso l'autoinganno", G. Paduano, *Il giro di vite*, La Nuova Italia, Firenze 1992, p. 32.

Nostalgia di una pienezza ideale e onnipotente che (se è mai esistita davvero) di certo adesso non esiste più – la stessa di cui fantasmaticizza Casanova durante la notte con Marcolina; disperazione di aver perduto per sempre l'unico argine rispetto all'avanzare della realtà nella sua forma più brutale; grottesco nel tentativo di rimandare anche solo per poco il momento del trauma definitivo. Casanova si illude di ringiovanire con Marcolina al suo fianco, von Aschenbach si fa truccare da giovinetto per illudersi di piacere a Tadzio; Kepesh di notte, svegliato dall'urgenza senile di urinare, ripete ancora mezzo addormentato il nome di Consuela come un mantra – e vedremo quanto la ripetizione, nella sua forma freudiana della coazione a ripetere⁶, sia fondamentale in questi testi:

I remembered how for the three years after I lost her, even when I got up in the dark to take a leak, she was all I thought about: even at four a.m., standing over the toilet seven-eighths asleep, the Kepesh one-eighth awake would begin to mutter her name. Generally when an old man pisses at night, his mind is completely blank. If he's capable of thinking of anything, it's only about getting back into bed. But not me, not then. "Consuela, Consuela, Consuela", every single time I got up to go. And she'd done this to me, mind you, without language, without cogitation, without cunning, without an ounce of malevolence, and with no regard to cause and effect.⁷

6 Il rimando è naturalmente a S. Freud, *Jenseits des Lustprinzips* (1920); tr. it. *Al di là del principio di piacere*, Bollati Boringhieri, Torino 1986.

7 Ph. Roth, *The Dying Animal* (2001); tr. it. *L'animale morente* Einaudi, Torino 2002, p. 91: "Ricordavo come per tre anni, dopo averla perduta, anche quando al buio mi alzavo per andare a far pipì, pensavo solo a lei: alle quattro del mattino, addormentato per sette ottavi davanti al water, il Kepesh sveglia per un ottavo cominciava a mormorare il suo nome. Di solito, quando durante la notte un vecchio si alza per pisciare, la sua mente è completamente vuota. Se è capace di pensare a qualcosa, pensa solo a tornare a letto. Ma io no, allora no. 'Consuela, Consuela, Consuela', ogni volta che mi alzavo per andare al gabinetto. E mi aveva fatto questo, bada, senza parlare, senza pensare, senza furberie, senza un'oncia di malevolenza, e a prescindere dalla causa e dall'effetto".

Come benissimo sintetizza Roth, Kepesh si tormenta di gelosia per Consuela perché sa di essere stato il giovane che, in altri tempi, l'avrebbe portata via. Il problema è lo specchio: il libertino vi si guarda e scopre di essere ormai dall'altra parte, di consistere in tutto quello che ha sempre cercato di negare: giovinezza vs vecchiaia; astuzia vs idiozia; libertà vs schiavitù; infinite possibilità vs nessuna possibilità; splendore vs decadenza. Solo accettando di essere passati dall'altra parte, quella della sconfitta, si potrebbe provare a trasformarsi, ma Casanova, che suo malgrado continua a vincere (possiede sessualmente Marcolina, anche se con l'inganno, ne uccide l'amante e rientra a Venezia), lo fa ad un prezzo che è peggio di una punizione. Siamo davanti a una forma estrema – e solo apparentemente vitalistica – di coazione a ripetere, che in realtà si dimostra profondamente distruttiva e mortuaria.

Oltre al modello di Roth, nell'ipercontemporaneità due autori su tutti si sono occupati di descrivere da vicino la traiettoria terminale della carriera di personaggi libertini: Siti e Houellebecq⁸. Nel primo caso, quello di Walter Siti, abbiamo a che fare con infiniti avatar di un personaggio archetipico: in intellettuale che, sprovvisto di un corpo attraente, paga per procurarsi la compagnia e il godimento di corpi che invece giudica attraentissimi. Come è noto, l'intera produzione romanzesca di Siti si regge sulle infinite variazioni di questo desiderio messo in moto da una differenza abissale di potenziale (obeso vs palestrato, vecchio vs giovane, professore vs borgatario, cultura vs trash, amore vs venalità etc). Ma negli ultimi anni questo tema, che ha l'ossessività di un leitmotiv, ha assunto tinte più marcatamente mortuarie.

8 Sia Siti che Houellebecq non si limitano a costruire le loro opere intorno a personaggi libertini, ma mettono in scena loro stessi come eredi di quella stessa tradizione. Siti nelle forme meno eclatanti dell'*autofiction*, ma anche nelle interviste e negli interventi saggistici, dove non fa mistero delle sue incursioni nel mondo della prostituzione maschile e del porno. Houellebecq si è spinto al punto da diventare, recentemente, il vero e protagonista di un "giallo" a sfondo erotico, come racconta nel libro autobiografico *Quelques mois dans ma vie: Octobre 2022 – Mars 2023*, Flammarion, Paris 2023. Per una panoramica generale su questi due autori, e per i loro punti di contatto e divergenza, mi permetto di rimandare a V. Sturli, *Estremi occidenti. Frontiere del contemporaneo in Walter Siti e Michel Houellebecq*, Mimesis, Milano 2020.

Se l'amante – sin da *Scuola di Nudo* – è brutto e inferiore rispetto all'amato, sempre più spesso Siti mette in scena personaggi che invecchiano insieme a lui. In *Bontà* il protagonista Ugo, pienamente consapevole dell'effetto che il suo fisico devastato fa ormai anche agli amanti mercenari, decide di assoldarne uno per farsi uccidere:

Il Giovi vede Ugo e gli prende un coccolone: sarebbe questo il “signore distinto”? questo scherzo di natura che viene avanti ancheggiando in vestaglia striminzita e babbucce orientali? questa creatura mostruosa dal sesso indefinibile? Manuel i soldi se li merita tutti, se veramente ci è andato a letto. [...] Si slaccia la vestaglia e mostra lo sfacelo della carcassa avvizzita e scheletrica. Il Giovi è disgustato, non toccherà quella merda, piuttosto gli apre una finestra in fronte col silenziatore o lo sbudella a lama, ci sarà un coltello in cucina. [...] Ha estratto la pistola dalla giacca, non ha intenzione di usarla ora, fa il gesto di buttargliela tra i piedi per disprezzo; Ugo si spaventa, niente è come aveva progettato. Indietreggia squilibrandosi, la ragazzina che è in lui si sente aggredita, violata – si appoggia lieve al filo della ringhiera ma la gravità prevale e il vecchio culattone cade di schiena.⁹

Casanova, fino all'alba in cui lo sguardo della giovane lo scopre, è ancora un cinquantenne in grado di sedurre; subito dopo essere stato sorpreso è un vecchio osceno che deve appellarsi alla misericordia di Marcolina per rivestirsi con un minimo di decenza. Lo stesso dicasi del protagonista di questo romanzo di Siti: nel momento decisivo in cui si giocano la vita, il desiderio e la morte, Ugo non è più un distinto settantenne, ma la ridicola parodia di una geisha, dal corpo scheletrico e rivoltante¹⁰, un “cu-

9 W. Siti, *Bontà*, Einaudi, Torino 2018, pp. 106-108.

10 La subitanea rivelazione del corpo di Ugo come “carcassa avvizzita” che unisce flaccidità, malsana magrezza e generale sfacelo, ha qualcosa che rimanda, forse anche soltanto a livello di memoria implicita dell'autore (e del lettore), alla rivoltante descrizione del Presidente di Curval, decano della società libertina per antonomasia, quella delle *120 giornate di Sodoma*: “Assai prossimo ai sessant'anni, e singolarmente consumato dalla dissolutezza, offriva quasi solo uno scheletro. Era grande, magro, smunto,

lattone” che si comporta come una ragazzina spaventata. Nella resa dei conti finale, là dove arrivano a collidere desiderio di vita e pulsione di morte, lo sguardo dell’altro fa a tutti gli effetti da catalizzatore; come in un film con cattivi effetti speciali il volto e il corpo si decompongono alla velocità della luce, e le illusioni crollano senza rimedio.

È il momento in cui il libertino capisce che si è varcato un limite estremo, che si trasforma in un discrimine. In Schnitzler, è il momento in cui Casanova si rende conto che è “als hätte in dieser Nacht List gegen Vertrauen, Lust gegen Liebe, Alter gegen Jugend sich namenlos und unsühnbar vergangen”¹¹; davanti a questa consapevolezza arretra, poiché è troppo grande da sostenere. Ma la rinuncia gli costa: da quel momento sarà condannato a trascinarsi attraverso un’esistenza di servilismo e infamia.

Anche Ugo di Siti sopravvive, e anche lui non attraversa senza pagare un prezzo altissimo il momento in cui la sua carriera di libertino giunge al termine, ma la storia sembra andare in una direzione almeno parzialmente diversa: paralizzato dopo la caduta, viene accolto in casa di un suo sottoposto, gentile e umanitario, che lui stesso aveva contribuito a licenziare. Le ultime pagine lo vedono come improbabile, e per certi versi sardonico, babysitter delle bambine di casa in una notte stellata:

Lavinia e Irene afferrano la sbarra davanti, Martina sbuffa dietro lo schienale; nella sterpaglia incolta saetta un mare di lucciole, chi ha detto che erano scomparse? Le bambine corrono per catturarle, gridano filastrocche; Ugo è sempre più impaurito, vuol tornare dentro, non si fida; più che mostruosi insetti col culo in fiamme gli

con occhi incavati e spenti, una bocca livida e malsana, il mento sporgente, il naso lungo. Coperto di peli come un satiro, dorso piatto, natiche molli e cascanti che somigliavano a due strofinacci sporchi ondeggianti in cima alle cosce; la pelle era tanto avvizzita a forza di frustate che si poteva attorcigliarla alle dita senza che sentisse nulla”, D.A.F. de Sade, *Les Cent Vingt Journées de Sodome ou l'École du libertinage* (1785); tr. it., *Le 120 giornate di Sodoma*, Newton, Roma 1993, p. 61.

- 11 “Come se quella notte, in modo anonimo e inespiabile, l’astuzia avesse violato la fiducia, il piacere l’amore, la vecchiaia la gioventù”, A. Schnitzler, *Il ritorno di Casanova*, cit., p. 115.

sembrano un difetto della vista – un rimpianto che stilla dal petto, le gocce roventi di un imprudente disgelo.

– Venite a vedere la stella polare, dà, tornate qui che mi fa male...

Si radunano a malincuore, con strisciate fosforescenti sulle mani [...]

Ugo non è abituato alle menti immature; ancora e sempre controcorrente, mentre il risentimento urla nelle piazze e la grettezza striscia rasoterra, con queste ragazze in erba vorrebbe sfoggiare con competenza parlando di Perseidi e Schiaparelli, peccato che manchi ancora una settimana a San Lorenzo [...]. Almeno indicargli le costellazioni che brillano illusorie lassù, l'Orsa Maggiore e la Cintura di Orione – ma le piccole hanno perso interesse; giocano coi telefonini, ridacchiano tra loro:

[...] – Che avete da confabulare come delle sceme?

– Martina dice che sei attaccato alla tua sedia come le lumachine...

Lo toccano tutte e tre sulla spalla, come una grazia che si rinnova.¹²

La scena è ovviamente tutta giocata su un registro ironico e anti-sublime¹³, ma questo non significa – visto che le negazioni freudianamente affermano – che da qualche parte un'apertura verso un minimo e genuino elemento di sublime (e di salvezza) non sia presente. Qui è successo qualcosa che non avrebbe mai potuto succedere in Schnitzler: esiste una forma di grazia autentica, seppure in sordina. Il guado è stato attraversato, si perde invece di vincere, ma la perdita disastrosa fa uscire da quel ciclo di coazione a ripetere in cui il libertino di Schnitzler è destinato a restare imprigionato.

In *anéantir* di Houellebecq, invece, il protagonista Paul è piuttosto un libertino mancato: legge Sade insieme a Pascal, dopo anni di forzata inattività sessuale rischia di avere un rapporto

12 W. Siti, *Bontà*, cit., pp. 118-120.

13 Questo, naturalmente, a partire dall'evidente riferimento parodico al celeberrimo articolo pasoliniano sulla scomparsa delle lucciole (che diventano in Siti "mostruosi insetti col culo in fiamme"), originariamente pubblicato sul Corriere della Sera dal titolo *Il vuoto di potere in Italia*, e poi all'interno degli *Scritti corsari*; cfr. P.P. Pasolini, *Scritti corsari*, in *Saggi sulla politica e la società*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Mondadori, Milano 1999, pp. 404-411.

sessuale con la nipote, escort a Parigi, riconoscendola appena prima che sia troppo tardi; poi, alle soglie della cinquantina, riscopre le gioie del sesso insieme alla moglie, dunque nel contesto anti-libertino per eccellenza. *anéantir* sembra collocarsi al contrario della parabola del personaggio libertino così come per antonomasia è incarnato da Bruno delle *Particules élémentaires*: un erotomane assediato da un desiderio che non riesce mai soddisfare, goffo e spregiudicato, distruttivo fino all'autolesionismo. E infatti parola "libertin" non compare mai nell'ultimo romanzo di Houellebecq, mentre compare svariate volte nelle *Particules élémentaires*, per lo più in riferimento al padre e alla madre dei protagonisti.

È anche interessante che *anéantir* sia il primo romanzo di Houellebecq a variare su un tema fondamentale, quello del rapporto di coppia: nei precedenti, quando tra il protagonista e una donna si stabilisce un'intesa finalmente solida, apportatrice di pace e di amore, questa si interrompe poi bruscamente. In *Plateforme*, Valérie è uccisa in un attentato terroristico; in *Particules* Christiane resta invalida e poi si suicida, mentre Annabelle muore di tumore; in *Soumission* Myriam, ebrea, è costretta ad abbandonare la Francia islamizzata; in *La possibilité d'une île* Daniel viene lasciato, così come accade a Jed in *La carte et le territoire*. In *Sérotonine* Florent-Claude si accorge troppo tardi di aver sprecato le uniche vere occasioni sentimentali della sua vita, per negligenza e appunto per libertinismo.

L'unico ad andarsene lui, nel senso che si ammala e poi muore, è proprio Paul Raison, protagonista di *anéantir*. La parabola è interessante: quando il sesso nella coppia non funziona più, prova a darsi a un libertinaggio contenuto (contatta un sito di escort) ma la cosa si trasforma in un'avventura incestuoso-grottesca: di tutte le escort di Parigi, capita proprio su sua nipote. Avendo rinunciato velocemente all'avventura, torna dalla moglie e i due lentamente ricominciano a desiderarsi; dopo poco Paul scopre di stare per morire, e decide di non sottoporsi a cure che potrebbero ritardare solo di poco la fine, ma di godersi con lei, in uno stato di fusione sentimentale e sessuale, i giorni che gli restano. Prendiamo un passo come questo, antitesi estrema di qualsiasi erranza libertinesca:

Sans marquer de surprise elle se tourna vers lui, hocha la tête et sourit ; c'était un sourire étrange, et Paul fut traversé par un vertige quand elle continua, d'une voix douce: "Ne t'en fais pas, mon amour ; tu n'auras pas à m'attendre très longtemps". Il se demanda un instant si elle ne délirait pas, puis d'un seul coup il comprit. Cela faisait longtemps qu'ils n'avaient pas parlé de la réincarnation, mais elle devait toujours y croire, et même y croire plus que jamais. [...] Ensuite, ils se retrouveraient ; cette nouvelle incarnation ne serait pas seulement une nouvelle chance pour leur développement spirituel individuel, mais aussi pour celui de leur amour. Ils se reconnaîtraient en profondeur, et s'aimeraient de nouveau, sans pour autant se souvenir de leurs vies antérieures [...]. Si pourtant leur incarnation à venir les menait de nouveau ensemble, un jour d'automne, dans les allées de la forêt domaniale de Compiègne, ils seraient probablement traversés par ce frisson étrange que l'on appelle le *déjà-vu*.¹⁴

Può essere interessante confrontare un passo come questo proprio con il finale del *Casanova* di Schnitzler:

Mitternacht war vorbei, als er nach flüchtigem Abschied von seinen neuen Bekannten unbegleitet auf den weiten leeren Platz hinaustrat, über dem Sternenlos, doch ruhelos flimmernd ein dunstschwerer Himmel hing. Mit einer Art von schlafwandlerischer Sicherheit, ohne sich eigentlich bewußt zu werden, daß er ihn in dieser Stunde nach einem Vierteljahrhundert zum ersten Male wieder ging, fand er

14 M. Houellebecq, *anéantir* (2022); tr. it. *Annientare*, La Nave di Teseo, Milano 2022, ed. Kindle: "Senza mostrare alcuna sorpresa si girò verso di lui, annui e sorrise; era uno strano sorriso, e Paul fu colto da una vertigine quando continuò, con voce dolce: 'Non preoccuparti, amore mio; non dovrei aspettarmi molto a lungo'. Per un istante si chiese se stesse delirando, poi di colpo capì. Era da tanto che non parlavano della reincarnazione, ma lei doveva crederci ancora, anzi, doveva crederci più che mai. [...] si sarebbero ritrovati; quella nuova incarnazione sarebbe stata una nuova occasione non solo per la loro crescita spirituale individuale, ma anche per quella del loro amore. Si sarebbero riconosciuti nel profondo, e si sarebbero amati di nuovo, pur senza ricordare le loro vite passate [...]. Se però la loro futura incarnazione li avesse riportati insieme, in un giorno d'autunno, nei viali della foresta demaniale di Compiègne, sarebbero stati probabilmente attraversati da quello strano brivido che si chiama *déjà vu*".

den Weg durch enge Gäßchen zwischen dunklen Häusermauern und über schmale Brückenstege, unter denen die schwärzlichen Kanäle den ewigen Wassern zuzogen, nach seinem elenden Gasthof, dessen Tor erst auf wiederholtes Klopfen sich trag und unfreundlich vor ihm öffnete; – und wenige Minuten später, in einer schmerzenden Müdigkeit, die durch seine Glieder lastete, ohne sie zu lösen, mit einem bitteren Nachgeschmack auf den Lippen, den er gleichsam aus dem Innersten seines Wesens nach oben steigen fühlte, warf er sich, nur halb ausgekleidet, auf ein schlechtes Bett, um nach fünfundzwanzig Jahren der Verbannung den ersten, so lang ersehnten Heimatschlaf zu tun, der endlich, bei anbrechendem Morgen, traumlos und dumpf, sich des alten Abenteurers erbarmte.¹⁵

In entrambi i casi siamo davanti a una ripetizione, anzi al desiderio di una ripetizione, ma di segno totalmente opposto. Casanova sognava di tornare a Venezia, e ci torna, ma da essere degradato e terminale. Non è malato, non è moribondo, è stato riaccolto in patria, eppure questo passo è tutto sotto il segno della stanchezza della morte: il cielo è pesante e caliginoso, non ci sono stelle, i suoi passi sono quelli di un sonnambulo, l'albergo e le vie sono miserabili, i canali nerastri portano verso le acque eterne, la stanchezza gli opprime le membra, la bocca gli si riempie di amaro e l'esito della scena – sono le ultime righe del romanzo – è un sonno pesante e tardivo, che non può essere fatto che da solo.

15 A. Schnitzler, cit., pp. 130-131: "Era passata mezzanotte quando, dopo essersi congedato in fretta dai suoi nuovi conoscenti, uscì da solo nella grande piazza vuota oppressa da un cielo pesante di caligine, privo di stelle e tuttavia percorso da un inquieto tremolio. Con una specie di sicurezza da sonnambulo, senza rendersi propriamente conto che in quel momento la ripercorreva per la prima volta dopo un quarto di secolo, trovò la strada del suo miserabile albergo, passando per anguste viuzze fra scuri muri di case e superando stetti ponticelli sotto i quali i canali nerastri scorrevano verso le acque eterne; la porta della locanda si aprì lenta e scortese solo dopo un ripetuto picchiare; e pochi minuti dopo, in preda a una stanchezza dolorosa che gli appesantiva le membra senza rilassarle e con un sapore amaro sulle labbra che sentiva come affiorare dal profondo del suo essere, si buttò semisvestito su un cattivo letto per dormire, dopo venticinque anni d'esilio, il primo e così agognato sonno in patria che, finalmente, sul far del giorno, ebbe pietà del vecchio avventuriero e sopraggiunse pesante e senza sogni".

Ben diversa la situazione in Siti, Roth e Houellebecq, campioni di libertinismo contemporaneo: in tutti e tre i casi che abbiamo preso in esame, la scena finale del romanzo si chiude con i protagonisti che abbandonano il proprio solipsismo narcisistico per stare insieme ad altri, benché in modo del tutto e ovviamente anti-idilliaco. Così Ugo, abbiamo visto, si trova nell'incongrua compagnia di bambine che spingono la sedia a rotelle in mezzo al prato pieno di lucciole "col culo in fiamme"; David Kepesh corre da Consuela in ospedale ben consapevole che questo gli costerà qualsiasi residua forma di autosufficienza ("if you go, you're finished"¹⁶); così nelle ultime righe di *anéantir* Paul concorda che l'unica forma decente in cui si può tentare di attraversare l'esistenza è accettando di farlo a due:

Peut-être qu'en définitive le monde était dans le vrai, se dit Paul, peut-être qu'ils n'avaient aucune place dans une réalité qu'ils n'avaient fait que traverser avec une incompréhension effrayée. Mais ils avaient eu de la chance, beaucoup de chance. Pour la plupart des gens la traversée était, du début à la fin, solitaire.¹⁷

Interessante che una dinamica simile sia messa in forma anche in un adattamento recente, *Il ritorno di Casanova* di Gabriele Salvatores (2023). Vi si racconta con montaggio alternato la storia di un regista famoso e sulla via del declino (Toni Servillo) alle prese con un film tratto da Schnitzler e in crisi per la relazione con una donna molto più giovane di lui. Il film è una sorta di *mise en abyme* della sua stessa vita, tutta giocata su un narcisismo ripetitivo e invincibile¹⁸; se non che, nel finale, mentre

16 Ph. Roth, cit., p. 113: "se ci vai, sei finito".

17 M. Houellebecq, *Annientare*, cit.: "Forse in definitiva aveva ragione il mondo, pensò Paul, forse non trovavano posto in una realtà che si erano limitati ad attraversare con incomprendimento spaurita. Ma erano stati fortunati, molto fortunati. Per la maggior parte delle persone la traversata era, dall'inizio alla fine, solitaria".

18 Secondo M. Recalcati (*L'uomo senza inconscio*, Raffaello Cortina, Milano 2010, pp. 4-5), sono almeno tre le caratteristiche fondamentali dell'esperienza dell'inconscio: quella della *verità*, quella della *divergenza* e quella del *desiderio*. Nel film di Salvatores l'incontro tra la ragazza e il regista sembra permettere a quest'ultimo di fare per la prima volta l'esperienza

Giacomo è descritto tornare e a Venezia e finire come sappiamo, al regista sembra essere fornita un'altra possibilità *in extremis*: la ragazza che ama gli dice di essere incinta, mettendolo davanti a un aut aut. E lui, dopo aver tentato più volte di scappare e sconfitto proprio al festival di Venezia da un rivale più giovane, sembra finalmente accettare che la sconfitta fa parte della vita; questo libera l'energia necessaria a vincere la coazione a ripetere e ad accettare la proposta di una vita a due – e poi a tre.

Se a inizio secolo Casanova sperimentava la coazione a ripetere bevendo l'amaro calice fino alla feccia, ovvero fino a rendersi conto che nessuna rinascita o passaggio è più veramente possibile, qui sembra accadere qualcosa di diverso. Avviene una trasformazione, che non va solo nel senso del mortuario e del ridicolo. Infermieri, nonni, compagni: ecco cosa diventano i tre libertini che abbiamo analizzato. Senza alcun intento consolatorio, e con una buona dose di ironia. Forse, almeno in certi casi, all'infinita coazione a ripetere del catalogo di Leporello, si è sostituita una nuova e diversa forma di ripetitività, di segno radicalmente opposto: il ciclo di un desiderio in cui si torna ancora e ancora a cercarsi e trovarsi. Non più infinite creature amate in una sola forma, ma una sola creatura amata in tutte le forme possibili.

liberatoria del transito da un desiderio di tipo prettamente narcisistico (e mortuario) ad uno più mobile e vitale.

LUCA MARANGOLO*

PER UNA GENEALOGIA DEL LIBERTINISMO CONTEMPORANEO

Autonomia e eteronomia del desiderio in Sade,
Roth, Houellebecq

Introduzione

In questo intervento mi accingo a una comparazione storiografica fra la lunga e complessa tradizione del libertinismo europeo e alcuni autori della tradizione letteraria contemporanea (il Philip Roth de *L'animale morente* e il Michel Houellebecq de *Le particelle elementari*), per sondare analogie, affinità e profondi legami formali tra il contesto contemporaneo e una lunga e fertile tradizione di pensiero¹.

Per fare ciò ho ritenuto necessario preliminarmente scegliere tra due approcci radicalmente alternativi che si sono presentati nell'alveo delle possibilità, e che conducono la ricerca in direzioni diametralmente opposte. La prima è orientata a considerare il libertinismo come una categoria culturale immanente alla storiografia di lunga durata, che presenti lasche somiglianze fra i vari contesti dove essa si ritrova (come avviene, ad esempio, con il Classicismo² e il Barocco³, o nel caso che osserveremo più da vicino, con il Decadentismo). La seconda prospettiva, difesa in questa sede, vede il "libertini-

* Università di Napoli Federico II

1 Scuderi analizza la genesi di tale anomia tra radici medievali, eresie della "doppia verità" e saggezze antiche. Cfr. A. Scuderi, *Il libertino in fuga*, Donzelli, Roma 2018, pp. 22-23.

2 Cfr. F. Kermode, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction* (1967); tr. it. *Il senso della fine*, Adelphi, Milano 2004, pp. 21-152. Sulla distinzione tra matrice comune e mutazioni storiche nel classicismo, cfr. la sezione *A world without begin or ending*.

3 Sul libertinismo come insieme di pratiche individuali e non come codice fisso, in analogia critica con Barocco e Romanticismo, cfr. Scuderi, *op. cit.*, p. 24.

smo” contemporaneo come una forma di *Nachleben*⁴ del libertinismo che qui definiremo “storico” Sei-settecentesco, ovvero una sua precisa riarticolazione culturale che si ripresenta d'improvviso alla luce della storia, riemergendo carsicamente e promuovendo la medesima istanza culturale in un contesto diverso, che ne rielabora le pulsioni profonde per farne un epifenomeno derivato, ma al contempo proprio e autonomo. Un simile approccio muove, in altri termini, dal presupposto che i fenomeni storici siano parte di una continuità temporale definita da rapporti di forza⁵ e da processi trasformativi da indagare sulla base di ipotesi falsificabili, in grado di delinearne le complesse articolazioni.

In tal senso, seguiamo quanto osserva Attilio Scuderi:

Il libertinismo non può essere trattato come un movimento alla stregua dell'Umanesimo o del Romanticismo, perché esso è formato essenzialmente da comportamenti individuali, “trasversali nel tempo e nello spazio”; e che esso è un fenomeno culturale che ha

-
- 4 Nell'opera di Aby Warburg il *Nachleben* è la sopravvivenza di “formule emotive” (*Pathosformeln*) che riemergono con potenza anacronistica secoli dopo. In tale prospettiva, la struttura della soggettività libertina riemerge come conflitto tra desiderio e legge nel momento della crisi della soggettività moderna. Cfr. A. Warburg, *Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance* (1932); tr. it. *La rinascita del paganesimo antico*, La Nuova Italia, Firenze 1966, p. 33. Walter Benjamin radicalizza il concetto con la *Jetztzeit*, in cui il passato irrompe nel presente interrompendo il flusso storico lineare. Cfr. W. Benjamin, *Das Passagen-Werk* (1982); tr. it. *I “passages” di Parigi*, a cura di R. Tiedemann, Einaudi, Torino 1986, p. 498.
- 5 L'approccio genealogico è definito da Nietzsche nella sua *Genealogie der Moral* come uno studio di rapporti di forza, metodo che permette di individuare i punti esatti delle trasformazioni storiche a partire dalle forze motrici che le producono. Nella presente analisi, i momenti di trasformazione corrispondono alla relazione tra la coscienza e il mondo. Che si manifesta nel libertinismo, come si avrà modo di mostrare, nei generi attraverso cui esso si incarna. Cfr. F. Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift* (1887); tr. it. *Genealogia della morale. Uno scritto polemico*, Adelphi, Milano 1993; M. Foucault, *Nietzsche, la généalogie, l'histoire* (1971); tr. it. *Nietzsche, la genealogia, la storia, in Microfisica del potere. Interventi politici*, a cura di A. Fontana, P. Pasquino, Einaudi, Torino 1977.

bisogno di un trattamento conoscitivo che non sia rigidamente teologico quanto pazientemente genealogico, ovvero di una ricerca che proceda per sentieri interrotti, che rifugga da una sacra caccia alle origini mitiche delle idee e delle azioni umane.⁶

Solo in una simile prospettiva è quindi fecondo metodologicamente distinguere un libertinismo “storico” e un libertinismo culturale e filosofico, sviluppo di lunga durata che storici del pensiero come Michel Onfray datano ad esperienze culturalmente riconducibili al pensiero cinico e presocratico greco⁷, ripreso nella prima modernità⁸. Questa concezione “larga” e filosofica del fenomeno non esclude, ma anzi arricchisce e rafforza, l’identificazione di un periodo della storia europea in cui i nodi centrali dell’esperienza del libertinismo si fanno più intensi e caratteristici, ed anzi, confluiscono nella vera e propria corrente degli *espri-ts forts*, i libertini, secondo un etimo storicamente ricostruito⁹: indice del fatto che alcuni problemi culturali ritornano in quanto necessari di fronte ad alcune svolte storiche e finanche epistemologiche. Alessandro Metlica ricostruisce nel libertinismo storico (fra la metà del 1600 e la fine del 1700) la presenza di due istanze complementari e inscindibili, la *liberté de mœurs* e la *liberté d’esprit*:

Sono state rigettate le vecchie distinzioni, oziose e poco funzionali, che marcavano lo scarto tra *libertinage d’esprit* e *libertinage de mœurs*, vale a dire tra miscredenza intellettuale e trasgressione etica. Oggi sappiamo che, sin dalle origini, la parola *libertinage* oscilla tra le due accezioni, e può indicare tanto l’antagonismo spirituale quanto quello erotico. Le due prospettive non si escludono a

6 A. Scuderi, *op. cit.*, p. 42. Cfr. M. Foucault, *Discourse and Truth: the Problematicization of Parrhesia* (1983); tr. it. *Discorso e verità nella Grecia antica*, Donzelli, Roma 1996.

7 Cfr. M. Onfray, *Contre-histoire de la philosophie* (2006); tr. it. *Controstoria della filosofia*, vol. I, Fazi, Roma 2007, pp. 60-90.

8 Sulla tradizione di testi di ispirazione epicurea fra i libertini, cfr. A. Scuderi, *op. cit.*, pp. 24-32.

9 Cfr. P. Quintili (a cura di), *L’arte di godere. Testi dei filosofi libertini del XVIII secolo*, Manifestolibri, Roma 2006.

vicenda: l'immagine del *bon vivant* convive con quella del filosofo scettico; la censura cattolica s'indirizza tanto contro la *libre pensée* quanto contro la libertà dei costumi.¹⁰

Due forme culturali del concetto etico di libertà che rivelano una tensione interna allo sviluppo della cultura libertina. Secondo questa linea è infatti impossibile per il soggetto sviluppare un libero pensiero critico¹¹ senza pensare la propria autonomia intellettuale attraverso l'esplorazione della propria vita sensoriale ed estetica, unico fondamento di una coscienza alla ricerca di autonomia. L'ambiguità semantica legata a figure come Don Giovanni, Casanova, Pomponazzi¹² o Diderot¹³, rivela un sensismo e un empirismo impliciti nel legame paradossale che si instaura fra la grande esperienza del saggismo pre-illuminista e illuminista, e il romanzo libertino.¹⁴

Il framework teorico qui definito traccia una linea storica attraverso le rotture del rapporto tra razionalità e percezione sensoriale. Due sono i passaggi cruciali per l'ipotesi di un *Nachleben* del libertinismo nel contemporaneo. Il primo è la filosofia critica di Kant, punto di svolta per le istanze storiche del fenomeno; il secondo è l'emergere dell'apparato psichico dell'Io (freudiano e post-freudiano). Quest'ultimo marca una differenza rispetto alla psiche libertina del passato e, al contempo, rifunzionalizzerà, vedremo, le forme simboliche di questa corrente culturale: il *Saggio*¹⁵, da un lato, il

10 A. Metlica, *Libertini e libertinismo tra Francia e Italia*, in "Intersezioni", 1, 2013, p. 25.

11 T. Gregory, *Il libertinismo della prima metà del Seicento*, in *Ricerche su letteratura libertina e letteratura clandestina nel Seicento*, Atti del Convegno di Genova (30 ottobre-1 novembre 1980), La Nuova Italia, Firenze 1981, pp. 3-47; L. Bianchi, *Rinasce la scrittura: ricerche sulla letteratura libertina*, Liguori, Napoli 1996.

12 Cfr. sulla sua lunga eredità padovana A. Beniscelli (a cura di), *Libertini italiani. Letteratura e idee tra XVII e XVIII secolo*, a cura di, Laterza, Roma-Bari 2012.

13 Cfr. P. Quintili, *op. cit.*

14 Cfr. L. Bianchi, *op. cit.*

15 Gli aspetti della teoria del saggio relativi al libertinismo dei secoli XVII-XVIII saranno discussi in seguito. Sulla teoria del saggio come forma simbolica si rimanda a: G. Lukács, *Über Wesen und Form des Essays* (1911); tr. it. *Sulla natura e la forma del saggio*, in *L'anima e*

romanzo libertino (*roman libertin*)¹⁶, il romanzo di seduzione o romanzo erotico, inteso come sottogenere del *romance* primo-moderno. Si parte dunque dal presupposto che le forme simboliche in cui si manifesta il gesto libertino – esprimere la propria autonomia intellettuale attraverso la libertà dei propri sensi – accolgano in sé stesse tali istanze culturali, e *mutino* il loro modo intrinseco di esprimerle con il *mutare* del rapporto tra l'io e il mondo.

Seguendo fino in fondo quest'ipotesi, ne *L'animale morente* di Roth e ne *Le particelle elementari* di Houellebecq, la coerenza del gesto libertino non risiederà, vedremo, nella libertà sensoriale senza freni, ma nella percezione (e al contempo nella rivendicazione) dei suoi limiti intrinseci.

In tal senso è utile rievocare un celebre racconto di Schnitzler – pubblicato nel 1918 – *Il ritorno di Casanova* (*Casanovas Heimfahrt*), in cui l'autore austriaco immaginava il ritorno di un libertino stanco, limitato e quasi grottescamente impotente¹⁷. Una simile satira culturale, in quegli anni, non è in effetti casuale: il ritorno del libertinismo – dopo i limiti imposti dal kantismo a una soggettività titanica e totalmente incapace di una coscienza autoriflessiva – dovrà attraversare una seconda rivoluzione epistemologica per giungere ai nostri due autori. Tale passaggio, ca-

le forme, SugarCo, Milano 1963; T.W. Adorno, *Der Essay als Form* (1958); tr. it. *Il saggio come forma*, in *Note per la letteratura*, Einaudi, Torino 1979, pp. 3-28; A. Berardinelli, *La forma del saggio. Definizione e storia di un genere letterario*, Marsilio, Venezia 2002; M. Bense, *Über den Essay und seine Prosa* (1947); tr. it. *Il saggio e la sua prosa*, in *Estetica*, Bompiani, Milano 1974; J. Starobinski, *L'œil vivant* (1961); tr. it. *L'occhio vivente*, Einaudi, Torino 1975; M. Bricchi, *La forma del saggio. Premesse e sviluppi di un genere*, in G. Alfano (a cura di), *Manuale di letteratura italiana contemporanea*, Mondadori, Milano 2018; G. Macchia, *Il paradiso della ragione. L'ordine e l'avventura nel Settecento francese*, Laterza, Bari 1960; P.V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento*, Feltrinelli, Milano 1975; C. Magris, *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo sul limitare della modernità*, Einaudi, Torino 1984; G. Guglielmi, *L'invenzione della letteratura*, Il Mulino, Bologna 2001.

16 Cfr. E. Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, 3 voll., Bruno Cassirer, Berlin 1923-1929; tr. it. *Filosofia delle forme simboliche*, 3 voll., La Nuova Italia, Firenze 1961-1966.

17 A. Schnitzler, *Casanovas Heimfahrt* (1918); tr. it. *Il ritorno di Casanova*, Adelphi, Milano 1990, p. 183.

ratterizzato dall'emersione dell'apparato psichico dell'io, culminerà, come vedremo, con la definizione, dirimente, del concetto psicoanalitico di soggetto diviso (\$)¹⁸.

Con esso rivedremo le potenti istanze del libertinismo originario, che riemerge carsicamente come un *Nachleben*, ai nostri giorni, senza per questo rinunciare alla vocazione eterodossa e radicale che lo caratterizza.

1. Due forme simboliche per il libertinismo

Il *framework* qui proposto sposta lo studio del libertinismo dal piano tematico a quello formale, analizzando la struttura dei generi storici: il saggio (*liberté d'esprit*) e il *roman libertin* (*liberté de mœurs*). Come noto, il saggio libertino, influenzato da Montaigne, esplica già nel XVI secolo il nesso tra sensismo e speculazione¹⁹. Pierre Charron esemplifica tale legame: “vivere bene significa vivere secondo natura; il bene supremo consiste nell'acconsentire alla natura”²⁰. Questa filosofia della natura, radice dell'illuminismo radicale²¹, informa anche il *roman libertin* e le opere di Sade, per le quali, vedremo, è applicabile la categoria teorica di romanzo-saggio²².

La nostra ipotesi è un legame formale tra questi generi *Early Modern* e i loro discendenti contemporanei, un rapporto “carsico”²³ che vede il saggio e il romanzo come “palestre della sog-

18 Lo studio segue la genealogia del concetto lacaniano di “soggetto diviso” (\$), dall'alienazione dello Stadio dello Specchio (1949) alla formalizzazione del “grafo del desiderio” nei Seminari V e VI (1957-1959). Cfr. J. Lacan, *Écrits* (1966); tr. it. *Scritti*, Einaudi, Torino 1974. Sulla sovversione del *cogito* e la surdeterminazione significativa, cfr. in particolare ivi, *La sovversione del soggetto e la dialettica del desiderio nel freudismo sovversivo*, pp. 452-72.

19 Cfr. G. Dotoli, *Montaigne et les libertins*, Honoré Champion, Paris 2006.

20 P. Charron, *De la sagesse*, Hachette, Paris 2012, p. 122; tr. mia.

21 J. Israel, *Radical Enlightenment* (2002); tr. it. *Illuminismo radicale. La filosofia e la costruzione della modernità (1650-1750)*, Feltrinelli, Milano 2005.

22 Cfr. S. Ercolino, *The Novel-Essay, 1884-1947* (2014); tr. it. *Il romanzo-saggio, 1884-1947*, Bompiani, Milano 2014.

23 A. Scuderi, *op. cit.*, p. 23.

gettività”, in analogia con il *Romance*²⁴, la tragedia barocca e il picaresco²⁵. Questi generi partecipano all’evoluzione della rappresentazione del soggetto, punto di partenza essenziale per giungere alle forme odierne.

2. *Il saggio (liberté d’esprit)*

Il saggio rappresenta un punto di vista nuovo offerto alla soggettività prima che questa possieda gli strumenti razionali per assumerne la portata. Le speculazioni seicentesche precedono la “soggettività consapevole della propria distinzione” definita da Luhmann²⁶, e la loro coscienza è in grado di affermare la propria *liberté d’esprit* partendo dal fatto che l’accesso ai sensi garantisce libertà di dubbio sulla realtà. Come osserva Didier Foucault:

Sarebbe ingenuo credere che gli spiriti forti non abbiano pensato di espandere il raggio di applicazione critica scettica ai campi per loro più problematici. Perché non avrebbero dovuto interrogarsi sui fondamenti della morale, delle leggi dello Stato e sulla credibilità delle verità di religione?²⁷

Lo scetticismo saggistico agisce come dispositivo di mediazione per preservare l’autonomia del soggetto, creando la celebre “cittadella interiore”. L’io di Montaigne non si percepisce ancora condizionato dai discorsi che contesta; il genere saggio resta un punto di vista privilegiato sulla realtà, inconsapevole della mediazione intrinseca all’esperienza. Le speculazioni dei libertini seicenteschi è in grado di poter affermare la propria *liberté d’e-*

24 Cfr. G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, il Mulino, Bologna 2011.

25 F. Rico, *Il romanzo picaresco e il punto di vista*, Bruno Mondadori, Milano 2001; A. Gargano (a cura di), *Lazarillo de Tormes*, Marsilio, Venezia 2017.

26 N. Luhmann, *Beobachtungen der Moderne* (1992); tr. it. *Osservazioni sul moderno*, Armando, Roma 1995, p. 95.

27 D. Foucault, *Histoire du libertinage: des goliards au marquis de Sade* (2007); tr. it. *Storia del libertinaggio e dei libertini*, Salerno, Roma 2009, p. 179.

sprit e ragionare sul mondo e sull'uomo, partendo dal fatto che il semplice accesso ai sensi garantisce tale libertà di speculazione (e di dubbio) sulla realtà. Lo scetticismo non è per il libertino una rinuncia alla conoscenza, piuttosto un dispositivo di espansione critica che mira a sgretolare le verità precostituite – siano esse religiose, morali o civili – per preservare l'autonomia del soggetto. Come suggerisce Foucault, il dubbio pirroniano diventa per gli “spiriti forti” uno strumento per interrogare i campi più problematici dell'esistenza, creando quella che gli umanisti definiranno, in modo celebre, la “cittadella interiore” per il pensatore. L'io che abita la cittadella interiore di Montaigne è un io che non si percepisce come condizionato dai discorsi che contesta e proprio per questo ritiene di poter opporre una visione scettica dell'esistere su queste narrazioni. È questa la più grande distanza storico-cronologica tra le forme che studiamo come loro punto di partenza e quello che sarà poi il loro punto di arrivo. In questi termini è fondamentale pensare al genere saggio come a un punto di vista privilegiato della soggettività sulla realtà, condensata ancora di irrazionalità proprio perché inconsapevole del fatto che il rapporto con l'esperienza è in realtà mediato.

2.1 *Il roman libertin (liberté de mœurs)*

Sottogenere del *Romance*, il *roman libertin* è il luogo di elaborazione della soggettività in cui il desiderio si esprime attraverso una specifica negoziazione formale. James Fowler analizza il rapporto tra il seduttore e la *prude* come ipostasi di istanze contrapposte: l'illuminismo radicale contro la morale cristiana²⁸. Il sottogenere evolve la rappresentazione della soggettività attraverso un sistema di spinte e contropinte: la *prude* scuote il libertinismo dalle fondamenta, agendo come una nemesi ideale.

Analizzando il romanzo di Crébillon fils, *Les Égarements du cœur et de l'esprit*, Fowler ci fornisce un esempio ideale di come il romanzo di seduzione narri il modo in cui la coscienza di Antico Regime gestisce il desiderio. Siamo nella pagina in cui Meil-

28 J. Fowler, *The Libertine's Nemesis*, Routledge, London-New York 2011, p. 111.

cour scopre che la virtù ostentata dalla Marchesa de Lursay non è un ostacolo sormontabile, ma una ferma e reale opposizione. Questo genera un risentimento nel seduttore, il quale commenta: “tuttavia, credetti che non l’avrei mai vinta; mi pentii di averle parlato, le volli male per avermici indotto, la odiai per qualche istante”. In questo passaggio, come nota Fowler, Meilcour usa il passato remoto di *croire*, segnale che sta afferrando l’idea della resistenza della Marchesa per la prima volta. Si sperimenta qui uno scontro tra la realtà esterna e i desideri del protagonista: finché la Marchesa gioca il ruolo della ‘falsa prude’, il desiderio di Meilcour è onnipotente; non appena lei convince il giovane che resisterà genuinamente, l’identità del seduttore vacilla.

In modo analogo, ne *Le relazioni pericolose* di Laclos, la soggettività di Valmont rivela una natura cinetica alimentata dal confronto con i vincoli posti dall’oggetto. Se in Crébillon il limite era la resistenza fisica, qui il vincolo è l’idealizzazione della “prude” Madame de Tourvel. Valmont stesso esprime questo mutamento nella Lettera LVII: “un libertino innamorato – se un libertino può esserlo – diventa da quel momento stesso meno impaziente di godere”²⁹. Fowler mette in luce come l’agire libertino sia una costante negoziazione con l’immagine dell’altro: il seduttore opera all’interno di un sistema di equivalenze in cui il desiderio resta legato a un parametro ideale³⁰. La coscienza del libertino si pensa sovrana finché non urta contro la necessità di farsi a sua volta “oggetto ideale”, confermando che il vincolo nel *romance* classico è sempre di ordine morale o rappresentativo, mai legato alla fatticità organica.

3. La prima rivoluzione epistemologica. Kant avec Sade

L’epistemologia kantiana costituisce la linea di demarcazione irrinunciabile per la trasformazione della soggettività e della sua eredità libertina. Se l’analisi dei generi ha suggerito un progres-

29 P.A. Choderlos de Laclos, *Les Liaisons dangereuses* (1782); tr. it. *Le relazioni pericolose*, Garzanti, Milano 2011, p. 137.

30 J. Fowler, cit., p. 120.

sivo processo di psicologizzazione dell'Io, una porta d'accesso privilegiata a questo nesso è il classico testo lacaniano *Kant avec Sade*. Rileggere Kant attraverso la lente psicoanalitica implica riconoscere la persistenza delle strutture critiche nel sistema di conoscenza contemporaneo, rendendo necessaria una loro ri-attualizzazione alla luce del nuovo orizzonte epistemologico novecentesco. Notiamo infatti che la soggettività libertina può essere letta come un precursore del soggetto diviso (\$): un Io cui è strutturalmente preclusa una verità immediata attraverso la percezione sensoriale. Kant sancisce l'impossibilità di accedere direttamente ai fenomeni, ponendo un limite definitivo alle pretese di una verità fondata sull'esperienza, istanza che era stata il cuore pulsante della tradizione libertina *Early Modern*.

Tuttavia, tale limite si ripresenta in modo inatteso sul piano pratico: il concetto kantiano di libertà, pur affrancandosi dalle determinazioni empiriche immediate per radicarsi nell'autonomia della ragione, sembra presupporre un soggetto capace di agire in un mondo fenomenico intelligibile e moralmente ordinato. In questa tensione paradossale si inserisce l'opera del marchese de Sade, che si configura come un sintomo emblematico della rottura kantiana. Sade deriva un'etica radicale – il diritto al godimento su ogni corpo – da un'osservazione spietata delle dinamiche di potere, traducendola in una "libertà oscena" che sovverte l'ordine morale dall'interno: "È dunque proprio l'Altro in quanto libero [...] che il discorso del diritto al godimento pone come soggetto della propria enunciazione, e non diversamente dal "Tu sei" [*Tu es*] che viene evocato nel fondo micidiale di ogni imperativo.³¹

Questa "burocrazia del piacere"³² si manifesta nella struttura stessa de *La filosofia nel boudoir*, dove l'azione orgiastica è

31 J. Lacan, *Kant avec Sade* (1966); tr. it. *Kant con Sade*, in *Scritti*, vol. II, Einaudi, Torino 1974, p. 766. Lacan evidenzia qui come il desiderio sadiano, pur appearing sregolato, risponda in realtà a una legge rigorosa e universale, speculare all'imperativo categorico kantiano.

32 Cfr. R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola* (1971); tr. it., *Sade, Fourier, Loyola*, Einaudi, Torino 1977. In questo studio Barthes analizza la lingua di Sade come un sistema di segni autonomo, svincolato dal referente biologico, in qualche modo ricalcando la forclusione del reale discussa da Lacan. Cfr. su questo anche Cfr. M. Delon, *L'Invention du libertinage* (1991); tr. it. *L'invenzione del libertinismo*, in M. Delon, R. Demoris (a cura di),

costantemente interrotta dalla dissertazione saggistica: il corpo non può agire senza la ratifica di una ragione cinica e radicale. L'assioma sadiano della disponibilità dei corpi eleva la mimesi filosofica al suo apice: il romanzo cessa di essere narrazione di un'esperienza per farsi teorema di una soggettività che, proprio mentre si illude di essere sovrana, si scopre schiava di un meccanismo ripetitivo. In questo senso, la mimesi filosofica giunge proprio nel momento in cui la volontà "cinetica" del libertino non trova sulla sua strada alcun ostacolo culturale alla propria natura saggistica; quando gli impedimenti razionali presenti nel *romance* classico vengono rimossi, il saggio offre una visione autonoma che eleva il romanzo alla fusione tra arte e pensiero.

Si veda, a titolo di esempio fra i tanti, l'assioma teorico che Sade pone al cuore del suo sistema, la libertà di disporre del corpo altrui: "Se dunque è incontestabile che abbiamo ricevuto dalla natura il diritto di esprimere i nostri desideri indifferentemente a tutte le donne, è incontestabile anche che abbiamo il diritto di obbligarle a sottomettersi a questi nostri desideri"³³. Genealogicamente, dunque, la mimesi filosofica specifica che troviamo in Sade ha radici molto più prossime ai riferimenti tecnico formali che esso rifunzionalizza. Da un lato il *Roman Libertin* definisce il progresso di una soggettività "cinetica": l'Io di questo tipo di romanzi, infatti, non è essenzialmente un "essere", ma un "fare". Esso esiste solo finché si muove tra i *salons* e i *boudoir*, finché orchestra manovre e risponde a resistenze. È un'identità che si definisce nel movimento verso l'altro e nella velocità della parola, e soprattutto, occupa lo spazio simbolico del romanzo nella misura in cui le è concesso di occuparlo.

Il doppio legame tra legge e desiderio resterà, vedremo, l'eredità della coscienza di Antico Regime per il libertinismo contempora-

Storia del romanzo francese, Laterza, Roma-Bari 1993. Delon analizza il corpo sadiano come energia meccanica in cui il sensismo è condotto alle estreme conseguenze logiche. Cfr. J.-M. Goulemot, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main. Lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIIIe siècle* (1991); tr. it. *Quei libri che si leggono con una mano sola*, ES, Milano 1994.

33 D.A.F. de Sade, *La Philosophie dans le boudoir* (1795); tr. it. *La filosofia nel boudoir* Garzanti, Milano 2004, p. 129.

neo. Poiché la ragione pone un limite epistemologico alla volontà, questa strutturazione discorsiva permane nel romanzo successivo. Il romanzo moderno preserverà il nesso tra legge e desiderio finché, dopo la prossima cesura epistemologica, i nuovi libertini non troveranno nuove strategie narrative per trasgredirla.

4. Il “divin marchese” e la sua stirpe di moderni

Proprio per gestire la scissione prodotta da questa prima rivoluzione epistemologica, il romanzo ottocentesco elabora una strategia di ricomposizione formale. Dorrit Cohn descrive con chiarezza la tecnica narrativa che domina questa sezione, volta a determinare la trasparenza di una coscienza che Kant aveva dichiarato inaccessibile. Se il kantismo ha segnato la fine della soggettività “cinetica” e della prassi libertina come nucleo pieno, tale crisi trova risoluzione formale proprio nel linguaggio romanzesco attraverso quello che definiamo monologo narrato:

Il modo in cui il linguaggio figurale del pensiero viene trasformato nel linguaggio narrativo del racconto in terza persona risponde alla tecnica di rappresentazione della coscienza che chiamo monologo narrato. Si può definire più succintamente come la tecnica che rappresenta il pensiero di un personaggio attraverso il suo stesso idioma pur mantenendo la terza persona e il tempo base della narrazione. Secondo questa definizione, una semplice trasposizione della persona e del tempo verbale “tradurrà” una narrazione in un monologo interiore.³⁴

Il monologo narrato si pone dunque come il dispositivo capace di rendere conto della persistenza, nel contesto culturale, di tutte le istanze emerse dalla crisi del soggetto. A seguito di tale cesura, i desideri del personaggio non appaiono più come espressione di una volontà autonoma, ma vengono percepiti come radicalmente

34 D. Cohn, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction* (1978); tr. it. *Menti trasparenti. Modi narrativi per la rappresentazione della coscienza nella narrativa*, Carocci, Roma 2024, p. 177.

eteronomi, in quanto costantemente riferiti al discorso della voce narrante che li sostiene. Laddove il sistema sadiano operava una fusione violenta tra saggio e mimesi, il romanzo moderno deve gestire la scissione intrinseca al soggetto. La trasparenza della mente non emerge come dato naturale, ma come un sofisticato dispositivo retorico: una voce che presta coerenza linguistica a una psiche che, abbandonata a se stessa, risulterebbe frammentaria o cava, permettendo alla voce dell'autore e alla psiche del personaggio di intrecciarsi in una consonanza discorsiva che occulta l'emersione del soggetto diviso.

Ho scelto tre opere – *Il rosso e il nero* (1830), *Madame Bovary* (1857) e *Controcorrente* (1884) – per documentare l'evoluzione di questo dispositivo. In Stendhal, l'episodio del giardino di Vergy mostra l'ingresso di Julien Sorel nel mondo simbolico dei codici sociali. Julien proietta nello sguardo della donna lo specchio della propria inadeguatezza, e il dovere stendhaliano agisce come autorità esterna che comanda il soggetto attraverso la coazione dell'appuntamento orario:

I suoi sguardi... erano singolari; era un nemico con il quale bisognerà battersi. Preoccupato da ciò che stava per tentare, Julien non trovava nulla da dire, la conversazione languiva. Presto anche la voce di Madame de Rênal divenne tremante, ma Julien non se ne accorse affatto. “Nel momento preciso in cui scoccheranno le dieci, eseguirò ciò che... mi sono promesso di fare, oppure salirò in camera mia a bruciarmi le cervella.”³⁵

Dietro il pensiero di Julien agisce un narratore-ordinatore che trasforma il desiderio in una fredda operazione di montaggio. Madame de Rênal scompare come alterità vivente per ridursi a obiettivo raggiunto, dimostrando che Julien non agisce in base a

35 Stendhal, *Le Rouge et le Noir* (1830); tr. it., *Il rosso e il nero*, Garzanti, Milano 2011, p. 108. Cfr. E. Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (1946); tr. it. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino 1956. Si veda anche P. Brooks, *The Melodramatic Imagination* (1976); tr. it. *L'immaginazione melodrammatica*, Pratiche, Parma 1985.

un desiderio proprio, ma è agito da una catena di significati già disposti sulla pagina.

Ma simili analisi si potrebbero fare su Gustave Flaubert, che segna il passaggio in cui il fantasma diventa struttura linguistica collettiva. Emma Bovary stabilizza il proprio desiderio agganciandosi al melodramma e al *cliché* estetico. La tecnica narrativa espone una soggettività priva di centro autonomo, saturata da desideri eteronomi che ricalcano un copione preesistente. In Flaubert, il monologo narrato abita il delirio del personaggio per mostrare che la realtà quotidiana è percepita come un ostacolo insensato³⁶.

Infine, Huysmans utilizza questa tecnica per monumentalizzare il fantasma contro la materialità del corpo e la crisi del fine secolo. In *Controcorrente*, l'immaginazione sostituisce la “volgare realtà dei fatti”³⁷, portando la tecnica del monologo narrato a coincidere con un solipsismo estremo. Il fantasma non serve più a stabilizzare un rapporto precario con la realtà, ma a sigillare il soggetto in una corazza linguistica ed erudita che rende l'altro del tutto superfluo. In tutti questi tre esempi, insomma, è verificabile che la scissione apertasi nel soggetto con Sade è saldata da una struttura discorsiva che Lacan indica con la formula lacaniana $\$ \diamond a$, dove la losanga ($\diamond$) simboleggia la relazione di taglio o di aggancio tra il soggetto diviso ($\$$) e l'oggetto del desiderio. Questo dispositivo, di fatto stabilizza il soggetto all'interno del campo dell'altro (a), fornendo quella cornice narrativa o “copione” che impedisce al soggetto di svanire davanti all'insostenibilità della propria mancanza a essere. In ambito narratologico

36 G. Flaubert, *Madame Bovary* (1856); tr. it. *Madame Bovary*, Einaudi, Torino 2014, p. 122. Cfr. R. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque* (1961); tr. it. *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Bompiani, Milano 1965. Girard teorizza qui il “desiderio triangolare”, in cui il soggetto desidera l'oggetto solo attraverso la mediazione di un modello, concetto fondamentale per l'analisi di Emma Bovary. Cfr. anche J.-P. Sartre, *L'Idiot de la famille. Gustave Flaubert de 1821 à 1857* (1971-1972); tr. it. *L'idiota della famiglia*, Il Saggiatore, Milano 1977.

37 J.K. Huysmans, *À rebours* (1884); tr. it. *Controcorrente*, Frassinelli, Milano 1995, p. 211.

il monologo narrato storicizza, di fatto, la dinamica della legge implicita sancita da Kant sul desiderio di Sade³⁸.

Solo nel Novecento, col declino di tale trasparenza narrativa, il soggetto sarà esposto alla pura fatticità, rendendo necessarie le strategie di ricomposizione ontologica di Roth e Houellebecq.

5. La seconda rivoluzione epistemologica. Freud e l'emergere della fatticità

La nostra tesi è che, per interpretare le continuità di questo fiume carsico, sarà necessario passare per la seconda rivoluzione epistemologica: l'emergere dell'apparato psichico dell'Io, prima freudiano e poi lacaniano. Il definitivo emergere del soggetto scisso (\$) aprirà infatti lo spazio simbolico entro cui riemerge il gesto del libertino "storico", scaturendo dalla crisi delle strutture discorsive e dal desiderio dell'altro che abbiamo analizzato nel secolo precedente.

Questo processo è visibile nell'arco che congiunge *Il piacere* di D'Annunzio (1889) a *La nausea* di Sartre (1938). Andrea Sperelli tenta di edificare la propria esistenza come opera d'arte autosufficiente, ma la fatticità inizia a intaccare il piano del discorso narrativo. Sperelli vive illudendosi di dominare il desiderio attraverso la propria aristocratica volontà, ma il testo rivela come la consistenza biologica travolga la maschera dell'esteta: prima attraverso la malafede costitutiva ("Egli mentiva a se stesso, continuamente"³⁹), poi mediante il trauma fisico del duello, in cui il corpo offeso impone la propria finitudine ("Sentiva egli per la prima volta l'impotenza della sua volontà, la debolezza della sua carne"⁴⁰). Il processo culmina nel *lapsus* amoroso con Maria

38 Il dispositivo del monologo narrato stabilizza il soggetto all'interno del campo dell'Altro. Cfr. J. Lacan, *La subversion du sujet et la dialectique du désir dans l'inconscient freudien* (1966); tr. it. *La sovversione del soggetto*, in *Scritti*, vol. II, Einaudi, Torino 1974, pp. 793-827.

39 G. D'Annunzio, *Il piacere*, a cura di F. Roncoroni, Mondadori, Milano 1995, p. 79.

40 Ivi, 112.

Ferres, dove la verità dell'inconscio esplode attraverso un errore del linguaggio ("Quel nome! Quel nome!"⁴¹).

Senza indugiare sulle tappe canoniche del modernismo, è evidente come la fatticità scivoli progressivamente dal piano del discorso a quello della coscienza. In Rilke, lo sguardo del soggetto si scopre esposto a un luogo interno che non accetta più mediazioni narrative: "Imparo a vedere. C'è un luogo interno che non conoscevo"⁴². Si approda così a Jean-Paul Sartre. In *La nausea*, il contatto con l'inerte anticipa la soggettività lacaniana: il soggetto avverte gli oggetti come fatticità che sfuggono al dominio della percezione⁴³. In questo iato tra trasparenza sartriana e scissione lacaniana si colloca la riattivazione del libero pensatore contemporaneo. Egli non è chi segue l'imperativo del godimento, ma colui che, attraverso la verifica dei sensi, costruisce un sistema di pensiero per giustificare la propria esistenza a partire dalla corporeità. Solo che nel Novecento la corporeità è scissa: la nostra tesi è dunque che il collegamento profondo fra la soggettività "cinetica" del libertinismo "storico", e la soggettività dell'individuo postfreudiano consiste proprio nello spazio simbolico che si apre nel momento in cui il soggetto entra in contatto con la propria fatticità. Come vedremo subito di seguito nelle analisi su Roth e Houellebecq, è proprio l'esigenza di verifica del rapporto con i propri sensi a entrare in problematica relazione con il nuovo statuto della soggettività.

6. Genealogia della soggettività ipermoderna: l'eredità culturale del libertinismo

6.1. Nachleben, parte prima: alienazione, mancanza e libertinismo radicale in *The Dying Animal*

41 Ivi, p. 239.

42 R.M. Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910); tr. it. *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, Garzanti, Milano 2000, p. 92.

43 J.-P. Sartre, *La Nausée* (1938); tr. it. *La nausea*, Einaudi, Torino 1990.

Il punto d'avvio della presente analisi su *L'animale morente* è senza dubbio costituito dal contributo critico di Matthew Shipe. Nel suo lavoro *Roth at the century's end, the problem of progress in the Dying animal*, lo studioso rothiano delinea con acume il contesto storico-culturale entro il quale situare l'interpretazione del breve romanzo:

Ciò che distingue *The Dying Animal* da gran parte della narrativa successiva di Roth può essere percepito nella visione travagliata e, a volte, altamente pessimistica di David Kepesh del futuro della nazione. La morte infesta questo romanzo mentre Roth sgonfia esplicitamente l'ottimismo che permeava il momento millenario. Il romanzo, alla fine, offre una lettura piuttosto limitata del futuro dell'America, apparentemente negando la speranza utopica che tradizionalmente ha informato il senso di sé della nazione.⁴⁴

Tale prospettiva interpretativa riveste una funzione cruciale nel nostro impianto teorico, poiché offre simultaneamente la ragione sociologica della rifunzionalizzazione delle forme simboliche del libertinismo e il motivo della loro mutata interpretazione nel nuovo contesto. Come si evince dalla citazione, Shipe rileva che una delle ragioni profonde della genesi dell'opera risiede nel passaggio d'epoca che l'autore sta vivendo: il crinale del millenio, ritratto simbolicamente nel viaggio a Cuba del protagonista e Consuela per festeggiare il capodanno⁴⁵. È in quel frangente che Kepesh si abbandona a una lunga invettiva contro il secolo nascente e la contemporaneità: la storia, per Kepesh, è ormai al "capolinea", proiettata verso tempi incerti e cupi:

Guardammo l'Anno Nuovo che arrivava sulla terra, assistemmo all'inutile isterismo di massa che accompagnò la celebrazione del millenario giorno di San Silvestro. Esplosioni di luce attraverso i fusi orari, e nessuna provocata da Bin Laden. Vortici luminosi so-

44 M. Shipe, *Roth at Century's end. The Problem of Progress in the Dying Animal*, in C.F. Brühwiler, L. Trepanier (a cura di), *A Political Companion to Philip Roth*, University Press of Kentucky, Lexington 2011, pp. 192-212; ivi, pp. 202-215; tr. it. mia.

45 Ivi, pp. 192-212.

pra la Londra notturna, più spettacolari di ogni altra cosa dopo gli splendori del fumo colorato prodotto dal Blitz. E la Tour Eiffel che mandava razzi, facsimile di un lanciafiamme come avrebbe potuto progettarlo Wernher von Braun per il mortifero arsenale di Hitler (...) Da Sydney a Betlemme a Times Square, la rimessa in circolo dei cliché ha luogo a velocità supersoniche. Né bombe che scoppiano, né spargimento di sangue: il prossimo bang che sentirete sarà il boom del benessere e l'esplosione delle borse. La minima chiarezza sull'infelicità resa ordinaria dalla nostra era sedata dallo stimolo grandioso della massima illusione. Assistendo a questa montatura, alla messinscena di questo pandemonio accuratamente programmato, si ha l'impressione che il mondo del denaro stia entrando entusiasticamente in un medioevo di prosperità.⁴⁶

L'aspetto peculiare di questa ennesima digressione saggistica risiede nella sua collocazione strutturale: essa è posta lontano nella narrazione e rivelata solo praticamente alla fine del racconto, successivamente all'ampia descrizione degli incontri sessuali con Consuela e alle digressioni saggistiche sul Seicento. Questo sfasamento temporale è già di per sé indizio del fatto che tale motivazione profonda riceve, in apertura di romanzo, una risposta differente: una reazione che non attiene all'analisi socioculturale dell'evoluzione storica, bensì alla corporeità di Kepesh, ovvero alla rivendicazione del suo essere libertino, della sua identità maschile e della sua dichiarata ipersessualità.

Il nesso tra tale peculiarità del protagonista e la sua opposizione al presente non risulta, tuttavia, immediatamente evidente. Le ragioni di questo legame, che emergeranno pienamente solo attraverso la *tirade* saggistica su Morton e i coloni della Plymouth, rivelano la dimensione eterodossa della sua condizione e la specificità con cui, nel contesto contemporaneo, Kepesh vive la propria eterodossia. Da un lato, Kepesh è eterodosso poiché non si identifica con le narrazioni dominanti – il ritorno del neo-puritanesimo accademico e la cupezza dei tempi – cui oppone la felicità vissuta negli anni Sessanta. Al contempo, tale eterodossia nasce

46 Ph. Roth, *The Dying Animal* (2001); tr. it. *L'animale morente*, Einaudi, Torino 2002, p. 104.

dal rimpianto di un'epoca passata, segnando una differenza fondamentale rispetto al libertinismo storico. Quest'ultimo, come si è visto, poneva il proprio saggismo come alternativa radicale e, secondo la tradizione dello scetticismo libertino analizzato da Didier Foucault, si strutturava in modo perfettamente simmetrico e opposto alle narrazioni egemoni.

Kepesh è un intellettuale che si sente profondamente distaccato dai propri tempi, ma questo disagio rivela implicitamente un'asimmetria culturalmente percepita. La nostra tesi è che sia precisamente in virtù di tale asimmetria che Kepesh – attraverso le istanze che connettono l'autore implicito alla voce narrante – reagisce alla contemporaneità affermando la propria sessualità. Torniamo, in questo senso, alla questione cruciale della fatticità: nell'universo contemporaneo si è aperto uno spazio simbolico, generato dal fatto che il soggetto si sente innanzitutto come corpo a cui non sa attribuire un valore preciso, ed è qui che si riattiva la tensione critico-politica tipica del libertinismo. Va colta la sottigliezza della questione: tradizionalmente il libertinismo univa una (contro)razionalità alla libertà di costumi perché, per parafrasare la frase di Luhmann citata in apertura, il saggista operava secondo una “razionalità ancora incapace della propria distinzione”. Nel contesto storico attuale, invece, il crollo delle strutture discorsive sin qui descritte porta il libertino a riattivare il nesso tra *liberté d'esprit* e *liberté de mœurs* poiché tale collasso ha aperto una fessura epistemologica all'interno della cultura dominante per esercitare una simile opposizione. Ne consegue che il soggetto, pur consapevole di tale asimmetria, la nega in parte a se stesso per poter effettuare questo antichissimo gesto di affermatività. Proprio per via del disvelamento di un apparato saggistico difensivo che emerge lentamente da una risposta corporea – legando intimamente libertà dei sensi e libertà di pensiero – risulta utile descrivere la progressione narrativa in cui l'opera, da romanzo libertino quale inizialmente si presenta, diviene chiaramente una dissertazione saggistica. È lo stesso Kepesh a esplicitare il valore strumentale di questa operazione intellettuale, descrivendo l'apparato saggistico come un velame necessario:

Tutte queste chiacchiere! Le mostro Kafka, Vélazquez.... perché uno fa queste cose? Be' qualcosa devi fare. Questi sono i veli della danza. Non confonderla con la seduzione. Questa non è la seduzione. Quella che mascheri è la cosa che ti ha spinto, la pura e semplice lussuria. I veli nascondono l'impulso, che è cieco. Mentre fai questi discorsi hai l'erronea sensazione, come lei, di sapere con che cosa hai a che fare. Ma non è come parlare con un avvocato o sentire il parere di un dottore, e le cose che si dicono non cambieranno la tua linea di condotta.⁴⁷

Inizialmente, il romanzo principia con la meticolosa strutturazione di una fantasia attraverso la quale il narratore desidera Consuela e le altre studentesse. Tuttavia, a tale linearità del *roman libertin* Kepesh oppone progressivamente una serie di intersezioni saggistiche e commenti esterni che gli permettono di osservare la situazione, per così dire, "da fuori". Queste intersezioni saggistiche, che interrompono a singhiozzo il racconto, consentono al protagonista di intellettualizzare la situazione e rivendicare un'agenda da seduttore, apparendo quasi capace di trascendere cinicamente la propria posizione. Un esempio paradigmatico di questa postura si ritrova nella teorizzazione del rapporto di potere asimmetrico tra le età:

Ma al tempo stesso darsi intimamente a un uomo molto, molto più vecchio conferisce a questo tipo di donna una forma di autorità che lei non può trovare nell'intesa sessuale con un uomo più giovane dal quale ricava sia piacere che dominio.⁴⁸

Tale progressione alterna la fantasia con cui Kepesh struttura il desiderio a momenti di riflessione che descrivono una progressiva presa di distanza dai fatti, confluendo infine nel saggio vero e proprio. Come rilevato da Stefano Ercolino, questi momenti sono il segno che all'interno del romanzo di seduzione è già in atto un

47 Ivi, p. 33 Il cinismo ostentato del seduttore è un altro grande tratto distintivo della figura del libertino impunito, da Valmont, a Malicour e alle stesse figure di Sade, e ha sicuramente radice nella confluenza del pensiero scettico e cinico all'interno della cultura degli *esprits forts*.

48 Ivi, p. 35.

loop cognitivo⁴⁹ che trascenderà in un nuovo genere, manifestandosi in riflessioni in cui la biologia viene scrutinata dalla ragione:

...il grosso scherzo che ti fa la biologia è che raggiungi l'intimità con una persona prima di sapere qualcosa di lei. Fin dal primo momento, hai capito tutto. Inizialmente, l'attrazione è esercitata dalle superfici, ma c'è anche l'intuizione di una cosa più completa. E l'attrazione non deve essere necessariamente la stessa. Lei può essere attirata da una cosa, tu da un'altra. Poi boom! Ed ecco la dimensione.⁵⁰

In questo modo Kepesh veste i panni di una razionalità che tenta di trascendere il contesto; una postura radicalmente diversa, ad esempio, dalla razionalità di Sade, la quale accompagna un'azione che è essa stessa trascendenza. Si potrebbe arguire, attraverso un'ermeneutica del sospetto, che proprio in questo dislivello tra fantasia e realtà rappresentata – scollamento assente nella mimesi filosofica sadeiana – sia visibile tutta la distanza storica tra un'epoca in cui *liberté de mœurs* e *liberté d'esprit* potevano operare in sinergia e l'orizzonte problematico in cui tali concetti si collocano per l'uomo contemporaneo. Proprio in virtù di questo dislivello, la razionalità di Kepesh si configura come una metodologia di gestione del desiderio che trova la sua prima applicazione operativa nella costruzione feticistica di Consuela. Egli utilizza il riferimento culturale per operare una stabilizzazione tecnica della brama: non osserva un corpo nella sua nuda fatticità, ma lo traduce immediatamente in un regime di visibilità artistica attraverso una continuità discorsiva che eleva il dettaglio anatomico a reperto museale. È la celebre descrizione della “fronte levigata di un'eleganza brancusiana”, in cui l'evocazione plastica è l'atto con cui Kepesh applica i “veli della danza” per oggettivare l'impulso. Questa professionalizzazione della carne gli permette di gestire la propria scissione

49 Questi momenti di interpunzione del saggista sono stati identificati da Stefano Ercolino come attivazione del *loop* cognitivo che crea la mimesi del racconto. Qui, più che crearla, vi interferisce. Cfr. Ercolino, *op. cit.* pp.128-29.

50 Ph. Roth, *op. cit.*, p. 36.

interna (\$) rivendicando una competenza da “esperto”: “Non c’è niente di dilettantesco nel mio approccio. È la precisione del saggista applicata alla carne”⁵¹. Tuttavia, questo saggismo difensivo non si limita alla dimensione estetica, ma si espande nel tentativo di fondare una vera e propria geografia politica dell’eterodossia. È in questo quadro che si inserisce il richiamo a Merry Mount e alla figura di Thomas Morton⁵². Evocando l’insediamento seicentesco del Massachusetts – dove Morton eresse un palo di maggio celebrando una festosa e pagana comunione erotica in aperta sfida al rigore puritano di Plymouth – Kepesh tenta di legittimare la propria “nicchia” privata. Merry Mount diventa lo spazio simbolico in cui egli cerca di rifugiarsi per sfuggire alla cupezza dei tempi e al neopuritanesimo dei *campus* descritto da Shipe⁵³. In questo senso, la sua camera da letto è l’avamposto di una *liberté d’esprit* che tenta disperatamente di proteggere una residua *liberté de mœurs*. Il punto più interessante della struttura saggistica è senza dubbio quando rievoca gli anni Sessanta: è quello in punto in cui Kepesh dice “No, gli anni Sessanta non furono aberranti. La piccola Wyatt non era aberrante. Nello scontro in atto fin da allora, era una mortoniana nata⁵⁴.” In questa litote emerge segretamente il nesso latente con la propria fatticità che riguarda il soggetto contemporaneo, e che è assente nello scetticismo del libertinismo “storico”: che non nega il proprio punto di vista in quanto vive “secondo natura”, per riprendere la citazione di Charron con cui abbiamo aperto questo lavoro.

Tuttavia, la fragilità di una consimile rifunzionalizzazione del rapporto tra spirito e costumi emerge prepotentemente nei momenti in cui Kepesh è vincolato a compiere una scelta etica. Tali snodi rivelano come l’autonomia del soggetto contempora-

51 Ivi, p. 72.

52 Cfr. D. Brauner, *Philip Roth* (2007); tr. it. *Philip Roth*, Edizioni di passaggio, Palermo 2009. Brauner dedica ampio spazio al ruolo del saggio nell’opera rothiana.

53 Matthew Shipe insiste molto su questo aspetto culturale della poetica di Roth, nei libri su Kepesh e non solo. Cfr. M. Shipe, *Understanding Philip Roth*, University of South Carolina Press, Columbia 2022.

54 P. Roth, *op.cit.*, p. 74.

neo possieda un limite definito dalla propria incapacità di sanare la sovranità al di fuori dello spazio protetto della nicchia saggistica. Il primo e fondamentale punto di svolta strutturale risiede nel momento in cui Kepesh decide di non presenziare alla cerimonia di laurea di Consuela. In questo rifiuto si palesa l'impossibilità di mutare il tenore della relazione e, soprattutto, l'incapacità del libertino di uscire dal perimetro della propria fantasia stabilizzata. Il timore di confrontarsi con la realtà sociale del corpo di Consuela – inserita nel contesto della sua famiglia, della sua giovinezza e del mondo esterno – agisce come un catalizzatore della malafede: Kepesh preferisce troncare il rapporto piuttosto che accettare la decomposizione dell'immagine feticizzata dal contatto con il Reale. Questo elemento del racconto segna la radicale differenza all'interno dell'analogia con la tradizione letteraria di riferimento: se gli *esprits forts* facevano discendere la propria condotta di vita dalla propria esistenza sensoriale in modo lineare, fino al dominio totale sul reale, il comportamento di Kepesh indica che tale nesso è ormai culturalmente invertito. L'autonomia di Kepesh crolla proprio laddove il pensiero si scontra con la fatticità della vita sociale, preparando il terreno per il secondo e definitivo momento di crisi: quello in cui la protezione del saggio si scontrerà con l'irruzione della mutilazione.

È a questo punto che, a nostro modo di vedere, entra in gioco il rapporto, in questo testo, tra la figura dell'autore implicito e quella del personaggio⁵⁵. Poco prima del momento in cui la narrazione si interrompe consapevolmente, troncando di fatto gli eventi e impedendoci di capire se Kepesh farà seguito alla richiesta di Consuela, attraverso le sue scelte stilistiche che, come vedremo, implicitamente sono anche scelte narratologiche, la voce autoriale ci offre un commento sottinteso all'ambiguità morale che la condotta di Kepesh incarna. La tesi originaria da cui siamo partiti e ripresa da Shipe implica infatti una coincidenza tra la poetica di Roth sulla diffidenza e sul senso di opposizione radi-

55 Sulla spinosa questione dei mille volti romanzeschi e delle voci narranti di Roth, cfr. D.B. Shostak, *Philip Roth: Countertexts, Counterlives* (2004); tr. it. *Philip Roth: vite e contro vite*, Archinto, Milano 2006.

cale al presente. Se Kepesh rappresenta il punto di vista – e in una certa misura – gli strumenti stessi con cui la poetica autoriale interpreta la propria impotenza di fronte alla realtà, è del tutto normale che Roth individui degli espedienti narrativi e stilistici per sospendere il giudizio etico sul proprio punto di vista, riconoscendo implicitamente i limiti di un simile protagonista senza per questo far perdere forza alla sensazione di impasse che ha generato questi gesti di difesa:

Andai a prendere la mia macchina fotografica, che è una Leica con un obiettivo zoom, e lei si alzò in piedi. Tirammo le tende, accendemmo tutte le luci, io trovai lo Schubert giusto e lo misi su, e lei allora non iniziò a ballare, per niente, ma quando comincio a spogliarsi i suoi movimenti mi fecero pensare, piuttosto, a qualcosa di esotico, di orientale. Di molto elegante e vulnerabilissimo. Io ero seduto sul sofà e lei, in piedi, si spogliava. E il modo in cui si spogliava e lasciava cadere a terra ogni indumento era incantevole. Mata Hari. La spia che si spoglia per l'ufficiale. E sempre così estremamente vulnerabile. Prima si tolse la camicetta. Poi le scarpe.⁵⁶

È in questi termini che, a mio avviso, dovrebbe essere letto il pre-finale del romanzo, con Kepesh che fotografa i seni mutilati di Consuela. Si ricordi adesso lo stile saggistico nei punti in cui il testo si fa più digressivo. Le volute dei ragionamenti sono ampie e anche piuttosto complesse; la paratassi domina e i momenti di ipotassi sono per lo più assertivi (ad esempio quando, commentando la passione di Morton per Shakespeare, dice: “era il suo rock and roll”⁵⁷). Lo stile del finale invece suggerisce una sintassi che denota l'assertività del reale, con periodi regolari che denunciano una progressione cognitiva, da parte del protagonista, nel comprendere che cosa sta avvenendo, ma anche del lettore nel capire, effettivamente, il senso del declino fisico di Consuela. La narratologia di Meir Sternberg⁵⁸

56 Ph. Roth, *op. cit.*, p. 132.

57 Ivi, p. 134.

58 La narratologia di Sternberg ci ha insegnato che ogni scelta significativa contribuisce in modo attivo e processuale all'enunciazione testuale, a prescindere dalla sintassi del testo, ma su criteri di senso che sono delegati al

ci ha insegnato che qualunque elemento formale può contribuire al processo enunciativo: delegando questo senso di scoperta della realtà dei fatti allo stile, l'istanza autoriale trasmette lo sbigottimento di Kepesh, ma sospende anche una reale razionalizzazione della vicenda, ritardando, in un'atmosfera di lutto, la comprensione dell'apologo e rimarcando l'*impasse* culturale che è alla base del romanzo stesso.

6.2. *Nachleben, parte seconda: Le particelle elementari e la soggettività eteronoma*

La nostra analisi de pre-finale de *L'animale morente* di Philip Roth ci ha dimostrato che il lutto è una vera e propria strategia di integrazione dell'io di fronte alle scissioni cui lo ha portato la nostra genealogia. Analizzando la struttura enunciativa de *L'animale morente* abbiamo visto come una simile strategia di integrazione non possa far altro che configurare una sconfitta della strategia politica del libertino: Kepesh deve infine ammettere che le costruzioni retorico-saggistiche sono il segno della dimensione radicalmente eteronoma del suo desiderio.

Da un punto di vista genealogico, dunque, il paradosso evidente è adottare una strategia disforica, molto lontana dal titanismo dei primi libertini, per privilegiare una istanza profonda del libertinismo, e cioè rivendicare la propria autonomia individuale attraverso i sensi, Roth è costretto a rinunciare alla dimensione della affermatività politica e della incisività sul reale. La strategia formale di Michel Houellebecq per far fronte al palesarsi della contraddizione intrinseca cui era giunto il pensiero libertino è diametralmente opposta. Egli decide di sfruttare una caratteristica formale della narrazione romanzesca che abbiamo già avuto modo di osservare da vicino: il monologo narrato.

lettore. Questa paratassi marcata, a mio modo di vedere, non solo si oppone alla ipotassi del saggio centrale, ma funziona da commento e da contrappunto alla libertà pretesa dal personaggio, scandendone la fine, M. Sternberg, *Telling in Time (II): Narrative Order; Chronology; Teleology; Narrativity* (1992); tr. it. *Raccontare nel tempo (II): l'ordine del racconto, cronologia, teleologia, narratività*, in "Enthymema", 2, 2010, pp. 115-151.

L'uso di questa tecnica narrativa risulta fondamentale per spostare il problema della scissione del soggetto dal piano della mimesi psicologica al piano della narrazione. Non è un caso che la narrazione de *Le particelle elementari* si apra, in più punti, con degli *incipit* saggistici:

La metà degli anni settanta fu caratterizzata in Francia dal successo e dallo scandalo di tre film: Arancia meccanica, I santissimi ed Emmanuelle. Quest'ultimo, uscito nel 1974 col suo campionario di luoghi esotici e fantasie sessuali, era di per sé un manifesto per l'ingresso nella civiltà del tempo libero. Più generalmente, il movimento favorevole alla liberazione dei costumi conobbe nel 1974 alcune affermazioni importanti. Venne adottata la legge sulla maggiore età a diciott'anni, quella sul divorzio consensuale e, infine, la legge Veil sull'aborto. Era il segno commerciale di una cultura giovane che nei decenni successivi non avrebbe smesso di acquisire quote di mercato.⁵⁹

Si noti come questa pagina saggistica sancisca il pessimismo radicale del libero pensatore. Attraverso la contaminazione fra romanzo e saggio il libertino può di nuovo rivendicare un punto di vista autonomo sulla realtà. L'eteronomia del desiderio, con la scissione che porta con sé, è ampiamente rappresentata nelle figure dei protagonisti che sono delle soggettività cave in senso lacaniano (\$), dove il godimento è espresso già come qualcosa di vacuo ed eteronomo che può trasformarsi in un mero meccanismo economico in ogni istante:

Sessualmente, l'annata era partita bene. L'arrivo delle ragazze dell'Est aveva fatto scendere i prezzi: un relax personalizzato si poteva facilmente trovarlo a 200 franchi, contro i 400 di qualche mese prima. Solo che in aprile aveva speso un fracco di soldi per far riparare la macchina, semidistrutta in un incidente avvenuto per colpa sua. La banca l'aveva asfissiato, e lui era stato costretto a ridurre le spese. [...] Più di una volta, Bruno, in cerca di una bella sega

59 M. Houellebecq, *Les Particules élémentaires* (1998); tr. it. *Le particelle elementari*, Bompiani, Milano 1999, p.110.

alla spagnola, aveva dovuto accontentarsi di una sega semplice, o tutt'al più di un bocchino. Ben riusciti, peraltro; tuttavia, in fatto di spagnole l'offerta era strutturalmente insufficiente, ecco come la pensava Bruno.⁶⁰

E tuttavia, se le circostanze politiche rendono necessario che la sessualità come gesto politico si svuoti di senso, ciò è per permettere al libero pensatore un'agentività di tipo intellettuale diversa. Houellebecq sfrutta su piani formali diversi l'ambivalenza strutturale del discorso narrato per slittare dalle parti saggistiche alle parti narrate, dove il corpo riemerge nella sua fatticità bruta:

A questo punto delle sue riflessioni, si ritrovò davanti allo "spazio corpo" n. 8. Più o meno rassegnato all'idea di trovarvi delle vecchie carcasse, ebbe uno choc terribile quando scoprì le adolescenti. Erano quattro, tra i quindici e i diciassette anni; nella zona docce, di fronte ai lavandini. [...] Erano completamente nude. Lo spettacolo era caratterizzato da una grazia e da un erotismo indescrivibili; non se lo meritava. Le mutande stentavano a contenerlo; con una mano si tirò fuori il sesso mentre con l'altra, incollatosi al lavandino, cercava di lavarsi i denti. Si sfregiò una gengiva, lo spazzolino era rosso di sangue. La punta del sesso era calda, enfiata, percorsa da un formicolio spaventoso; cominciava a formarsi una goccia.⁶¹

In questo passo la cosa è quanto mai evidente: Houellebecq, nel suo monologo narrato, giocando su tono e registro stilistico rivela la presenza del saggista che avevamo letto in *incipit* anche nel contesto della narrazione, permettendo al suo punto di vista eterodosso di simulare quella autonomia del punto di vista e quella agentività cui l'autore de *L'animale morente* aveva abdicato. Si noti in particolare come la paratassi "ad elenco", utilizzata da Houellebecq si rifrangano e funga da ponte contiguo stilistico tra la visione del mondo del saggista e la mimesi del racconto. Il tono e lo stile cinereo e scettico del saggio segnalano l'onnipotenza del narratore sul monologo narrato, che entra ed esce dal saggio

60 Ivi, p. 120.

61 Ivi, p. 122.

e dal racconto come meglio ritiene, permettendo al punto di vista autonomo di riemergere a fronte della conclamata eteronomia del desiderio corporeo, che però così può essere concessivo, all'interno del romanzo, della rappresentazione dello sfrenato desiderio e dei suoi eccessi contemporanei.

Conclusioni

Al termine di questo percorso genealogico, appare fondata la tesi degli storici della cultura sulla grande distanza che separa i secoli a noi prossimi dalla tradizione del libertinismo storico. Una simile asserzione è corretta, ma non esaurisce l'intera analisi. Come evidenziato nella sezione dedicata alla rappresentazione del desiderio dopo Sade, quest'ultima è rimasta a lungo vincolata a strutture discorsive che impedivano di esplorare il nesso tra libertà dei sensi e libertà politica e intellettuale tipico degli *esprits forts*. Per questa ragione, sebbene con limiti definiti e modalità retoriche specifiche, è proprio l'emergere del problema della fatticità del corpo a determinare oggi la riemersione del nesso tra un saggismo eterodosso e la rappresentazione del desiderio. In entrambi gli autori analizzati, i limiti di questa operazione risultano chiari: l'opposizione di Roth e Houellebecq alla cultura circostante è necessariamente più relativa rispetto alla radicalità storica del libertinaggio originale. Ciò non di meno, le forme di saggismo e di ipersessualità di questi due autori sono collegate alla razionalizzazione del corpo nell'orizzonte contemporaneo. Questo fatto permette di rivivificare forme simboliche precedentemente ritenute concluse, facendo riemergere carsicamente il gesto letterario che nasce dal nesso tra libertà di pensiero ed espressione dei sensi. Si tratta di una forma di razionalismo eterodosso che trova la sua radice nel fatto che le strutture discorsive che hanno plasmato e disciplinato il desiderio dopo il tramonto dell'illuminismo radicale sono, a loro volta, decadute.

L'arco qui tracciato attraversa le cesure kantiana e freudiana, dalle quali emerge la scissione strutturale del soggetto (\$). Se nel libertinismo storico lo scetticismo saggistico agiva come una

cittadella interiore volta a proteggere l'autonomia di una razionalità emergente e potenzialmente in grado di opporvisi – anche attraverso una razionalità del corpo – nell'analisi de *L'animale morente* e de *Le particelle elementari* esso opera per proteggere il soggetto dalla propria fatticità o dal vuoto economico, ricalcando in qualche misura la strategia della malafede sartriana volta a stabilizzare un'identità scossa.

Il nostro percorso traccia dunque una forma circolare: rilevando la condizione del corpo automatico e impotente, Roth e Houellebecq riallacciano il contemporaneo alla radicalità del pensiero scettico e sensista delle origini: qui la fatticità non è più occultata dal filtro estetico – come ad esempio in un libertinismo, a questo punto, genealogicamente secondario di Andrea Sperelli – ma si impone come il dato primario in cui la filosofia ritorna a essere biologia. Ne emerge una genealogia del nesso fra razionalità e percezione sensoriale, plasmata dai limiti impliciti ai contesti storici presi in considerazione. In un certo senso dunque, quale immagine dialettica che sorge nelle forme della *Jetztzeit*, il soggetto ipermoderno ripete la lotta per l'autonomia del soggetto settecentesco, accettando la sfida di restare lucidi dinanzi a ciò che, nella corporeità, si sottrae a ogni simbolizzazione.

MARIKA PIVA*

LIBERTÀ (IM)POSSIBILI Biforcazioni e articolazioni della fiction in Michel Houellebecq

En puissance, tout roman s'étoile en
direction d'autres récits possibles.

Jacques Dubois

1. *Un contro-discorso possibile*

Nei testi di Michel Houellebecq la libertà viene trasformata in uno strumento di tortura psicologica, emotiva e spirituale. I personaggi, emblema del maschio occidentale di mezza età appartenente al ceto medio, sono il frutto del liberalismo economico e sessuale, rappresentano la disillusione degli ideali, soffrono della depressione causata dalla competizione del tardo capitalismo, dal rapporto angosciato con il corpo e da famiglie disfunzionali. Le ambientazioni illustrano la distruzione di culture e valori tradizionali. Gli avvenimenti sottolineano il sentimento di impotenza e rassegnazione che regna laddove all'autonomizzazione emancipatrice dei Lumi si è sostituita l'individualizzazione agonistica, che ha condotto alla dissoluzione dei legami personali, sociali e politici. Sul piano personale, la figura paradossale e disturbante dello scrittore, che rigetta la dimensione eticamente impegnata della letteratura, è stata ripetutamente attaccata riconoscendovi un libertino e/o un impostore che viene definito, a seconda dei casi, disilluso, immorale, pessimista, nichilista, reazionario, liberticida, razzista, islamofobo, misogino, misantropo... Dipinto come un profeta della sventura, portatore di un discorso allarmista che punta a sottolineare come le libertà siano ormai diventate sinonimo di disuguaglianze, ingiustizie e violenze che con-

* Università di Padova

durranno all'annientamento, l'autore si distanzia esplicitamente dall'*engagement* e dal politicamente corretto in un atto apertamente decostruttivo; è tuttavia possibile ritracciare una forma di implicazione nella volontà critica e nel principio di incertezza alla base del suo gesto di scrittura¹. Questa attitudine ambigua, complessa e contraddittoria² si riflette nelle opere a livelli diversi e ha dato vita a un'effervescenza critica tanto allargata quanto diversificata³.

Non intendo soffermarmi in questa sede su come i testi di Houellebecq possano venire interpretati come una forma di pessimismo antropologico, lettura connessa all'esplicito omaggio reso dall'autore a Schopenhauer e oggetto di studi dettagliati⁴. Similmente non mi attarderò sulle maschere indossate dallo scrittore, sulla sua postura autoriale e sul suo abile uso mediatico dello scandalo⁵, né sulla scrittura a chiave di alcuni dei suoi testi, aspetti che potrebbero venire ricondotti a una forma di *libertas scribendi* leggibile come una modalità di opposizione a un contesto in cui l'intellettuale non allineato diviene un *repoussoir* di quella che appare essere l'unica alternativa accettabile di pensiero. È piuttosto un'altra modalità di contro-discorso che vorrei prendere in esame, accostando alcune strategie formali e figurali rintracciabili nella sua produzione, elementi che incarnano una visione antidogmatica e che mettono in atto una tattica volta a disattendere le aspettative del pubblico. Mi concentrerò in particolare sulle possibilità e le alternative che vengono prospettate ed eluse in tre dei suoi romanzi, ripresentandosi

-
- 1 S. van Wesemael, *Sérotonine de Michel Houellebecq: prédiction du destin tragique de la civilisation occidentale*, in "RELIEF – Revue électronique de littérature française", 13, 1, 2019, pp. 54-66, p. 55.
 - 2 Sull'intrinseca ambivalenza di Houellebecq cfr. V. Sturli, *Estremi occidenti. Frontiere del contemporaneo in Walter Siti e Michel Houellebecq*, Mimesis, Milano 2020.
 - 3 Si veda in tal senso la sintesi di F. Lorandini, *Le facteur Houellebecq*, in "Revue italienne d'études françaises", 10, 2020, <https://journals.openedition.org/rief/6777> [28/11/2025].
 - 4 Mi limito a segnalare C.A. Howard, *The Next Metaphysical Mutation: Schopenhauer as Michel Houellebecq's Educator*, in R.L. Wicks (a cura di), *The Oxford Handbook of Schopenhauer*, Oxford handbooks, Oxford 2020, pp. 556-575.
 - 5 Cfr. F. Lorandini, *Tirer en plein centre. Lo scandalo di Michel Houellebecq*, in "Allegoria", 80, 2019, pp. 37-52.

a distanza di anni in forme simili, ma in contesi diversi, generando delle articolazioni inaspettate.

2. Narrazioni possibili, letteratura di genere, sogni e alternative

Nonostante l'universo di Houellebecq venga spesso ridotto a una visione iperrealista, critica o pessimistica del mondo contemporaneo, alcuni studi hanno dimostrato come i romanzi dell'autore articolino in modo estremamente complesso realtà e fiction. L'aspetto più evidente è il sapiente uso dell'anticipazione che conduce al *roman à hypothèses*, testo che rende una realtà supposta sufficientemente verosimile perché i lettori credano di riconoscerla come vera giungendo a sostituirla alla realtà referenziale; in tal modo, le ipotesi più ardite non solo vengono giustificate, ma assurgono a modalità d'interpretazione del nostro mondo⁶. Formalmente, l'autore non ricorre a iperboli, paradossi e deformazioni grottesche, annoverabili tra le principali strategie del contro-discorso, inserisce piuttosto nella sua rappresentazione apparentemente mimetica una serie di *contrefictions*, intese in senso lato come tutte le sequenze che aprono nel discorso un filo narrativo che non accede allo statuto di fatto accertato⁷.

Nell'intervista che apre il catalogo della sua mostra del 2016 al Palais de Tokyo, *Rester vivant*, Houellebecq afferma che “Le fait d'avoir une bifurcation, des chemins parallèles, c'est une grande possibilité, qu'on aimerait souvent avoir en faisant un

6 S. Bréan, *Le Réel, et un peu plus: l'anticipation réaliste selon Michel Houellebecq*, in “Romance Studies”, 42, 2024, pp. 32-42, p. 36.

7 M. Abolgassemi, *Contrefiction*, in “Atelier Fabula”, <https://www.fabula.org/ressources/atelier/?Contrefiction> [28/11/2025]. Utilizzata per analizzare le situazioni prospettate ma che non si realizzano in *Jacques le fataliste et son maître*, la *contrefiction* viene distinta in tre modalità: la potenziale, che si basa su un sistema a due tempi (l'emissione di un'ipotesi e la sua riduzione alla virtualità); la desiderante, che corrisponde ai mondi possibili così come definiti da U. Eco in *Lector in fabula* (cioè che i personaggi immaginano, sperano, vogliono e che la fabula può o meno confermare); l'aporetica, che gioca sulla veridicità degli enunciati (l'impossibilità di dare una validazione o una refutazione certa di quanto espresso).

livre”⁸, lasciando intendere che si tratta di una potenzialità per lui irrealizzabile nella scrittura. Questo sistema narrativo basato su un bivio, che fa abbandonare una via per seguirne un'altra senza tuttavia ridurre il racconto a un unico piano, è alla base del punto di divergenza fondativo delle ucronie e degli universi arborescenti della fantascienza⁹, genere che ha profondamente influenzato i suoi romanzi. Sebbene in nessuno di essi ci si imbatta in vere e proprie storie parallele, numerosi testi giocano con queste possibilità: l'inserimento di biforcazioni verso delle alternative che non si realizzano o che rimangono sospese porta a interrogarsi sullo statuto di quanto si sta leggendo – Diderot docet. Similmente, l'accostamento di modi, piani e percorsi diversi apre a una forma di libertà accostabile al “textual clinamen of rationality”¹⁰ dei romanzi libertini che, in contrapposizione all'illusione antropologica trascendentale, fa emergere una concezione e un'espressione complessa e sfaccettata della realtà e della fiction.

2.1 *Il thriller possibile e il poliziesco atipico*

Nella *Carte et le territoire* la possibilità prende la forma di un romanzo che il personaggio Michel Houellebecq immagina di scrivere. La riflessione sugli eventuali sviluppi della trama e sulla struttura si innesta sulla richiesta dell'artista Jed Martin di un'introduzione per il catalogo della propria mostra; il romanziere dichiara di non averlo mai fatto, ma accetta e domanda all'artista perché abbia abbandonato la fotografia per tornare alla pittura, scelta controcorrente. Incapace di trovare una risposta soddisfa-

8 M. Houellebecq, J. de Loisy, *Entretien*, in “Le magazine du Palais de Tokyo”, 23, 2016, pp. 12-15, p. 13.

9 L'unico testo in cui una parte della narrazione si colloca in un contesto apertamente fantascientifico è *La possibilité d'une île*. Come sottolinea M. Atallah (*Les utopies de Michel Houellebecq: hybridation générique et poétique de l'ailleurs*, in “ReS Futurae”, 8, 2020, <https://journals.openedition.org/resf/877> [28/11/2025]), in varie opere l'autore adotta i luoghi comuni e i codici del genere rimotivandoli e incoraggiando il lettore a distanziarsi tanto dai motivi quanto dai procedimenti messi in scena.

10 J.-P. Dubost, *Libertinage and Rationality: From the “Will to Knowledge” to Libertine Textuality*, in “Yale French Studies”, 94, 1998, pp. 52-78, p. 58.

cente, chiedendosi “avec une sorte d’angoisse, pourquoi il avait bifurqué vers la peinture”¹¹, Jed tenta un parallelo avanzando la difficoltà di scrivere di un termosifone in modalità alternative alla descrizione tipica di Robbe-Grillet. Houellebecq prospetta un thriller, opponendo un romanzo di genere a una concezione elitista e formalista della letteratura¹²; si tratta di un progetto che non verrà mai realizzato e che viene presentato tramite l’uso dei condizionali: il passo si apre con un’affermazione di possibilità – “Si, éventuellement, avec ce radiateur, on pourrait faire quelque chose...” – e si chiude con una concessiva che ribadisce la centralità dell’umano – “Même si mon vrai sujet était les processus industriels, sans personnages je ne pourrais rien faire”¹³.

Questa sorta di poetica del romanzo¹⁴ dello scrittore fittizio omonimo dell’autore reale funge da eco alle riflessioni sulla produzione dell’artista in toto fittizio di cui *La carte et le territoire* traccia la biografia insistendo sulle diverse fasi che si susseguono nella sua produzione. Il brano funziona inoltre come una sorta di *mise en abyme* della terza parte del romanzo, dove viene messa in scena l’indagine sull’omicidio di Houellebecq. La vicenda viene presentata a partire dall’impossibilità da parte dei poliziotti di gestire la riduzione del corpo dello scrittore – mescolato a quello del suo cane – a ciò che risulterà essere un *pastiche* di un quadro di Pollock. Il testo propone così una macabra e fittizia duplice connessione tra arte e vita: il personaggio di Michel Houellebecq appare come un doppio patetico, il cui unico piacere è quello del cibo e il cui corpo viene ridotto in brandelli per appropriarsi del quadro che lo rappresenta e che vale novecentomila euro; immagina di poter scrivere un thriller mentre diviene l’oggetto di un poliziesco atipico¹⁵, in compenso consegna un testo sulla

11 M. Houellebecq, *La carte et le territoire*, J’ai lu, Paris 2013, p. 137.

12 Cfr. M. Piva, *Codici e identità: il caso Houellebecq*, in Ead. (a cura di), *PARADigmi identitari e LETTERATURA popolare*, I Libri di Emil, Bologna 2021, pp. 67-82.

13 M. Houellebecq, *La carte et le territoire*, cit., pp. 137 e 139.

14 Cfr. O. Parenteau, “En tout cas, la question formelle est secondaire”: *Michel Houellebecq et l’art du roman*, in “Tangence”, 118, 2018, pp. 79-101.

15 Cfr. R. Williams, *Michel Houellebecq and crime fiction: between polar and poésie*, in “Revue critique de fixxion française contemporaine”, 10, 2015, <https://journals.openedition.org/fixxion/10276?lang=en> [28/11/2025].

produzione artistica di Jed Martin dove presenta lo sguardo del pittore sulla società come “celui d'un ethnologue bien plus que d'un commentateur”¹⁶ insistendo come questi non abbia nulla di un artista engagé. La potenzialità della scrittura e la sua aderenza solo parziale al mondo referenziale si sviluppano in maniera obliqua tramite dispositivi testuali volti a creare un gioco di specchi che implica il ricorso a generi abitualmente non praticati dall'autore reale.

2.2 Mescolanze di generi e di piani

La deviazione inaspettata da categorie e codici diviene centrale in *Anéantir*, che si potrebbe far afferire alla categoria del polittesto¹⁷: la narrazione qui articola romanzo familiare, cyber-thriller e uno spazio inedito concesso ai sogni del protagonista, per lo più altamente inquietanti. È il *weird* alla Lovecraft a delinarsi sullo sfondo e a essere presentato come una vera e propria linea narrativa – gli attacchi hacker si legano a una pista satanica –, linea che viene abbandonata ai due terzi del testo. L'ultima parte si concentra infatti unicamente sul cancro di Paul Raison, ricongiungendosi al destino del padre Édouard, che appare nel romanzo solo dopo aver subito un attacco che l'ha lasciato incapace di muoversi ed esprimersi. È stato lui, prima della malattia, ad aver connesso il disegno con pentagoni e cerchi che accompagna i video diffusi dagli attentatori, un'incisione di Bafometto e una pagina che mima il linguaggio di programmazione – le tre illustrazioni sfrontatamente eterogenee che aprono la quarta parte del romanzo. Si tratta di immagini che necessitano una decrypta-

16 M. Houellebecq, *La carte et le territoire*, cit., p. 183.

17 Termine creato da B. Montfort; si veda l'asse di ricerca del CRILCQ che definisce la politestualità “la présence effective ou virtuelle de plusieurs textes au sein d'un même ensemble” (<https://crilcq.org/la-recherche/projets-de-recherche/pratiques-et-etudes-des-langages-litteraires-artistiques-et-mediatiqes/recueil-serie-transfictionnalite-la-polytextualite-en-litterature-contemporaine/> [28/11/2025]) e che connette questa pratica con varie questioni teoriche sottolineando la dialettica autonomia/integrazione e la dinamica rottura/continuità.

zione, mezzi di trasmissione di messaggi che implicano simboli e sistemi volti a escludere i non iniziati.

Pare opportuno ricordare come, nella *speculative fiction*, la creazione di un mondo coerente e alternativo richieda un lavoro di concettualizzazione che si concentra su elementi che possiedono potenzialità infinite e che incitano il lettore a supporre spiegazioni possibili, al punto che si parla della fantascienza come di una letteratura di immagini e di idee: si tratta insomma di testi che si costruiscono sulla dialettica tra rappresentazioni figurali e linguistiche. In tal senso, il primo disegno di *Anéantir*, l'unico ripetuto nel romanzo, riunisce la visualizzazione di un linguaggio nuovo – dei simboli che rappresentano un alfabeto, ma che nessuno riesce a decifrare – e un omaggio criptato a Lovecraft¹⁸; sulla scorta dell'inventore del *weird*, Houellebecq suggerisce uno scenario catastrofico, dove l'orrore cosmico viene sostituito da quello infra-ordinario senza che si perda nulla quanto a potere terrificante: materialismo meccanicista, piattitudine dei personaggi, sentimento di paura oggettiva che si appoggia al discorso scientifico mettono in scena una situazione senza uscita¹⁹.

Nel romanzo viene creata un'atmosfera di incertezza strettamente connessa alla novità tecnologica e all'alterità assoluta, in più punti avvicinata a quella extra-terrestre; gli aspetti inquietanti appaiono gestibili solo rifugiandosi in isole felici: il sesso felice, l'amore e la scienza non disumanizzante. Se gli attacchi terroristici vengono bloccati, di fatto non viene davvero trovata una spiegazione a quanto è avvenuto; come dichiara il capo della Direzione Generale della Sicurezza Interna: “De toute façon, [...] ça fait longtemps que j'ai renoncé à rechercher une rationalité dans les comportements humains; nous n'en avons pas besoin dans notre travail, il nous suffit de repérer des structures”²⁰. Il focus della narrazione si sposta bruscamente dal contesto gene-

18 M. Piva, *La possibilité d'Anéantir, une lecture*, in C. Bortier, F. Schuereewegen (a cura di), *Lire, intervenir, écrire. Sur l'opération de lecture aujourd'hui*, Editions Le Manuscrit, Paris in corso di pubblicazione.

19 S. Ducas, *Posture et imposture de Michel Houellebecq ou le paradoxe du tricheur*, in “Revue critique de fixxion française contemporaine”, 22, 2021, <https://journals.openedition.org/fixxion/372> [28/11/2025].

20 M. Houellebecq, *Anéantir*, Flammarion, Paris 2022, p. 577.

rale a quello privato, abbandonando le atmosfere che richiamano Lovecraft per concentrarsi sul recuperato rapporto di coppia del protagonista e sull'avanzamento della malattia, che viene gestita in prima istanza rifugiandosi nella lettura di romanzi polizieschi, genere che permette di “se détacher de sa propre existence”²¹.

2.3 Rappresentazioni e focalizzazioni

A ritroso, questa riapparizione nell'ultimo romanzo di Houellebecq dell'autore americano – a cui il francese ha dedicato il suo primo testo: *H.P. Lovecraft, contre le monde, contre la vie* (1991) – permette di leggere come allusione a Chtulhu anche il riferimento al gigantesco polipo presente nell'ekphrasis del ritratto di Houellebecq dipinto da Jed Martin nella *Carte et le territoire*. La descrizione del quadro avanza in parallelo con le letture che ne sono state date dagli storici dell'arte e in contrapposizione alla realtà della scrittura del personaggio Houellebecq così come ricostruita dagli storici della letteratura, proponendo un palinsesto di realtà, rappresentazione e interpretazione. Si dichiara che la scelta di riprodurre sul fondo una parete tappezzata di fogli manoscritti rappresenta una rottura rispetto agli sfondi realisti tipici dell'artista e concede uno spazio inedito al testo staccandolo da ogni riferimento reale. Non si tratta di prendere posizione sulla questione del realismo in letteratura, né di avvicinare Houellebecq a una posizione formalista, l'ipotesi più probabile è che l'artista sia stato “entraîné par une pure fascination plastique devant l'image de ces blocs de texte ramifiés, reliés, s'engendrant les uns les autres comme un gigantesque polype”²².

La pittura appare come una possibilità alternativa alla realtà, dove l'eccezione e la deviazione viene spiegata ricorrendo alla fascinazione; l'arte viene presentata come una modalità di rappresentazione²³ che implica una parte di creazione che non si

21 Ivi, p. 666.

22 M. Houellebecq, *La carte et le territoire*, cit., p. 180.

23 Come dichiara M. Savard-Corbeil (*La carte, le territoire et la crise de la représentation. Michel Houellebecq, l'esthétique contemporaine et le discours sur l'art*, in □Roman 20-50”, vol. 66, 2018, pp. 29-39, p. 39),

allontana mai dalla ri-creazione. Per quanto realistiche e simili a specchi con cui leggere la realtà, le opere artistiche vengono sempre presentate come fiction e non come *mimesis* o sostituti della realtà. Il passo suggerisce inoltre che l'arte porti alla luce aspetti a cui si tende a non prestare attenzione: "Peu de gens de toute façon, au moment de la présentation du tableau, prêtèrent attention au fond, éclipsé par l'incroyable expressivité du personnage principal"²⁴. Contrapponendo il personaggio principale, su cui tutti si concentrano, allo sfondo, che rimane in secondo piano, l'autore pare alludere a coloro che non fanno che focalizzarsi su alcuni aspetti dell'insieme formato da scrittore e testo. Qui si tratta di una parete ricoperta di manoscritti, non rappresentazione realistica bensì oggetto di fascinazione plastica; i testi ramificati e connessi potrebbero alludere al mostro umanoide di Lovecraft, unione di polpo, drago e pipistrello che rappresenta un modello perfetto di anti-realismo e di elementi eterogenei il cui accostamento disturba e destabilizza. Un modello che Houellebecq ha studiato, che sviluppa *a contrario* nei propri romanzi e che rielabora in *Anéantir*.

2.4 Sogni e biforcazioni

Una delle forme della contronarrazione è quella connessa ai sogni²⁵. L'autore non lascia molto spazio alla materia onirica nei suoi romanzi, con due eccezioni: la disquisizione sulla loro natura nella *Possibilité d'une île* e la descrizione particolareggiata di numerosi sogni di Paul Raison in *Anéantir*.

Nel romanzo del 2005, a partire dalla constatazione che la materia onirica è sempre una ricombinazione di elementi del reale, due lunghi paragrafi²⁶ espongono le ipotesi relative all'identità e alla differenza tra i sogni degli umani e quelli dei neo-umani.

nella *Carte et le territoire*, Houellebecq usa la fiction come "stratégie de dévoilement de la structure et du fonctionnement de la représentation".

24 M. Houellebecq, *La carte et le territoire*, cit., p. 180.

25 Cfr. *supra* nota 8.

26 M. Houellebecq, *La possibilité d'une île*, Le livre de poche, Paris 2009, pp. 219-221.

In un caso, si entra nell'interpretazione del multiverso²⁷ per cui sognando proiettiamo una realtà parallela esistente, ma non attestabile, di cui abbiamo avuto una percezione. Nell'altro caso, alcuni dei sogni dei neo-umani, di origine artificiale, sarebbero l'indizio di un'entità digitale che cerca di acquisire coscienza e che prenderà il controllo della realtà; l'ipotesi è definita paranoide, tuttavia corrisponde a una mutazione che ha interessato il sistema di criptaggio e che ha poi reso aleatoria l'affidabilità del sistema di trasmissione.

La connessione con *Anéantir* è piuttosto evidente: nel romanzo del 2022, i cyber attacchi vengono diffusi tramite video frutto di una tecnologia che rende quasi impossibile ai personaggi riconoscere la differenza tra reale e virtuale. Parallelamente, il lettore si trova di continuo immerso in descrizioni che scopre solo in seconda istanza essere quelle dei sogni di Paul Raison; vengono così presentate più di una decina di realtà alternative, distribuite lungo tutto il testo, che rielaborano o anticipano elementi della narrazione proponendo, in contemporanea, delle contronarrazioni dove i protagonisti sono spesso definiti degli pseudo e situazioni eterogenee vengono giustapposte. Si tratta per lo più di incubi e comunque di situazioni di cui è impossibile orientare il contenuto, indice di un aspetto istintivo connesso all'inconscio, elemento che si oppone alla tecnologia rappresentata dall'avanzamento della tecnica e dalla capacità di creare una realtà virtuale. Eppure, come si è detto, anche le immagini dei video non sono riconoscibili come creazioni artificiali e, quando i terroristi diffondono immagini di situazioni che si stanno effettivamente verificando, l'effetto di straniamento e destabilizzazione viene potenziato rimbalzando tra personaggi e lettore. Nel romanzo, tanto i sogni quanto la realtà virtuale rappresentano delle alternative che assurgono, per un momento, allo statuto di realtà possibile e che innervano la narrazione.

27 Per una lettura della bipartizione del romanzo nel quadro della teoria dei mondi possibili si veda G. Salvagnini Zanazzo, *La possibilité d'une île di Michel Houellebecq: l'autobiografia come ultimo lascito dell'umano*, in "Between", vol. XIV, 27, 2024, pp. 578-592.

Se, come dice Dubois, □Un roman est [...] tissé d'autres romans qui restent à l'état d'ébauches et peuvent se faire tremplins du rêve"²⁸, la virtualità si trova al centro di *Anéantir* sotto forma di scenari abbozzati e sospesi o in quanto *disfonctionnement*²⁹, uno squilibrio tra diverse egemonie narrative che cercano di prendere il controllo dell'insieme. All'opposizione stratificata e non polarizzata tra realtà e fiction (reale/virtuale, realtà/sogno), che si esplicita su piani narrativi differenti (cyberthriller/romanzo familiare, *weird*/realismo), si uniscono svariati riferimenti alle biforcazioni. Il verbo *bifurquer* ritorna ripetutamente nel romanzo dove può indicare una semplice variazione di argomento o direzione, ma dove riveste anche un significato più esistenziale. Innanzitutto, tali possibilità destinate a cambiare il corso degli avvenimenti vengono presentate come rare, insolite, ma possibili: "Les destinées se poursuivent, elles ne se croisent que rarement, et leurs bifurcations sont encore plus inhabituelles; mais ces bifurcations adviennent cependant, de temps à autre"³⁰. Il termine identifica la sensazione del protagonista rispetto all'incontro che sta per avere col candidato alle presidenziali, dopo che un articolo ha rivelato il rapimento del padre dall'ospedale in cui era ricoverato: "il savait que ce rendez-vous marquerait une bifurcation décisive"³¹; sebbene il modale introduca una certezza, quanto Paul esprime corrisponde a un'intuizione rispetto a qualcosa che ancora non è avvenuto, aspetto sottolineato dal condizionale. La credenza nella reincarnazione espressa da Prudence, d'altro canto, inizialmente appare inconcepibile a Paul che la vede come un'abdicazione alla vita a favore di un'alternativa; il protagonista non manca di sottolineare come si tratti di una credenza alla base delle ci-

28 J. Dubois, *Pour une critique-fiction, in L'invention critique*, Éditions Cécile Defaut, Nantes 2004, pp. 111-135, pp. 123-124.

29 Cfr. M. Charles, *Introduction à l'étude des textes*, Seuil, Paris 1995.

30 M. Houellebecq, *Anéantir*, cit., pp. 320-321. Si tratta di un'idea già presente nel secondo romanzo dell'autore: "Déterminé dans son principe et presque dans chacun de ses actes, le comportement humain n'admet que des bifurcations peu nombreuses, et ces bifurcations sont elles-mêmes peu suivies", M. Houellebecq, *Les particules élémentaires*, J'ai lu, Paris 2000, p. 83.

31 M. Houellebecq, *Anéantir*, cit., p. 504.

viltà di mezzo mondo definendola esplicitamente un'illusione: "Et même d'un point de vue occidental, beaucoup de gens vivaient jusqu'à la fin de leurs jours dans l'illusion que leur existence pouvait bifurquer, prendre un tour radicalement neuf"³². La reincarnazione, "considérée en dehors de toute dimension religieuse"³³, viene presentata come una variante estrema di quest'idea.

Il passo non manca di ricordare *La possibilité d'une île*, laddove la narrazione di Daniel si ricongiunge al presente della scrittura. Il personaggio dichiara che tutto gli pare "de l'ordre de la conséquence, du sort commun de l'humanité", ma si rende al contempo conto che la diffusione e il commento del *récit de vie* chiestogli dal nuovo profeta degli Elohimiti, Vincent, metterà fine all'umanità così come la conosciamo: "Mon commanditaire, pour parler en termes mafieux (et il s'agissait bel et bien d'un crime, et même, en termes propres, d'un *crime contre l'humanité*) pouvait être satisfait. L'homme allait bifurquer; il allait se convertir"³⁴. Il suo ruolo è quello di accelerare un'evoluzione storica conducendo a un cambiamento epocale che corrisponde alla scelta di mettere fine ai propri giorni "dans l'espoir d'une continuation indéfinie de cette même existence vouée aux plaisirs"³⁵. Emerge una contraddizione di fondo tra il desiderio di un cambiamento e quello di una continuazione, nonché tra le possibilità che si prospettano e la loro realizzazione. Si tratta di eventualità che non vengono negate in modo assoluto, né esplicitamente contraddette da quanto avviene, ma che purtuttavia rappresentano delle vie impercorribili o che corrispondono a dei *cul-de-sac*. Anche laddove l'esistenza biforca, le conseguenze sono imprevedibili come dimostrano le conclusioni delle opere³⁶.

32 Ivi, p. 428.

33 *Ibid.*

34 Id., *La possibilité d'une île*, cit., p. 409.

35 Ivi, p. 410.

36 Sui finali dei romanzi dell'autore come esplorazioni del concetto di fine individuale e collettiva si veda V. Sturli, *Senso della fine e senso del finale nei romanzi di Michel Houellebecq*, in "Sigma", 1, 2017, pp. 239-265.

2.5 Artisti eterodossi e figure di libertini

L'ultimo aspetto di libertà possibile che passo in rassegna è quello maggiormente connesso alla ripresa di topiche libertine e concerne la presenza nei testi di Houellebecq di figure che sono più o meno immediatamente avvicinabili all'intellettuale eterodosso. Lo scrittore, com'è noto, non mette in scena personaggi di rottura, rivoluzionari, quanto piuttosto figure non eccezionali che manifestano opinioni o perseguono vie diverse da quelle considerate come vincenti o accettabili. Mi soffermo rapidamente sulla *Possibilité d'une île* dove Vincent Greilsamer rappresenta una sorta di doppio di Daniel.

Questi è un comico, cinico, depresso, provocatore i cui sketch si incentrano su Palestinesi e Israeliani, l'Opus Dei, la pornografia; Vincent, figlio illegittimo del guru della setta elohimita, incarna la disillusione dell'artista engagé che si ripiega su se stesso. È dall'incontro tra i due che emerge la visione di quello che l'arte potrebbe fare. Daniel e Vincent ingaggiano una conversazione sull'arte contemporanea, che viene schematizzata in tre tendenze: il *gore*, lo humour e il virtuale; per l'artista tutto è una questione di gradi e definisce "l'art d'intervention" come il saper creare "une parabole efficace, qui est reprise et narrée de manière plus ou moins déformée par des tiers, afin de modifier par contrecoup l'ensemble de la société"³⁷. Sebbene la visione della sua installazione destabilizzi profondamente Daniel, Vincent si annovera tra i rinunciatari: "Il y a une phrase célèbre qui divise les artistes en deux catégories: les révolutionnaires et les décorateurs. Disons que j'ai choisi le camp des décorateurs. Enfin je n'ai pas tellement eu le choix, c'est le monde qui a décidé pour moi"³⁸; di fronte alla brutalità del mondo, ha scelto di "créer un petit monde, facile, où l'on ne rencontre que le bonheur"³⁹ ed è cosciente dell'aspetto regressivo del suo lavoro.

Nel corso del romanzo, Vincent finisce per presentarsi come la reincarnazione del padre assassinato, contribuendo in modo

37 M. Houellebecq, *La possibilité d'une île*, cit., p. 148.

38 Ivi, p. 153.

39 Ivi, p. 154.

significativo alla diffusione dell'elohimitismo e all'aumento dei fondi che condurranno al processo di creazione dei neo-umani. In questa sua nuova veste appare come l'opposto del padre dal punto di vista dei costumi sessuali: "Vincent n'avait rien d'un mâle dominant, il n'avait aucun goût pour les harems, et peu de jours après la mort du prophète il avait eu un long entretien avec Susan, à la suite de quoi il avait rendu leur liberté aux autres filles"⁴⁰. Fa una scelta tradizionalista in ambito sessuale, ma conduce l'avanzamento dei lavori dell'Ambasciata verso una forma inedita; di fronte alla costruzione Daniel afferma che "cela n'avait aucun rapport avec une réalité possible, mais c'était beau" e si dice che "c'était peut-être la vraie nature de l'art que de donner à voir des mondes rêvés, des mondes impossibles"⁴¹. Tra scienza e arte, quello che la setta crea è un futuro dove ironia, comicità e humor dovranno scomparire in quanto inutili in un mondo pervaso dalla felicità; una felicità che si rivela fallace e lacunosa, dove la libertà di fatto scompare e dove la stessa scrittura diviene una glossa: i cloni sono ridotti a commentare il racconto di vita dell'umano da cui discendono.

L'evoluzione dell'umanità presentata in questa distopia va a confermare le contraddizioni insite nella libertà professata dalla setta: nonostante il "parti pris hédoniste et libertin"⁴², nessuno nella cerchia stretta del profeta ha una vita sessuale. Daniel riflette sulla scollatura evidente tra le affermazioni di libertinaggio ed edonismo della setta e la realtà della vita sessuale degli adepti, castrati dalla figura del profeta, "un mâle dominant absolu"⁴³, e paragonati alle scimmie maschie dominate in cui il livello di testosterone scende fino a scomparire. Viene qui esplicitato come la conquista dell'egemonia sia strettamente connessa al potere del desiderio e alla possibilità stessa di desiderare e come vi sia un'interdipendenza tra il dominio dell'immaginario e quello dei corpi. L'immortalità promessa, che corrisponde alla preservazione illimitata del patrimonio genetico tramite la clonazione,

40 Ivi, pp. 298-299.

41 Ivi, p. 298.

42 Ivi, p. 273.

43 *Ibid.*

si diffonde perché si basa sul principio di ricerca del piacere⁴⁴: le premesse hanno degli esiti non solo inattesi, ma apertamente distopici, considerato che i neo-umani sono privi di emozioni e di capacità di relazionarsi.

Interessante sottolineare che tanto nella *Possibilité d'une île* quanto nella *Carte et le territoire* il termine *libertin* appaia in accoppiata con *hédonisme* e venga associato all'ambito animale. Nel romanzo del 2010, il connubio si riferisce al cane dell'ispettore Jasselin, che non solo è sterile come il padrone, ma anche destinato a non conoscere alcuna pulsione sessuale. In un primo momento la coppia si rammarica di quella che viene definita una diminuzione, l'incapacità di trasmettere la vita in maniera definitiva, poi interviene una forma di conforto che porta al fantasma di un'evoluzione della specie:

Progressivement ils se firent à l'idée, en même temps qu'ils se rendaient compte que cette vie sexuelle dont leur petit chien était privé ne lui manquerait nullement. Le chien de toute façon n'est guère hédoniste ni libertin, toute espèce de raffinement érotique lui est inconnue, la satisfaction qu'il éprouve au moment du coït ne va pas au-delà du soulagement, bref et mécanique, des instincts de vie de l'espèce. La volonté de puissance chez le bichon est dans tous les cas très faible; mais Michou, délivré des ultimes attaches de la propagation du génome, semblait encore plus soumis, plus doux, plus joyeux et plus pur que ne l'avait été son père.⁴⁵

La consolazione connessa al fatto che qualcosa che non si conosce non può mancare – che richiama *a contrario* il destino dei neo-umani nella *Possibilité d'une île* –, fa scivolare al presente dichiarativo circa la natura non edonista e non libertina del cane che viene associata alla debolezza della volontà di potenza attraverso un evidente riferimento nietzschiano. Il sistema di connessioni è in realtà ben più ampio, in quanto qualche pa-

44 Il trionfo dell'elohimitismo sulle altre religioni è legato al suo adattamento alla civiltà del divertimento che lo conduce a limitare la promessa della vittoria sulla morte "à la prolongation illimitée de la vie matérielle, c'est-à-dire à la satisfaction illimitée des désirs physiques", ivi, p. 352.

45 M. Houellebecq, *La carte et le territoire*, cit., pp. 292-293.

gina prima l'evocazione della coppia tradizionale incarnata da Jasselin e Hélène viene espressa con la consapevolezza che i due hanno di vivere in “un îlot improbable de félicité et de paix”⁴⁶, richiamando il titolo del romanzo del 2005; specularmente la dichiarazione “Ils avaient été heureux ensemble; ils étaient encore heureux ensemble, et le seraient encore probablement, *jusqu'à ce que la mort les sépare*”⁴⁷ fornisce una sorta di anticipazione del finale di *Anéantir*. La coppia felice Jasselin-Hélène è destinata a non perpetrarsi: non solo è un esempio controcorrente, ma non può riprodursi così come non lo può il loro cane; il personaggio Houellebecq, dal canto suo, viene presentato come “un solitaire à fortes tendances misanthropiques, c'est à peine s'il adressait la parole à son chien”⁴⁸, mentre Jed Martin ha perduto la possibilità di vivere con Olga rifugiandosi nella casa dei nonni dove filma le foto di tutti coloro che ha conosciuto sottoponendole alla degradazione naturale: “C'est ainsi que Jed Martin *prit congé* d'une existence à laquelle il n'avait jamais totalement adhéré”⁴⁹. In modo simile, nella *Possibilité d'une île*, Daniel non riesce a trovare la propria isola, né con Isabelle né con Esther; e se l'artista che ha preso il posto del profeta rinuncia al libertinaggio e instaura un rapporto di coppia esclusivo con una delle mogli del padre, gli sviluppi scientifici portati avanti dalla setta di cui è a capo sono destinati a condurre l'umanità a scegliere il suicidio per rinascere in un mondo privato di sessualità e contatti umani.

In *Anéantir* la coppia Paul e Prudence Raison sembra invece trovare una risoluzione alla contraddizione tra amore e piacere negando il piacere del momento unico ed evitando le conseguenze catastrofiche che questo comporta nel singolo e nella comunità: il fatto di credere alla reincarnazione può venire letto come un'opposizione alla temporalità libertina composta di istanti e un'esibizione di un'alternativa alla discontinuità interna dei personaggi di Houellebecq. Mi sembra tuttavia che questo finale vada iscritto nell'insieme delle scene e dei personaggi che lo

46 Ivi, p. 289.

47 *Ibid.*

48 Ivi, p. 124.

49 Ivi, p. 412.

preannunciano nei romanzi precedenti, così come mi pare opportuno sottolineare come la reincarnazione prospettata venga presentata tramite condizionali: “il renaîtrait”, “la même chose arriverait à Prudence”, “ils se retrouveraient”⁵⁰, ecc. Inoltre, in chiusa Paul chiede o afferma – “il n’était pas certain que ce soit une question” – di non credere che sarebbe stato possibile cambiare le cose e Prudence rincara dichiarando che per farlo avrebbero avuto bisogno “de merveilleux mensonges”⁵¹. L’uso del condizionale passato e la scelta lessicale paiono sancire la disillusione di fondo di Houellebecq anche in un romanzo che si apre al recupero di un amore coniugale e porterebbe a ipotizzare la possibilità di cambiare il corso degli eventi. In questa prospettiva, quanto emerge è ancora una volta l’attitudine ambivalente dell’autore che inserisce possibili alternativi nelle sue pagine tramite elementi formali che al filo unico del determinismo oppongono una serie di ramificazioni destinate a permanere in uno statuto incerto.

3. *Una forma di libertinage textuel*

In un atto di decostruzione sistematica, Houellebecq non si limita a non proporre delle soluzioni ai problemi o a non esprimere giudizi riguardo alle situazioni, va anche a disattendere le aspettative del lettore legate a generi letterari e dispositivi testuali con cui le sue opere flirtano esplicitamente. La naturalizzazione e l’accettabilità, tanto dei contenuti quanto delle forme, vengono incrinare proponendo quella che mi pare sia possibile interpretare come una congiunzione problematica, parzialmente assimilabile a quella che porta a confondere *libertinage de mœurs* e *libertinage d’esprit*: non è tanto il pensiero e il comportamento dei personaggi a essere disturbante in sé, quanto piuttosto la volontà a non ridurre l’opera alle attese del pubblico, preservando un’ambiguità che si esplicita nella struttura e in alcuni elementi del racconto e che può essere ricondotta a un *libertinage textuel*. La

50 M. Houellebecq, *Anéantir*, cit., p. 729.

51 Ivi, p. 730.

produzione di Houellebecq appare come un tessuto complesso di elementi costitutivi eterogenei, inscindibilmente associati in una complessità che si oppone alla semplificazione integrandola nel proprio sistema. Nei suoi romanzi si trovano a coesistere istanze che conducono la narrazione fino al limite di deragliamento: discorsi e posizionamenti opposti incarnati in diversi personaggi; dispositivi narrativi che creano l'impressione che le diverse istanze confluiscono facendo collidere visione retrospettiva e visione prospettiva; utopia, contro-utopia e distopia; la riattivazione di generi letterari inattesi...

L'autore non manca di giocare sull'intelligibilità a cui conducono determinate scelte caratterizzate da un altalenare tra piani e modi; le allusioni sono particolarmente marcate nella *Carte et le territoire* dove i testi inediti del personaggio Houellebecq risultano incomprensibili a Jasselin: "Ce qu'il écrivait [...] était assez étrange: cela ressemblait à de la poésie, ou à des proclamations politiques, enfin il ne comprenait à peu près rien aux extraits reproduits dans le rapport"⁵². In queste tensioni tra generi, istanze e posizioni contraddittorie e apparentemente inconciliabili vengono inseriti diversi modelli di interpretazione di una realtà percepita e presentata come definitivamente parcellizzata, ma è anche il testo a farsi formalmente rivelatore dell'ineliminabile contraddizione di fondo che l'autore rende sistematicamente ambigua.

Chiudo tornando al corpus scelto, che si è deciso di limitare ai romanzi dell'autore. Mi pare conveniente tracciare non tanto un parallelo, quanto piuttosto una linea che si biforca, ricordando la forza sovversiva della fiction libertina che supera i limiti della poetica e della logica della rappresentazione diventando una sorta di non-luogo dove si riversano le problematiche politiche

52 M. Houellebecq, *La carte et le territoire*, cit., p. 321. Suggestivo in tal senso il confronto di A. Novak-Lechevalier ("*Au fond de l'inconnu*": *linéaments d'une étude de décohérence fonctionnelle*, in "Res Futurae", 8, 2016, <http://journals.openedition.org/resf/882> [28/11/2025]) tra le modalità di distanziamento degli universi di fantascienza e quelle della poesia, modalità che vanno oltre il senso comune e il giudizio logico tradizionale.

e morali connesse alla scrittura⁵³. La complessa questione della verosimiglianza, dell'*ethos* sociale degli scrittori e di costruzioni rapportabili a una topica che falsa la realtà, si innesta nel vivace dibattito contemporaneo sui confini tra fiction e non-fiction. Houellebecq stesso, a seconda dei casi, ha negato o ribadito la sovrapponibilità tra se stesso e i propri personaggi, giungendo a giustificare alcune sue affermazioni tramite una necessità di esplorazione di possibili:

certaines personnes [...] ont besoin d'émettre des propositions extrêmes, voire contradictoires, avant de définir la leur; [ils] ont besoin, en quelque sorte, de commencer par explorer le champ des discours possibles. Je fais manifestement partie de ces personnes.⁵⁴

Come dichiarato in apertura, non è la figura autoriale il focus di questa analisi, ma alcune strategie formali e figurali messe in atto nelle opere di fiction a cui questa dichiarazione si attaglia perfettamente: i romanzi di Houellebecq avanzano sperimentando il campo dei discorsi possibili, nell'intera gamma delle loro diversità, soprattutto quelle contraddittorie.

53 Riprendo il quadro in cui si colloca l'analisi di Laurence Giavarini (*Le libertin et la fiction-sorcière à l'âge classique. Remarques sur Dom Juan et Théophile*, in F. Lavocat (a cura di), *Usages et théories de la fiction. Le débat contemporain à l'épreuve des textes anciens (XVIe-XVIIIe siècles)*, Press Universitaire de Rennes, Rennes 2004, pp. 185-218) che sottolinea la necessità di riformulare l'articolazione tra la realtà dei costumi, i testi e le modalità di lettura.

54 M. Houellebecq, *Quelques mois dans ma vie. Octobre 2022-Mars 2023*, Flammarion, Paris 2023, p. 10.

CARLO TIRINANZI DE MEDICI*

EDUCARE O SMASCHERARE Due pedagogie letterarie contemporanee

1. *Preghiere esaudite*

Nel 2004 Romano Luperini osservava che con i movimenti no global e pacifisti, quelli nati rispettivamente nei tardi anni Novanta e a seguito della “guerra al terrore” lanciata da George W. Bush dopo gli attacchi dell’11 settembre 2001, segnalavano “l’urgenza anzitutto di una risposta etica al degrado di civiltà che [stavamo] vivendo”; che la nuova generazione d’intellettuali nata tra il 1975 e il 1980 iniziava a chiedere “punti di riferimento”, “nuove responsabilità” e “progetti”¹: come si dice, bisogna stare attenti a ciò che si desidera. Vent’anni dopo quella richiesta di etica e punti di riferimento è diventata operativa nella forma che, volgarmente, viene definita “woke”, un’idea di funzione letteraria che fonde le idee postrutturaliste confluite nella *French Theory* con una dominante culturalista e una postura anzitutto etica riguardo la letteratura e più in generale l’immaginario². “È come”, scrive Gianluigi Simonetti, “se la grande tradizione del romanzo moderno, fondata sulla separazione tra arte e morale, fosse stata cancellata, o meglio rimossa, per tornare circolarmente a uno stadio anteriore, premoderno: con il politicamente corretto al posto della morale cristiana”³.

* Università di Pisa

1 R. Luperini, *Da un muro all’altro*, in “Testimonianze”, 435-436, 2004, ora in Id., *La fine del postmoderno*, Guida, Napoli 2005, pp. 15-22.

2 Per una disamina delle posizioni correnti e della loro genealogia, intrecciata con *French Theory*, *Studies* e *Cultural turn* si veda Mimmo Cangiano, *Guerre culturali e neoliberismo*, Nottetempo, Milano 2024.

3 G. Simonetti, *Caccia allo Strega. Anatomia di un premio letterario*, Nottetempo, Milano 2023, p. 118.

Lasciando stare per ora la “grande tradizione romanzesca” (come vedremo piuttosto problematica se si allarga lo sguardo oltre la forchetta 1850-1950), Simonetti propone in forma sintetica un’analogia già proposta da altri⁴: l’attuale tensione etica riprenderebbe l’antico sospetto verso la mimesi che è perdurato per oltre duemila anni, fino alla “fine dell’oscenità”⁵ avvenuta tra la metà dell’Ottocento e la metà del Novecento, e che aveva trovato la sua più compiuta sistemazione tra Sei e Settecento in quel costrutto normativo definito da Marc Fumaroli “platonismo estetico”⁶, basato sulla necessità che gli atti mimetici fossero soggetti a un controllo rigido, e contenuti da una solida imbracatura moralistica. Elenco gli aspetti più interessanti: la verisimiglianza risponde non a un criterio probabilistico, ma alle *bienséances*, al *decorum*, all’idea insomma che la poesia (aristotelicamente intesa) rappresenti le cose come dovrebbero essere sì, ma quel dover-essere ha un valore normativo⁷; la rappresentazione si basa su un criterio allegorico, per cui l’accidentale rimanda a idee e concetti universalmente validi; i testi vengono letti come *exempla* di comportamenti e tipi universali; quando viene rappresentato il male, esso deve essere distanziato e contenuto, mostrandone o meglio dichiarandone (tramite apparati moralistici come prefazioni, avvertenze, ecc.) l’illiceità o facendo vedere che esso conduce a esiti nefasti; la mimesi risponde a una forma di divisione degli stili che presuppone che i personaggi nobili agiscano in maniera nobile e così via per cui, parafrasando Niccolò Contessa, i buoni sono buoni davvero, e i cattivi sono cattivi davvero.

4 Cfr. almeno G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Il Mulino Bologna 2011, p. 204.

5 Ch. Rembar, *The End of Obscenity: The Trials of Lady Chatterley, Tropic of Cancer, and Fanny Hill by the Lawyer Who Defended Them*, Harper&Law, New York 1968.

6 Ivi, pp. p. 123-133. Cfr. M. Fumaroli, *La querelle de la moralité du théâtre au XVIIe siècle*, in “Bulletin de la Société française de philosophie”, LXXXIV, 1990, 3.

7 Cfr. P. Tortonese, *L'uomo in azione. Letteratura e mimesi da Aristotele a Zola*, Carocci, Roma 2023.

2. *Norma estetica e identità*

Ad accomunare le due modalità di controllo della *mimesis* – la premoderna e la contemporanea – è la disposizione delle diverse forme di mimesi entro il polo eteronomo del campo, che sopravanza ora l'autonomo. Ma in comune c'è anche una tensione di fondo: quella identitaria. La mimesi diventa un vettore di costruzione (o conferma) delle identità: e per questo va sottoposta a un certo tipo di controllo, a regole che la indirizzino, pena la dissoluzione delle soggettività che in tale mimesi si riconoscono. Se consideriamo la mimesi una tecnologia del noi, più che del sé, allora è evidente che essa può servire a dar forma all'ideale dell'Io e a inverarlo tramite la rappresentazione stessa.

Nel platonismo estetico d'ancien régime questa identità era al contempo presupposta e prodotta, per cui l'atto mimetico si appoggiava a valori condivisi, come quelli richiesti da una modalità ermeneutica allegorica di stampo classico che è alla base del platonismo estetico stesso, e a una idea gerarchica delle classi, che tramite la *Stiltrennung* legava assieme caratura morale e ruolo sociale, e negli effetti riaffermava quell'assetto sociale entro il quale le diverse identità avevano trovato posto. Per il woke l'identità esiste come *esito* del processo mimetico, essendo tale identità soprattutto (secondo una logica costruttivista che caratterizza il pensiero contemporaneo) l'effetto del discorso mimetico. Di qui discendono alcune differenze vistose, e interessanti per comprendere le modalità di controllo mimetico (e i loro presupposti) cui le tendenze woke si rifanno. Anzitutto nel woke vediamo la rivendicazione di un *diritto alla rappresentazione* e, contestualmente, il diritto al *controllo della rappresentazione*.

Il diritto alla rappresentazione è forse il più semplice da capire, e quello che si presta agli sberleffi di tanti: secondo una versione meccanicistica e semplificata che incrocia Gramsci e Foucault e che sarebbe troppo lungo decostruire qui, la rappresentazione stessa è un segno di esistenza, consentendo al gruppo di essere inserito in quei dispositivi dell'immaginario che sono le opere d'arte. Di qui il proliferare di persone appartenenti a minoranze in prodotti pop. Ad esempio, nel remake *live action* di *La sirenetta* (2023) la scelta di dare il ruolo della protagonista Ariel

a una donna di colore, Halle Bailey, ha suscitato numerose polemiche⁸. Nella miniserie *Cleopatra*, a interpretare il ruolo della protagonista è stata un'altra attrice di colore, Adele James, mentre per la storiografia è indubbio che la regina egiziana non fosse effettivamente nera⁹. Ora, la critica di stampo filologico (per cui sarebbe assurdo inserire persone di colore nell'adattamento di un'opera che non prevedeva al proprio interno persone di colore) o di stampo *storico*-filologico (qui si sottolinea come al tempo dell'ambientazione dell'opera le persone di colore non c'erano, o non ricoprivano quei ruoli) sembrano implicare una concezione della *mimesis* come *imitazione* e non *rappresentazione*, che invece è centrale nella visione woke (e in generale nell'idea, intrinseca a ogni adattamento, di rielaborazione e reinterpretazione dell'originale sulla base delle condizioni storico-culturali in cui l'adattamento si realizza)¹⁰.

Ma non è solo l'essere rappresentati, è il *come*: qui entra in gioco il controllo, come giudizio più o meno insindacabile del rappresentato: per gli afroamericani, sarà la comunità afroamericana a decidere se la rappresentazione è o meno fedele, ad esempio. Nei casi più patenti, il controllo non riguarda solo il prodotto, ma l'atto stesso: la rappresentazione allora deve essere attuata

-
- 8 F. Silva, *Film and screen: Under the controversy*, in "Law Society Journal", 2, 2022, pp. 130-131. <https://search.informit.org/doi/10.3316/informit.735866265870749> Ultima consultazione 18 dicembre 2025; J. Batt, M.L. Joseph, *Part of whose world? The Little Mermaid, fantasy media, and casting backlashes as racial projects for social studies classrooms*, in "Social Studies Research and Practice", 19, 1, 2023, pp. 34-50, doi: <https://doi.org/10.1108/SSRP-03-2023-0024>; Ultima consultazione 18 dicembre 2025; C. Sackl, *Screening Blackness*, in U. Dettmar, I. Tomkowiak (eds), *On Disney*, J.B. Metzler, Berlin – Heidelberg 2022, pp. 81-96.
 - 9 A.J. Saeed, et al., *Beyond Colourblind Casting: Historical Revisionism and Afrocentric Blackwashing of Cleopatra in Contemporary Media*, in "Humanities Soc Sci Commun", 12, 2025. <https://doi.org/10.1057/s41599-025-05889-3> ultima consultazione 15 dicembre 2025.
 - 10 In generale sull'adattamento v. M. Fusillo et al., *Oltre l'adattamento? Narrazioni espanse: intermedialità, transmedialità, virtualità*, Il Mulino, Bologna 2021. Sul caso specifico degli adattamenti Disney nel quadro di una teoria dell'adattamento, cfr. T. Mollet, "But in the Disney Version...", in *The Routledge Companion to Fairy Tales*, a cura di C. Schwabe e Ch. Jones, Routledge, London, 2025, pp. 434-447.

dall'appartenente al gruppo rappresentato. Di qui le polemiche di appropriazione culturale quando è un soggetto *esterno* al gruppo a farsi carico della rappresentazione¹¹.

Inoltre, la matrice delle strategie di controllo dei testi riguarda dinamiche che non sono *top-down*, dalle élite (culturali e politiche) ai fruitori ultimi (lettori ma anche scrittori di seconda o terza fila, intellettualmente subalterni), ma al contrario *bottom-up*: sono gruppi spontanei, perlopiù lontani dai centri del potere (simbolico, economico, ecc.), a prendere la parola e a denunciare, a richiedere atti di contenimento della mimesis e anche di censura esplicita – censura, qui una terza differenza, che non passa più per le strutture legali destinate a questo scopo sin dall'avvento di società democratiche, come uffici deputati alla censura e/o tribunali, dato che questi hanno rinunciato oramai da decenni alle loro funzioni (appunto, la fine dell'oscenità).

Dunque, oltre al vettore del controllo (*top-down*, *bottom-up*), muta anche la dinamica della sua applicazione, per cui quest'ultima non è più in capo a una struttura legalmente riconosciuta a questo scopo (inquisizione, ufficio censura, tribunale ecc.) e che controlla in modo “forte”, bensì sono strutture diffuse, prive di un esplicito mandato (il mercato, le case editrici e le redazioni per i libri, case di produzione e di distribuzione per gli audiovisivi, i decisori delle università, la pressione pubblica e sociale, ecc.), a esercitare un controllo “debole” (e per questo forse anche più pervasivo) su richiesta di gruppi “di base” spesso auto-organizzati – di qui il sospetto (e talvolta più del semplice sospetto) che la solerzia nell'attivare pratiche di contenimento sia dovuta più alla paura di un danno economico di ritorno che non da salde convinzioni morali¹².

11 Come sintetizza icasticamente Daniele Giglioli (*Tema*, Edizioni del Verri, Milano 2023, p. 9), “solo le vittime possono parlare delle vittime, solo i neri dei neri, solo le donne delle donne”.

12 Un caso interessante è la contro-polemica suscitata dal remake in *live action* di *La bella e la bestia* (2017): se le polemiche originali riguardavano la decisione di includere elementi apertamente gay e riferimenti all'epidemia di Aids; cfr. H. Smith, C.R. Kelly, *White Nationalist Fairytales: The Little Mermaid and Neo-segregation in the Breitbart Town Square*, in “Communication and Critical/Cultural Studies”, 22, 3, 2025, pp. 297-314. Più di recente si è sottolineato come queste scelte siano state dettate

D'altra parte il platonismo estetico si era sviluppato in una dimensione affatto diversa dall'attuale, caratterizzata da una *doxa* accettata sia dalle strutture di potere sia dalla popolazione generale (almeno nominalmente), o quantomeno da quella parte di popolazione che aveva il controllo dei mezzi di produzione artistici: le élite insomma. La società che proponeva forme di platonismo estetico era omogenea, almeno nella misura in cui si rappresentava come tale, e appunto rispondeva a principi (assoiologici, morali, estetici ecc.) comuni. Il platonismo estetico era (si voleva, cioè) *universale*, rappresentando non *una*, ma *la* norma; *verticale* (partendo dalla cima della gerarchia, sociale e simbolica, del proprio tempo) e *unificante*, producendo (e venendo prodotto da) una idea di società coesa. Chi trasgrediva le *bienséances*, la divisione degli stili o il *decorum* attaccava l'ordine sociale stesso.

Niente di più diverso dalle guerre culturali che stanno attraversando il nostro tempo e le nostre società, nelle quali l'apparente omogeneità di classe (la middle class allargata di cui parla anche Fisher)¹³ non corrisponde a una equivalente omogeneità valorial-culturale, anzi. Le suddivisioni interne alla macro-classe funzionano come "tribù"¹⁴ impegnate ognuna in una lotta potenzialmente diversa (e qui dunque domina la *differenziazione* e non l'unificazione), l'*orizzontalità* (le norme rappresentazionali sono in competizione e propugnatte dalle diverse tribù) e la *particolarità* (situate esplicitamente nella dimensione storica dei singoli gruppi). Le formazioni discorsive, per dirla con Foucault, che stabiliscono i valori sono molteplici, e quindi manca un principio dominante. La società si presenta livellata in una unica classe estesa, i riferimenti culturali invece appaiono radicalmente diver-

dal tentativo della Disney di offrire un prodotto trasversalmente godibile, tanto dai nostalgici che avevano visto il cartone animato del 1991, quanto dai contemporanei attenti alle questioni di genere, per mantenere la profittabilità del *franchise*: P.C. Kunze, *Revise and Resubmit: Beauty and the Beast (2017), Live-action Remakes, and The Disney Princess Franchise*, in "Feminist Media Studies", 23, 1, 2023, pp. 121-136.

13 Cfr. M. Fisher, *Postcapitalistic Desire: The Final Lectures* (2021); tr. it. *Desiderio postcapitalista. Le ultime lezioni*, Minimum Fax, Roma 2022.

14 M. Cangiano, *Guerre culturali e neoliberalismo*, cit., p. 36.

si. In realtà sia la società sia la sua cultura funzionano in modo simile, vedremo: una serie di territori isolati che però condividono alcune coordinate di fondo – una cultura, e una società, omogenee e balcanizzate a un tempo. Da questo punto di vista si assiste a una serie di rivendicazioni simili nelle modalità, ma diverse nei contenuti: non c'è una norma, ma comune è qualcosa che sta dietro alla norma che di volta in volta si fa rispettare.

Chi trasgredisce le norme implicite che regolano la mimesi woke, attacca un gruppo, e solo tramite quel gruppo attacca l'ordine stesso. Se la trasgressione del platonismo estetico attaccava le norme stesse (l'arte rappresenta il bene; la *Stiltrennung* rappresenta un ordine che si vuole reale di divisione e gerarchia nell'immaginario e nelle classi sociali che quell'immaginario rappresenta; una violazione del codice artistico è una violazione dell'*ordine* sociale), l'eventuale trasgressione delle nuove norme estetiche non riguarda tanto la sostanza del contenuto specifico della norma (per esempio, in una *fiction* i ruoli principali e positivi vanno distribuiti tra persone con orientamento sessuale differente) ma la *struttura* che contiene quella norma (le minoranze hanno diritto a controllare come vengono rappresentate e il modo in cui le si rappresenta testimonia una precisa visione del mondo, per cui se non ci sono protagonisti non-cis e non-bianchi allora l'opera vuole dirci che nel mondo non c'è spazio per comportamenti eroici di non-cis e non-bianchi). Sembra una differenza di lana caprina, ma è invece essenziale, perché è questo aspetto – questa meta-norma, anzi queste meta-norme perché ovviamente sono molte – che garantisce la tenuta complessiva del sistema rappresentazionale woke. L'intersezionalismo da questo punto di vista cerca di esplicitare queste meta-norme e garantire una coesione non solo ideale, ma pratica, alle varie istanze.

Al fondo dunque resta una omogeneità: che deriva dal “com-pattarsi” intorno ai “medesimi strumenti normativi come il *politically correct*”¹⁵ e dall'appigliarsi a una medesima piattaforma teoretica – una postura etica, appunto, detto rapidamente e in malo modo, il woke cioè l'incrocio tra *theory* e culturalismo, e il suo corollario cioè l'idea di fondo che l'identità sia una es-

15 *Ibid.*

senza e una essenza unica; che l'arte funzioni come grimaldello per scardinare l'immaginario (chiamiamolo con un termine fuori moda) essenzialista e logocentrico, ecc. Insomma all'eterogeneità dei contenuti fa da contraltare una omogeneità strutturale, che riguarda sia gli *a priori* che danno forma a queste posizioni, come ha sottolineato Cangiano, e che funziona non come la norma del platonismo estetico, ma come meta-norma che dà forma alle singole norme (in modo altrettanto brutale e sommario: "le minoranze vanno rispettate") sia le *prassi*. Si tratta da un certo punto di vista di un *monismo normativo* che prevede però applicazioni plurali e anche contrastanti delle norme, per cui prende un senso diverso anche l'espressione "guerre culturali": non solo guerra tra la cultura patriarcale, unitaria, ecc., e quella plurale del *woke*, ma anche competizione interna a questa stessa cultura (o meglio: queste culture) in competizione tra loro. Che questa competizione sia omologa alla competizione del mercato, è questione interessante e che rafforza le tesi del già citato Cangiano.

Infine, l'ultima differenza riguarda l'ermeneutica: se il platonismo estetico si basava su una concezione allegorica (Pavel direbbe "ideografica")¹⁶ del testo, le rivendicazioni attuali invece sembrano presupporre una concezione *olografica*, per cui è la superficie del testo a contenere tutto il carico informativo, che risulta così immediatamente decodificabile. Una ermeneutica senza interpretazione, in un certo senso, o meglio con una interpretazione immediata (l'immediatezza, intesa come crollo delle strutture di mediazione, è tratto caratterizzante della nostra epoca: e l'ermeneutica è anzitutto *mediazione*)¹⁷, che non richiede i tempi lunghi propri di una significazione allegorica, la quale

16 Cfr. Th. Pavel, *La pensée du roman*, Gallimard, Paris 2004, p. 111.

17 Di qui la minor presenza di quei dispositivi testuali che richiedono un rallentamento e una maggiore riflessione: a partire dai narratori inaffidabili, passando per l'indiretto libero, fino alla distinzione tra autore e narratore (che Filippo Pennacchio ha esplorato in un libro molto bello, *Eccessi d'autore. Retoriche della voce nel romanzo italiano di oggi*, Mimesis, Milano 2020). Sull'olografia mi permetto di rimandare a C. Tirinanzi De Medici, *Effetti di profondità e illusioni olografiche. Letteratura, teoria e borderline dopo il sospetto*, in "Status Quaestionis", 26, 2024, pp. 329-356.

prevedeva invece una lettura lenta per consentire la riflessione sul significato del testo¹⁸.

Al di là del pluralismo interno, le posizioni woke sono state lette in maniera compatta, tanto in analogia con le forme di platonismo estetico premoderne quanto in opposizione a un'altra idea di letteratura, opposta sia al platonismo estetico sia alle istanze woke: e che però condivide qualcosa con entrambi – la richiesta di un tempo lento di lettura con il primo, cui accennerò più avanti, e, oggetto di questo saggio, ossia una concezione al fondo pedagogico-identitaria della letteratura molto simile a quella delle seconde. A distinguere questa idea di letteratura, lo svincolo tra arte e morale proprio di una concezione autonoma della letteratura improntata all'idealtipo modernista. Vi è poi nella contrapposizione anche una componente generazionale, non solo perché è a partire dagli anni Dieci (con una serie di movimenti animati dalla generazione Z e dai millennial) che si diffondono e diventano dominanti le istanze woke¹⁹, ma perché spesso le polemiche verso il woke riguardano la “generazione di cristallo” o la “*snowflake generation*” due sintagmi che identificano le tendenze etiche verso l'arte con una (latamente intesa) generazione sociale. Si parla di “fiocchi di neve” per insistere sull'innocenza (che sconfina nell'idiozia) dei giovani, incapaci di comprendere che “così va il mondo”; il primo sintagma, che mi sembra il più interessante, sottolinea invece una certa fragilità nelle dinamiche di rappresentazione (e, coerentemente con gli a priori che regolano il woke, una forma di occupazione, per mezzo di questa rappresentazione, dello spazio pubblico): bolle, *safe spaces*, diritto di prender parola solo se lo scontro può avvenire in modo indiretto, o essere espunto (qui una meta-norma

18 Cfr. G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., p. 159.

19 Ovviamente le *culture wars* risalgono agli anni Novanta: basti pensare alle polemiche nate intorno ad *American Psycho* di Bret Easton Ellis (1991), che spinsero addirittura l'editore a stracciare il contratto (pagando una penale salata). Ma mi sembra che la piena entrata in funzione a livello pubblico sia successiva di almeno un ventennio – *American Psycho* venne pubblicato da un altro grande editore, e ha avuto giustamente un ottimo successo di critica e di pubblico.

tipica, appunto quella del non offendere, non ferire, lasciare al riparo).²⁰ I processi di silenziamento (che vanno sotto il nome tutt'altro che neutro, ma che uso per comodità, di *cancel culture*) mi sembrano coerenti con questa idea: nello spazio pubblico che occupo si può parlare solo nei termini in cui la comunità che mi circonda ha deciso si possa parlare.

L'opinione contrastante la norma allora non è, in termini psicoanalitici, *rimossa* o *repressa*, e nemmeno *negata*, ma *rigettata* o – con Lacan – *forclusa*. Che la forclusione (in Freud: *Verwerfung*) sia alla base del meccanismo delle psicosi, secondo Lacan (che qui sistematizza le intuizioni freudiane emerse già, per esempio, nell'analisi dell'Uomo dei lupi) rende conto della tendenza da parte di chi ha studiato la cultura contemporanea a privilegiare una lettura del presente culturale su base schizofrenica e non nevrotica²¹. La *Verwerfung* implica un rigetto totale di formazioni simboliche – rappresentazioni – incompatibili con l'Io, con l'Io ideale: ecco la matrice identitaria delle istanze di rappresentazione woke. Identità come qualcosa (passiamo a Lacan) inerente al regime dell'immaginario, anzitutto, e dunque della omogeneità. Le critiche a queste posture invece si basano su una prevalenza della disomogeneità, del conflitto, del contrasto strutturale e generalmente irrisolvibile, antinomico, che è parzialmente ispirato invece a una concezione nevrotica della cultura, freudiana e pienamente moderna.

20 Non a caso il saggio recente di Guido Mazzoni, che fotografa una perdita di sicurezza propria della nostra epoca, s'intitola *Senza riparo. Sei tentativi di leggere il presente*, Laterza, Roma-Bari 2025).

21 Così F. Jameson, *Postmodernism: or, the Cultural Logic of Late Capitalism* (1991); tr. it. *Postmodernismo, ovvero, la logica culturale del tardo capitalismo*, Fazi, Roma 2010, che rielabora radicalmente le posizioni di Deleuze e Guattari in *L'anti-Edipo. Capitalisme et schizophrénie* (1972); trad. it. *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, Einaudi, Torino 2002. Cfr. più di recente M. Currie, *Postmodern Narrative Theory*, St. Martin's Press, New York, 1998, pp. 96-113 e A. Woods, *The Sublime Object of Psychiatry: Schizophrenia in Clinical and Cultural Theory*, Oxford University Press, Oxford 2022, pp. 183-202.

3. *Affermare al negativo: stile e interiorità*

E, nevroticamente, le critiche prendono di frequente la forma della negazione, ossia di una estromissione dal soggetto di ciò che si vuole affermare, revocando la rimozione e non attribuendosi la responsabilità dell'affermazione: "Non è mia madre". Così Khaled, nel romanzo di Mannocchi, "non è un vero avversario", dice Walter Siti²². La negazione passa anche per la critica aperta a ciò che le opere analizzate *non* fanno:

Nel mondo di *M* la lingua è sbrigativa e prefabbricata, i personaggi incatenati allo stereotipo di se stessi; ai molti colpi di scena che punteggiano la trama corrisponde una totale piattezza psicologica dei protagonisti. Una trafia di macchiette forse attendibili storicamente, certo deludenti sul piano del romanzo; che è, o era, il piano dell'incertezza morale, delle sfumature psicologiche, dei gesti imprevedibili.²³

Com'è evidente, queste critiche sono scritte sul rovescio di un ideale letterario: il romanzo deve affrontare l'interrogazione tragica, non aggirarla; il romanzo deve avere una lingua attenta e costruita; i personaggi non devono essere stereotipati; va preferita la ricchezza psicologica; perché questi sono i tratti che soddisfano "sul piano del romanzo". E a proposito di negazioni e forclusioni, è interessante che in un libro che si vuole dedicato all'analisi dello stile tra i tratti che soddisfano il piano del romanzo (incertezza morale, sfumatura psicologica, imprevedibilità) manchi proprio la lingua, che è il primo punto sollevato nel criticare Scurati. Oltre a sottolineare quello che la letteratura d'oggi non è, si utilizzano formule sarcastiche o antifrastiche che prescrivono (ancora) il contrario di ciò che si dichiara:

Meglio dunque testi che possano facilmente essere trascritti in altri sistemi segnici (fumetto, podcast, graphic novel, film, serie

22 W. Siti, *Contro l'impegno. Riflessioni sul Bene in letteratura*, Rizzoli, Milano 2020, p. 170.

23 G. Simonetti, *Caccia allo Strega*, cit., p. 109.

televisiva, musical, blog); meglio uno stile che non richieda molta cultura letteraria a chi legge né sforzi di decifrazione sintattica, quindi poche allusioni o omaggi alla tradizione – semmai qualche punta espressionistica che rompa lo standard e offra, con poca spesa, il brivido di star leggendo letteratura.²⁴

Qui non si contesta nulla, ci si limita a segnalare che manca qualcosa – questo il senso delle formulazioni negative, che dunque alla lettera non indicano ciò che dovrebbe fare il testo. Ma se qualcosa manca, è perché dovrebbe esserci, e allora il rigetto della prescrittività woke non propone uno spazio letterario libero e anarchico, ma un sistema valoriale altrettanto rigido, solo meno visibile perché espresso in formulazioni indirette. E tale sistema si configura per molti versi in aperta opposizione e rovesciamento delle posizioni woke²⁵, a partire dal problema dello stile. Saviano, scrive Siti, tende a

rimuovere la crisi mediante un processo di esteriorizzazione e proiezione positiva; scegliere l'estensione invece della profondità, preferire il clamore dell'impegno pubblico alla (privata) vergogna dello stile. [...] lo scrittore usa tutti gli stili e quindi non ne ha nessuno; nella testa di Saviano lo "stile" è ormai gravato da uno stigma morale in quanto caratteristico di quel tipo di autore ("con le sue paturnie, le sue psicosi, la sua normalità") che già in *Zero zero zero* dichiarava di non poter (leggi "volere") essere. La noncuranza dello stile è quasi esibita, non c'è tempo per l'estetismo fatuo, quei bambini precocemente adulti lo sconvolgono troppo.²⁶

D'altra parte, continua,

il maggiore obiettivo della letteratura non è la testimonianza ma l'avventura conoscitiva. E non è un problema di "purezza" ma quasi il contrario, di ambiguità: soltanto la letteratura, tra i vari usi del-

24 W. Siti, *Contro l'impegno*, cit., p. 40.

25 Cfr. R. Donnarumma, *Presentazione a Gli immoralisti. Narrativa contemporanea ed etica*, in "Allegoria", 80, 2024, pp. 9-11.

26 W. Siti, *Contro l'impegno*, cit., pp. 81, 84.

la parola, può affermare una cosa e contemporaneamente negarla; perché ambigua è la nostra psiche, ambiguo il nostro corpo – le ambiguità rimosse possono portare a esiti controproducenti, a false euforie. L'ambiguità, lo spessore, la polisemia fanno emergere quel che non si sa ancora; per questo la letteratura non può prestarsi a fare da altoparlante a quel che già si crede giusto.²⁷

È lo “stile” il nucleo da cui diramano le ambiguità che – riprendendo Orlando, con qualche non secondaria trasformazione –²⁸ caratterizzano la vera letteratura: quella “alta”, opposta a quella “triviale”, a partire proprio da questioni di stile, ossia di *difficoltà*. Simonetti infatti critica i “romanzi *facili*, consensuali, inclini alla *semplificazione formale*”²⁹, con “un trasporto solo intermittente verso quello che s'intende comunemente per *stile*: attenti ai vertici della propria scrittura, ma distratti davanti alla forma come costruzione organica”³⁰ nei quali “tutto [è] narrativamente molto saturo [...] e invece tutto molto spoglio e scarno sul piano della scrittura”³¹.

Non serve moltiplicare gli esempi: d'altra parte il critico già in apertura dichiarava il proprio interesse verso lo stile – inteso come l'“insieme dei tratti formali che caratterizzano il modo di scrivere di un autore”, citando un semiologo-filologo come Cesare Segre, e la scelta della fonte è già interessante di per sé: quel brillante manuale (*manuale*, sottolineato) che è l'*Avviamento*. Lo stile cui pensa Simonetti è quello costruito, per derivazione almeno in parte dalla tradizione lirica, su fatti linguistico-formali, appunto la scelta lessicale, la costruzione sintattica, gli usi figurali e retorici della parola letteraria. Anche Siti critica l'“in-differenza all'unità indivisibile dello stile”³² in molti testi con-

27 Ivi, p. 89.

28 Se per Orlando la letteratura era sede del *represso*, per Siti torna a essere quella del *rimosso*: e di un rimosso inconciliabile: “ciò che il giornalismo militante fa contro la repressione, la letteratura lo fa contro la rimozione inconscia”: ivi.

29 G. Simonetti, *Caccia allo Strega*, cit., p. 112, corsivo mio.

30 Così su Veronica Raimo e Mario Desiati. Ivi, pp. 175-176, corsivo mio.

31 Parlando di Alessandra Carati, ivi, p. 172.

32 W. Siti, *Contro l'impegno*, cit., p. 142.

temporanei. Una idea che prende forma concreta nella stilistica primonovecentesca, di concerto con simili diramazioni critiche anglofone (*New Criticism*) e italiane (la stilistica continiana, poi ripresa dalla linea critico-filologica in cui si può far rientrare con qualche distinguo proprio Segre), e che ha avuto un forte impatto sull'addestramento testuale novecentesco (quello in cui tutti, bene o male, ci siamo formati). E che però costruisce i propri strumenti anzitutto sulla grande tradizione modernista e proto-modernista: quella del *mot juste*, della storiella su Joyce che in un giorno scrive il numero record di dieci parole ma non sa in che ordine vanno, e così via.

Ma almeno se si parla di narrativa, sarebbe oramai il caso di *ampliare* questa idea stilistica, legata appunto a una stagione ben diversa, e riconoscere che i testi analizzati non si configurano in base a un criterio stilistico tradizionale, ma che una volta prese in considerazione, ad esempio, la struttura narrativa o la costruzione dei personaggi, lo stile, ad esempio, di due autori linguisticamente correvi come Michael Crichton o Stephen King è non meno riconoscibile ed idiosincratico (lascio fuori i giudizi di valore) di quello di un Proust o di un Faulkner. E questo diventa ancor più vero in un periodo storico che da una parte vede la volontaria o involontaria tendenza degli autori di romanzi a rendere le proprie opere traducibili e/o trasponibili (e non è solo una tendenza *commerciale*, ma il prodotto di un'epoca dominata dal cinema, che notoriamente non ricorre allo stile linguistico come la letteratura, insegna che i movimenti di camera, il montaggio, un certo tipo di atmosfera sono egualmente stile); dall'altro conosce un editing non meno aggressivo di quello fatto da tanti "intellettuali editori" (da Vittorini a Calvino) ma orientato altrove, non a principi di poetica ma a principi (latamente) commerciali.

Dunque, la "vera Letteratura" si costruisce sullo stile, e sullo stile inteso in senso novecentesco (modernisticamente "forte"). Analoghe sono le posizioni di Luperini, per fare un esempio di una corrente distante ma non totalmente estranea a quella già esaminata: nel frusto paragone che vede da una parte il reprobato Calvino e dall'altra qualcuno di bravo (Pasinetti, Fortini, il Papa: in questo caso Volponi) a Calvino imputa – sulla scorta di Fortini – il suo essere "molto più collaborativo

con il lettore, con il comune lettore borghese”, laddove invece Volponi “ha un atteggiamento più aggressivo e anche più problematico, tende sempre all’intensità”³³. Insomma la leggibilità come difetto, lo stile “semplice” come non-stile e quindi non-letterario; il successo come elemento di sospetto: alla base di queste posizioni c’è una concezione di campo letterario bipartito, come descritto da Bourdieu³⁴. E si torna di nuovo al nodo del Modernismo – quello dove si testano e affinano gli strumenti della stilistica che a sua volta dà forma all’idea di stile dei nostri tre critici –, dato che il campo così strutturato si forma proprio a partire dalla “transizione al Modernismo” iniziata verso metà Ottocento³⁵.

Siti parla anche di “forma”, Simonetti quasi sempre di “stile”, Luperini da marxista sospettoso delle leziosità borghesi evita il termine, ma negli esempi concreti non c’è grande differenza: la forma come stile, e lo stile inteso in senso modernista (uso il termine in senso lato e ampio) come qualcosa di complesso e difficile, che oggi non c’è più, e anzi è rigettato in nome di una potenziale capacità di parlare a tutti della letteratura: nei romanzi d’oggi.

L’espressione formale, diciamo per brevità lo stile, deve essere il più possibile neutro, referenziale, transitivo – l’importante è farsi capire dal maggior numero, non attardandosi in giochi astrusi e decorativi, non imboccarla nemmeno la strada che conduce alle torri d’avorio; niente sperimentalismo, niente avanguardia, niente estetismo; solo figure semplici e dirette, a pronta beva, come l’anafora, l’interiezione, l’invettiva, l’ironia.³⁶

33 R. Luperini, *La fine del postmoderno*, cit., p. 123.

34 Cfr. P. Bourdieu, *Le règles de l’art. Genèse et structure du champ littéraire* (1990) ; tr. it. *Le regole dell’arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Il Saggiatore, Milano 2022.

35 Cfr. G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., cap. 7. Mazzoni osserva che la transizione in oggetto, oltre che a tratti tematico-contenutistici (rifiuto del romanzesco e del melodrammatico, diversa concezione dei personaggi) si basi sul rifiuto di una scrittura “trasparente” e da una serie di nuove funzioni – molte individuate inizialmente in Flaubert – attribuite allo stile.

36 Siti, *Contro l’impegno*, cit., p. 195.

Ci sarebbe da discutere anche sulla semplicità dell'ironia (Marina Mizzau ha esaminato nel dettaglio le difficoltà nel decifrare l'intento ironico di un messaggio)³⁷, ma qui interessa il sospetto per un'opera stilisticamente semplice, capace di parlare a molti: insomma, l'effetto di quella democrazia letteraria³⁸ che l'immaginario critico italiano ha faticato – e spesso fatica ancora – ad accettare, considerandolo in tutto un effetto del mercato.

Non è solo lo stile a dover essere complesso, ma anche l'oggetto rappresentato. Che dev'essere anzitutto psicologico, appunto una psicologia complessa (coerentemente, di nuovo, con l'*inward turn* e il primato dell'interiorità tipico della stagione modernista)³⁹. Così dei romanzi d'oggi si può censurare la “totale piattezza psicologica dei protagonisti”, ridotti a “macchiette”⁴⁰, perché “letteratura è esprimere ciò che l'io non vuole che si sappia”⁴¹. In un romanzo come *Le assaggiatrici* di Rossella Postorino, Simonetti riconosce “una interessante struttura di compromesso”, con una protagonista “contraddittori[a]”, Margot Wölk, che “non è né buona né cattiva, esprime sentimenti ambigui e riflette sulle proprie azioni, alla ricerca di senso”, ma questa positiva “interrogazione tragica” al fondo del romanzo viene “aggirata ed elusa per mezzo di risposte consensuali, generiche e politicamente corrette” per cui “l'ambivalenza [della protagonista] è solo accennata”⁴².

L'attacco raggiunge qualche punta straniante: parlando di *Non dirmi che hai paura* di Giuseppe Catozzella, Siti scrive della protagonista: “Ciò di cui mi sento quasi sicuro è che la Samia incontrata leggendo è un esempio virtuoso, non una ventunenne sfortunata in carne e ossa, non un individuo problematico ma l'esemplificazione di una tesi”⁴³. Il riferimento ai personaggi

37 Cfr. M. Mizzau, *L'ironia*, Feltrinelli, Milano 1988.

38 Cfr. V. Spinazzola, *La democrazia letteraria. Saggi sul rapporto fra scrittore e lettori*, Edizioni di Comunità, Milano 1983.

39 Cfr. E. Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (1946); tr. it. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino 1956, p. 580.

40 G. Simonetti, *Caccia allo Strega*, cit., p. 109.

41 W. Siti, *Contro l'impegno*, cit., p. 149.

42 G. Simonetti, *Caccia allo Strega*, cit., p. 115.

43 *Ibid.*

esemplari (“un esempio virtuoso”) tipici dei dispositivi testuali del platonismo estetico si contrappone (ancora una formulazione negativa...) a personaggi come individui problematici, autentici (“in carne e ossa”): l’autenticità, e il realismo, passano per la complessità psicologica. È curioso che sia Siti (il quale apriva *Troppi paradisi* con un’*Avvertenza* che ricordava: “la realtà è un progetto, e il realismo una tecnica di potere”) a sostenere la natura imitativa (“in carne e ossa”) dell’atto mimetico narrativo. La contraddizione tra le posizioni di Siti più che la naturale evoluzione di un pensiero mi sembra l’effetto della contingenza: pur di criticare questo tipo di letteratura si può anche sconfessare la propria storia artistica. La posta in gioco dev’essere alta per arrivare a tanto.

4. *L’autonomia e la difesa dell’identità*

Nel complesso, le posizioni esaminate rivelano una preferenza per un idealtipo letterario costituito intorno alla lezione modernista⁴⁴: rigidamente autonomo, capace di innovare restando in rapporto con la tradizione (e anzi la Tradizione: quella appunto che si costituisce attorno al modernismo e ai suoi antecedenti, la tradizione della cultura umanistica comunemente intesa), la centralità dell’indagine interiore, l’insistenza sulle contraddizioni del testo; bisogno di complessità testuale a tutti i livelli e a dominare la metafora della profondità. L’implicito è il primato dell’autonomia artistica che entra in vigore proprio nella transizione al modernismo: Siti non fa mistero di “distinguere tra letteratura triviale e letteratura di valore”⁴⁵, per poi concentrarsi sulla prima accusandola di non essere la seconda. Questa bipartizione riproduce, ovviamente, la bipartizione del campo studiata

44 Si pensi anche, in Simonetti, alla critica contro l’uso del melodrammatico in *Le assaggiatrici* di Postorino: e *tuer le romanesque* era uno degli assunti della narrativa durante la transizione al modernismo, incentrata su un “realismo senza melodramma” (Cfr. G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, p. 293.; cfr. P. Brooks, *The Melodramatic Imagination* (1976); tr. it. *L’immaginazione melodrammatica*, Pratiche, Parma 1985).

45 W: Siti, *Contro l’impegno*, cit., p. 63.

da Bourdieu. Che però *storicizzava* (forse un po' troppo storicisticamente)⁴⁶ quel campo come prodotto di una fase ben precisa. E il problema, più e prima della letteratura triviale, è quella letteratura che di starsene nella trivialità non ne vuol sapere: il "nobile intrattenimento", lo chiama Simonetti, cioè quello che MacDonald chiamava *midcult* e Virginia Woolf, in un rigurgito elitista, chiamava *middlebrow*.

Ma oggi – in un'epoca di compiuta democrazia letteraria (Lukács parlerebbe forse di compiuta peccaminosità), in cui vige una enorme *middle class* capace di accogliere più o meno tutti, e di separare semmai quei tutti in base ai gusti e alle capacità di acquisto – tale bipartizione è in crisi al punto che si parla di *no-brow*⁴⁷. E se la struttura essenzialmente elitaria del campo bourdieusiano è collassata, se la ricerca e l'assiologia del nuovo non sono più mezzi per accumulare capitale simbolico, si può ancora distinguere come si è fatto per cent'anni o poco più le opere alte e quelle basse, le opere triviali e quelle elevate? Ricordiamo che il tanto celebrato *novel* che smaschera e fa riflettere, nella sua prima formulazione, nasce con un parallelo tra il ruolo del narratore e quello dell'oste, entrambi secondo Fielding impegnati a invogliare i clienti a entrare nella propria bottega. È la democrazia (e il mercato, anche).

Che la posta in gioco sia l'idea autonoma di letteratura (identificata con la letteratura *tout court*, relegando l'altra a para-pseudo-quasi-letteratura) era evidente già in un intervento in cui Simonetti rispondeva agli attacchi al romanzo di Siti *Bruciare tutto*:

L'approccio degli accusatori di *Bruciare tutto* è infatti "post (o forse pre?) letterario": pre, perché tratta un romanzo con una serena ignoranza di che cosa sia un romanzo, proprio mentre affetta un'incrollabile sicurezza nel distinguere la vera letteratura dalla falsa;

46 Nella "Postilla" alle *Regole dell'arte*, Bourdieu infatti nel propugnare un "corporativismo dell'universale" che mantenga i valori autonomi, sembra leggere la condizione bipartita del campo che si stabilizza proprio nella prima metà del Novecento come una sorta di uscita dalla, o fine della, storia.

47 P. Swirski, *From Lowbrow to Nobrow*, McGill-Queen's University Press, Montreal 2005.

post, aggiungo, perché, anche se in modi elementari e inadeguati, intercetta un bisogno questa volta legittimo, e a mio giudizio proprio del presente: quello che la letteratura sia trascinata nel mondo della vita e parli di esso.⁴⁸

Di nuovo in maniera obliqua e indiretta, si lega il “bisogno [...] che la letteratura sia trascinata nel mondo della vita” a una concezione *post-letteraria*, e quindi *diversa* dalla concezione di letteratura “vera e propria”. C’è una letteratura, e una post-letteratura. C’è *un* romanzo, e c’è qualcuno che sa che cosa sia (Simonetti, *ça va sans dire*), e quel romanzo ha la forma, l’odore, le movenze del romanzo modernista.

La monumentalizzazione del modernismo non è un fenomeno nuovo: Fredric Jameson lo collega proprio alla consacrazione critico-accademica del modernismo avvenuta tra gli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento, con la creazione di quella che Jameson chiama “ideologia modernista”⁴⁹: di fatto una semplificazione di quella costellazione letteraria che riduce, silenzia o marginalizza le contraddizioni del modernismo stesso, producendone una sua versione barthesianamente “leggibile” o – anche meglio – *manualizzabile*. Questa idea di modernismo è quella propugnata con forza, anche se in modo negativo e sotterraneo, dagli autori trattati. E la forza della protesta nasconde una paura di insignificanza – rappresentata anche dal fatto che i valori del Modernismo sono espressi sempre tramite formule negative, come se quei valori fossero in effetti già scomparsi, ed evocarli significasse rilevarne l’assenza o l’inefficacia – che sembra avere un correlato più profondo, coinvolgendo la sfera identitaria. Il modernismo come tratto identitario (della critica).

Beninteso, qui non si tratta di *constituire* una identità ma di *difenderla* da istanze letterarie (e interpretative), come quelle legate al woke, che rompono con i principi su cui la critica si è

48 G. Simonetti, *Tre tipi di racconto. Su “Bruciare tutto” di Walter Siti. Seguito da “Tre tipi di critica? Una postilla”*, in “Le parole e le cose”, 26 aprile 2017, url <http://www.leparoleelecose.it/?p=27279> ultima consultazione 15 dicembre 2025.

49 F. Jameson, *A Singular Modernity* (2002); tr. it. *Una modernità singolare*, La nuova Italia, Firenze 2004.

formata. Non è un caso che i due gruppi più ostili alle istanze woke (o almeno, i più rumorosi e visibili) siano gli studiosi appartenenti a generazioni anteriori, in particolare i baby boomers (indicativamente i nati tra il 1945 e il 1965) e la generazione X (1966-1980), ossia quelli che si sono formati quando le impostazioni critiche ispirate o collegate a ciò che oggi chiamiamo modernismo (dal *New criticism*, al “romanzo del Novecento” di Debenedetti) si sono strutturate come discipline e diffuse nel senso comune critico. Se ancora la mia generazione (i millennial: 1981-2000) ha appreso tecniche di analisi e interpretazione dei testi modellate sui valori della letteratura d’inizio Novecento, per poi più o meno lentamente (e parzialmente) iniziare l’avvicinamento a istanze critico-teoriche diverse e più idonee allo studio di oggetti culturali che vanno in direzione affatto diverse, quelle precedenti sono cresciute intellettualmente in un’epoca che non considerava istanze diverse: il romanzo medio di qualità era quello delle “Liale della letteratura”, per esempio⁵⁰.

L’attacco ai valori letterari modernisti implicito nel diverso sistema estetico riconducibile al woke viene letto come equivalente all’attacco al ruolo sociale dell’intellettuale e del critico: l’uno ha subito una mutazione radicale, lamentata infatti da chi era pronto ad assumere quel ruolo quando quel ruolo è stato di fatto cestinato (penso alla generazione degli anni Quaranta soprattutto); l’altro ha perso la sua posizione di *gatekeeper* all’interno del campo e di conseguenza non ha praticamente alcun potere nelle dinamiche di produzione, diffusione e ricezione dei testi (e questa crisi la si vede più di recente: direi a partire dai primi anni Duemila, quindi colpisce anche la generazione nata negli anni Sessanta e primi Settanta).

Non sorprende che questo, unito all’indifferenza di fatto (e purtroppo spesso anche *de jure*) delle istituzioni, che escludono la specificità degli studi umanistici compresi i letterari da ogni seria programmazione della ricerca, abbia portato a chiusure che spesso hanno il sapore della difesa corporativa

50 Esistono ovviamente eccezioni: come ogni discorso generazionale, il mio è una generalizzazione.

(Siti, che al solito è il più diretto, parla a un certo punto di “vertenza sindacale”: con un uso metaforico, certo, ma che nasconde una paura chiara). Difendere il proprio ruolo e la propria *expertise* significa difendere un percorso che spesso è durato tutta una vita, fatto di studio e sacrifici (e che ha garantito un posto relativamente sicuro nello sconquasso generale). Scoprire che quel percorso, che i valori che esso difendeva e propugnava, ha condotto in luoghi inaspettati, nei quali i valori in questione sono nella migliore delle ipotesi residui, nella peggiore istanze problematiche, non può che generare una reazione di chiusura, dovuta al rischio di frantumazione della immagine di sé che viene attaccata. Un po’ come Fantozzi che, istruito dal ragionier Folagra, si accorge di essere sempre stato sfruttato: e reagisce col gesto scomposto del mattone tirato contro la Megaditta.

L’attacco alle forme letterarie eteronome, ispirate o meno che siano direttamente alle istanze woke, è un modo per ristabilire il proprio dominio discorsivo sul letterario: svalutando le forme inidonee a un certo tipo di analisi (e che veicolano valori diversi) si tenta di mantenere il controllo del perimetro escludendo gli oggetti che non si conformano alla propria assiologia letteraria (le “procedure di esclusione” dal discorso di cui parlava Foucault) – come a dire, questa non è letteratura, la letteratura è una cosa diversa, se volete esibire il blasone di amanti della letteratura quello lo diamo solo noi. E più forte il rischio percepito, più veemente l’attacco.

Ed è anche quindi la conferma del proprio *ruolo*, che qui corrisponde alla propria immagine di sé, secondo un processo alienante tipico del capitalismo. Se si contesta alle opere “wokabili” di servire come conferma identitaria e non come messa in discussione delle proprie certezze, mi pare che nelle posizioni qui illustrate accada in realtà lo stesso: la veemenza dell’attacco contro queste posizioni, mascherata dalle formulazioni negative e dalle critiche, rivela la natura di formazione reattiva di queste critiche, che accusano gli altri di ciò che esse stesse fanno: confermare i critici nella loro identità di critici, esperti di una certa letteratura che deve diventare *la* letteratura, o almeno restare la letteratura alta, nobile, di valore: *highbrow*.

Si rifiuta di riconoscere in sé proprio ciò che si critica negli altri. E questa lotta identitaria nasconde ciò che è esplicito nelle posizioni avversate, cioè la dinamica di potere, il tentativo di mantenere o conquistare una forza simbolica che è anche un potere vero e proprio – quel potere che la crisi della critica sta sottraendo appunto ai critici. La risposta è un rafforzamento identitario speculare, che è inoltre un tentativo di mantenere la propria posizione nella divisione del lavoro intellettuale. È Siti con la sua solita lucidità a dichiararlo, quando afferma che le sue rivendicazioni sono una “vertenza sindacale”: se il testo non risponde, infatti, ai paradigmi critici che sappiamo maneggiare, siamo inutili nell’atto interpretativo; se i testi si presentano come immediatamente (olograficamente) fruibili non serve la nostra mediazione. E allora riaffermiamo il valore della Letteratura, quella che abbiamo imparato faticosamente a decifrare: se volete leggere Proust dovete venire da noi, banda di tiktokers ignoranti!

È vedendo le istanze critiche contro il woke in quest’ottica altrettanto identitaria che si spiega come mai esse si irrigidiscano attorno al modello modernista, divenuto pietra di paragone irrinunciabile: una sclerotizzazione, la costituzione di un modernismo assoluto perché sottratto a ogni storicizzazione, e dialettica storica, e riportato nell’empireo delle idee eterne, come se quella fase – quella concezione di testo, di opera – segnasse un punto d’arrivo. In entrambi i casi lo scopo è quello di riaffermarsi come gruppo, come individui, e di opporsi alla mancanza di potere (perché non lo si è mai avuto, o perché è stato sottratto). In un caso lo scopo è esplicito, nell’altro implicito.

La negazione della prescrittività, e della funzione pedagogica che comunque la letteratura assume, ha a sua volta una funzione ideologica e simbolica precisa: attraverso la distinzione separa la vera letteratura da quella triviale, prolungando la bipartizione del campo letterario e così garantendo a chi supporta la prima un vantaggio simbolico tramite la legittimazione della propria autorità critica (perché lo sappiamo noi cosa è *davvero* la letteratura); agisce naturalizzando i criteri storicizzati che hanno dato forma al Modernismo, così assolutizzandoli e presentando chi li difende come il portatore della verità estetica, e occultando gli interessi professionali e identitari coinvolti nella polemica contro

il *woke*. La divergenza nei mezzi non rileva: abbiamo un gruppo che contende all'altro la posizione dominante, e come ci ricorda Lacan il discorso del padrone si presenta assoluto, neutro – il soggetto comodamente nascosto sotto la barra, al posto della verità, sottratto allo sguardo del servo.

5. *Un'altra letteratura edificante è possibile*

Da questo punto di vista le istanze di entrambi i contendenti sembrano curiosamente simili nei loro presupposti di fondo, tensione identitaria e presenza di un modello, o idealtipo, letterario cui rimandare. Che siano modelli affatto diversi, importa poco. E infine, un'ultima somiglianza. A fronte di un rifiuto del ruolo pedagogico della letteratura quando deve insegnare il Bene e formare nuovi cittadini, qui si pone non l'assenza di insegnamenti: ma *un altro insegnamento*, quello dell'ambiguità, della consapevolezza che l'Io è scisso e frammentario, che il mondo è fatto di contraddizioni insolubili eccetera. La pedagogia negata esplicitamente rientra in maniera surrettizia insomma (e infatti in forme negative, tramite la critica alle posizioni woke): se vogliamo essere bravi *individui*, prima che bravi cittadini, dobbiamo comprendere l'importanza delle contraddizioni, la loro natura essenziale, ineliminabile. Accettare che il mondo è un posto complesso e che non ci sono semplici modi di distinguere bene o male, giusto e sbagliato. Non serve ricordare che l'ostilità alle sintesi e al pensiero dialettico è a sua volta un tratto tipico del nostro tempo: di nuovo, le posizioni che si vogliono opposte condividono più di quanto vorrebbero dare a vedere.

Se la letteratura per fiocchi di neve woke insegna a “comportarsi bene”, per i suoi critici la “vera letteratura” insegna l'ambiguità: *ma insegna lo stesso*. Non insegna che i migranti sono buoni, e i ricchi cattivi; insegna che si può voler bene a un nazista impenitente perché è un po' come noi, come in *Le benevole* di Jonathan Littell; che un intellettuale afflitto dalle proprie idiosincrasie può vendersi un concorso a cattedra in cambio della

possibilità di scrivere sul “Sole 24 Ore”⁵¹; che un professore progressista può darsi all’Islam oscurantista perché attratto dalla poligamia come in *Sottomissione* di Michel Houellebecq, o, per fare un esempio meno estremo, che egli può tradire la moglie con le proprie studentesse o dottorande, senza che questo faccia di lui un mostro – li salva tutti la *consapevolezza delle proprie contraddizioni* che in qualche modo basta ad autoassolversi⁵². La complessità e l’intellettualismo come scuse per ricostruirsi narcisisticamente un Io vincente e ammirevole nonostante i propri peccatucci, anziché decostruirselo e comportarsi da persone normali. La letteratura “alta” ci insegna a volerci bene per le schifezze che siamo, anziché farci vedere che siamo schifezze e farci domandare se vogliamo continuare così. Una postura che, considerando le cose più complesse di come appaiono, sembra o magari è davvero più intelligente (ma a volte le cose non sono così complicate, non c’è *sempre* un altro lato della medaglia o quell’altro lato, come nel caso di un genocidio, è meno rilevante), ma spesso diventa una scusa per la paralisi, per la propria ambiguità morale, travestita da difesa “di fatti e logica”. Perché noi siamo più intelligenti.

Una pedagogia del narcisismo, insomma: verrebbe quasi da preferirle la prima.

6. La casa delle libertà e la letteratura a contropelo

Quasi: perché mi sembra che l’uscita dalle strutture pedagogiche del platonismo estetico abbia avuto senso non perché si oppone un’altra struttura pedagogica, né tantomeno per garantire

51 È uno degli episodi di *Troppi paradisi*: lì il narratore-protagonista Walter si conforma esplicitamente al modello che il Siti autore incarna solo parzialmente, e in modo meno esplicito, portando con orgoglio le proprie contraddizioni.

52 E non a caso *Troppi paradisi* si apre sull’immagine dei tamarri di periferia “che indossano a migliaia le T-shirts con su scritto ‘original’; notano la contraddizione e gli sembra spiritosa”. A Siti le proprie contraddizioni non sembrano spiritose: ma il gesto è concettualmente simile, rilevare l’antinomia e archivarla. Se l’autoassoluzione avviene alla fine di trecentottanta pagine, beh, è solo più sincera.

a chi ha studiato la lezione della critica novecentesca un posto lavorativo, o un consenso, o un pubblico: ma perché ha sciolto la mimesi dai vincoli che le impedivano di rappresentare tutto: non solo la realtà, anche la fantasia, anche il sogno. Il gesto forte della trasformazione letteraria avvenuta a partire da metà Settecento e che il Modernismo porta al massimo grado di autoconsapevolezza non si può replicare o perpetuare in strutture che, destoricizzando il Modernismo, cadono in un errore analogo a quello delle loro controparti *woke*⁵³.

Il bello (e il brutto) delle cose umane è che spesso seguono linee inaspettate: l'inatteso, l'imprevisto irrompono sulla scena. Qualsiasi teoria, meditata o spontanea, grammaticalizzata o desunta dalla prassi, fatica a seguire gli sviluppi dei fatti letterari. La decisa storicità della serie letteraria non può che ulteriormente complicare ogni tentativo di ricondurla a questo o quel principio. Se ci sorprende del ritorno – trasformato – dell'eteronomia, o della subordinazione all'etica è per questo: perché avevamo studiato che c'era un principio (l'autonomia, il realismo come *inward turn* eccetera) che funzionava da perno. E invece la storia è cambiata, l'inatteso è emerso. E come diceva Paul Auster, quando l'inatteso arriva bisogna fargli spazio (e comprenderlo, al più).

“L'arte è ambivalente, dà ragione a chi ha torto e torto a chi ha ragione”: ma l'arte *per natura* non fa questo. Non fa nemmeno il contrario. Se *una* natura deve avere l'arte, è quella anarchica e adirezionata evocata in un famoso sketch di Corrado Guzzanti, tipica delle cose umane (“Questa è la Casa della libertà: facciamo quel cazzo che ci pare”). Ecco, una cosa caratterizza quello spazio del possibile e dell'inatteso, quello spazio così *umano* che è la letteratura: che questa fa quello che le pare. Cioè rappresenta il bene come il male, se così le va.

Se entrambe le posture sono identitarie e fondamentalmente rispondono a un qualche ideale pedagogico, non per questo esse sono integralmente da buttare. Il rovescio della postura *woke* è quella che porta alla censura e alla denuncia delle contraddizioni.

53 Analizzato, quest'ultimo, dal solito Cangiano in *Guerre culturali e neoliberalismo*, cit.

L'indagine dell'apparato ideologico dei testi, sebbene semplificatorio e rispondente a una logica culturalista secondo Cangiano, è uno dei lasciti più preziosi di quella critica novecentesca che la postura "modernista" dei critici del woke vuole difendere – concentrandosi però sugli aspetti esteriori e accidentali, e non sul nucleo che tale critica portava con sé.

Quando Siti invoca la capacità della letteratura di "lasciar entrare nel testo il discorso dell'avversario, stratificare il testo stesso come una struttura dialettica perennemente aperta al dubbio", sta *spostando il compito del critico sui testi*: il testo stesso – la letteratura, non chi la interpreta – deve mostrare le contraddizioni, far parlare l'avversario, ecc. Lo si vede bene nel caso di Simonetti, che – come per Siti – sembra avere al fondo il modello orlandiano, che vede nei testi delle formazioni di compromesso, rivelanti una intrinseca ambiguità: ma Simonetti (si prenda ad esempio il caso di Postorino già citato) trasla l'ambivalenza dalle *strutture testuali* alla caratterizzazione psicologica dei personaggi, dalla forma al contenuto insomma. Come se ci si aspettasse che il testo predisponesse una serie di ambivalenze o contraddizioni che poi bisogna solo ritrovare, quando è il critico, che può – deve – sempre attivare una lettura del non detto, scovare le contraddizioni che spesso il testo (e il suo autore) nemmeno sa di avere.

E queste contraddizioni non sono necessariamente sempre le stesse: nelle varie fasi storiche, il contenuto latente dei testi varia. Il romanzo di formazione, nel pieno dell'ascesa della borghesia, funziona come forma simbolica che addestra l'immaginario dei borghesi, depotenziando l'aspetto rivoluzionario e distruttivo insito nella borghesia in favore di quello più – diciamo così – conservatore. Un libro come *White Noise* estremizza i tratti della società dei consumi, spostando i personaggi (nella prima parte) in un magma coloso tenuto insieme dal rumore bianco dei media – le musicchette, la pubblicità – e questi non ascoltano le musicchette mentre fuori c'è la morte, come recita un personaggio di una famosa serie tv: le musicchette *sono* la morte. La rimozione forzata della morte conduce a vivere in uno stato di costante ansia di morte, e allo stesso tempo a vivere da già morti. Ancora, un libro come *Tutto il ferro della Torre Eiffel* di Michele Mari illustra la destrutturazione degli ideali modernisti ponendoli sot-

to il segno del feticismo delle merci (Benjamin il collezionista di cimeli letterari) mostrando la natura nostalgica di ogni recupero del passato nell'epoca contemporanea.

Parlando della *Paranza dei bambini* e confrontando lo stile (cioè la lingua, in realtà) di Saviano con quello di Pasolini, Siti critica il primo perché “contrariamente a quanto accade in Pasolini, i diversi livelli stilistici non frizionano *consapevolmente* tra loro ma si giustappongono inerti, passivi; lo scrittore usa tutti gli stili e quindi non ne ha nessuno”⁵⁴. Consapevolmente: il testo, e il suo autore, con buona pace del fatto che “le poesie possono dire quel che l'autore non sa di voler dire”⁵⁵, deve esibire una consapevole, volontaria frizione. E se c'è frizione, se c'è consapevolezza, c'è qualcuno che sa farla emergere.

Lo stesso si vede bene in Luperini: Volponi contro Calvino, e vince il primo perché i suoi testi tendono a una “intensità” che è sempre, lo si è detto, anche complessità e quindi difficoltà. La difficoltà rende il testo una macchina disfunzionale, dissipativa, richiede al lettore un impegno: la lettura come attività matura e difficile, che richiede serietà (si vedano le pagine su Fortini, dove si riconosce a quest'ultimo proprio l'insistere su “maturità” e “serietà”)⁵⁶. Ma intellettuali e critica da necessari per la loro (giustamente ricordata) funzione di mediazione, si trasformano in metodo di controllo e dominio, per quanto armato di buone intenzioni: solo l'esperto può leggere Volponi, e solo un esperto può spiegarlo; la critica come prassi del commento, quindi, e il commento come accesso al testo, ma questa è esattamente una strategia disciplinante propria di un discorso – in senso foucaultiano –⁵⁷, che come ogni discorso stabilisce i propri criteri di verità, di ordine, di bellezza anche. (Di divertimento, stavolta no).

E poi – qui lo scarto che mette in crisi la critica come prassi novecentesca, ermeneuticamente collegata al sospetto e alla profondità – *si richiede al testo di presentare esso stesso quei criteri*, in particolare la complessità, l'ambivalenza ecc.: non è qui, come

54 W. Siti, *Contro l'impegno*, cit., p. 84.

55 Ivi, p. 53.

56 R. Luperini, *La fine del postmoderno*, cit., pp. 93-95.

57 Cfr. M. Foucault, *L'ordre du discours* (1971); tr. it. *L'ordine del discorso*, Torino, Einaudi 1972.

voleva Ricoeur, il gesto ermeneutico del sospetto, dove l'interprete negozia con il testo una verità che nei fatti *prima era assente*; qui l'interprete funziona come colui che deve correttamente reintegrare degli indizi, sulla base di un meccanismo che gli è noto: il testo come enigma, ma il critico non è il detective: è il lettore di romanzi gialli, che vuole essere più furbo del detective, e smascherare il gioco dell'autore, per cui, come ricorda Siti, la forma "serve per estrarre i contenuti che lo scrittore sotto sotto voleva evitare"⁵⁸.

Ma l'impegno che si richiede al lettore non deve essere qualcosa che l'autore, o il testo, inseriscono, appunto le contraddizioni non sono necessariamente intrinseche al testo: è l'atto interpretativo che le crea: *questo* è il principio ermeneutico del sospetto. Tanto i critici della narrativa vicina al woke quanto quest'ultima esigono una sorta di iscrizione nei testi stessi di ciò che vogliono trovare – la contraddizione, il Bene, non cambia molto. Anche nell'atto interpretativo, le posizioni "cattiviste" o "anti-buoniste" si configurano come una *reificazione*, questa volta non della tradizione, ma dei principi ermeneutici.

Creando un circolo vizioso: valido è il testo che obbedisce, prima ancora che a un valore di poetica (già problematico da esporre senza sentirsi rispondere "ok boomer"), alla strumentazione critica che vi applichiamo. E allora forse la crisi della critica tanto discussa nasce *anche* da qui, dall'incapacità della critica di individuare le contraddizioni dei testi, *al di là e contro i testi stessi*. L'opposizione non è tra un rinnovato zdanovismo e una letteratura bachtiniana, libera: ma tra due forme di controllo discorsivo sui testi, e sui discorsi che di quei testi parlano.

58 W. Siti, *Contro l'impegno*, cit., p. 27. Si ricordi anche l'assunto di Simonetti relativo alla "tenuta" e "coerenza del testo" come presupposto sul quale "la critica letteraria" sarebbe "da sempre fondata metodologicamente" (quindi il testo come sistema dove tutto si tiene: ma questo non implica la coerenza, anzi; che questo non sia l'assunto di tutta la critica letteraria lo si capisce facilmente pensando non solo al poststrutturalismo ma anche alle indagini di Formalisti russi non organicisti – non Tynjanov, Šklovskij per esempio (*Com'è fatto il don Chisciotte*). Il testo che si tiene, il testo coerente, è quello dove si può riscontrare il tutto nel dettaglio, secondo appunto un principio indiziario.

Non serve uno speculare tematismo (la complessità psicologica, il cattivismo, l'immoralismo), ma una riflessione sul portato di *ogni* democratizzazione, come già aveva notato Tocqueville: la semplificazione che la democrazia necessariamente porta con sé. Servirebbe – benjaminianamente – una lettura a contropelo dei testi (suona strano che l'assunto principale delle posture interpretative novecentesche debba essere richiamato): interrogarsi su cosa dice la forma (compresa qui la trama). Portare questa critica al di fuori degli oggetti che normalmente studiamo. Tanto la poetica woke quanto quella dei suoi detrattori invece di prenderli a contropelo, *alliscia* i testi, e ne vuole essere allisciata. E nessuna delle due si ricorda invece che si dovrebbe storicizzare sempre.

ATTILIO SCUDERI*

COETZEE

E I DILEMMI DELLA PORNOGRAFIA

1. *Merce pornomediatica*

Rappresentare un atto sessuale di fronte a testimoni che inquadrano e riprendono è una performance fisico-psichica degna di rispetto e ideologicamente giustificata da un'epoca in cui molte attività, dalle più alle meno piacevoli, dal sesso alla guerra, dall'espressione dei sentimenti all'esplosione dei risentimenti, è invalsa l'abitudine di goderle demandandole ad altri che faranno per conto nostro.¹

Questo brano è tratto dalle pagine iniziali di *Cronaca della fine* (2003) di Antonio Franchini, parabola dello scrittore filonazista Dante Virgili e del suo romanzo in lode di Hitler dal titolo *La distruzione*, pubblicato da Mondadori nel 1970. Il *récit*-saggio autofinzionale di Franchini (libro che parla di un altro libro) ripercorre la vicenda biografica ed editoriale di Virgili, costruendo una spietata riflessione sull'impossibilità di recuperare le ampie sacche di rimozione in cui affoga la nostra storia; un *récit* "storico" che diventa contemplazione di un male sadico, di un "puro fatto" aldilà ma forse soprattutto dentro di noi; e il tentativo di recuperare memoria di quel caso editoriale fa i conti con un danno neurologico permanente alla memoria collettiva del paese. Nel testo di Virgili infatti lo scandalo storico-ideologico (il nazismo esplicito dell'autore) si mescola con l'ostentazione di una dimensione pornografica ossessivamente esibita. Pornografia, dunque, e censura, postuma o preventiva, implicita o esplicita, si intre-

* Università di Catania

1 A. Franchini, *Cronaca della fine*, Marsilio, Venezia 2003, p. 16.

ciano nell'analisi di un sistema culturale e insieme esistenziale, del Noi e dell'Io. Così, l'*ouverture* del testo di Franchini, omeopaticamente, è una riflessione autobiografica sull'uso e il consumo di pornografia, un acuto e ironico saggio sulla vita e le disavventure di un pornografo. Franchini attraversa generi e forme della pornografia visiva e mediatica italiana, con piglio moralistico ed estetico, mostrandone il lato fallimentare, a mala pena nascosto da una *jouissance* calante e da un decadimento culturale crescente. Eppure, gli opposti si attraggono, e nel peggio, a volte, si nasconde il meglio:

Da trent'anni che vedo pornografia e ancora riesco a farmi fregare comprando cassette di merda. Ma come anche dai libri cattivi, dai brutti film, dal teatro velleitario si apprende, se non altro, che cosa bisogna scrivere e che cosa non si dovrebbe rappresentare, traendone l'acre soddisfazione di sentirsi superiori, così dalla pornografia malfatta si ricavano squarci illuminanti sulla nostra miseria. Un atto sessuale lo si può suggerire e allora è finzione e, come ogni finzione dichiarata, può suscitare, chiedendo uno sforzo alla virtù immaginativa di colui che guarda, un sentimento intrigante di coinvolgimento. Oppure il sesso è esplicito e perciò dovrebbe comunicare verità, la verità dell'atto sessuale, perlomeno, ma chi guarda ci mette poco a capire che non è così [...]. Per la percezione umana al massimo di realismo corrisponde quasi sempre il massimo d'irrealtà e il minimo di verità.²

La riflessione di Franchini sulla pornografia si trasforma così, inevitabilmente e saggiamente, in analisi dei sistemi culturali in cui questa viene prodotta, come merce tra altre merci, in serie. D'altronde, come ci insegna McLuhan

Nella nuova era elettrica dell'informazione e della produzione programmata, le stesse merci acquistano sempre più carattere d'informazione, anche se per ora ciò appare soprattutto nei sempre più massicci budget pubblicitari. È significativo che siano proprio le merci più usate nei rapporti sociali – sigarette, cosmetici e sa-

2 Ivi, pp. 13-14.

pone per cancellare i cosmetici – ad addossarsi in massima parte il fardello del mantenimento dei *media*³.

Partiamo dunque da un dato di fatto. Viviamo ormai dentro un “immenso accumulo di spettacoli” (insegna Guy Debord); e questi spettacoli sono, in una buona porzione, sempre più, spettacoli pornografici, se sono fededegni i dati che circolano in modo accreditato in rete e che indicano in circa il 15% dei siti porno tra quelli totali, il 25% totale di visite sulla rete negli stessi e il 35% complessivo circa di download dalla stessa fonte (senza considerare, elemento non da poco, il *Dark Web*). È il porno che sostiene il sistema dei *media*? Forse no, ma senza l’industria del porno lo stesso sistema dei media sarebbe ben più povero e molto più piccolo; impossibile negarlo. Ma cos’è la pornografia? Abbiamo davvero le idee chiare su questo “oggetto culturale” o inevitabilmente proiettiamo su questo termine-ombrello fantasie, opinioni, condanne e assoluzioni, giudizi e pregiudizi, confondendo inevitabilmente presente, passato e futuro? Proviamo a capire meglio.

2. Pregiudizi uno: pornografia tra antico e moderno

J.M. Coetzee pubblica la prima edizione della raccolta di saggi dal titolo *Giving Offense: Essays on Censorship* nel 1996. In Italia una traduzione parziale pubblicata nello stesso anno ha il titolo – emblematico – di *Pornografia e censura*, ma l’opera integrale non è stata mai pubblicata; alcuni dei saggi significativi si trovano oggi nella raccolta *Doppiare il capo* (in Italia nel 2011). Prima di entrare nel merito delle tesi “forti” di Coetzee e di quel dibattito sulla pornografia, solo apparentemente datato, vorrei però partire da un’affermazione apparentemente laterale contenuta in uno dei saggi chiave, dal titolo “I danni della pornografia: Catharine MacKinnon”. L’affermazione, impegnativa e di natura storica, è la seguente:

3 M. McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man* (1964); tr. it. *Gli strumenti del comunicare*, Net, Milano 2004, p. 46.

I greci proibivano la rappresentazione teatrale della violenza, della mutilazione, dello stupro, e della morte. Lo spirito della pornografia visiva è profondamente anticlassico. Il suo statuto ontologico è l'empirismo del realismo ingenuo: la realtà è ciò che vediamo.⁴

In realtà la vulgata di un mondo antico “classico” e omogeneo (primo miraggio) che vivrebbe di un'apollinea superiorità rispetto alla pornografia (secondo miraggio) non regge, come anni di studi storici e antropologici ormai testimoniano. Se il sistema delle arti sacre ed ufficiali – ma non tutte, si pensi almeno alla Commedia di Aristofane – pratica il tabù della visione e del contatto con il pornografico, tale rapporto era invece costante e quotidiano nelle grandi metropoli del mondo antico come Atene, Corinto, Alessandria e Roma. Solo emergendo dai canoni visivi e letterari scolastici e universitari (ed è un dato di fatto che anche all'Università si sia ancora immersi in queste forme di pigra e tacita censura), lo studente, magari idealisticamente ignaro, può entrare in contatto con la pornografia potentemente esplicita della ceramica greca, della pittura latina o delle letterature antiche (immagine 1): basta trovarsi, magari per caso, in qualcuna delle sale dedicate al tema al Boston Museum of Fine Arts, al museo di Tarquinia o al Louvre, vedere scene di sesso esplicito nell'iconografia delle cosiddette arti “minori” o imbattersi nei celebri casi giudiziari dell'antichità al cui centro si trovi la dimensione pornografica, raccontati da retori come Lisia o Demostene (di questo è centrale la bellissima orazione *Contro Neera*, 340 a. C. ca); per non dire di quelle elegie orgiastiche e pornografiche di Tibullo e Propertio, ancor più che Catullo, che mai aula di scuola senti pronunciare. La stessa categoria di “realismo ingenuo”, richiamata anche da Franchini, è insufficiente e tende a far perdere la dimensione rituale della sessualità e delle sue rappresentazioni nel mondo antico; non si dimentichi la pratica della prostituzione sacra nella Corinto classica

4 J.M. Coetzee, *I danni della pornografia: Catherine MacKinnon*, in *Giving Offense: Essays on Censorship* (1996); tr. it. *Pornografia e censura*, Donzelli, Roma 1996, p. 102.

o il carattere orgiastico-religioso dei simposi dionisiaci e baccici, solo per fare alcuni esempi. Come ha scritto una storica dell'antichità sul tema, dunque:

Neera, la piccola prostituta di Corinto, o Laide, maestra dei piaceri greci, la *lupa* della Suburra accompagnata dal suo lenone [...] sono i personaggi muti senza i quali la nostra visione del mondo antico sarebbe incompleta [...]. Nato dalla violenza, generatore di violenza, nell'antichità il piacere non esiste che grazie a queste migliaia di individui miserabili e sfruttati, che vegetano nei quartieri bassi delle città.⁵

Nel *Satyricon* felliniano una delle scene più potenti è proprio l'attraversamento del *submemmum*, la strada della Suburra romana in cui i box di prostituti e prostitute diventano gallerie e vetrine del mercato del sesso e dell'immaginario erotico. Pornografia, d'altronde, dal greco *porné*, prostituta, derivato dal verbo *pèrnemi*, vendere (dalla stessa radice *pretium*, prezzo). La merce del piacere e il piacere come merce sono sin dall'antichità fenomeni urbani, della città come mercato e luogo di sfruttamento e compravendita del lavoro, schiavile e "libero". Non è dunque un caso che – dopo la stagione medievale e rinascimentale in cui eros, magia e rappresentazione della sessualità si legano da un lato all'immaginario dell'età dell'oro e del libero amore e dall'altro al tema orgiastico ed alla mitologia nera delle streghe, in una congiunzione di lunga durata⁶ – la grande ripresa del termine "pornografia", il suo sdoganamento potremmo dire e la sua ascesa avvengano nel Settecento con l'esplosione delle grandi metropoli europee e internazionali; così, se Restif de la Bretonne con *Le pornographe* (1769; immagine 2) propone una riforma del sistema della prostituzione

5 C. Salles, *Les Bas-Fonds de l'Antiquité* (1994); tr. it. *I bassifondi dell'antichità. Prostitute, ladri, schiavi, gladiatori: dietro lo scenario eroico del mondo classico*, Rizzoli, Milano 1983, pp. 303-305.

6 Sul tema si vedano I. P. Culianu, *Eros e magia nel Rinascimento. La congiunzione astrologica del 1484*, Bollati Boringhieri, Torino 2006; e N. Cohn, *I demoni dentro. Le origini del sabba e la grande caccia alle streghe*, Unicopli, Milano 2003.

parigina, nelle sue opere cronachistico-narrative le prostitute del Palais Royal diventano oggetto di un'attenzione descrittiva esplicitamente voyeuristica; nel contempo dalla Londra delle ricchezze coloniali e imperiali, dopo la *Moll Flanders* di Defoe, John Cleland nel 1748 pubblica *Fanny Hill*, il primo romanzo pornografico moderno oltre che uno dei testi più censurati della storia della letteratura (aneddoto interessante: la prima versione integrale non censurata del romanzo di Cleland sarà pubblicata in Inghilterra solo nel 1963, dopo l'assoluzione de *L'amante di Lady Chatterley* di Lawrence, salvo incorrere in un nuovo sequestro, con tanto di processo e condanna nell'anno successivo; negli Stati Uniti un'edizione integrale sarà pubblicata solo nel 1973; in Italia addirittura nel 1992).

Romanzi, novelle di carattere boccaccesco o aretinesco, stampa lecita e proibita, incisioni di scene pornografiche e serragli di cocotte in vetrina (immagine 3): sono questi alcuni degli elementi del profluvio mediatico di un immaginario che tra Sette e Ottocento attraversa le culture urbane occidentali; un immaginario condiviso e diffuso, ben più influente della nicchia filosofico-pornografica di Sade e dei suoi emuli. Il grande mutamento culturale su cui questo "discorso pornografico di massa" si innesta è la rivoluzione libertina del libero amore, non più nella sua formulazione elitaria o di setta (il fenomeno libertino si muove costantemente a cavallo tra classi, culture, periodi storici), ma come *verbo* condiviso di un "mondo nuovo", sempre più borghese e "orizzontale", che ha nella *douceur de vivre* la sua filosofia di vita; ne sono testimoni esemplari le parole di Clitandro, protagonista e seduttore del dialogo *La notte e il momento* (1755), raffinato romanzo dialogato di Crebillon figlio:

Infine abbiamo avuto la fortuna di arrivare al vero. E cosa ce n'è venuto? Che mai le donne hanno fatto meno smorfie in società, che mai hanno finto così poco di essere virtuose. Ci si piace, ci si prende. Ci si stanca uno dell'altro? Ci si lascia. Con poche cerimonie, proprio come ci si è presi. Si torna a piacersi? Ci si riprende con lo stesso ardore della prima volta. E ci si lascia ancora, senza mai guastarsi [...]. In fondo cos'altro è l'amore se non un desiderio che

ci piace esagerare? Se non un moto dei sensi, che alla vanità degli uomini piace trasformare in virtù? Oggi sappiamo che esiste solo il piacersi. Se ci si dice ancora di amarsi non è tanto perché ci si creda, ma perché è un modo più garbato di chiedersi reciprocamente ciò di cui si sente bisogno.⁷

La pornografia è dunque nella modernità e dalla modernità uno dei principali generi culturali e di rappresentazione dell'immaginario consumistico del desiderio dell'antropocene recente urbano e borghese; e la pornografia è anche, come è stato mostrato, il vero "museo segreto" della nascente stampa di massa: un settore che nonostante la censura è stato trainante nella diffusione dei media a stampa, arti grafiche comprese, tra Settecento e Novecento, da *Fanny Hill* a *L'amante di Lady Chatterley*⁸. Non sorprende quindi che la stessa pornografia sia oggi, nel dirompere della società dello spettacolo, il genere economicamente centrale dell'era digitale ed elettronica dei nuovi media (cinema, televisione, Web), una volta superati tutti o quasi i limiti della censura. Un genere di consumo o forse *il* genere *del* consumo, la pornografia è il *commodified genre* per eccellenza. Da *Fanny Hill* sempre, adesso però fino ad Internet; cioè qui ed ora.

3. Pregiudizi due: Coetzee e lo scetticismo libertino contro il riduttivismo delle guerre culturali

Catharine MacKinnon è una giurista e accademica statunitense molto nota per le sue posizioni sui temi delle politiche di genere e dei diritti civili. Alcuni dei suoi libri – quali *Feminism Unmodified* (1987) e *Toward a Feminist Theory of State* (1989)

7 C.P. Crebillon, *La nuit et le moment* (1755); tr. it. *La notte e il momento*, Sellerio, Palermo 1982. Sul fenomeno libertino, tra antico e moderno, tra classi e culture, rimando a D. Foucault, *Histoire du libertinage: des goliards au marquis de Sade* (2007); tr. it. *Storia del libertinaggio e dei libertini*, Salerno, Roma 2009; e A. Scuderi, *Il libertino in fuga. Machiavelli e la genealogia di un modello culturale*, Donzelli, Roma 2018.

8 Si veda W. Kendrick, *The Secret Museum. Pornography in Modern Culture*, University of California Press, Oakland 1996.

– sono tra i testi più influenti nel campo della teoria giuridica del genere. Insieme ad Andrea Dworkin, scrittrice e attivista femminista, la MacKinnon ha promosso campagne culturali contro la pornografia, intesa come forma di oppressione e subordinazione della donna e riduzione del sesso femminile a oggetto su cui praticare forme sadiche di spettacolarizzazione del dolore. Per usare le sue parole in *Feminism Unmodified*:

Noi definiamo la pornografia come la subordinazione visiva (*graphic*) e sessualmente esplicita delle donne, realizzata attraverso parole o immagini, la quale include anche donne disumanizzate come oggetti sessuali, cose o merci: godere del dolore, dell'umiliazione o dello stupro; essere fisicamente legata, tagliata, mutilata, graffiata o ferita, in atteggiamenti di sottomissione sessuale, servilismo o esibizione; ridotta a parti del proprio corpo, penetrata da oggetti o animali o rappresentata in scenari di degrado, ferimento, tortura; mostrata come sudicia o inferiore; sanguinante, livida o dolorante; ed il tutto in un contesto che rende queste delle condizioni sessuali.⁹

A partire da questa convinzione, maturata sin dai primi anni Settanta, la MacKinnon e la Dworkin come consulenti della città di Minneapolis elaborano nel 1983 un'ordinanza che stabilisce pesanti sanzioni penali e la conseguente censura contro ogni forma di uso, commercializzazione, sfruttamento e diffusione della pornografia. L'ordinanza, radicale nei suoi intenti e molto dibattuta fino alle vicende di impugnazione che hanno condotto al suo ritiro, innesca un dibattito che coinvolge il movimento fem-

9 C. MacKinnon, *Feminism Unmodified: Discourses on Life and Law*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1987, p. 176 (tr. it. mia); di seguito il testo originale: "We define *pornography* as the graphic sexually explicit subordination of women through pictures or words that also includes women dehumanized as sexual objects, things, or commodities; enjoying pain or humiliation or rape; being tied up, cut up, mutilated, bruised, or physically hurt; in postures of sexual submission or servility or display; reduced to body parts, penetrated by objects or animals, or presented in scenarios of degradation, injury, torture; shown as filthy or inferior; bleeding, bruised, or hurt in a context that makes these conditions sexual".

minista e l'intero mondo dei *Civil Rights*. Per MacKinnon però la linea rossa è segnata, come ribadirà anche in uno dei saggi che compongono il suo successivo e non meno influente saggio, *Toward a Feminist Theory of State*:

Il danno della pornografia è il danno della supremazia maschile, che è difficile vedere perché così pervasivo, potente ed efficace nel fare del mondo un luogo pornografico. In particolare il danno non può essere distinto dal punto di vista oggettivo, perché occupa una porzione così grande di realtà. Le donne vivono nel mondo creato dalla pornografia, vivono la sua menzogna come realtà [...]. Nella misura in cui la pornografia riesce a costruire la realtà sociale, il danno che produce diventa invisibile.¹⁰

I saggi di Coetzee costruiscono una risposta dettagliata ed analitica al pensiero di MacKinnon-Dworkin; a volte – va detto – con un'eccessiva esibizione di teoria filosofica e psicanalitica (sia pur non priva di dottrina), ed altre con una partecipazione empatica non sempre piena né adeguata rispetto al tema, di certo complesso ed eticamente dolente, soprattutto per le derive di sadismo esplicito che le forme visuali di pornografia di massa stanno imponendo negli ultimi anni.¹¹ Sia pur con questi limiti, non indifferenti, la riflessione di Coetzee coglie però alcuni elementi chiave e tra loro in rapporto delle contraddizioni del discorso censurante di questa linea del femminismo americano (e non solo americano).

La prima contraddizione che Coetzee impugna, per così dire, è quella estetica. Sartre in *L'essere e il nulla* fa dello sguardo il cuore delle relazioni umane di potere e reificazione, ma afferma dialetticamente che la dimensione estetica oscilla tra il polo ne-

10 C. MacKinnon, *Toward a Feminist Theory of the State*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1989, p. 204; tr. it. tratta da J.M. Coetzee, *I danni della pornografia: Catharine MacKinnon*, cit., p. 100.

11 P. Paul, *Pornified: how pornography is damaging our lives, our relationships, and our families*, Holt, New York 2005. La Paul, attraverso interviste e analisi del fenomeno, restituisce un quadro forse di parte, ma di certo inquietante delle dinamiche di sfruttamento all'interno delle diverse diramazioni dell'industria dell'immagine e della performance pornografica.

gativo dell'oscenità e della tortura sadica e quello positivo della grazia liberatoria della bellezza dei corpi. In MacKinnon tale dialettica si annulla:

MacKinnon non concede la possibilità di un riscatto estetico dall'oggettivazione dell'essere filmati nudi, filmati anche in scene sessuali esplicite. Un riscatto di questo genere è stato chiaramente tentato da registi "seri" e sta alla base della distinzione formale tra l'osceno e il pornografico.¹²

Tra erotico, osceno e pornografico vi sono dunque rapporti ma anche decise differenze nella rappresentazione artistica e visiva. Infatti per Coetzee, con un'operazione di ridefinizione retorica e di riduzione logica,

la pornografia è un fenomeno del tutto privo di atteggiamento autoriflessivo, forse perché la pornografia non ha niente da guadagnare dall'autoconsapevolezza, qualcosa che invece nell'erotismo può ingenerare un ulteriore brivido di piacere [...]. Nella mediocrità della loro esecuzione – continua Coetzee –, nella mancanza di immaginazione creativa e ancor più di immaginazione erotica, nella loro totale incomprensione delle dinamiche umane nelle quali rimestano, i prodotti ordinari dell'industria pornografica non sembrano meritare l'attenzione accordata loro da studiosi e magistrati.¹³

Proprio questa eccessiva attenzione è al centro della seconda contraddizione, quella politico-giuridica relativa alla censura, il vero limite che in una prospettiva "liberale" Coetzee segnala a partire da un paradosso: per MacKinnon tutto è politica, il pubblico come il privato, ma in questa visione generazionale e nella sua crociata contro la pornografia le sfuggirebbe un punto politico centrale, che per lo scrittore sudafricano incrocia un universale civile che è difficile ritenere superato, soprattutto oggi:

12 J.M. Coetzee, *I danni della pornografia: Catharine MacKinnon*, cit., p. 95.

13 Id., *Indignarsi*, in *Doppiare il capo. Saggi e interviste*, a cura di M. Baiocchi, P. Splendore, Einaudi, Torino 2011, pp. 245 e 252.

I paesi più rispettosi della legge non sono quelli con le carceri più piene [n.d.a.: riferimento implicito al fenomeno della mostruosa massa di detenuti negli Stati Uniti], ma quelli con il minor tasso di criminalità. La legge, compresa quella sulla censura, sogna una cosa sola. Sogna che la ronda quotidiana di identificazione e punizione dei malfattori scomparirà, che la legge e le sue regole saranno così profondamente inscritte nei cittadini che gli individui si reprimeranno da soli. La censura guarda con ansia al giorno in cui gli scrittori si censureranno da soli e i censori potranno tornarsene a casa.¹⁴

Dunque per Coetzee, che conduce da anni, anche sulla sua pelle, una lotta di posizione contro quella forma di apartheid mentale che è la censura, in un regime che voglia dirsi liberale la posizione legale dei pornografi e dei consumatori di pornografia è forte e non può prescindere da alcuni principi fondativi: la libertà d'espressione, non limitabile se non venga dimostrato un verificabile danno ad interessi di terzi; e la natura di una transazione privata fra chi genera e chi consuma quel prodotto, per quanto culturalmente ed esteticamente meschino tale prodotto possa essere. Per lo studioso di storia delle idee Coetzee si muove qui con ogni evidenza dentro il cuore del libertinismo giuridico; quel libertinismo critico, ostinatamente resistente ai luoghi comuni, il quale afferma – col Campanella degli Aforismi e della *Città del sole* – che “dove son più di numero le leggi punitive che istruttive, è segno di mal governo; però ottima è quella di Gesù Cristo”. Concetto che Machiavelli anticipava nella sua teoria dello *stato libero*: “Così come gli buoni costumi, per mantenersi, hanno bisogno delle leggi; così le leggi, per osservarsi, hanno bisogno de' buoni costumi” (*Discorsi, I, 18*)¹⁵.

14 Ivi, p. 232.

15 Coetzee, nell'opera narrativa che resta il cuore della sua attività letteraria, ritorna costantemente sui temi della sessualità e dei tabù sociali in una prospettiva esplicitamente libertina (partecipe di una tendenza del romanzo contemporaneo, e di autori e autrici come Roth, Kundera, Houellebecq, Nothomb, che rappresentano in modo critico e drammatico la dipendenza ossessiva e talora la vera e propria “schiavitù” del desiderio). In particolare nel romanzo *Disgrace* (*Vergogna*, 1999), attraverso le vicissitudini del personaggio di David Lurie, realizza un'acuta parodia, con spunti satirici uniti a esiti di intensa drammaticità, del mito di Don Giovanni (il re

Il che ci porta alla terza contraddizione, che potremmo definire etico-cognitiva. Il discorso censurante, appoggiandosi da sinistra a forme conservatrici se non autoritarie di deriva securitaria, entra nel circolo vizioso di una filosofia dell'indignazione e dell'oltraggio e di un "complesso emotivo rabbia-vendetta" che Coetzee considera, crediamo a ragione, tra gli elementi di maggiore rischio nella costruzione di una ideale città democratica. Sentirsi offesi non può equivalere dunque ad avere un diritto allo stigma, con un piano inclinato che per il romanziere rischia di spalancare pericolosamente i cancelli della paranoia:

La sgradevolezza del sentirsi offesi non coincide necessariamente con una forma di dolore. La pornografia può produrre eccitazione sessuale, eccitazione alla quale ci si può abbandonare e che, in una certa misura, può anche piacere e d'altra parte quell'esperienza può concludersi col disgusto e col bisogno di ripudiare tutto ciò che l'ha prodotto [...]. La vergogna è vergogna, l'offesa offesa, ma la vergogna più l'offesa danno luogo a un nuovo composto [...]. La rabbia è un'emozione che soffoca le analisi e le autoanalisi e proprio nella cecità della rabbia cieca vediamo la sua fragilità etica.¹⁶

Alla rabbia cieca e che acceca, al desiderio infinito di infliggere pena a chi disturba i nostri canoni estetici e morali, Coetzee oppone il dubbio radicale del pensiero critico di Popper contro il rischio costante del fanatismo etico, o ancora la valorizzazione vitalista della pornografia al femminile di Susan Sontag (vessillo non a caso del femminismo pro-porno), ma soprattutto la filosofia dell'ironia cognitiva del femminile di Luce Irigaray. All'assunto maschilista per il quale la pornografia al maschile sarebbe la verità del sesso, alla seriosità fallica del senso (che nel femminismo arrabbiato rischia di riprodurre specularmente l'avversario che si odia), si può infatti rispondere, con la filosofa belga, che "sfuggire

dei Libertini) e delle sue declinazioni classiche (da Mozart a Byron). Per un'analisi in chiave di rivisitazione del mito di Don Giovanni di questo romanzo rinvio a A. Scuderi, *op. cit.*, pp. 180-184.

16 Ivi, pp. 250-251.

al ribaltamento puro e semplice della posizione maschile significa non dimenticare mai di ridere”¹⁷. Tale strumento ironico diventa profilattico rispetto al complesso giudicante rabbia-vendetta ed alla deriva di paranoia e vittimismo che ad essa è connessa. In anni più recenti a questo hanno dedicato saggi importanti Daniele Giglioli (*Critica della vittima*) e Luigi Zoja; lo psicanalista in particolare, nel suo saggio *Paranoia. La follia che fa la storia*, ci ricorda che il rischio di abbracciare la certezza dell’istinto violento, l’erosione di un pensiero differenziato e complesso in nome di un pensiero semplificato e paranoico, si muovono su quel piano inclinato della paranoia mentale che si alimenta e si rigenera, circolarmente, di certezze assolute e distruttive.

Ciò che questo pensiero, potentemente accecante e potenzialmente paranoico, rischia di farci ignorare è l’ultima delle contraddizioni del discorso censurante sulla pornografia che Coetzee segnala (e che in parte riassume e sussume le altre); quella che potremmo definire la contraddizione sistemica. Per Coetzee, e riteniamo a ragione, ogni analisi del pornografico come dimensione della rappresentazione umana (non solo visiva e ipermediatica) deve partire dalla mercificazione del desiderio. In tale chiave è centrale, e spesso rimossa, la funzione della pubblicità, fenomeno non a caso ancillare se non marginale nell’analisi della MacKinnon:

Nelle canzoni, nel romanzo e nel cinema degli ultimi trenta o quarant’anni, il sesso è diventato sempre più esplicito; nella pubblicità la sessualizzazione delle immagini è diventata sempre più scoperta. Questi fenomeni culturali e la crescita dell’industria pornografica sono indubbiamente collegati [...]. Sia la pornografia che la pubblicità fanno ricorso alle immagini come espressioni di forze commerciali interessate tanto a definire, stimolare, mercificare, inscatolare e vendere il desiderio, quanto a propagare nuovi o a rafforzare vecchi modelli del desiderio [...]. La caratteristica del desiderio è promettere, non mantenere. La pubblicità, diversamente dalla pornografia che spreca il desiderio, *usa* il desiderio. In tal

17 L. Irigaray, *Ce Sexe qui n'en est pas un* (1977); tr. it. *Questo sesso che non è un sesso*, Feltrinelli, Milano 1978, p. 145.

sensu la pubblicità è al centro dell'industria del desiderio, mentre la pornografia è marginale.¹⁸

Fuori dal “grande affare del desiderio”, come lo definisce Coetzee, la lotta alla pornografia finisce per ridursi ad un ennesimo discorso identitario, un'altra “guerra culturale” per il posizionamento di genere che annega nel marketing neoliberista delle filosofie dell'oppressione della minoranza di turno.¹⁹ Solo una visione più ampia e che parta dai meccanismi di sfruttamento del lavoro e del desiderio può restituire – per l'autore sudafricano – senso e significato al dibattito sulle culture del porno, ormai brand ipermediatico dilagante e da indagare come tale. Sempre Luigi Zoja ha proposto un'estensione della fenomenologia pornografica quale vita intima del riduttivismo etico ed estetico e del mercato bulimico del desiderio tardocapitalisti; una definizione che è utile riprendere e che parte proprio dalla riduzione della narrazione a puro consumo (e dunque, etimologicamente, a pornografia):

Commercializzato, banalizzato, an-estetizzato, oggi il racconto si è ridotto a pornografia, non importa se del sesso o della violenza; analogamente, gli ideali proposti dalla pubblicità sono stati definiti *wealth porn* (dove per pornografia si intende ogni riduzione a godimento privato e limitato nel tempo [...]). Anche eros e guerra sono stati strappati dal loro testo – il racconto totale – e ridotti a sé stessi per essere venduti (ovvero pornificati).²⁰

4. La via italiana alla pornografia e il porno come Brand globale

Nel suo *Il secolo dei media* Peppino Ortoleva dedica alcuni acutissimi capitoli alla ricostruzione della nascita e della diffusione della pornografia nell'Italia del secondo dopoguerra, quando un paese bigotto e postfascista (se non ancora culturalmente fascista)

18 J.M. Coetzee, *Indignarsi*, cit., 254-255.

19 Sul tema rimando a M. Cangiano, *Guerre culturali e neoliberismo*, Notte-tempo, Milano 2024.

20 L. Zoja, *Contro Ismene. Considerazioni sulla violenza*, Bollati Boringhieri, Torino 2009, p. 109; con leggeri adattamenti.

si muove verso le culture della trasgressione con una rapidità che è propria – direbbero gli economisti – di una *disruptive innovation*, di un’innovazione che si autoalimenta e diventa causa ed effetto di se medesima al tempo stesso. Dallo “scandaloso” film-documentario *Europa di notte* (1959) di Blasetti, alla nascita ed all’esplosione delle riviste patinate in stile Playboy degli anni Sessanta, fino al vero e proprio *hard e soft core* degli anni Settanta, l’Italia diviene presto un caso culturale: un paese insieme papista e iperconsumista in tema di voyeurismo sessuale (la contraddizione, ovviamente, è solo apparente). Ma le date, nei processi storici, contano; infatti nel 1958 la Legge Merlin aboliva le case chiuse, con un provvedimento epocale; tutta la cultura pornografica italiana – scritta e visuale – a partire da quel momento-chiave si muove dunque, spiega Ortoleva, dentro un complesso culturale, dentro una ricorrente e mai risolta “nostalgia del bordello”:

Di questa “nostalgia del bordello”, e della continuità abbastanza diretta con le sue tradizioni, la via italiana alla pornografia avrebbe portato a lungo i segni; forse li porta ancora [...]. Di questa situazione, che in fondo dura da allora, anche se il succedersi delle generazioni ne ha fatto perdere la consapevolezza, la pornografia è stata insieme conseguenza e compensazione.²¹

Nell’ultimo trentennio del Novecento italiano – Pasolini lo raccontava e scomponeva, Fellini giocava col tema film su film sin dagli anni Sessanta – il mercato del desiderio esplode investendo stili di pensiero e pratiche sociali. In particolare il fenomeno del *soft core* all’italiana (da *Giovannona coscialunga* alla fortunatissima serie della *Poliziotta*, sempre con l’immanicabile Edwige Fenech) trascina i consumi cinematografici e non solo; un fenomeno – da qualcuno oggi rivalutato esteticamente in modo alquanto improbabile – che è diretta emanazione sociologica della “nostalgia italiana del bordello”; quella nostalgia che vedrà nella figura di Berlusconi, dal *Drive in* settimanale alle famigerate feste “burlesque”, il suo campione. Ma guai a

21 P. Ortoleva, *Il secolo dei media. Stili, dinamiche, paradossi*, il Saggiatore, Milano 2022 (II ediz. rivista), pp. 206-208.

parlarne: in Italia infatti il film che racconta l'indiscutibile verosimile da lupanare del sistema mediatico-corruttivo-informativo-politico-commerciale-pubblicitario di Berlusconi – parlo di *Loro* (2018) di Paolo Sorrentino – è stato acquisito dalla holding di Mediaset e tolto definitivamente dalla circolazione. La verità fa male, si sa. In Italia dunque la dimensione della pornografia come *brand* di un sistema insieme politico e culturale trova una formulazione d'avanguardia, per così dire, a partire dagli anni Ottanta del secolo passato (rimozione del problema compresa). Una deriva interessante a ben vedere, oggi: in un mondo in cui un Tycoon presidente del paese col più alto potenziale militare e atomico del mondo pratica esplicitamente forme di sessismo da pornografia spiccia e insieme (anche qui la contraddizione è solo apparente) santifica i martiri della propaganda cattolico-integralista e nazional-razzista. Oggi infatti l'etichetta del *Porn* è brandizzata e ricorre a garanzia universale del manifestarsi ed esaurirsi di ogni desiderio in svariati momenti e passaggi del sistema ipercapitalistico della produzione e dei consumi: per fare solo pochi esempi, dalla ricerca spasmodica del *Food Porn*, termine coniato dalla critica femminista Rosalind Coward nel suo libro del 1984 *Female Desire*, fenomeno consumistico e voyeuristico che genera il dilagante e iper-opulento *Food Porn Tourism* che invade i centri storici italiani con effetti pesanti (immagine 4); fino a fenomeni editoriali come il *Dark Porn Romance* sull'onda di bestseller come *Cinquanta sfumature di grigio*, derivazione sottogenerica e ipercommerciale del *romance* che invade le piattaforme di lettura, le chat e le pagine di Booktokers e influencer (anche con vendite elevatissime e inconfessabili dalle stesse case editrici; è il caso, tra altri, della discussa scrittrice americana Miranda Grant e dei suoi dark romance porno-splatter)²².

22 Sul tema si veda l'acuta analisi di C. Cantale, *Romance e social reading*, Carocci, Roma 2024; devo alla stessa studiosa e collega il suggerimento e le indicazioni sui sottogeneri "Porn" del romance di consumo. Miranda Grant è assunta agli "onori" della cronaca per il suo romanzaccio *dark taboo* (così lo definisce lei stessa, e le etichette qui sono tutto o quasi, come al supermercato), storia di un anestesista che si innamora di una paziente in coma e la violenta ripetutamente; Amazon non ha commercializzato il libro e le chat di *romance-addicted* sono state infuocate per mesi dalle

Aveva di certo ragione Guy Debord:

Lo spettacolo, compreso nella sua totalità, è nello stesso tempo il risultato e il progetto del modo di produzione esistente [...]. Nell'insieme delle sue forme particolari, informazione o propaganda, pubblicità o consumo diretto dei divertimenti, lo spettacolo costituisce il *modello* presente della vita socialmente dominante.²³

E nella vita socialmente dominante operiamo, tutte e tutti, sia pur in modi mutevoli, dentro schemi di rappresentazione venati da innumerevoli sfumature di porno (e da una *entertainment culture* che è in radicale contraddizione col dialogo democratico). Un quadro che si complica in modo determinante con la “teocrazia tecnologica” in cui siamo immersi e le forme di tecno-dipendenza che induce e impone (potremmo forse parlare di una grande e tendenzialmente unica *digital-porn culture*).

Che ne è, viene da chiedersi, del biblico “conoscersi”; del conoscersi come esperienza cognitiva e insieme radice dell'umana lussuria?²⁴ Non è detto – ce lo si può augurare – che nelle trasformazioni del porno e nelle pieghe delle reti la pornografia non stia ricostituendo forme nuove di autoconsapevolezza e liberazione, miste a strategie commerciali e stili di narcisismo relazionale (e saranno necessarie ricerche *netnografiche* e di sociologia delle comunità digitali adeguate e numerose per comprenderlo). Non si può escludere che il porno riesca, in certe sue forme, a divenire autocosciente e che la pornografia emerga dalla dimensione di etichetta dispregiativa per restituire pratiche nuove di conoscenza di sé e del mondo. Ma a quel punto, qualcuno direbbe, non sarebbe più pornografia.

Il dilemma risorge dalle sue ceneri.

polemiche, morbose, sul testo; obiettivo raggiunto. Rimando anche a G. Marrone, *Food Porn*, su <https://www.doppiozero.com/food-porn>.

23 G. Debord, *La Société du Spectacle* (1967); tr. it. *La società dello spettacolo*, Vallecchi, Firenze 1979. Devo l'interessante nozione di “teocrazia tecnologica” al saggio di G. Nicolosi, *Media e memoria. Lineamenti di un nuovo culto del digitale*, Editpress, Firenze 2024.

24 Sul tema si veda G. Giorello, *Lussuria. La passione della conoscenza*, Il Mulino, Bologna 2010, pp. 42 e sgg.



Immagine 1 – Coppa, Louvre, V sec. a. C.

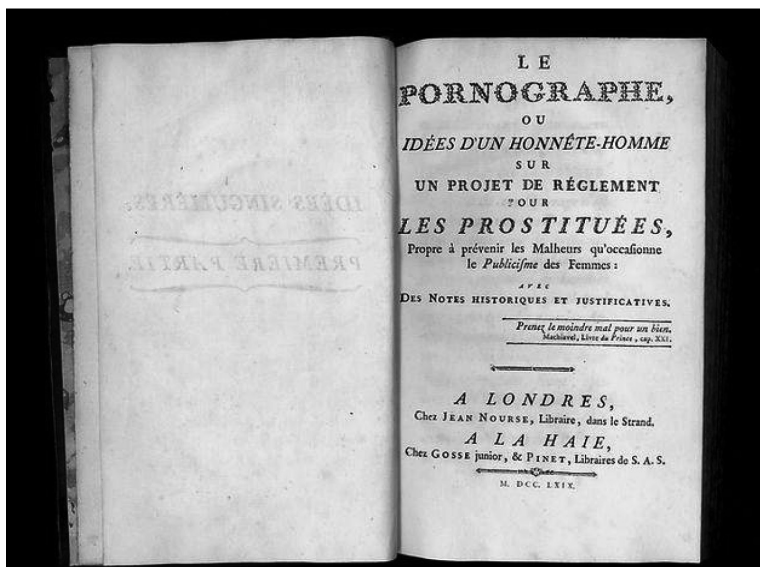


Immagine 2 – Prima edizione di Le pornographe di Restif de la Bretonne, del 1769



Immagine 3 – Le serail en Boutique, C. F. Fortier, stampa, 1800



Immagine 4 – Food porn

MARINE AUBRY-MORICI*

NUOVE *PLUMES PROSTITUÉES*

Echi del romanzo settecentesco nelle scritture della prostituzione del XXI secolo

Negli ultimi anni, numerosi studi e proposte teoriche hanno sviluppato un approccio economico al testo letterario, interpretando il personaggio come un *homo œconomicus*¹, ossia un soggetto le cui azioni sono guidate da logiche di scambio, valore, accumulazione e capitalizzazione. Questa prospettiva si rivela una lente ermeneutica feconda, capace di svelare dinamiche che strutturano trame e dispositivi narrativi tanto nella storia letteraria quanto nella contemporaneità². La rilevanza di tale approccio emerge con particolare evidenza nell'analisi di corpus letterari che riflettono l'affermarsi della società liberale e dell'individualismo a partire dal XVIII secolo. In questa cornice, propongo di adottare tale approccio per analizzare il tema della prostituzione nella narrativa contemporanea del XXI secolo vedendo come essa prolunga alcune caratteristiche della letteratura libertina del

* Università Roma Tre

- 1 Cfr. Y. Citton, M. Poirson, *L'économie à l'œuvre*, in *Frontières littéraires de l'économie (xvii^e-xix^e siècles)*, M. Poirson, Y. Citton, C. Biet (a cura di), Desjonquères, Paris 2008 ; S. Bruce, V. Wagner (a cura di), *Fiction and Economy*, Palgrave Macmillan, New York 2007; F. Bourguignon, A.K. Dixit, L. Leruth, J.-P. Platteau (a cura di), *Economics and Literature A Novel Approach*, Routledge, London 2025 ; P. Crosthwaite, P. Knight, N.Marsh (a cura di), *The Cambridge Companion to Literature and Economics*, Cambridge University Press, Cambridge 2022; S. Adamo, T. Toracca (a cura di), *Letteratura e economia nell'Italia degli anni Duemila*, in "Narrativa", 42, 2020; C. Pignol, *L'économie à l'épreuve de la littérature*, "Idées économiques et sociales", 186, 2016, pp.30-41.
- 2 Cfr. A. Bonord, *Littérature vs économie? La littérature, comme forme de savoir et d'action, à travers l'exemple de la pauvreté*, in "Elfe XX-XXI", 8, 2019; B. Maris, *Houellebecq économiste*, Flammarion, Paris 2014; M.E. Novak, *Economics and the fiction of Daniel DeFoe*, University of California Press, Berkeley 1962.

Settecento³. Seguendo la proposta del volume, ipotizziamo che un'analisi diacronica possa offrire una nuova chiave di lettura della contemporaneità, pur riconoscendo le difficoltà legate alle asimmetrie tra i corpus. Sebbene il romanzo libertino del Settecento si rivolgesse a un pubblico ristretto e aristocratico, con un intento filosofico e una dimensione pornografica che ne fanno un genere storico e singolare, esso anticipa tuttavia dinamiche che, più in generale, caratterizzeranno il trattamento del tema della prostituzione nel XXI secolo. Questa continuità è dovuta alle numerose analogie tra i due contesti storici: l'emergere del pensiero economico liberale, che oggi trova compimento in una società neoliberale (o addirittura iperliberale); la crisi morale derivante dalla tensione tra illuminismo e persistenza dei valori religiosi, conflitto che ritorna attuale con la rinascita del religioso in opposizione a una presunta liberazione dei costumi; e infine la nascita di forme letterarie in prima persona – come il *roman-mémoires* e, in generale, le forme autobiografiche – che trovano eco nel proliferare odierno di testi di *autofiction* e *memoir*. Senza stabilire un parallelo sociologico diretto tra epoche remote a partire dalla letteratura, risulta comunque fecondo indagare come la narrativa contemporanea assorba e rielabori il lascito della letteratura settecentesca sul tema, con particolare attenzione ai personaggi femminili, la cui rilettura alla luce delle sensibilità contemporanee rivela una persistente ambivalenza⁴. Questo doppio approccio – economico e diacronico – mette in luce le dialettiche tra

3 In questo articolo mi concentrerò esclusivamente sulla prostituzione cosiddetta di “scelta” o “di lusso”, in quanto è la rappresentazione che emerge con maggiore frequenza nei testi letterari analizzati. È importante sottolineare che tale raffigurazione spesso si discosta in modo significativo dalla complessità e dalla varietà delle dinamiche sociologiche reali, che esulano dagli obiettivi di questa analisi. Mantengo inoltre il termine “prostituzione” anche se è ormai spesso sostituito dall'espressione *sex work*, che tuttavia segnala una proletarizzazione del fenomeno, perché funge da categoria ombrello per tutte le forme di atti erotici in cambio di denaro e perché è strettamente legata alla scrittura pornografica, fin dalla nascita del termine con Restif de la Bretonne in *Le Pornographe ou la Prostitution réformée* (1769).

4 Cfr. L. Steiner, *Sade aujourd'hui: Anatomie de la pornocratie*, Classiques Garnier, Paris 2019. È importante sottolineare come tutta la letteratura dei Lumi incarni una tensione irrisolta tra l'aspirazione all'emancipazione e

l'etica individuale e le dinamiche del liberalismo economico, che la letteratura non si limita a raffigurare, ma di cui diventa uno dei teatri principali.

1. *Una controversa strategia di ascesa sociale, dal romanzo libertino ad oggi*

Per indagare tale dinamica dal punto di vista economico, la prospettiva più illuminante risulta essere quella del cliente – della prostituta o del prostituto –, che incarna lo sguardo normativo della società. I testi del nostro corpus insistono sulla prostituzione come strategia di mobilità economica e sociale, finalizzata sia all'accumulazione di capitale sia all'accesso a posizioni di maggiore prestigio, anche attraverso la frequentazione di ceti più alti. Si considerino, a titolo esemplificativo, le prostitute thailandesi dipinte da Houellebecq in *Piattaforma*: ritratte come creature in fuga dalla miseria⁵, esse richiamano alla memoria le figure femminili che popolano la tradizione libertina, dalle eroine defoiane, Roxana e Moll Flanders, alla Juliette di Sade, fino alla Vesian di Casanova o Margot “la ravaudeuse” di Fougeret de Monbron⁶. Eppure, l'accentuazione della dimensione economica offre al narratore un alibi retorico per legittimare la propria posizione: non più mero fruitore, ma facilitatore di un percorso di emancipazione: al ruolo filosofico del “pedagogo” si aggiunge quello di benefattore magnanimo e del protettore solerte. Emblematica, in tal senso, risulta la figura di Casanova nel suo rapporto con La Vesian: da un lato, egli si erge a *mentor*, orchestrandone l'ingresso all'Opéra-Comique per garantirle l'accesso a una clientela facoltosa – dopo la rovina e lo smacco subiti per colpa di

alla ragione e la persistenza dei valori dell'Ancien régime, riflettendo così la complessità di un'epoca di transizione.

5 M. Houellebecq, *Plateforme* (2001); tr. it. *Piattaforma. Nel centro del mondo*, Bompiani, Milano 2001.

6 Cfr. M. Cortey, *L'invention de la courtisane au XVIIIe siècle dans les romans-mémoires des “Filles du monde” de madame Meheust à Sade (1732-1797)*, Éditions Arguments, Paris 2001.

Narbonne⁷; dall'altro, non esita a piegare a proprio vantaggio le *grâces* della giovane, in un epilogo che sigilla una conversazione filosofica e libertina sull'accordo tra anima e sensi⁸.

Nel caso di *Piattaforma* di Houellebecq, il testo mira a distinguere il cliente "accettabile" da quello condannabile, sia per le sue perversioni sessuali sia per il suo aspetto fisico ripugnante. Oôn, la prima prostituta in ordine cronologico, viene presentata come grata non solo per la somma di denaro, spropositatamente generosa ("Le diedi tremila bat, il che, se non ricordavo male, erano un compenso di tutto rispetto. Davanti alla sua reazione, capii che sì, infatti lo era. *Krôp khun khât!*"⁹), ma anche soddisfatta sessualmente dal narratore ("E io che impressione le facevo? Be', buona, anche se in effetti l'avevo un po' delusa venendo così presto¹⁰"), nonostante la sua avidità ("*Much need...* mi disse¹¹"). Eppure tutto qui dimostra la riduzione della prostituta alla sua stessa finzione: dal gesto asiatico di ringraziamento al *cliché* della donna insaziabile. In realtà, si tratta per Houellebecq di fare il ritratto dell'uomo occidentale medio, che finge di scambiare la maschera per la realtà. Un narratore che intende ribadire la narrazione dominante e una rappresentazione ideale della relazione cliente-prostituta, fondata su una dose apparente di empatia per la sua condizione¹². Inoltre, l'episodio viene – senza motivo esplicito – accostato a quella della comparsa di uno scarafaggio nella stanza d'albergo del narratore:

Quando stavo per entrare nella vasca da bagno vidi apparire uno scarafaggio. Era proprio il momento giusto perché uno scarafaggio apparisse nella mia vita; non sarebbe proprio il momento giusto perché uno scarafaggio apparisse nella mia vita; non sarebbe potuto ca-

7 G. Casanova, *Histoire de ma vie*, vol. 1., J.C. Igalens, E. Leborgne (a cura di), coll. Bouquins, Laffont, Paris 2013, p. 843: "[...] telle que vous êtes, vous trouverez d'abord dix des plus riches seigneurs qui s'offriront à vous entretenir [...]. J'entends, on me prendra en qualité de maitresse".

8 Ivi, p. 851.

9 M. Houellebecq, cit., p. 44.

10 *Ibid.*

11 *Ibid.*

12 Ivi, p. 47.

pitare meglio. Il simpatico insetto sfrecciava sulle mattonelle come una saetta; cercai con lo sguardo una scarpa, ma in fondo sapevo che non avevo molte speranze di riuscire a schiacciarlo. A che pro lottare? E cosa poteva fare Oôn, pur con la sua vagina meravigliosamente elastica? Il nostro destino era segnato. Gli scarafaggi copulano in maniera sgraziata, e senza gioia apparente; tuttavia copulano spesso, e le loro mutazioni genetiche sono veloci; contro gli scarafaggi non c'è assolutamente niente da fare.¹³

Il riferimento all'insetto contribuisce a costruire una narrazione fondata sulla fatalità, paragonando la miseria delle prostitute alla presenza degli scarafaggi sulla terra, un flagello contro il quale si può lottare solo con armi ineguali: una pantofola in mano o con prestazioni sessuali ben pagate. Tutto tende a esaltare il "cliente perfetto" e a distinguerlo dal ritratto che ne viene fatto nella guida che denuncia il turismo sessuale in Thailandia¹⁴, deriso dal narratore come segno di una *bien-pensance* ipocrita. In questo contesto, i ruoli appaiono chiaramente distribuiti: l'uomo occidentale è spinto a ricorrere alle prostitute dalla miseria sessuale e affettiva che la società occidentale gli impone¹⁵; le prostitute del Terzo Mondo, invece, vengono presentate come figure superiori per le loro presunte competenze sessuali¹⁶, e come donne che, pur svolgendo un lavoro spesso imposto, ne traggono una forma di soddisfazione personale insieme a un profitto economico, guadagnando somme che le conferiscono dignità.

La scena si ripete un po' più avanti con Sin¹⁷, un'altra prostituta thailandese – donna di trentadue anni, madre abbandonata da un consorte violento e ridotta a una condizione di precarietà economica – che incarna la razionalizzazione dello sfruttamento: la donna lo giustifica come mezzo per accumulare risorse e garantire un futuro ai figli e ai genitori anziani. Di nuovo la prostituzione viene rappresentata come sacrificio necessario, all'interno di un sistema che ne perpetua la necessità mentre il narratore,

13 Ivi, p. 46.

14 Ivi., p. 47.

15 Ivi, p. 123.

16 Ivi, p. 47 e p. 172.

17 Ivi, p. 101.

invece, rappresenta l'allegoria dell'Occidente consumista e ipocrita: il suo gesto del *pourboire* eccessivo – una somma che egli stesso definisce “ridicola” e “troppo” – non è un atto di autentica generosità, bensì una performatività caritatevole, volta a lenire il disagio di chi, pur beneficiando del sistema, ne avverte l'iniquità. La reazione della donna, tra gratitudine rituale (“*You good man*”) e la formula di commiato (“*Take care, be happy*”), sancisce l'asimmetria strutturale del rapporto: lei è costretta a una riconoscenza che maschera la violenza simbolica del suo sfruttamento, mentre lui, dopo aver consumato il “servizio”, può abbandonare la scena con una riflessione superficiale, quasi estetizzante (“un po' pensieroso¹⁸”).

Colpisce inoltre osservare come la figura della prostituta venga qui ridotta a una presenza linguistica frammentaria, fenomeno riscontrabile anche in un testo di Vitaliano Trevisan, *Black Tulips*. Le prostitute nigeriane incontrate dal narratore si esprimono in un inglese rudimentale, e le loro vicende giungono al lettore attraverso frasi spezzate, quasi brandelli di discorso¹⁹. Analogamente, in *Troppi Paradisi*, Marcello – nonostante sia definito “puttana sacra” o “geisha²⁰” – si esprime esclusivamente in romanesco e non esprime mai nulla di profondo. In altri momenti, la parola della prostituta è semplicemente filtrata dalla mediazione narrativa: le sue parole vengono narrativizzate, cioè rielaborate, tradotte e reinterpretate dal narratore stesso.

Questa strategia stilistica, adottata da tre importanti autori del XXI secolo, sposta la focalizzazione interamente sul consumatore, privando la prostituta o il prostituto di soggettività. Il testo riproduce, attraverso la forma, un'economia degli affetti e dell'eroticismo che riduce l'altro a una funzione. Tuttavia, si discosta dal modello libertino del racconto di prostituzione, in cui la protagonista era spesso la donna. Nonostante la chiave erotica e la finzione scritta da un uomo, il dispositivo narrativo libertino conferiva alla prostituta una soggettività e persino una capacità filosofica. Come ricordano i lavori di Colas Dufflo,

18 Ivi, p. 102.

19 V. Trevisan, *Black Tulips*, Einaudi, Torino 2022.

20 W. Siti, *Troppi Paradisi*, Einaudi, Torino 2006, p. 310 e p. 291.

con una svolta innovativa la figura della filosofa irrompe nella finzione letteraria come protagonista e narratrice di sé stessa, in un'epoca, il Settecento, che le negava ancora uno spazio concreto nella società²¹. Secondo lo studioso, questo nuovo paradigma rivoluziona il *roman-mémoires*, finora di impronta più conservatrice, come testimonia *Manon Lescaut* (1731) dell'Abbé Prévost: qui la protagonista è privata di una voce autonoma, poiché è Des Grieux, il suo amante, a raccontare la sua storia, riportando promesse e dichiarazioni di Manon solo in discorso indiretto e riformulato, filtrandone così le parole attraverso la propria soggettività²².

Nel XXI secolo, i generi del racconto autobiografico e della testimonianza si ricollegano alla tradizione libertina, restituendo voce alla prostituta. Questa volta, però, la narrazione è libera dalla fruizione erotica del testo e si arricchisce di una dimensione sociologica e autobiografica. Il lettore può così cogliere più direttamente le logiche di ascesa sociale, mentre chi vive di prostituzione acquisisce una voce propria. In questo contesto, la dimensione economica è sempre in primo piano: Virginie Despentes, nell'opera *King Kong Theory*, formula una riflessione provocatoria secondo cui la prostituzione sarebbe come “prendere d'assalto l'ascensore sociale per farlo partire a forza²³”, ossia fare un assalto strategico e deliberato alle gerarchie socioeconomiche. Non è tanto legata alla sfera erotica o trasgressiva, quanto piuttosto un meccanismo di sovversione delle logiche capitalistiche, in grado di eludere le norme tradizionali che regolano l'accesso al capitale e al prestigio. In questa ottica, si delinea un immaginario in cui la figura dell'*escort* si colloca in una zona sospesa tra l'emarginazione strutturale e l'aspirazione a una forma di riscatto individuale. Despentes rifiuta ogni lettura moralizzante della prostituzione e sottolinea come, nel contesto economico attuale,

21 Cfr. C. Duflo, *Les Aventures de Sophie. La philosophie dans le roman au XVIIIe siècle*, CNRS éditions, coll. Biblis, Paris 2013.

22 A.F. Prévost, *Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut* (1839); tr. it. *Storia del cavaliere Des Grieux e di Manon Lescaut*, Arnoldo Mondadori, Milano 1984.

23 V. Despentes, *King Kong Théorie* (2006); tr. it. *King Kong Theory*, Fandango, Roma 2019, p. 85.

impedirla significhi negare alle donne un accesso possibile a una forma di progresso economico. Il lavoro sessuale viene messo sullo stesso piano di molti altri lavori tradizionalmente femminili: faticosi, umilianti, mal pagati, ma almeno nella prostituzione c'è un margine di controllo e di profitto:

Non sto dicendo che questo sia un lavoro come un altro, a prescindere dalle condizioni e per qualunque donna. Ma siccome il mondo economico oggi è quello che è, vale a dire una guerra fredda e spietata, vietare l'esercizio della prostituzione all'interno di una cornice legale adeguata significa proibire specificamente alla categoria femminile di arricchirsi, di trarre profitto dalla sua stessa stigmatizzazione.²⁴

La maggiore parte dei testi che racconta un'esperienza di prostituzione, in prima persona, in chiave saggistica o autofinzionale – come *Faire le garçon* di Jérôme Meizoz, *Puttana* di Nelly Arcan, *An honest woman* di Charlotte Shane o *King Kong Theory* di Virginie Despentes – esplicita la prostituzione come una scelta economica fondata su un rifiuto di un'oppressione economica. La formula è questa: *invece di andare in fabbrica, invece di fare la cassiera, scelgo di prostituirmi*. Ma già nella letteratura libertina, in un'epoca antecedente all'ingresso delle donne sul mercato del lavoro, la prostituzione si configurava come un modo di sfuggire da un certo rapporto di dominazione economica dettato dai lavori subalterni e malpagati. La Vesian nelle memorie di Casanova è restia a diventare “*femme de chambre*” e per questo preferisce diventare “*maîtresse d'un grand seigneur*”²⁵. Anzi, Charlotte Shane in *An honest woman* (2024) sostiene che perfino le donne con un lavoro qualificato trovano nella prostituzione condizioni migliori²⁶.

24 Ivi, p. 73.

25 G. Casanova, *Histoire de ma vie*, cit., p. 843. A ben vedere, non riguarda solo le donne, perché anche Siti ne fa una caratteristica di Marcello, ricordando che “è stato Tarzan a Gardaland, ha ancora sulla mano sinistra la cicatrice delle corde”. Cfr. W. Siti, *Troppi paradisi* cit., p. 298.

26 C. Shane, *An honest woman*, Simon and Schuster, New York 2024, p. 77. “Women with straight jobs who strade moonlighting as strippers or call

Nonostante l'eterogeneità dei testi – romanzo in prima persona, autobiografia, *autofiction* – domina una narrazione fondata su una doppia emancipazione, sessuale e economica, la quale deve molto a una rilettura del romanzo libertino, in particolare di un personaggio centrale di diversi romanzi del Marchese di Sade, Juliette. Figlia orfana di un finanziere rovinato, la protagonista trasforma la propria marginalità sociale in una strategia di ascesa, utilizzando la sessualità come capitale negoziabile presso l'élite aristocratica, accumulando denaro di Saint-Fond, stabilendo rapporti con l'élite politica e ottenendo persino un titolo nobiliare. Juliette, letta dalla contemporaneità come una sorta di *manager* neoliberale del proprio corpo²⁷, è spesso evocata come modello di tali traiettorie economiche e sociali. Sade è infatti il principale riferimento libertino degli scrittori contemporanei e sicuramente colui che ha influenzato di più la letteratura odierna, come sottolinea Liza Steiner, proprio perché “anticipa le logiche neoliberali” del nostro tempo²⁸. Per esempio, Nelly Arcan evocherà, pur brevemente, *Le 120 giornate di Sodoma*²⁹ mentre Emma Becker sceglie lo pseudonimo di Justine per il suo lavoro della *maison close* di Berlino in omaggio allo scrittore³⁰. Il parallelo con Juliette è anche fecondo per analizzare uno dei più recenti testi autobiografici di Édouard Louis, *Metodo per diventare un altro*, dove l'autore si propone di ripercorre la sua straordinaria

girls often left the white collar world to spend more time at their sex jobs because it paid more offered more control over working conditions, and entailed less harassment”.

27 Cfr. O.M. Delers, *The Prostitute as Neo-Manager: Sade's Juliette and the New Spirit of Capitalism in Prostitution and the Eighteenth-Century Culture: Sex, Commerce and Morality*, in A. Lewis e M. Ellis (a cura di), *The Body, Gender and Culture*, vol. VII, Pickering & Chatto Publishers, London 2012, pp. 127-139.

28 L. Steiner, *Sade aujourd'hui*, quarta di copertina. “Cette étude interroge le phénomène de rémanence de l'œuvre du Marquis de Sade dans la littérature contemporaine. En effet, l'hypothèse économique du libertinage sadien détermine une configuration des relations interpersonnelles dans un régime de fiction capitaliste qui anticipe les réalités néolibérales”.

29 N. Arcan, *Putain* (2001); tr. it. *Puttana*, Gremese, Roma 2014, p. 23. Liza Steiner commenta questo passo e parla di *libertinaggio disforico* a proposito di Nelly Arcan. L. Steiner, cit., p. 246.

30 Cfr. E. Becker, *La Maison* (2019); tr. it. *La Maison*, Longanesi, Milano 2021.

traiettorie da ragazzo povero della provincia francese a scrittore riconosciuto che frequenta gli ambienti più raffinati in tutto il mondo³¹. Il romanzo si apre con una scena di prostituzione: il protagonista si reca a casa di un uomo, così da procurarsi il *cash* con cui, l'indomani, potrà rifarsi i denti. Il corpo venduto diventa così il mezzo per conquistare un simbolo classico della mobilità sociale: il sorriso borghese. È significativo notare che al centro di questa autobiografia picaresca c'è il sogno, non di scrivere, ma di “diventare scrittore³²”, un desiderio che nasce dalla volontà di lasciarsi alle spalle un passato disagiato. Il protagonista, frequentando circoli sempre più colti e borghesi, impara per mimetismo – proprio come Juliette, l'eroina di Sade – a muoversi in ambienti via via più ricchi, influenti e attraenti rispetto a quelli che ha conosciuto in precedenza.

2. La delegittimazione dei racconti di prostituzione

Tuttavia, come evidenzia Despentes nel suo manifesto femminista *King Kong Theory*, l'affermazione di sé, per una donna o in una minoranza, comporta sempre la minaccia di una punizione patriarcale: “Uscire dalla gabbia ha sempre comportato sanzioni brutali³³”. Poiché la prostituzione sovverte sia i principi economici sia quelli morali, la narrativa contemporanea resta sospesa tra fascino voyeuristico e giudizio morale nel trattamento di questo tema, un'ambivalenza ereditata dal romanzo settecentesco. L'eroina libertina vi è emblema della riconfigurazione delle classi e della riorganizzazione sociale dell'epoca rivoluzionaria, e il Settecento non guarda sempre con favore a queste traiettorie. Basti pensare a Manon Lescaut, condannata alla deportazione per prostituzione fin dalle prime pagine del romanzo e che paga il suo comportamento con la morte nel deserto, ma soprattutto al modo in cui Sade pone uno sguardo severo sul personaggio

31 É. Louis, *Changer: Méthode* (2021); tr. it. *Metodo per diventare un altro*, La nave di Teseo, Milano 2023, p. 15.

32 Ivi, p. 144

33 V. Despentes, *King Kong théorie*, p. 18.

di Juliette, sottolineandone l'incapacità di incarnare i tratti della vera nobiltà. Da un lato, Juliette rappresenta una mobilità sociale eccezionale grazie alla sua libertà di spirito; dall'altro, Sade la deride, presentandola spesso come una donna segnata dalle origini borghesi, legate al mondo della finanza, incapace di raggiungere la raffinatezza di figure come Clairwil³⁴.

Allo stesso modo, le narrazioni autobiografiche che traggono ispirazione dalla propria esperienza come *sex worker* devono affrontare un meccanismo di delegittimazione, espressione di una contropinta conservatrice da parte della società. Ne è testimonianza la ricezione dell'opera di Nelly Arcan³⁵, scrittrice canadese che esordisce nel 2001 con un testo di *autofiction* in cui si intrecciano il racconto di una prostituta e la sua lettera a uno psicanalista. Il testo, dichiaratamente ispirato alla sua esperienza di *escort*, già dal titolo – *Putain*, imposto dall'editore francese Seuil – viene destinato a una marginalità simbolica. Dalla copertina del libro alle domande nelle interviste, tutto ha contribuito a orientare la ricezione dell'opera come un testo privo di qualità letteraria, etichettando l'autrice come "ex prostituta che scrive". Anche Desportes osserva come testi di questo tipo, soprattutto quando autobiografici, siano spesso relegati a una dimensione testimoniale o documentaria, in ogni caso esclusi dal campo della letteratura "alta" o intellettualmente riconosciuta³⁶. Si sovrappone così una contraddizione tipica della non-fiction: trae forza dall'autenticità ("racconto ciò che ho vissuto"), ma fatica a essere riconosciuta come letteratura proprio per quella stessa autenticità, che la priva di immaginazione, il tradizionale mar-

34 Dopo il suo omicidio, per esempio, andrà a festeggiare con un'orgia al porto, in mezzo ai marinai. Le prostitute, in generale, assumono in Sade il ruolo di figure "inclassificabili", capaci di disturbare la rigida dicotomia tra dominanti e dominati, e questo non le viene perdonato. Cfr. A. St-Martin, *De l'alimentation chez Sade: clivages sociaux et (in) distinction féminine*, in "Dalhousie French Studies", vol. 76, 2006, pp. 13-29.

35 Cfr. L. Bass, *La Putain des éditions du Seuil : publication, publicisation et réception(s) du premier récit de Nelly Arcan dans le champ littéraire français*, in M.-E. Handman e Y. Koliopoulos (a cura di), *Prostitution, travail du sexe et écriture*, Pepper/L'Harmattan, Paris, in corso di pubblicazione.

36 V. Desportes, *King Kong théorie*, cit., p. 74.

catore della letterarietà. Non a caso, l'opera di Arcan è passata, nel tempo, dall'essere etichettata come *récit* (2001) a *roman* (nel 2019), con un significativo cambiamento di copertina: un ritratto dell'autrice ha sostituito l'immagine originale, che mostrava una donna con una mano nelle mutandine, collocando il libro come pornografico. È interessante notare che l'accesso al termine "romanzo" ha permesso di nobilitare il testo e riconoscerne, finalmente, la letterarietà. Un riconoscimento postumo, poiché nel frattempo la scrittrice, che aveva pubblicato vari testi, si è tolta la vita a trentasette anni.

In realtà, i meccanismi di delegittimazione testimoniano essi stessi l'ambivalenza della società nei confronti della prostituzione. L'editoria funziona come specchio di questa contraddizione: da un lato, curiosità morbosa o fruizione erotica del testo; dall'altro, rigetto e collocazione in spazi di svalutazione. A seconda dei contesti culturali ed editoriali, il testo viene presentato con copertine più o meno sensazionalistiche, titoli espliciti e attribuzioni di genere che ne riducono il valore. Si tratta di una procedura di fabbricazione dell'osceno: mettere sotto i riflettori, ma escludere dalla scena del riconoscimento. Che sia a livello testuale in Sade o extratestuale ai giorni nostri, si svaluta e degrada chi dovrebbe rimanere subalterno.

Anche la scrittrice anglo-irlandese Cash Carraway ha dovuto affrontare una ricezione simile, ma il suo testo, *Skint Estate*, anticipa e integra questa dinamica in una riflessione metanarrativa. L'autrice racconta la dura vita di una *sex worker*, coinvolta principalmente in un *peep show*³⁷, e gioca con i codici di ciò che viene definito *misery porn* – un sottogenere narrativo che si colloca all'interno del *memoir* e che spesso racconta la storia difficile di una donna, di solito una madre single, con esperienze di abuso o di forte trauma. Più la protagonista è disperata, più diventa appetibile, e il racconto si spinge a essere sempre più osceno: la "donna disposta a tutto", non solo per guadagnare denaro, ma anche per catturare l'attenzione del lettore. Cash

37 C. Carraway, *Skint Estate: Notes from the Poverty Line* (2019); tr. it. *La porca miseria. Memoir di una madre single nei quartieri poveri di Londra*, Alegre edizioni, Roma 2023.

Carraway, però, non si lascia intrappolare e disinnescia la figura che ci si aspetta di trovare in un racconto di prostituzione: il suo *Skint Estate* è un *misery porn* che non mantiene le promesse. Il testo si presenta come una testimonianza sincera, ma in realtà costruisce una narrazione deliberatamente autofinzionale, una caricatura della tipica protagonista di questo tipo di libro. Nelle prime pagine, ad esempio, la narratrice insiste sul carattere volgare della sua vita: non è una madre che cucina e si prende cura della famiglia, ma “una piccola donna terribile”. Il suo autoritratto iniziale non può che scandalizzare il lettore: “*Dov’è il padre di questa bambina?! Voglio che lo scriviate quaranta volte nella sezione commenti del Daily Mail*”³⁸. È l’opposto della “madre coraggio” che mantiene la figlia con sudore e sacrificio. Qui abbiamo una donna che vive di espedienti, cambia continuamente casa, frequenta luoghi squallidi e persone imbarazzanti. Il messaggio sottinteso è che quella donna non merita altro, non può essere altro.

Il libro di Cash Carraway parte da questa estetica per rovesciare lo sguardo: se nelle prime pagine sembra un *misery porn*, il resto del libro mostra come sia la società a essere grottesca e a ridurre la protagonista a fenomeno da baraccone. Racconta, ad esempio, della lunga ricerca di una casa per sé e per la figlia, durante la quale si scontra con un uomo che offre una stanza gratis a una madre single, a patto di potersi masturbare accanto a lei. Oppure, le viene chiesto di partecipare a un reportage in quanto madre single, fornendo la lista della spesa e le abitudini di consumo settimanali. Un lavoro che, invece di emanciparla, finisce per alimentare lo sguardo negativo e giudicante: quello che accusa i poveri di essere tali perché non sanno gestire i soldi. In questo senso, Cash Carraway evidenzia lo sguardo al contempo pornografico e giudicante portato sul racconto di prostituzione, sbatteandolo in faccia al lettore e deludendo le aspettative che si hanno sulle prostitute, ovvero uno spettacolo di miseria. La traduzione del titolo in italiano, *La porca miseria*, risulta particolarmente efficace, perché inganna il lettore più del titolo originale.

L'ambivalenza che ha sempre accompagnato la prostituzione e la sua rappresentazione sin dal romanzo libertino si riflette nella ricezione contrastata della letteratura sul tema: se da un lato desta curiosità per il suo valore erotico o trasgressivo, dall'altro si ribadisce come la prostituzione, anche quando scelta, sia indegna di formare una vera materia letteraria, e venga fruita solo con intento voyeuristico. Anche qui, la prostituzione si lega al sistema capitalistico che valorizza i corpi, purché restino subordinati, e la promessa liberale di uguaglianza economica rimane un'illusione. Il testo, allora, smaschera una verità cruciale: il capitale non vuole essere redistribuito. Chi tenta di accedervi, e soprattutto chi ci riesce, viene punito con l'infamia. In questa prospettiva, emerge una linea sotterranea che unisce la nostra epoca letteraria con la tradizione settecentesca, in cui la prostituta occupa una posizione ambivalente: desiderata ma marginale rispetto alla cultura del libertinaggio. Questa si fonda sulla celebrazione dei sensi dei libertini stessi – la società maschile e aristocratica dei personaggi raffigurati, ma anche la cerchia ristretta dei lettori – e non prevede l'integrazione di figure non appartenenti all'aristocrazia, condannate a restare ai margini del cerchio elitista dei libertini. In questo senso, la ricezione del libertinismo settecentesco da parte degli scrittori citati è frutto di una rilettura e di una visione distorta, poiché Sade rifiuta l'apertura democratica, e la sua opera è contrassegnata dal ripiegamento degli aristocratici libertini su sé stessi³⁹.

3. Dal romanzo libertino filosofico al genere narrativo-saggistico

Tuttavia, il confronto tra la letteratura sulla prostituzione del XXI secolo e il romanzo libertino mette in luce una differenza essenziale: il tema non viene più trattato né per il suo potere erotico sul lettore, né come luogo di *apprentissage* filosofico per il personaggio, come accadeva invece nella *dissertation* libertina. Su quest'ultimo aspetto, però, si registra una metamorfosi del

39 Cfr. L. Steiner, *L'élitisme aristocratique à l'œuvre. Le refus du processus égalitaire*, in *Sade aujourd'hui*, cit. pp. 67-84.

dialogo a portata filosofica (riscontrabile sia nel *roman-mémoires* che nella forma epistolare), che cede il passo a una componente saggistica all'interno della narrazione. Si tratta di un discorso personale, privo di interlocutore a livello intratestuale, in cui la questione della prostituzione assume una portata critica più ampia, rivolta all'Occidente nel suo complesso.

Nell'analisi della contemporaneità, l'argomento della prostituzione acquisisce una valenza euristica e critica, sebbene a prezzo di una riduzione che subordina la complessità dei processi di mercificazione del corpo e delle dinamiche economico-relazionali a una metafora onnicomprensiva della mercificazione totale. Questa operazione ermeneutica emerge già sul piano diegetico in *Troppi paradisi*. Nel romanzo, la relazione con Marcello non costituisce l'unico paradigma prostituzionale: ogni interazione sociale e ogni forma di mobilità appaiono strutturate secondo dinamiche di scambio. Ne sono esempi la promessa fatta a Sergio di un posto in televisione dalla conduttrice "se disposto a leccarle la bernarda"⁴⁰, o la rappresentazione dei concorrenti del *Grande Fratello* come figure prostitute. Nei passaggi più saggistici del testo, la prostituzione diventa emblematica di un Occidente in cui la mercificazione permea ogni ambito dell'esperienza umana. A tal proposito, il saggio di Walter Siti apparso su *Il Foglio* e successivamente incluso in *Resistere non serve a niente* offre una chiave di lettura paradigmatica: l'autore commenta a lungo un esperimento in laboratorio in cui un sistema economico simulato induce delle scimmie a comportamenti assimilabili alla prostituzione⁴¹.

L'oscenità, oggi, non ha più una funzione erotica o filosofica, ma serve a mostrare come il rapporto di prostituzione sia una chiave di lettura del capitalismo: il suo scandalo risiede nel rivelare la vera natura del mercato. Come sostiene Noam Yuran in *The Sexual Economy of Capitalism*, chi si ferma a vedere lo scandalo solo nel sesso o nella degradazione del prostituito non coglie l'oscenità della

40 W. Siti, *Troppi Paradisi*, cit., p. 42.

41 Id., *Resistere non serve a niente*, Rizzoli, Milano 2012, pp. 11-17.

prostituzione, che risiede invece nel denaro⁴². Secondo lo studioso, la prostituzione mostra che l'economia capitalista non coincide con l'economia di mercato: esistono beni che non dovrebbero entrare nello scambio mercantile, eppure vengono monetizzati. È il caso del corpo dei prostituti, dimostrazione che, in regime capitalista, un prezzo lo hanno soprattutto quelle cose che non dovrebbero averne⁴³. Ciò che la letteratura rivela è che la prostituzione incarna esattamente questo paradosso: il fatto che persino il sesso possa essere comprato. Essa è sintomatica del capitalismo: rappresenta l'eccezione al mondo delle merci che, proprio in quanto eccezione, rivela e rappresenta quel mondo nella sua interezza. Comprare sesso, simbolicamente, significa comprare tutto⁴⁴.

Questa analisi antropologica sostituisce un vero e proprio discorso etico negli scrittori come Siti, Houellebecq o Trevisan, che si considerano vittime anch'essi dei tempi globalizzati: ricorrono alla prostituzione come compensazione alle frustrazioni create dalla società contemporanea. In *Piattaforma*, il sesso a pagamento riempie il vuoto affettivo del soggetto maschile nella società contemporanea; in *Black Tulips* l'affetto va pagato, anche se con le cene e la benzina per recarsi all'appuntamento, quindi tanto vale pagare cinquanta euro a una donna nigeriana⁴⁵; in *Troppi paradisi* la prostituzione diventa un tentativo di conservare un potere economico e sociale in un mondo che sfugge alle vecchie gerarchie. L'atto mercificato si trasforma nel sintomo di uno sforzo disperato di preservare una forma di potenza e identità in un universo in declino, richiamando la figura aristocratica e libertina del Settecento. Comprare sesso significa, in fondo, illudersi di poter comprare tutto, offrendo a sé stessi la rassicurazione che, almeno per un po', il soggetto occidentale goda ancora di una dominazione universale fondata sul denaro. Signifi-

42 N. Yuran, *The Sexual Economy of Capitalism*, Stanford University Press, Redwood City 2024, p. 26.

43 Ivi, pp. 30-32.

44 Ivi., p. 136. E nei casi della *girlfriend experience* o dei *sugar daddies*, persino un simulacro di amore può esserlo. Ne è prova l'uso comune del termine "prostituzione" per indicare comportamenti economici che non hanno nulla di sessuale, ma che implicano la vendita di qualcosa che non dovrebbe essere venduto.

45 V. Trevisan, *Black tulips*, cit., p. 105.

cative, a questo proposito, sono le parole del narratore di *Troppe paradisi* sul rapporto tra Occidente e consumo:

Più che l'Occidente, forse sono il Vecchio Occidente, quello che non ha potere. Ma basta che mi trasferisca in Tunisia, e di potere ne ho tanto: sono il turista che colleziona emozioni, pagandole. Forse anche quando non sono in Tunisia. Sono l'Occidente perché, come l'Occidente, ho imparato a essere il turista di me stesso; se qualcuno mi minaccia, alzo una barriera e non lo lascio arrivare fino a me. Prevengo i conflitti apparendo generoso e tollerante, dimostrando al rivale che conviene a lui diventare come sono io.⁴⁶

Anche per Houellebecq, il denaro diventa strumento di neutralizzazione della concorrenza tra maschi e conferisce al protagonista una superiorità economica, frutto del privilegio occidentale, che gli consente di esercitare un potere d'acquisto capace di annullare ogni conflitto, riducendo l'altro a mero oggetto di consumo. Tuttavia, come evidenzia Bernard Maris, "Houellebecq aborrisce il liberalismo, quell'ideologia che esalta individui apparentemente liberi ma condannati a una lotta perenne e reciproca"⁴⁷. Il narratore incarna l'essenza stessa del capitalismo, un sistema fondato sull'incertezza ontologica e sull'angoscia esistenziale, in cui l'individuo è costantemente minacciato dall'eliminazione in una società dominata dalla competizione generalizzata, dalla sottomissione al consumo e dall'asfissia del lavoro alienante. In questo contesto, la pratica di consumare prestazioni sessuali a pagamento assume un valore paradigmatico: diventa la rappresentazione emblematica dell'alienazione del soggetto all'interno del regime capitalistico, costretto a esprimere i propri desideri attraverso relazioni simulate, in cui l'affetto è merce e l'illusione dell'amore si acquista. La condizione del soggetto contemporaneo si lega a un'esperienza di profonda solitudine subita. La distanza è qui netta rispetto all'universo di Sade, dove il *libertinage* è affermazione di una rottura con la società, un *isolisme* – neologismo sadiano e concetto paradigmatico della sua filosofia – ossia un regime insulare scelto in cui

46 W. Siti, *Troppe paradisi*, cit., p. 198.

47 B. Maris, *Houellebecq économiste*, cit., p. 49.

l'individuo, liberato da ogni vincolo sociale, trionfa attraverso il soddisfacimento assoluto dei propri desideri⁴⁸.

4. *Lo scrittore in regime capitalista o la nouvelle plume prostituée*

Tuttavia, man mano che si moltiplicano le narrazioni di scrittori-prostituti, la riflessività dell'autobiografia serve a mettere a fuoco l'alienazione che quest'iniziale "emancipazione" comporta. Il racconto in prima persona permette di accedere all'altra faccia della medaglia: se il valore erotico è convertibile in denaro, esso non è convertibile in emancipazione. Come racconta Nelly Arcan, il denaro guadagnato non serve per uscire dal sistema, bensì per garantirsi una posizione di forza all'interno del sistema stesso. Il denaro viene reinvestito immediatamente nella propria immagine, nella propria bellezza, nei trattamenti estetici, come se ogni guadagno alimentasse una lotta contro la svalutazione sociale che deriva dal fare del sé una merce. Restare desiderabile, e quindi vendibile. Nelly Arcan incarna questa logica fino al punto di rottura: l'accumulo di denaro non libera, ma vincola, costringe a una performance continua della bellezza, a una continua auto-oggettivazione, fino al collasso:

sì, penso che mi piaccia, insomma, se sapessi amare penso che amerei questo lavoro, ma credo sia anche per i soldi, non ho ancora parlato dei soldi che riempiono la mia vita di cose da acquistare, da ridipingere e da risistemare, non vi ho detto che con questi soldi posso occuparmi di me come intendo io in ogni momento provare all'infinito la schiuma di un nuovo shampoo frequentare chirurghi, conservare questa giovinezza senza la quale non sono niente e questa biondezza che dà un sesso ai miei sguardi, ci sono i soldi innanzitutto per mantenermi giovane e poi per il fascino irresistibile di ciò

48 Cfr. L. Steiner, *Sade aujourd'hui*, pp. 79-83; M. Delon, *Le principe de délicatesse*, Albin Michel, Paris 2011, pp. 134-135.

che qui si ripete cliente dopo cliente questa cosa che io non ammetto e che metto alla prova tutti i giorni.⁴⁹

Il testo è concepito come un monologo rivolto allo psicanalista, dove lo spettro paterno si materializza nel cliente potenziale: un'immagine che mette in scena, con forza perturbante, l'alienazione psichica in regime neoliberale, ossia un circuito chiuso in cui il bisogno di riconoscimento viene catturato dalla logica mercantile e tradotto in una fuga in avanti priva di possibilità di compimento.

In effetti molti racconti di prostituzione mettono a fuoco la relazione tra prostituzione, valore di sé e sguardo mercantile. Mostrano che non avviene una semplice riduzione del corpo a merce, ma piuttosto una paradossale mercificazione come riscatto. Per molte scrittrici, Arcan, Despentès o Shane, la riconquista della dignità passa attraverso l'unico sistema di attribuzione di valore, il mercato economico: i soldi allora non sono solo pagamento, ma simbolo di riconoscimento, di restituzione di un valore perduto. In *An honest woman*, Charlotte Shane insiste sul potere che hanno i soldi di sancire il valore della persona e la sua desiderabilità ("payment concretized validation"⁵⁰) mentre in *King Kong theory*, Despentès scrive che la prostituzione è stata, dopo lo stupro, una forma di riscatto, "banconota dopo banconota, di quello che mi era stato strappato via con la violenza (...)". Ma essa avviene solo seguendo una retorica mercantile, visibile quando dichiara "se lo potevo vendere dieci volte di seguito, volevo dire che non si spezzava con l'uso"⁵¹.

In questa configurazione, la mercificazione dell'io scrittore potrebbe essere l'ultima riconfigurazione dell'immaginario della prostituzione? È significativo che il narratore di *Troppi paradisi*, alienato dall'amore per Marcello e ridotto a una condizione di dipendenza affettiva ed economica, si trovi a dover mercificare il proprio talento letterario. Costretto a svendere la

49 N. Arcan, *Putain*, cit., p. 49-50

50 C. Shane, *An honest woman*, cit., p. 56.

51 V. Despentès, *King Kong théorie*, cit., p. 63.

propria scrittura a riviste di basso profilo e programmi televisivi di scarso spessore culturale, egli si trasforma in una figura paradossale: non più padrone della propria arte, ma prostituito intellettuale che offre le sue capacità al migliore offerente. Ma il parallelo tra scrittura e prostituzione non è nuovo, ci arriva dal Settecento libertino con il tema della *plume prostituée*; esso è già centrale nella definizione della parola “prostituzione” nell’*Encyclopédie* di Diderot e D’Alembert (1751): al commercio sessuale si aggiunge subito l’uso figurativo del termine⁵².

Lo ritroviamo in *Metodo per diventare un altro* di Édouard Louis, la prostituzione, intesa in senso letterale, non ricompare nel resto della narrazione, il che ha un effetto paradossalmente più forte: questa scena iniziale impregna tutto il testo successivo di un’interpretazione “transazionale” delle relazioni sociali che hanno reso possibile la sua affermazione come scrittore. Ogni rapporto descritto può essere interpretato come forma di scambio, di sfruttamento, di prestazione finalizzata all’ascesa, non tanto per il desiderio di scrivere, quanto quello di diventare scrittore come lo confessa lui stesso, cioè per raggiungere un certo *status*. In questo progetto, Louis rivendica con forza il diritto del povero a trarre profitto da chi possiede il capitale: ricorda Casanova impegnato in lunghe serate a giocare a Pharaon con gli aristocratici, per “*corriger la fortune*”⁵³. Ma Casanova faceva finta di essere Chevalier de Seingalt, mentre Louis deve rimanere Bellegueule per piacere alla borghesia⁵⁴. Infatti questa strategia del frequentare i ricchi ha un prezzo ai tempi dell’au-

52 Nell’*Encyclopédie* di Diderot e D’Alembert, il termine “prostituzione” assume una valenza polemica e indirettamente allusiva: il lemma, pur trattando il fenomeno in senso generale, si carica di un sottotesto critico verso Fréron (detto Frelon, e Wasp nell’*Encyclopédie*), avversario letterario di Voltaire e dei *philosophes*. Diderot, infatti, utilizza la voce per attaccare l’ipocrisia morale e la venalità intellettuale che, secondo lui, Fréron incarnava.

53 G. Casanova, *Histoire de ma vie*, cit., p. 594.

54 Nel 2015, Édouard Louis cambia ufficialmente nome e cognome per il suo pseudonimo, abbandonando il nome anagrafico Eddy Bellegueule, come raccontato in É. Louis, *En finir avec Eddy Bellegueule* (2014); tr. it. *Farla finita con Eddy Bellegueule*, La nave di Teseo, Milano 2024.

tobiografia e della “postura d’autore⁵⁵”: una mercificazione del sé ben più ampia della semplice “marchetta” sessuale. Per diventare Louis, a ogni tappa, Bellegueule accetta di interpretare la parte del *transfuge* di classe: il povero in mezzo agli intellettuali borghesi, pronto a offrire alla borghesia sia la buona coscienza sia il brivido di frequentare altre classi sociali. Si può dire che Louis come scrittore abbia fatto di sé un prodotto per il mercato borghese e il libro rintraccia tutte le tappe di questa lunga danza del ventre.

La mercificazione del sé come scrittore appare ancora più integrata con il tema della prostituzione nel libro citato in precedenza di Emma Becker, *La Maison*. Ancora giovane scrittrice, sceglie deliberatamente di entrare in una *maison close* a Berlino per esercitare la prostituzione e farne oggetto di scrittura. Presentata come un’esperienza letteraria, tanto quanto fisica, il lavoro sessuale diventa il mezzo per forzare il sistema editoriale e sociale a riconoscerla come scrittrice. Se diverse associazioni femministe hanno censurato molte presentazioni, gran parte della critica ha valorizzato l’opera per il suo carattere provocatorio, contribuendo ad assegnarle premi e a consolidarne la legittimità nel campo letterario. Qui l’alienazione diventa produttrice di soggettività confermando che al tempo del neoliberismo il posizionamento letterario è anche mercificazione del sé.

Più generalmente, la prostituzione sembra un’esperienza intrinsecamente legata alla finzione. Per quanto emerge dai racconti, questo mestiere si fonda sulla capacità di costruire un’illusione credibile: una realtà parallela in cui il cliente può sentirsi desiderato, anche quando la sua immagine non corrisponde agli standard sociali di bellezza o intelligenza. La prostituzione non è solo uno scambio economico, ma un patto tacito tra chi vende e chi acquista un servizio: un accordo che si regge sulla sospensione della verità e sulla creazione di un mondo fittizio. Arcan sottolinea come questo meccanismo sia possibile solo grazie a

55 Cfr. J. Meizoz, *Postura e campo letterario*, tr. it. di Anna Baldini, in “Allegoria”, 56, 2007, pp. 128-137.

una sorta di “patto sulla verità”: una convenzione che impone di non svelare mai l'artificio:

non capiscono che questo commercio è possibile soltanto grazie un patto sulla verità che non bisogna dire nel modo più assoluto e che bisogna credere sia altrove, da qualche parte nell'illusione che si possa aver voglia del primo venuto, anche obeso o stupido [...].⁵⁶

Qui emerge maggiormente il rapporto tra nevrosi e consumo nel sistema capitalistico, cioè come la merce permette sia di placare temporaneamente che di alimentare la propria nevrosi. Si traccia un parallelo tra la merce come finzione e la reale merce venduta dalla prostituta, ovvero una finzione. In *Resistere non serve a niente*, Siti sembra anche lui spingere in quella direzione, ovvero considerare la prostituzione come l'orizzonte dello scrittore. Anzi è proprio il dispositivo enunciativo del romanzo, quello di un autore che si lascia affittare per scrivere, una narrazione come lavoro fornito a un ricco broker che gli propone di pagare il pagamento dell'affitto. Difficile non vedere una metafora della posizione dello scrittore in questa figura di un uomo minacciato dalla speculazione edilizia e che rischia lo sfratto⁵⁷, in altri termini, come uno che deve competere in un mondo in cui da tutti le parti vengono narrazioni e espressioni di verità. L'intera libertà dello scrittore in un mercato libero non significa una letteratura più libera ma un peso impossibile da reggere – imponendo a tutti di posizionare nel migliore modo possibile sul mercato.

In tutt'altra chiave, anche Desportes traccia un parallelo provocatorio e potentissimo tra la scrittura e la prostituzione: significa infrangere tabù, esporsi al giudizio altrui, e mettere a nudo la propria intimità. Essere scrittrice è allora doppiamente trasgressivo, un atto di ribellione contro il ruolo tradizionale assegnato alle donne. La scrittrice come la prostituta, suscita sia fascino che riprovazione. Entrambe sfidano l'ordine sociale, guadagnano

56 N. Arcan, *Putain*, cit., pp. 46-47.

57 W. Siti, *Resistere non serve a niente*, cit., p. 42 e p. 46.

denaro in modo autonomo e si appropriano di uno spazio che la società spesso nega loro.

Non credo che sia un caso. Tra la scrittura e la prostituzione c'è un nesso effettivo. Affrancarsi, fare quello che non si fa, svelare la propria intimità, esporsi ai pericoli del giudizio di tutti, accettare la propria esclusione dal gruppo. Più specificamente, in quanto donna: diventare una donna pubblica. Essere letta da chiunque, parlare di ciò che deve rimanere segreto, essere sbattuta sui giornali... In evidente contrasto con il posto che ci è tradizionalmente assegnato: donna privata, proprietà, metà, ombra d'uomo. Diventare romanziera, guadagnare soldi facilmente, suscitare repulsione e attrazione in ugual misura: l'onta pubblica è paragonabile a quella della puttana.⁵⁸

Tuttavia con questo parallelo provocatorio, Desportes non solo denuncia l'ipocrisia di una società che espone, esibisce, gode dell'intimità per poi condannarla, ma rivendica anche la scrittura come atto di affermazione femminile, pur consapevole del prezzo da pagare.

58 V. Desportes, *op. cit.*, p. 74.

ANNA MASECCHIA*

LIBERTINA MA NON TROPPO Goliarda Sapienza tra vita e arte...della gioia

Nel contesto del cinema e della serialità audiovisiva, il 2025 è stato decisamente l'anno italiano di Goliarda Sapienza. Una corrente magmatica e sotterranea si è mossa negli ultimi anni tra Ippolita di Majo e Mario Martone, che hanno a lungo progettato un film biografico su Sapienza con Valeria Golino protagonista, e Golino stessa, desiderosa di girare un film da *L'arte della gioia*.

Del resto, il cinema è dentro la scrittura di Sapienza da sempre. Fa parte della sua formazione umana e artistica, come spettatrice, come attrice, come aiuto e co-autrice di Citto Maselli, e, infine, come maestra di recitazione al Centro Sperimentale di Cinematografia¹. Lo ha raccontato in *Lettera aperta* (1967), in *Io, Jean Gabin* (2010), in *Appuntamento a Positano* (2015) e in tante altre pagine tra diari e appunti. Per un cortocircuito che le sarebbe tanto piaciuto, Valeria Golino da giovanissima aveva preso lezioni di dizione da lei per il film *Storia d'amore* di Maselli (1986), proprio nella casa romana della scrittrice in cui decenni dopo avrebbe vestito i suoi panni. Si è anche a lungo vociferato di un adattamento di *L'arte della gioia* in cui Golino avrebbe interpretato Modesta, mentre solo alla fine, nel 2019, ottiene i diritti da Angelo Pellegrino e progetta un film da regista. La materia incandescente e indisciplinata del romanzo, pur limitandosi al racconto dei primi diciott'anni della protagonista, non può però essere confinata nei limiti di un film e diventa, con la complicità di Sky, una miniserie che esce anche nelle sale².

* Università di Firenze

1 Cfr. L. Cardone, *Cinematografara*, in M. Rizzarelli (a cura di), *A-Z Sapienza*, Electa, Milano 2024, pp. 53-56. Sull'attrice cfr. Ead., *Goliarda attrice nel/del cinema italiano del Secondo Dopoguerra*, in M. Farnetti (a cura di), *Appassionata Sapienza*, La Tartaruga, Milano 2011, pp. 31-61.

2 Cfr. S. Rimini, *Valeria Golino*, in M. Rizzarelli (a cura di), *A-Z Sapienza*, cit., pp. 113-114.

Tra Golino e Martone lo spirito libertino di Sapienza rivive sullo schermo. La protagonista della serie Sky è l'incarnazione di una costante metamorfosi e tutto il lavoro audiovisivo della regista traduce il rifiuto di una cristallizzazione dentro le regole e soprattutto dentro i limitatissimi confini in cui una donna come Modesta poteva muoversi, per genere e per censo. La Goliarda³ di Martone incarna, a sua volta, il risveglio della sensorialità e della sensuosità della scrittura di Sapienza, inscrivendola dentro un tempo sospeso e pure storico, personale e politico, recuperando, proprio nella relazione con l'altro che si fa creazione artistica, tutta la potenzialità libertina di un essere umano che, nelle parole del regista, ha messo in guardia da tutti gli "ismi" e che, ancora oggi, appare anche per questo scandaloso, scomodo e tremendamente liberatorio⁴.

La sfida che le pagine e l'arte di Sapienza hanno posto al cinema appare illuminata da una riflessione sulla particolarissima provocazione etica assunta dalla scrittrice quando si fa lei stessa personaggio di tanti romanzi e da Modesta. I tanti tratti libertini, che ho provato a illuminare utilizzando non soltanto i romanzi ma anche una selezione di studi su Sapienza più sensibili a questo aspetto, mi pare siano al centro della sfida che è stata raccolta, in un'epoca come la nostra, da un cinema d'autore così particolare, coraggioso e a sua volta spregiudicato come quello di Golino e di Martone.

1. Una personaggio eversiva

Per Goliarda Sapienza quelli che definisce "gli anni di Modesta", dal 1967 al 1976 circa, sono stati "qualcosa di meraviglioso", "un sogno bellissimo"⁵. Costruire, coltivare, amare

3 Utilizzo Goliarda qui e altrove per indicare il personaggio costruito da Sapienza nei suoi romanzi e le sue vite teatrali e filmiche in di Majo e Martone.

4 Cfr. M. Martone, *Perché ho fatto questo film*, in P. Mereghetti, A. Libreria (a cura di), *Fuori. Un film di Mario Martone*, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2025, p. 6.

5 Da un appunto dei taccuini, datato ottobre 1979, cit., in M. Rizzarelli, *Goliarda Sapienza. Gli spazi della libertà, il tempo della gioia*, Carocci, Roma 2018, p. 73.

un personaggio che riesce ad essere pieno di vita pur evocando tanti suoi antenati (e fantasmi) letterari deve essere stato in effetti entusiasmante. *Mirabilis*, questa volta non in senso positivo bensì mostruoso, deve essere stato però anche il momento in cui, messa la parola fine al dattiloscritto, iniziò a proporre all'editoria italiana *L'arte della gioia*. La rabbia, l'orrore e il travaglio interiore con cui ha vissuto gli ormai noti rifiuti di Rizzoli, Einaudi, Feltrinelli, Editori Riuniti, Mondadori e Rusconi si ritrovano tra le pagine dei taccuini e dei romanzi che, contro tutto e contro tutti, ha scritto e pubblicato negli anni successivi⁶.

Se ancora oggi l'eroina, la trama e i temi del romanzo di Sapienza, pur nell'uso spregiudicato e palese di tanti *topoi* romanzeschi, vengono percepiti come "eticamente ambivalenti", è facile immaginare l'effetto che ebbero alla fine degli anni Settanta. La gestazione del romanzo avviene infatti in un lasso di tempo in cui i sommovimenti culturali e civili (dalle rivoluzioni sessantottina e femminista alle battaglie sui diritti civili come l'aborto e il divorzio) nascono e trovano un loro sviluppo. Non bisogna dimenticare, come ha sottolineato anche Gloria Scarfone, che il libro "nasce contemporaneamente al Sessantotto"⁷. In questo senso, *L'arte della gioia* è un romanzo storico di manzoniana memoria non tanto perché è ambientato nel passato, con riferimenti continui ai grandi fatti del Novecento, ma perché prende posizione sul presente. E se certo non può essere considerato un romanzo storico tradizionale, è tuttavia difficile sostenere, come ha fatto Domenico Scarpa, che "la Storia è un eccipiente a dispetto della sua vistosità" e che il libro "solleva svariate questioni

6 Sulla travagliata storia editoriale del romanzo, ormai ampiamente ricostruita e documentata, cfr. G. Sapienza, *Cronistoria di alcuni rifiuti editoriali dell' "Arte della gioia"*, a cura di A. Pellegrino, Edizioni Croce, Roma 2016; A. Pellegrino, *Lunga marcia dell' "Arte della gioia"*, in G. Sapienza, *L'arte della gioia*, Einaudi, Torino 2008, pp. V-X; D. Scarpa, *Senza alterare niente*, ivi, pp. 525-531; M.B. Hernández, *La fortuna letteraria dell' "Arte della gioia" in Europa*, in G. Providenti (a cura di), *"Quel sogno d'essere" di Goliarda Sapienza. Percorsi critici su una delle maggiori autrici del Novecento italiano*, Aracne, Roma 2012, pp. 99-113.

7 G. Scarfone, *Goliarda Sapienza. Un'autrice ai margini del sistema letterario*, Transeuropa, Massa 2018, p. 88.

politiche senza essere per questo un romanzo politico”⁸, perché a suo avviso circoscritto al comportamento individuale di Modesta. Concordo, invece, con Alberica Bazzoni quando scrive che “la dimensione storica, inseparabile da quella politica, ricopre un ruolo fondamentale nell’opera di Sapienza in generale e nell’*Arte della gioia* in particolare, in quanto costituisce il contesto necessario da cui si genera e in cui si cala la lotta di Modesta per la libertà”⁹. Il cortocircuito tra presente e passato, trascritto a livello formale nella particolarissima struttura temporale del romanzo, che coglie “la vita nel tempo stesso del suo accadere” “attraverso la mimesi del presente in divenire”¹⁰, si incarna così nell’eroina che rappresenta un germe dei tempi a venire, quello contemporaneo alla stesura del romanzo ma anche il nostro. La formazione di questo soggetto di genere femminile, di cui seguiamo l’esistenza dal 1900 al 1946, affonda le radici e prende linfa dalle rivoluzioni degli anni Sessanta e Settanta, rese necessarie e urgenti per le donne da secoli di patriarcato.

Da questa prospettiva storica, i decenni di storia italiana in cui il romanzo è ambientato possono essere visti come l’incubatrice delle lotte libertarie, al tempo stesso materialiste ed edoniste, della seconda metà del Novecento, che Sapienza proietta a ritroso – anche a scapito della verosimiglianza – in una personaggio politicamente anarchica e moralmente “eccessiva”, nel senso che eccede (e decostruisce) qualunque assetto normativo e sistema di valori consolidato. Le personaggi, ha spiegato Nadia Setti, “nascono dalla resistenza e dal crollo parziale o totale degli stereotipi oltre che da una ricerca di nuove identità che

8 D. Scarpa, *Senza alterare niente*, cit., p. 520.

9 A. Bazzoni, *Scrivere la libertà. Corpo, identità e potere in Goliarda Sapienza*, ETS, Pisa 2021, p. 125. Sulla controversa questione dei legami dell’*Arte della gioia* con la tradizione del romanzo storico, si veda anche Ead., *Gli anni e le stagioni: prospettive su femminismo, politica e storia ne “L’arte della gioia”*, in G. Providenti (a cura di), “*Quel sogno d’essere*” di Goliarda Sapienza, cit., pp. 33-60, che ricollega il libro al “romanzo antistorico” siciliano, secondo la formula di Vittorio Spinazzola, cioè *I Vicerè* di De Roberto, *I vecchi e i giovani* di Pirandello e *Il Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa, un’ipotesi discussa in modo critico da G. Scarfone, *Goliarda Sapienza*, cit., pp. 131-37.

10 A. Bazzoni, *Scrivere la libertà*, cit., p. 154.

permettano di configurare altrimenti le relazioni non solo come rapporti di potere”¹¹. In altri termini, “la personaggio esce dal quadro della rappresentazione e della riproduzione di schemi e stereotipi, spiazzandoli e rinnovando scenari e tipologie, sia in testi narrativi che poetici, teatrali o anche attraverso le performance artistiche”¹².

Dietro la formidabile parabola esistenziale di Modesta, resa possibile da un miscuglio inaudito di facoltà individuali – lucidità, cinismo, coraggio, autodeterminazione, libertà di pensiero, indomabile capacità di agire –, vediamo dispiegarsi un mondo interamente pervaso dal senso del potere che governa le relazioni umane: il potere patriarcale, certo, nelle forme più violente e tradizionali del dominio degli uomini sulle donne; ma anche il potere che si ritorce contro gli uomini, o quello che le donne stesse introiettano nei panni di vittime e complici, e che poi finiscono per esercitare su altre donne; e in generale il potere su cui si reggono tante strutture istituzionali – matrimonio, famiglia, binarismi di genere, differenze di censo e di classe. Forse più che gli aspetti osceni, le scene di sesso e godimento esplicite, la violenza di passioni di ogni tipo, a disturbare fu proprio la capacità del romanzo di radiografare l’ineluttabilità del presente grazie a un punto di vista del tutto nuovo e straniante sul passato. Modesta lo fa a partire dal nome, platealmente antifrastico, come le dice Beatrice: “tu sei l’opposto del nome che porti”¹³, a identificare l’anomalia di una donna che “è l’antitesi della remissività, della sobrietà, della riservatezza e della moralità che connotano lo stereotipo femminile”¹⁴. Una “macchina desiderante”¹⁵ che però riscrive in forma nuova la tradizione del grande romanzo moderno, declinata prevalentemente al maschile, e che qui si incarna in

11 N. Setti, *Personaggia, personagge*, in “Altre Modernità”, 12, 2014, pp. 204-213; p. 210. Per un quadro di insieme cfr. R. Mazzanti, S. Neonato, B. Sarasini (a cura di), *L’invenzione delle personagge*, Iacobelli, Roma 2016.

12 N. Setti, *Personaggia, personagge*, cit., p. 208.

13 G. Sapienza, *L’arte della gioia*, cit., p. 75.

14 G. Scarfone, *Goliarda Sapienza*, cit., p. 96.

15 Cfr. P. Brooks, *Reading the Plot: Design and Intention in Narrative* (1985); tr. it. *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Einaudi, Torino 1995, p. 44ss., che ne parla esemplarmente a proposito di Balzac.

una soggettività fortissima ma anche fluida, poliedrica, contraddittoria, in costante divenire, al tempo stesso fredda e passionale, crudele e comprensiva, maschio e femmina – “mezzo carusu e mezzo mareda”¹⁶, come si legge in uno dei passi più citati del romanzo. Non a caso, la critica ha ricondotto variamente l'eroina dell'*Arte della gioia* al soggetto “nomade” di Rosi Braidotti¹⁷, al soggetto “imprevisto” di Carla Lonzi o a quello “eccentrico” di Teresa de Lauretis¹⁸, nonché alla fluidità molteplice e antinormativa del “queer”¹⁹, per mettere a fuoco la peculiarità spesso inafferrabile di questa “avventura anti-identitaria, nella quale Modesta definisce, cancella e riscrive di continuo i contorni della propria soggettività narrandosi e indovinando il tempo a venire nella sfera magica della pagina bianca”²⁰.

Rispetto a tanti modelli letterari a cui è stata accostata, e che spesso affiorano tra le pagine del libro (Moll Flanders, Pamela, Madame de Merteuil, Julien Sorel, Barry Lyndon, la Pisana di Nievo ecc.), Modesta riesce dove gli altri hanno fallito, ma non per questo si cristallizza in un'identità o in una posizione sociale stabile. Non solo acquista prestigio e potere, ma lo fa in un processo di divenire costante che la rende sempre più consapevole di sé e del mondo senza chiudersi in una forma, senza mai tendere a un punto d'arrivo, mettendo in discussione i traguardi che lei stessa ha raggiunto (primo fra tutti il denaro, che è uno strumento indispensabile per la conquista della sua autonomia ma che non diventa mai un fine in sé). In questo Scarpa ha ragione: “anche quando sono indicati in modo pertinente i modelli arrivano a dirci ben poco, perché Goliarda Sapienza li ha emulsionati fino a cancellarli dalla nostra e dalla sua visuale”²¹. Stesso discorso per i generi letterari, anch'essi variamente identificati dalla

16 G. Sapienza, *L'arte della gioia*, cit., p. 201.

17 Cfr. M. Farnetti, *Modesta nomade*, in R. Mazzanti, S. Neonato, B. Sarasini (a cura di), *L'invenzione delle personagge*, cit., pp. 168-77; A. Bazzoni, *Scrivere la libertà*, cit., pp. 105, 114-115, 147-148.

18 Cfr. M. Rizzarelli, *Goliarda Sapienza*, cit., pp. 97-100.

19 Cfr. Ch. Ross, *Identità di genere e sessualità nelle opere di Goliarda Sapienza: finzioni necessariamente queer*, in G. Providenti (a cura di), *“Quel sogno d'essere” di Goliarda Sapienza*, cit., pp. 223-242.

20 M. Rizzarelli, *Goliarda Sapienza*, cit., pp. 97-98.

21 D. Scarpa, *Senza alterare niente*, cit., p. 521.

critica (*Bildungsroman*, autobiografia fittizia, romanzo storico, melodramma, *feuilleton*)²², che appunto vengono assorbiti ed “emulsionati” in un composto instabile e difficile da ricondurre a filiazioni sicure. Anche quello che può sembrare uno schema narrativo dominante, soprattutto nella prima parte, cioè il romanzo di formazione, viene sovvertito dall’interno, perché ogni tappa dell’evoluzione psicologica e dell’ascesa sociale di Modesta è la “stazione provvisoria di un cammino incessante, animato dalla ricerca mai compiuta della libertà e della gioia”²³. In altri termini, “Sapienza delinea la *Bildung* di Modesta sul rovescio di questa tradizione, rifiutandone il teleologismo e ponendo l’accento su temi che quella trascurava o non contemplava”²⁴.

Nella sua corsa ad andare avanti senza mai tornare indietro, Modesta si prende la responsabilità, anche autolesionista, di annientare tutto ciò che si mette sul suo cammino. Già solo una donna che ammazza non solo per istinto di sopravvivenza ma anche per schietta ambizione è senza dubbio una figura eversiva, che mette a dura prova le certezze morali del lettore: figlia di un contesto ancor meno che sottoproletario, evidenzia tanto i conflitti di classe quanto le violenze del patriarcato, facendosi nuovo strumento conoscitivo di una soggettività femminile che negli anni Settanta gridava nelle strade per farsi sentire. Ricordando in alcuni aspetti Martin Eden, personaggio più vicino a lei “anagraficamente”, Modesta assume nella definizione della propria identità un passo sempre più politico. La differenza con tutte e con tutti coloro che l’hanno preceduta è che accetta, però, di perdersi nel flusso e nella metamorfosi che sono parti della vita stessa: invece di inabissarsi nella disillusione, naviga al contrario sul mare dell’utopia, mai pienamente realizzata ma sempre affiorante. E questo fa certamente di lei una figura problematica, ieri come oggi.

22 Cfr. ad es. C. Imberty, *Gender e generi letterari: il caso di Goliarda Sapienza*, in S. Contarini (a cura di), *Femminile/Maschile nella letteratura italiana degli anni 2000*, in “Narrativa”, 30, 2008, pp. 51-61; G. Scarfone, *Goliarda Sapienza*, cit., pp. 131-40.

23 M. Rizzarelli, *Goliarda Sapienza*, cit., p. 85n.

24 G. Scarfone, *Goliarda Sapienza*, cit., p. 155. Cfr. anche A. Bazzoni, *Gli anni e le stagioni*, cit., pp. 43-44.

2. Il personale è politico

Per tutte queste ragioni, penso che *L'arte della gioia* e più in generale il caso Goliarda Sapienza possano rientrare nel corpus del progetto *L'oscena libertà. Libertinismo e illuminismo radicale nella letteratura e nell'immaginario*. Perché tutto il lavoro di Sapienza così come la sua vita stessa, pubblica ma direi anche privata, se non sono stati (sempre) “politicamente scorretti”, sono stati di sicuro “moralmente problematici”. Anche l'apparente anacronismo, rispetto a un progetto che ha come focus centrale il periodo 1990-2022, è un problema relativo. Se infatti la stesura, come abbiamo visto, si colloca tra fine anni Sessanta e inizio Settanta, la ricezione e la fortuna critica dell'*Arte della gioia* iniziano con enorme ritardo, non tanto quando il libro esce in forma completa per Stampa Alternativa, nel 1998, ma soprattutto quando un grande editore come Einaudi, addirittura nel 2008, lo propone a un pubblico più vasto, dopo che varie edizioni estere hanno fatto esplodere un caso letterario internazionale. È quindi solo dai primi anni Dieci del nuovo secolo che questa scrittrice misconosciuta comincia ad avere un reale impatto sul pubblico e diventa oggetto di una seria e tuttora crescente attenzione critica.

In realtà, i tratti libertini della scrittura di Sapienza non si ritrovano solo nel romanzo di Modesta. Ad esempio, la libertà intellettuale e i rapporti tra etica ed estetica sono centrali anche nel dittico *L'università di Rebibbia* (1983) e *Le certezze del dubbio* (1987). Il furto dei gioielli di un'amica viene scoperto, in modo davvero romanzesco, dopo la vendita avvenuta utilizzando la carta d'identità, rubata a sua volta, di Titina (all'anagrafe Modesta) Maselli, sua amica e sorella di Citto Maselli, di cui è stata a lungo compagna. Dalle settimane trascorse a Rebibbia nasce il primo libro, in cui Sapienza racconta l'esperienza carceraria come un percorso di liberazione e di riconquista del desiderio di fare letteratura, scoprendo una comunità alternativa, quella delle donne recluse, che non solo hanno rifiutato i valori della società esterna ma che hanno cercato di istituire un nuovo sistema di regole, secondo lo stesso progetto etico-politico che percorre tutta *L'arte della gioia*: la “libertà di inventarsi

la vita”²⁵. *Le certezze del dubbio*, invece, racconta il fuori, il ritorno a una nuova quotidianità in cui il rapporto con Roberta, compagna di cella molto più giovane in bilico tra piccola criminalità, attivismo politico e lotta armata, si fa tramite di una riflessione sul senso e sull’urgenza della letteratura, dentro un gioco di seduzione che tematizza il desiderio omosessuale come spinta libertaria.

Può essere un caso, ma colpisce l’analogia con il destino dei grandi libertini (Sade, Casanova) finiti in carcere, che proprio qui hanno trovato la spinta e lo spazio di concentrazione per scrivere. Era peraltro la madre della scrittrice, Maria Giudice, arrestata più volte per motivi politici, a sostenere che chi non conosceva l’esperienza del carcere non poteva dire di aver vissuto davvero. Resta il fatto, ormai acclarato dalla critica, che l’influsso su Goliarda Sapienza di una certa tradizione del pensiero libertino è molto più di una vaga suggestione. Come sempre è difficile identificare fonti o genealogie precise, anche perché *libertino* – derivato dal *libertus* latino, cioè lo schiavo affrancato – è un “termine-ombrello” che copre un modello culturale ramificato e polimorfo, con temporalità e geografie differenziate²⁶. Ma i punti di affinità e di convergenza sono indiscutibili. Basta pensare alla definizione di Michel Onfray, che si adatta bene all’eroina dell’*Arte della gioia* e al suo programma etico-politico: “il libertino, ricordiamoci dell’etimologia, vuole affrancarsi: tutti condividono questo stesso desiderio. Pensare liberamente per vivere liberamente”²⁷.

Già Enzo Siciliano, in una lettera del 20 febbraio 1979 che accompagnava la proposta di pubblicazione presso Rizzoli, segnalava lo “spirito laico e libertino” dell’*Arte della gioia*²⁸. È poi

25 G. Sapienza, *L’università di Rebibbia*, Einaudi, Torino 2012, p. 115.

26 A. Scuderi, *Il libertino in fuga. Machiavelli e la genealogia di un modello culturale*, Donzelli, Roma 2018, p. 22ss.

27 M. Onfray, *Les libertins baroques. Contre-histoire de la philosophie pt. III* (2009); tr. it. *L’età dei libertini. Controstoria della filosofia III*, Fazi, Roma 2009, p. 15.

28 Lo spunto è evidenziato da M. Rizzarelli, *Goliarda Sapienza*, cit., p. 76n. La lettera di Siciliano è riprodotta in G. Sapienza, *Cronistoria di alcuni rifiuti editoriali dell’“Arte della gioia”*, cit., p. 14.

Anna Carta, in una nota a margine di un saggio dedicato alla configurazione degli spazi nell'opera di Sapienza, a indicare questa pista di ricerca:

Operazione utile sarebbe provare a riallacciare i fili che legarono la Sapienza alla cultura francese settecentesca, sia illuminista che libertina. Il rapporto della Sapienza con la vita reca traccia di un'oltranza vitalistica e sensista che la spinge in direzione della ricerca della felicità, facendola somigliare a una libertina autentica, nel senso originario, filosofico, sei-settecentesco, antimetafisico e materialista del termine. Molti saggi scritti in quel periodo recano nel proprio titolo la parola *bonheur*. Uno dei più estremi tra i pensatori libertini e precursore dell'illuminismo, Julien Offray de la Mettrie, teorico dell'esultanza carnale, dello spirito tutt'uno con la materia, dell'innocenza del piacere, scrisse un trattato dal titolo *L'art de jouir* (1751). E Goliarda, come confermato dai suoi romanzi e dalla sua biografia, conosceva bene il pensiero illuminista di Voltaire e di Diderot, colui che aveva appreso da Montaigne l'utopia umana del "fare con gioia".²⁹

Ma è soprattutto Maria Rizzarelli, nella sua importante monografia del 2018, a leggere in questa chiave il capolavoro romanzesco di Sapienza. Benché nel testo manchino citazioni esplicite dell'*Art de jouir*, il calco del titolo e una serie di assonanze suggeriscono di considerare la "storia di formazione di Modesta" come

la risemantizzazione e la riscrittura del modello culturale del libertino assunto nella sua accezione più ampia, [...] nelle sue molteplici istanze libertarie, che investono la dimensione morale, religiosa e politica, considerata in questo caso in relazione alle questioni di genere che agitano in Italia l'infuocato dibattito dell'opinione pubblica nel decennio 1967-77, all'interno del quale il romanzo di Sapienza viene concepito.³⁰

29 A. Carta, *Finestre, porte, luoghi reali e spazi immaginari nell'opera di Goliarda Sapienza*, in G. Providenti (a cura di), *"Quel sogno d'essere" di Goliarda Sapienza*, cit., pp. 272-273n.

30 M. Rizzarelli, *Goliarda Sapienza*, cit., pp. 76-77. Rizzarelli precisa che questa prospettiva di ricerca è frutto di un progetto FIR 2014 di cui ha fatto

Nel generale desiderio di leggere, studiare, educarsi che Modesta esprime in tante occasioni, Rizzarelli insiste soprattutto sulla tappa decisiva rappresentata dalla biblioteca dello zio Jacopo, nella villa Brandiforti, dove “la protagonista porta a compimento la sua istruzione con una virata decisamente libertina e libertaria”³¹. Tra i “libri scandalosi” dello zio eretico e repubblicano (“è proibito leggerli”, spiega Beatrice³²), Modesta trova Voltaire, Diderot, Bebel, Marx, “una costellazione di autori [...] che dà fondamento alla costruzione della sua genealogia libertina”³³. Al di là di autori e testi precisi, o di grandi modelli letterari che traspaiono sulla pagina (si pensi solo alla Madame de Merteuil di Laclos³⁴), Rizzarelli ribadisce che

il sincretismo ideologico da cui viene fuori il *libertinage* femminista e postmoderno di Modesta sembra, però, più vicino a un’interpretazione genealogica di lunga durata, in sintonia con la *Controstoria della filosofia* di Michel Onfray. In vista dell’affrancamento globale della sua persona, la collezione dei libri proibiti di Jacopo costituisce soltanto uno degli scaffali della sua personale biblioteca (anche se forse il più significativo), che permette di connettere il materialismo antico di Epicuro a quello storico di Marx [...] e a quelli del pensiero liberale, marxista e antifascista di Carlo Civardi. Rispetto a questo modello culturale libertino e libertario, tutta una tradizione di pratiche e discorsi anticanonici, esperiti in ambito religioso, assumono una più generale valenza eversiva che si estende alla sfera sociale e politica.³⁵

In questo quadro eterogeneo, nel quale i legami intertestuali si diluiscono e si fondono in una sostanza nuova, ci sono soprat-

parte, finanziato dall’Università di Catania e coordinato da A. Scuderi, *Le relazioni pericolose. Libertini, libertine e libertà* (ivi, p. 77n.).

31 Ivi, p. 86.

32 G. Sapienza, *L’arte della gioia*, cit., p. 63.

33 M. Rizzarelli, *Goliarda Sapienza*, cit., p. 87. Per i rimandi al testo cfr. G. Sapienza, *L’arte della gioia*, cit., p. 91.

34 Ne hanno parlato ad esempio G. Scarfone, *Goliarda Sapienza*, cit., pp. 97-99, e M. Rizzarelli, *Goliarda Sapienza*, cit., pp. 102-3.

35 Ivi, p. 88.

tutto due aspetti che possono essere ricondotti chiaramente alla tradizione del pensiero libertino. Il primo è il connubio di passione e ragione, desiderio e calcolo, istinto e tecnica. Perché la continua glorificazione del corpo e delle pulsioni fisiche, a partire da quelle sessuali, non fa di Modesta un soggetto che si abbandona “romanticamente” a desideri indomabili e a passioni incontrollate. Anzi, in tanti momenti della sua irresistibile parabola ascendente la vediamo lavorare su di sé con volontà e disciplina, con un ferreo autocontrollo delle emozioni, “un quadro alquanto differente rispetto all’immagine di personaggio gioiosamente sensuale descritta fin qui”³⁶. In un certo senso, come ha sottolineato Tullia Rodigari, “l’eroina de *L’arte della gioia* somiglia più al principe di Machiavelli che alla sua autrice. [...] Modesta sa essere infatti, a seconda delle circostanze, forte come un leone e astuta come una volpe”³⁷. Anche Andrée Bella ha insistito sulla “pratica del distacco”, su “un’autoconsapevolezza che può fiorire solo da un atto di volontà e di autocontrollo”, una postura che trova espressione formale nella frequente alternanza tra narrazione in prima e in terza persona³⁸. Così, nei momenti di maggiore lucidità e cinismo, “la forza dell’odio e l’astuzia della prudenza”³⁹ guidano Modesta nel governo delle passioni verso gli obiettivi che si prefigge e che, di volta, con determinazione implacabile, puntualmente raggiunge (basta pensare all’abilità con cui riesce a simulare sintomi fisici, dallo svenimento all’attacco epilettico). È lei stessa a imporsi direttive chiare: “Dovevo studiare me stessa e gli altri come si studia la grammatica, la musica, e smetterla di abbandonarmi così alle emozioni, che bella parola, emozio-

36 A. Bazzoni, *Scrivere la libertà*, cit., p. 109.

37 T. Rodigari, *Modesta e Machiavelli*, in G. Providenti (a cura di), *“Quel sogno d’essere” di Goliarda Sapienza*, cit., p. 96.

38 A. Bella, *“A Backbone Held Together by Joy”. The Transformative Power of “L’arte della gioia”*, in A. Bazzoni, E. Bond, K. Wehling-Giorgi (a cura di), *Goliarda Sapienza in Context. Intertextual Relationships with Italian and European Culture*, Fairleigh Dickinson University Press, London 2016, p. 52. Sull’oscillazione tra prima e terza persona, cfr. L. Fortini, *“L’arte della gioia” e il genio dell’omicidio mancato*, in M. Farnetti (a cura di), *Appassionata Sapienza*, cit., p. 107.

39 G. Sapienza, *L’arte della gioia*, cit., p. 44.

ni!”⁴⁰. E se questo è evidente soprattutto nella prima parte, più improntata allo schema del romanzo di formazione, tutto il libro mostra questa coesistenza di ragione e passione con cui l’eroina di Sapienza, da vera libertina, conquista gradualmente non solo gli spazi della sua autodeterminazione, ma anche una crescente consapevolezza e padronanza del corpo, dei suoi piaceri, delle dinamiche affettive e relazionali, di quell’“arte della gioia” a cui tende tutto il suo percorso di soggettivazione.

Il secondo aspetto è infatti implicito nel titolo stesso del romanzo: l’amore e la gioia dei sensi non come uragano travolgente ma come arte, cioè etimologicamente *téchne*, abilità, mestiere, capacità di governare il corpo per ottenerne il massimo piacere. Il tema emerge per la prima volta nelle “lezioni” di *ars amatoria* che Carmine impartisce ogni giorno a Modesta, “in quella piccola stanza nuda e profumata di tabacco”:

Vedi, figghia, l’amore non è come dicono tanti ca uomini non sono e anche donne ca donne non sono, e vanno sbattendo da ‘na banna all’altra senza quasi niente provare. [...] La verità è che quando trovi la donna giusta o l’uomo giusto, allora è di dovere intendersi. Il corpo uno strumento delicato è, più d’una chitarra, e più lo studi e più l’accordi all’altro, più diventa perfetto il suono e forte il piacere. Ma tu ti devi aiutare e aiutarmi. Non ti devi vergognare. Ecco, io ora faccio lento lento e tu seguimi. E quando senti crescere il calore me lo devi dire, ca io t’aspetto, e insieme ci tramortiamo.⁴¹

Qui, l’inverosimiglianza di mettere in bocca a un popolano uno dei principi della cultura aristocratica libertina determina – come ha scritto ancora Maria Rizzarelli – “un effetto decostruttivo dirompente”, perché l’apprendista Modesta impara subito a mettere in pratica gli insegnamenti di Carmine nei rapporti con Beatrice, sovvertendo dall’interno le dinamiche della “cultura eteropatriarcale”⁴²: “Quello che imparavo da Carmine cercavo di comunicarlo a Beatrice. Le mie carezze si fecero più caute e più

40 Ivi, p. 30. Cfr. anche p. 105.

41 Ivi, pp. 109-110.

42 M. Rizzarelli, *Goliarda Sapienza*, cit., p. 91.

penetranti. Certo non ero un uomo, ma con la mano le entravo dentro più profondamente e lei più profondamente veniva”⁴³.

Più avanti, il rapporto con il marxista ortodosso Carlo Cividari verrà compromesso per via della profonda unità tra mente e corpo, tra esperienza d'amore e impegno etico-politico che Modesta sente e mette in pratica come un'arte. Quello che Modesta, libertina e libertaria, rimprovera a Carlo, ma anche alle posizioni ufficiali del Pci, è l'astrazione ideologica, la rigidità delle categorie morali e sociali, l'incapacità di uscire dagli schemi di pensiero abituali in cui l'amore e la donna sono qualcosa di sacro, la cui adorazione va scissa dalla carnalità (lo si vedrà, in seguito, anche nelle discussioni con Joyce, che non riesce a pensare e a vivere il suo desiderio omosessuale senza moralismi e sensi di colpa). Tutto ciò, nelle parole di Modesta, significa perpetuare i guasti di una società cattolica e borghese. Ma Carlo la accusa di sviare, di mettere in campo un “discorso teorico” che nulla c'entra con loro due, con l'amore⁴⁴.

Carlo non può capirlo, ma, appunto, il discorso c'entra eccome. È di nuovo il cortocircuito storico da cui nasce *L'arte della gioia*, scritto negli stessi anni in cui donne e ragazze in corteo gridavano “il personale è politico”; un altro filo che ricollega Modesta al modello culturale del libertino. Fin dalle origini – ce lo ricorda Attilio Scuderi – il libertinismo è infatti “affrancamento spirituale e materiale, politico e religioso, rifiuto pervicace di ogni forma di tirannia nell'esperienza civile quanto in quella mentale, un affrancamento [...] che anela naturalmente a una condizione collettiva favorevole e sintonica ed è dunque intimamente inseparabile dalla dimensione politica”⁴⁵. La peculiarità di Modesta è di giocare questa partita politica in una continua ridiscussione di norme e categorie, a partire da quelle che lei stessa stabilisce: “non mi diventare fanatico della gioia, per carità!”, dirà verso la fine del libro al nipote Carlo: “Lasciamo essere gli altri come sono, o come vogliono essere!”⁴⁶. La sua apparente amoralità,

43 G. Sapienza, *L'arte della gioia*, cit., p. 111.

44 Ivi, pp. 167-68. Per il rapporto con Joyce cfr. in particolare ivi, pp. 346-58.

45 A. Scuderi, *Il libertino in fuga*, cit., pp. 42-43.

46 G. Sapienza, *L'arte della gioia*, cit., p. 487.

l'anarchismo individualista e l'indole trasgressiva mirano infatti a costruire una nuova morale, regole comportamentali diverse attraverso le quali legittimare la libertà del singolo, che però non devono a loro volta cristallizzarsi in un nuovo sistema. Se "Modesta rivendica il diritto ad auto-determinarsi", nota Alberica Bazzoni, "non mira a fissarsi in un'identità rigida né a dominare gli altri", perché "la sua identità, il suo posizionamento e le sue categorie concettuali continuano a evolvere, senza abbracciare mai completamente alcuna interpretazione definitiva del reale e anzi rifiutando strenuamente ogni conclusione"⁴⁷.

Alla fine l'arte della gioia di Modesta, la sua educazione alla libertà, il suo percorso di soggettivazione femminista non mirano a un piacere sfrenato o all'espressione di un desiderio compulsivo, secondo l'immagine abituale del libertino, ad esempio nell'esemplare più celebre della storia, Don Giovanni. In lei mente e corpo, personale e politico trovano una sintesi nella profonda consapevolezza di sé, in una padronanza completa del proprio essere che è anche un mettersi in ascolto del mondo esterno, degli stimoli sensoriali, delle relazioni con gli altri esseri umani.

3. 2025: *Odissea nello spazio Sapienza*

Durante la conferenza stampa per la presentazione della serie Sky realizzata da Valeria Golino, Valeria Bruni Tedeschi, che ha interpretato la principessa Gaia Brandiforti, fa notare qualcosa di molto interessante: se solo un editore francese ha dimostrato apertura e coraggio pubblicando *L'arte della gioia* nel 2005, oggi, proprio la Francia non vuole distribuire la serie realizzata da Sky, per un nuovo rigurgito moralista, forse anche legato all'*ethical turn* che ha caratterizzato gli ultimi decenni. È un dato di fatto che se il romanzo di Sapienza, e più in generale la sua letteratura, precorreva troppo i tempi nel suo inno alla possibilità per ogni essere umano di vivere uno stato di *queerness* ante-litteram, *L'arte della gioia* versione Golino parla tanto alla nostra contemporaneità proprio per la sua densità espressiva riguardo

47 A. Bazzoni, *Scrivere la libertà*, cit., p. 151.

al discorso sulla costruzione identitaria di una soggettività non normativa, fluida e che potremmo definire, come spero di aver ben argomentato, libertina.

La serie opera alcune significative variazioni a livello della trama, nate dalla collaborazione in prima battuta con la sceneggiatrice Francesca Marciano a cui poi si sono aggiunti Valia Santella, Luca Infascelli e Stefano Sardo, ma è la messa in scena a risultare efficace nel restituire la fluidità e il costante divenire di Modesta. Golino ha definito Modesta una *borderline*, ovviamente non in senso strettamente psichiatrico, ma per indicare una personalità che non sta mai dentro un confine, che eccede sempre i margini di una norma che non accetta. Per restituire questa natura della personaggio di Sapienza, la regista si serve di porte e finestre ma anche di superfici riflettenti. Più che lo specchio, però, richiamo diretto al doppio e alla dimensione, anche lacaniana, di progressiva costruzione della soggettività, sono i vetri a svolgere una funzione chiave nel lavoro filmico della regista. Superficie trasparente e riflettente insieme, il vetro mette in comunicazione il dentro e il fuori, ciò che Modesta sente e pensa e ciò che vedono gli altri. Le effusioni che si scambia con l'amata Beatrice attraverso un vetro consentono alle due amanti di rispecchiarsi l'una nell'altra, ma anche di tenere quella distanza che garantirà ad ognuna di loro di essere se stessa.

Rispetto alla trama, l'introduzione in sceneggiatura della figura di Rocco, assente nel romanzo, aiuta poi a rincalzare il discorso anti-patriarcato che ritorna in maniera forte nella serie. Rocco incarna con ogni suo gesto e con ogni parola la cultura del patriarcato, forse anche in maniera un po' didascalica ma di certo efficace se si ha la necessità di parlare a un pubblico ampio. In ogni caso, la dialettica che si instaura tra il pensare comune di Rocco e l'agentività del personaggio di Sapienza rendono ancora più chiaro perché Modesta è stata definita, da quando esiste questa nuova configurazione linguistica, una personaggio.

La *queerness* torna in Martone ma è l'amalgama magmatico vita-arte, personale-politico a colpire di più nel caso del film *Fuori*. Proprio dove la politica e la storia sembrano assenti, sembrano stare *fuori* rispetto alla vicenda narrata, si impongono, invece, premendo dal fuori campo in cui sono, in realtà, costantemente

evocate. Il racconto di Ippolita di Majo di una primaria ispirazione nata sul set di *Capri revolution* (M. Martone, 2018) – anche dall’incontro con Donatella Finocchiaro, altra catanese d’origine – è molto suggestivo, considerando il percorso esistenziale di Modesta, a proposito di contadine che diventano intellettuali e di utopie libertine. Già nel 2021, con *Il filo di mezzogiorno* (1969), versione teatrale della seconda tappa dell’autobiografia delle contraddizioni di Sapienza, di Majo, complice la regia di Martone, aveva estrapolato dal testo letterario di partenza la lotta ancora tutta interiore e psichica di Goliarda nel cammino verso la conoscenza di sé, l’autodeterminazione e l’espressione piena della sua vocazione intellettuale e artistica. Nel suo lavoro di adattamento teatrale, di Majo fa emergere come Sapienza costruisca “fotogenicamente” un sé personaggio che si muove tra l’ombra e la luce. Ancora in vita ma anche fantasma (insieme agli altri, evocati, della potente figura della madre Maria Giudice, di Nica e così via), la Goliarda teatrale cerca una luce naturale che l’aiuti a spegnere quella artificiale nel cui cono si è nascosta, innanzitutto a se stessa, raggomitolata nella depressione. Progressivamente, in lei si risveglia una dimensione sensoriale e sensuale sepolta. Goliarda recupera, alla fine di un percorso sempre più disubbidiente, in cui ogni autorità, a partire da quella del suo psicoanalista, viene messa in discussione, una vita sua, che riesce a integrare la matrice degli insegnamenti libertari e rivoluzionari materni alla conquista di un vivere che si fa scrittura letteraria, di un’opera che si confonde con la vita stessa⁴⁸.

Forse anche da questa operazione è nata in seguito l’idea, ancora di di Majo, di abbandonare il progetto di un film biografico sulla scrittrice privilegiando un racconto sì autobiografico ma già diventato finzione, già riscritto da Sapienza in *L’università di Rebibbia* e *Le certezze del dubbio*. Si è già accennato al fatto di cronaca da cui nascono i libri. Il furto di gioielli in casa della sua migliore amica è un atto eversivo e rivoluzionario compiuto da

48 I. di Majo, *Il filo di mezzogiorno*, Einaudi, Torino 2024. Si rimanda anche a I. di Majo, *Psicoanalisi* e A. Masecchia, *di Majo, Ippolita – Martone, Mario*, in M. Rizzarelli (a cura di), *A-Z Sapienza*, cit., rispettivamente pp. 189-191 e pp. 71-73.

una scrittrice nota, che frequenta i circoli intellettuali romani intrattenendo rapporti privilegiati con la buona società e che finisce in carcere, tra delinquenti abituali, detenute politiche e assassine. Raccontare e asserire, come fece Sapienza in varie interviste, che la vera libertà sia dentro il carcere perché fuori le regole del vivere civile sono, soprattutto per le donne, una grande prigione, fu scandaloso quasi quanto *L'arte della gioia*, quel romanzo disubbidiente e decisamente libertino che aveva nel cassetto e che non riuscì a vedere pubblicato.

Martone ama da sempre portare sullo schermo figure geniali alle prese con l'ispirazione e l'atto creativo, in fin dei conti anche nel caso del matematico napoletano Renato Caccioppoli, protagonista del suo lungometraggio d'esordio. "Goliarda, c'est moi", potremmo sentirla dire. Il film privilegia una dimensione soggettiva che sintonizza lo spettatore con le percezioni e le sensazioni di Goliarda. C'è tutto un prezioso lavoro sui sensi che restituisce, come ho detto più sopra, una caratteristica importante dello stile letterario di Sapienza. A titolo di esempio, si veda anche solo la sequenza in apertura in cui seguiamo, nel presente, il risveglio della scrittrice in casa sua, a Roma. Di prima mattina, il caldo estivo ci arriva alle orecchie grazie al cicaleccio e possiamo quasi sentire l'odore del caffè bollente che sale dalla macchinetta. Poi Goliarda si siede su una poltrona sorvegliando il suo caffè e guardando fuori, verso il cielo azzurro: un suono tutto mentale di onde marine si confonde con quello oggettivo dei rami di pino al vento. La componente vitale e insieme riflessiva, elaborativa, creativa della scrittrice è già tutta qui, in questo travaso costante tra esperienza sensoria e astrazione del pensiero.

Anche Martone lavora costantemente sul confine tra dentro e fuori. La sua Roma è realistica e onirica insieme. Come si è detto, alla dimensione della fluidità soggettiva, il regista aggiunge in maniera sorprendente una insistenza maggiore sul nesso tra personale e politico. Lo evidenzia la presenza di un fuori campo immaginario: la storia italiana degli anni Ottanta, tra stragi e bande armate. Questo fuori campo si fa concreto attraverso suoni, parole, titoli di quotidiani ed è incarnato nella sua complessità e anche contraddittorietà da Roberta, una magnifica Matilda De Angelis. Lo sfocato, il fatto di non mettere bene a fuoco il conte-

sto, accompagna già l'avvio del film sui titoli di testa: la persona che viene scortata dalle secondine dentro il carcere di Rebibbia è una donna, prima di essere Goliarda Sapienza. Nella narrazione filmica, l'alternanza tra la vita fuori del presente e i mesi passati in carcere segue un andirivieni che ricorda le "intermittenze del cuore" proustiane, anche perché tutto si muove nello spazio emotivo e poi creativo di Goliarda.

Da questo punto di vista, è emblematica la sequenza che si svolge nella profumeria di Barbara, interpretata da Elodie, e, in particolare, nel piccolo bagno in cui si chiude Goliarda perché sopraffatta dall'ansia dovuta alla scoperta della dipendenza dall'eroina dell'amata Roberta. Martone ama girare negli spazi stretti e, qui, questo spazio si amplia e amplifica percettivamente quando la triade dell'universo femminile celebrato dal film si trova riunita. L'effetto di questo cambiamento di scala di uno spazio che da piccolo si fa concretamente grande, ma il cui effetto sullo spettatore è puramente percettivo, si riverbera nella scena seguente quando, nel retrobottega del negozio, le tre amiche organizzano un improvvisato banchetto, avviene qualcosa di simile e si configura nuovamente una dimensione di intimità che era stata possibile solo nel chiuso della cella a Rebibbia, in quella sospensione di ruoli, stati sociali e funzioni che la realtà carceraria aveva consentito.

Questa scelta registica di creare una sorta di *trompe-l'œil* filmico lavorando, all'interno di una stessa scena, su una scenografia mobile e variabile nella scala di grandezza, si ritrova spesso in Martone. Qualcosa di simile avviene nella sequenza del furto di gioielli, dove la variazione di grandezze viene realizzata però attraverso scelte di ottica e di obiettivi, piuttosto che a partire dalla scenografia. In *Fuori*, questa modalità di lavorare sullo spazio appare particolarmente efficace per generare un pensiero eterotopico e per tradurre la spinta di Goliarda a sovvertire l'ordine costituito, instaurandone uno nuovo, che dialoghi costantemente con coloro che lo abitano. In questo modo, la gestione dello spazio martoniano assume, a mio avviso, una forma "libertina" perché traduce un pensiero intellettuale dentro lo spazio fisico e mentale della contestazione, in cui ogni relazione umana può essere rinnovata. Lo ha ben spiegato

Gloria Scarfone relativamente a *L'arte della gioia*, affermando che il desiderio di Modesta “minaccia l'ordine costituito: non solo perché lo rifugge ma perché crea un'eterotopia, ‘una sorta di controluogo, specie di utopia effettivamente realizzata nella quale i luoghi reali, tutti gli altri luoghi reali che si trovano all'interno della cultura vengono al contempo rappresentati, contestati e sovvertiti’”⁴⁹.

L'immaginario di Sapienza incontra così nel cinema d'autore italiano la possibilità di integrare, dentro una eterotopia in divenire, la personaggio Goliarda⁵⁰ dell'autobiografia delle contraddizioni con la personaggio Modesta dell'*Arte della gioia*. Mi affido nuovamente a Scarfone per provare a chiudere questo viaggio filmico e audiovisivo dentro lo spazio di una Sapienza libertina (ma sempre a modo suo):

In carcere vige esattamente il contrario dell'anarchia assoluta: gerarchie, desideri mimetici, differenze di classe. Perdurano insomma anche qui gli stessi meccanismi della realtà di fuori. Ciò che però significativamente muta è lo statuto delle regole che reggono questi medesimi meccanismi: regole inventate, istituite attraverso un atto di libero arbitrio, e solo in quanto tali capaci di acquisire valore anche per il singolo. Così come la comunità carceraria nell'*Università di Rebibbia*, dunque, che cos'è in fondo nell'*Arte della gioia* la famiglia Brandiforti se non una piccola eterotopia “dove vige la regola della fantasia, della sperimentazione e dell'azzardo”, e dove ogni membro “ha sempre un ‘ruolo’ accettato da tutti”⁵¹

49 G. Scarfone, *Goliarda Sapienza*, cit., pp. 200-201. La citazione tra virgolette è tratta da M. Foucault, *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, a cura di S. Vaccaro, Mimesis, Milano-Udine 2001, pp. 23-24. Di eterotopie parlano anche Ch. Ross, *Identità di genere e sessualità nelle opere di Goliarda Sapienza*, cit., p. 226, ed estensivamente M. Rizzarelli, prima – con riferimento specifico al cinema – nel saggio *Schermo, schermo delle mie brame... La formazione dello sguardo di Goliarda Sapienza*, in “Arabeschi”, 9, 2017, pp. 32-47, e poi nella più volte citata monografia *Goliarda Sapienza*, cit., ad es. p. 19.

50 Si veda I. di Majo, *Goliarda*, in M. Rizzarelli (a cura di), *A-Z Sapienza*, cit., 110-112.

51 G. Scarfone, *Goliarda Sapienza*, cit., pp. 209-10.

Mi piace pensare che, soprattutto nel caso del film di Martone, potremmo sostituire al carcere e alla famiglia Brandiforti costruita da Modesta un set cinematografico e, per lo spettatore, lo spazio concreto e immaginario di un film libertino.

FRANCESCO DE CRISTOFARO*

SEDUTTORE POSTUMO

Casanova e la fine del mito nel cinema italiano

È un ottimo accostamento che nella stessa stanza ci siano flaconi di mercurio vicino a una bottiglia di moscato: accanto alle dolci anfore dell'ebbrezza la malinconia lunare dell'alchimia, l'elemento misterioso della volatilità, della mezzanotte, della menzogna, dello spettro di Hermes. Casanova è un uomo mercuriale – astratto, bianco, tossico, volatile e sempre parente di sangue delle streghe. *Muskateller und Quecksilber* – ecco il suo passaporto rilasciato in tedesco.

Miklós Szentkuthy, *A proposito di Casanova*

1. *Provini d'onore (a mo' di preambolo)*

Può essere fruttuoso partire da uno special televisivo: una sorta di meta-backstage del *Casanova* che fu realizzato da due assistenti di Fellini, Liliana Betti e Gianfranco Angelucci, e che venne trasmesso addirittura in prima serata¹. Erano due anni che si scriveva tanto intorno alla nuova creatura del maestro, così da trasformarla in “un film di carta stampata”: la ricerca del protagonista era stata complessa, i produttori avevano vacillato non poco, erano state persino trafugate alcune pellicole di girato. Soprattutto, da subito il regista aveva nutrito nei confronti del suo beniamino un sentimento a dir poco ambivalente. Dirà a Ge-

* Università di Napoli Federico II

1 L. Betti, Angelucci G., *E il Casanova di Fellini?*, Programma Nazionale RAI, 6 maggio 1975; cfr. il volume a cura degli stessi, *Casanova rendez-vous con Federico Fellini*, Bompiani, Milano 1975, che riporta, tra le altre cose, la sceneggiatura integrale dello special televisivo.

orges Simenon: “Non è un artista, non parla mai della natura, dei bambini, dei cani, niente. Ha soltanto scritto una specie di elenco telefonico. È un ragioniere, un contabile, un playboy di provincia che crede di aver vissuto ma non è nemmeno nato, che ha girato il mondo senza mai esistere, che ha attraversato la sua vita come un fantasma errante”². Ancora più brutale con Aldo Tassone: “un uomo tutto esteriore, senza segreti e senza pudori [...] un presuntuoso, un saccente, è ingombrante come un cavallo in casa, ha una salute da cavallo, è un cavallo”; di più: è “uno scrittore noioso che ci ha parlato di un personaggio chiassoso, indisponente, vile, un cortigiano che si chiamava Casanova, un omaccione impennacchiato che puzza di sudore e di cipria, che ha l’ottusità, la prepotenza e la spocchia della caserma e della chiesa, uno che vuol sempre aver ragione [...] È uno che non ti permette nemmeno di esser ignorante, si sovrappone a tutto [...] Ma come si fa a stare insieme a uno stronzone così?”³. Eppure Fellini con Casanova non solo ci stette insieme per un bel po’, ma volle anche che su quella gigantesca e sfarzosissima gondola salissero tutti i suoi più fidi collaboratori, da Nino Rota a Danilo Donati a Giuseppe Rotunno.

Nel documentario si assiste, tra l’altro, a quello che potremmo definire un casting dell’anima: una convocazione immaginaria di alcuni mattatori della commedia all’italiana. Fellini chiama a raccolta coloro che hanno incarnato l’italianità, rendendola maschera riconoscibile. Vediamo così scorrere Marcello Mastroianni – l’attore feticcio, il doppio possibile – che discetta, in camice medico, di un Casanova tutto incrinature e lacrime: sentimen-

2 F. Fellini, G. Simenon, *Carissimo Simenon, Mon cher Fellini. Carteggio di Federico Fellini e Georges Simenon*, a cura di C. Gautier, S. Sager, Adelphi, Milano 1997, pp. 125-126. Ringrazio Diego Fulco per il suggerimento (e per tanti altri): stavolta più che mai, questo saggio è un po’ anche suo.

3 L. Betti, G. Angelucci, *Casanova rendez-vous con Federico Fellini*, cit., pp. 140-141 (l’intervista di Fellini a Tassone era apparsa su “Gente” il 1° settembre 1975). Cfr. il bel contributo di G. Gimmelli, *Casanova l’arcitaliano*, “doppiozero”, 28 gennaio 2021. Per un inquadramento critico del *Casanova* felliniano cfr. almeno T. Kezich, *Federico. La vita e i film*, Feltrinelli, Milano 2021; L. Betti, G. Angelucci (a cura di), *Il Casanova di Federico Fellini*, Cappelli, Bologna 1977; P. Fabbri, *Sotto il segno di Federico Fellini*, Sossella, Roma 2019.

tale, vulnerabile, quasi dimesso. È la versione del personaggio che Fellini rifiuta (ma solo per poterlo poi distruggere meglio) in quanto troppo vicino, troppo umano, troppo consolatorio. Ecco poi Ugo Tognazzi, che scarta il libertino cosmopolita e punta dritto su un Casanova gastronomico, basso-corporeo, famelico, dove il desiderio sessuale e quello alimentare si confondono fino all'indistinzione: non a caso legge prima la memoria autobiografica di un incontro con una (soave) petomane, poi una ricetta settecentesca che è un trionfo del madornale e del grottesco – quel grottesco che Fellini sa riconoscere come proprio. Ancora, Vittorio Gassman, che arriva dal teatro, ancora acceso da una scena del suo *O Cesare o nessuno*, e rivendica una conoscenza profonda del personaggio: il suo Casanova, proclama, sarebbe tutto vitalismo, estro, rappresentazione continua, teatralità non appresa ma biologica. Insomma, un cocktail ineffabile di Cesare, Casanova, Kean e Gassman. La sua leggendaria favella però s'inceppa, la memoria lo tradisce: nella smagliatura del ricordo si apre la fessura dell'impostura. L'ultimo della serie è Alberto Sordi, il più feroce e il più puerile: un Casanova neonato, capriccioso, vagamente effeminato, celibe per vocazione più che per scelta; qualcuno che ride e ferisce con la stessa distrazione, capace di crudeltà minime e definitive (la caduta dell'anziana controfigura di Madame d'Urfé, relegata fuori campo, è la scena madre: l'indifferenza come forma suprema di violenza, la risata come alibi morale).

Queste ludiche audizioni servono, più che a scegliere un volto, a smontare un mito. Casanova, per Fellini, è un prisma: ogni attore ne rifrange una faccia, e tutte insieme compongono non un personaggio, ma un dispositivo critico sull'italianità, sul maschile, sulla recita sociale. Prima ancora del film la demolizione è già cominciata: anche ciò che sostengono gli altri "esperti" interpellati nel documentario (Tonino Guerra, i cui versi, insieme a quelli di Zanzotto, impreziosiscono il film; alcuni improbabili eppure autenticissimi "vitelloni" della riviera romagnola; lo psicanalista Ignazio Maiore e il sessuologo Luigi de Marchi) va in quella direzione. Alla rinfusa: Casanova è un "impotente emotivo", un "nevrotico non angosciato: bisognava fargli venire l'angoscia per

poi smontarlo”, un “caratteriale grave, sostanzialmente depresso, che si agitava per coprire la sua inerzia e un senso di inutilità”; è un “piagnone”, “un vagabondo, un guitto”; piace agli italiani perché sono infantili, non hanno risolto il problema della madre (a cominciare dagli intellettuali: i più infantili di tutti); soprattutto, è un figlio mutilo dell’antico regime, più precisamente della Controriforma, e non ha nulla dell’illuminismo; eccetera. In qualche modo il *divertissement*, condotto da quella Olimpia Carlisi che pronuncerà una delle battute più illuminanti del film (“Che strano uomo che tu sei, *Iacomo!* Non puoi parlare d’amore senza immagini funebri. ‘La più dolce delle morti’... Ti vuoi annullare in amore... Forse che più che amare tu desideri di *morire?*”), sembra contenere l’esito d’un processo rappresentativo ed ermeneutico in atto già da tempo.

2. Della seduzione dopo la fine del desiderio

Si direbbe infatti che *Il Casanova di Federico Fellini* (1976) occupi nella cinematografia, nel costume e nell’immaginario del nostro Paese una posizione non soltanto estrema, ma retroattiva: è un’opera che sembra venire dopo tutto, e che proprio per questo costringe a rileggere ciò che lo precede. Fellini non affronta Casanova come un personaggio da reinterpretare, né come un mito da aggiornare; lo osserva invece come si osserva una funzione che continua a operare quando il mondo che la rendeva possibile si è già ritirato. Più che un soggetto che agisce, Casanova è un dispositivo che insiste; e il film non racconta una vita, mette bensì in scena un funzionamento.

L’avversione dichiarata dal regista nei confronti di Casanova non si traduce, come pure si potrebbe credere, in un gesto di distacco ironico o in una parodia regolata del mito; al contrario, prende la forma di un accanimento quasi metodico, di una volontà di *stressare* il personaggio fino a consumarne ogni residuo di funzionamento simbolico. Fellini non si limita a decostruire il personaggio: lo accompagna ostinatamente fino al punto in cui il dispositivo della seduzione smette di rispondere, fino a quando il gesto narcisistico del corteggiamento, privato di ogni resistenza

del mondo, non si rivela per ciò che è diventato – un automatismo, una procedura senza destinatario, una coreografia che continua a eseguirsi anche dopo che il senso si è ritirato. L'ambiguo e malinconico Casanova felliniano appare allora come una figura fuori tempo massimo, sopravvissuta a se stessa⁴: qualcuno che continua a muoversi, a desiderare, a performare in un universo che non gli restituisce più nulla, che non riflette più il suo movimento, che ha smesso di reagire.

È significativo che questa condizione emerga fin dalle prime sequenze veneziane, dove lo spazio – lungi dal funzionare come tradizionale teatro della seduzione – si rivela immediatamente in crisi. Venezia non è più una città, ma un interno: uno spazio chiuso, saturo, senza esterno possibile, come se l'intero mondo fosse stato risucchiato in un unico ambiente decorativo⁵. I canali non promettono attraversamento, ma reiterazione; non conducono altrove, riportando sempre nello stesso punto. Le feste non aprono all'incontro, non producono sorpresa o rischio, ma ritualizzano l'inerzia del già visto, l'usura dell'esperienza. Tutto appare consumato in anticipo, già esaurito nel momento stesso in cui si offre allo sguardo: figure, corpi, oggetti sembrano arrivare sempre dopo, come se la vita fosse costantemente in ritardo rispetto alla propria messa in scena. La città che nella tradizione letteraria e iconografica aveva incarnato l'azzardo, la mobilità, l'esposizione al caso, diventa così un ambiente claustrofobico, una macchina scenografica perfettamente oliata che, però, non produce differenza. Non c'è più scarto, non c'è più

4 Casanova, insomma, non è un mito "invecchiato", ma una forma che continua a operare fuori tempo. Aby Warburg indicò con *Nachleben* la persistenza di immagini e modelli simbolici che riemergono in contesti storici non più loro, spesso in forma deformata o residuale (Georges Didi-Huberman ha mostrato come la sopravvivenza non coincida con la continuità, ma con una temporalità disallineata, fatta di ritorni anacronici e tensioni irrisolte).

5 La Venezia felliniana si presenta come spazio saturo, privo di esterno: uno spazio non più attraversabile, ma solo reiterabile (o, secondo la distinzione di Michel de Certeau, "rappresentato" piuttosto che "praticato"); ovvero, nei termini storico-architettonici fissati da Manfredo Tafuri, una macchina scenografica, in cui la monumentalizzazione coincide con la perdita di funzione e con la trasformazione dello spazio in puro interno musealizzato.

altrove, non c'è più distanza. E proprio per questo la seduzione – che vive di attesa, di differimento, di opacità dell'altro – si trova compressa, soffocata, ridotta a gesto meccanico. In uno spazio che non concede più fuga né mancanza, la seduzione non fallisce perché viene ostacolata, ma perché non trova più nulla da attraversare. Continua a ripetersi, sì, ma come una funzione senza mondo, come un rito che persiste quando il suo orizzonte di senso si è ormai definitivamente ritirato. E questo esaurimento dello spazio – la sua saturazione progressiva, la sua chiusura su se stesso – produce un effetto immediato e decisivo sul tempo, che nel film smette a sua volta di funzionare come dimensione dell'esperienza. Nel *Casanova* non si dà progressione narrativa né apprendimento: ciò che accade non si deposita, non lascia traccia, non modifica il soggetto che lo attraversa. Gli eventi, più che accadere, si reiterano senza variazione. Fellini costruisce così un tempo coattivo, circolare, ostinatamente autoreferenziale, in cui ogni gesto ritorna su se stesso senza scarto, senza eccedenza, senza residuo. È un tempo meccanico e misurato: Casanova vi rimane intrappolato, come in un ingranaggio che continua a girare anche quando la funzione originaria si è smarrita.

È nel corpo di Casanova che questa crisi temporale e simbolica trova la sua manifestazione più evidente. Affidato a Donald Sutherland e reso deliberatamente rigido, artificiale, quasi inorganico, quel corpo non è mai davvero un corpo erotico, bensì un supporto operativo della seduzione intesa come tecnica. Esso finisce per offrirsi come il prodotto terminale di una radicale funzionalizzazione del vivente, là dove ciò che resta del corpo non è più esperienza, ma procedura. Se, come voleva Bergson, il comico nasce dall'irruzione del meccanico sul vivente, qui quella medesima sovrapposizione si irrigidisce sino a perdere ogni residuo di leggerezza, assumendo piuttosto i tratti di una coazione tragica. Disancorato dalla propria fenomenalità, il corpo *opera*, più che sentire: una torsione in cui si incontrano, senza conciliarsi, la lezione fenomenologica di Merleau-Ponty e la diagnosi più freddamente genealogica di Elias, per il quale i processi di civilizzazione coincidono con una progressiva normalizzazione dei gesti, degli affetti, delle posture.

Corpi sempre più governabili, e proprio per questo sempre meno propri. Non è un caso che Fellini insista con metodo sulla codificazione dei gesti: l'approccio, la postura, il contatto, l'amplesso. Tutto è riconoscibile, ripetibile, prevedibile; tutto appare già scritto prima di essere eseguito. Gli incontri sessuali si succedono senza differenza qualitativa non perché manchi la varietà delle situazioni – che anzi è abbondante, quasi ostentata – ma perché manca l'evento: il sesso non produce esperienza, limitandosi a *consumare* tempo. Casanova non vive ciò che accade; lo registra. Ogni incontro viene immediatamente neutralizzato dalla sua stessa ripetibilità, come se fosse destinato fin dall'inizio a diventare materiale d'archivio.

In questo senso, *Il Casanova di Federico Fellini* mette in scena una delle separazioni più radicali del cinema moderno: quella tra sessualità e desiderio. Il sesso è ovunque, insistente, pervasivo, quasi ossessivo; ma il desiderio, paradossalmente, non accade mai. Le donne che attraversano il film sono superfici, maschere, funzioni narrative: non oppongono resistenza, né chiedono, né trattengono; non assurgono a soggetti di relazione, perché incapaci di introdurre alterità e di produrre scarto. La seduzione, privata della sua dimensione dialettica, diventa un monologo che si ripete a vuoto, una pratica che continua a esercitarsi anche quando ha perso il proprio oggetto. È proprio l'assenza di conflitto e di rischio a segnare la condanna del personaggio: non l'impossibilità di sedurre, ma l'impossibilità di desiderare qualcosa che non sia già stato previsto, già consumato, già morto.

La celebre scena della bambola meccanica non va dunque intesa né come un eccesso grottesco, né come una provocazione isolata, buona per scandalizzare o per siglare in modo vistoso l'iconoclastia felliniana; al contrario, essa costituisce il punto di cristallizzazione dell'intero film, il luogo in cui tutte le sue linee di forza convergono e si rendono finalmente leggibili. Casanova trova nell'automa la partner ideale, più che per deviazione o per eccentricità patologica, per una stringente coerenza interna: la bambola non sente, non rifiuta, non oppone alcuna opacità. È un corpo perfettamente adeguato a una seduzione che ha smesso di voler incontrare l'altro, cercando soltanto la conferma del proprio gesto. Qui la seduzione raggiunge il suo grado zero: è solo

simulazione di relazione, contatto con un oggetto che garantisce, per definizione, l'assenza di rischio. Portato alle sue estreme conseguenze, il mito libertino conduce all'estinzione del desiderio, risolvendosi paradossalmente nella negazione radicale dell'alterità. La scena va allora letta come una sintesi teorica, quasi un teorema messo in immagine. Tutto il film tende a questo punto con una coerenza implacabile: Casanova può continuare a *chercher la femme* a patto che il mondo sia già morto e che ciò che gli sta di fronte non sia più in grado di rispondere. Solo un corpo perfettamente inerte – che non desidera, non devia, non eccede – può sostenere una seduzione senza desiderio. Il problema, a questo punto, non è più Casanova come figura storica o mitica, ma cosa ne resti quando il mondo non offre più resistenza, quando l'altro non restituisce più senso, e l'incontro viene sostituito da una ripetizione impeccabile e vuota. Fellini mette in scena, più che la perversione di un individuo, il destino di un modello, mostrando come una seduzione “assoluta” coincida infine con la sua cancellazione.

Il film lascia così emergere con particolare nettezza la propria natura di autoritratto obliquo, quasi riluttante a dichiararsi tale ma per questo tanto più insistente. Casanova non è soltanto il seduttore settecentesco deformato, svuotato, portato al limite della propria leggenda: è anche, e forse soprattutto, il doppio inquietante dell'artista moderno. Come Casanova, infatti, anche il cineasta si nutre di promessa, di attesa, di incanto; vive di una tensione verso l'altro che dovrebbe compiersi nell'incontro con lo sguardo dello spettatore. Ma cosa accade quando l'incanto si consuma, quando la fede nell'immagine si esaurisce, e tuttavia la macchina continua a funzionare, ostinatamente, per inerzia? Il cinema – come Casanova – può continuare a produrre immagini anche dopo la fine del desiderio che le giustificava, può reiterare i propri codici, le proprie forme, i propri rituali, senza però aprire un mondo, senza più promettere un'esperienza. Nell'intervista a Simenon Fellini lo dice a chiare lettere: “In realtà è un film sull'inutilità della creazione, sul deserto arido in cui il creatore fatalmente si ritrova dopo essersi ingegnato a vivere soltanto con le sue marionette, o con le sue parole. Dimenticando di lasciar esprimere il lato animale che è parte integrante

del suo essere. Non è questo il pericolo? Casanova, alla fine, divenuto lui stesso una marionetta, si fissa meccanicamente nella contemplazione senza speranza del suo universo femminile... E anche il simbolo dell'artista bloccato nella dimensione nevrotica dell'illusione creatrice"⁶.

Il Casanova felliniano attraversa il film come una reliquia moderna, un sopravvissuto che continua a muoversi in un universo già svuotato di senso. Non incarna, ormai, l'eccesso né la gioia libertina che il mito aveva a lungo veicolato; incarna piuttosto la stanchezza del mito stesso, la sua persistenza inerte, la sua incapacità di morire davvero. La seduzione si deposita come un archivio di gesti, una collezione di maschere, una serie di posture reiterate *ad libitum*. Più che distruggere Casanova – gesto che sarebbe stato troppo semplice, forse persino consolatorio – Fellini lo conserva come un fossile culturale, come la traccia sedimentata di ciò che la modernità ha perduto nel momento stesso in cui sembrava trionfare, quando la potenza della macchina ha finito per sopravvivere al desiderio che l'aveva messa in moto.

C'è poi anche un livello di lettura più legato alla congiuntura storica, e soprattutto più ideologico: e questo livello è avallato dall'autore stesso, quando, sollecitato ancora da Aldo Tassone, rincara la dose contro Casanova affermando che questi sarebbe "un fascista. Una specie di anticipazione di quella tipologia rozza ed elementare soddisfatta di sé che si configura nel fascismo, cioè quell'esistere collettivo, non individuale, quell'ubriacarsi nell'azione pompieristica, scenografica, quel pensare secondo un sistema coatto di slogan generici, senza senso"⁷. In questa operazione di smontaggio progressivo, che precede e accompagna il film, Casanova non viene solo privato della sua aura erotica o ridotto a funzione spettacolare, ma anche ricollocato, con una precisione tutt'altro che neutra, dentro un orizzonte implicitamente politico. Il seduttore che Fellini (quel Fellini reduce, lo si ricorderà, da *Amarcord* e dalla sua rilettura del ventennio come adolescenza prolungata della Nazione) prende di mira non è semplicemente

6 F. Fellini, G. Simenon, *op. cit.*, p. 107.

7 L. Betti, G. Angelucci, *Casanova rendez-vous con Federico Fellini*, cit., p. 141.

un individuo moralmente discutibile o un personaggio storicamente invecchiato, bensì il prodotto terminale di una forma di convivenza che ha smarrito ogni capacità di trasformazione: un soggetto che prospera in un mondo già corrotto, che si muove con disinvoltura in un sistema esausto, e che proprio per questo non conosce né conflitto né responsabilità. Stagliandosi da quell'autentico *Casanova revival* celebrato da Manganelli, Calvino, Crepax, Manara, Altan e molti altri, il personaggio di Fellini diviene il rovescio caricaturale della cittadinanza: l'emblema di una socialità senza progetto, di un'esistenza tutta giocata sull'adattamento e sull'abilità relazionale svincolata da qualunque tensione storica⁸. Non è un caso che Fellini lo avvicini esplicitamente a una tipologia "arcitaliana", precorritrice del fascismo e del qualunquismo: non per stabilire un nesso causale grossolano, ma per isolare una continuità antropologica, un modo di stare nel mondo fondato sull'azione scenografica, sull'adesione a slogan vuoti, sull'ebbrezza di un fare senza scopo che sostituisce l'esperienza con il gesto e la responsabilità con la performance. In questo senso, il Casanova che vien messo alla berlina nel documentario e poi definitivamente inchiodato nel film non è soltanto un mito da sfatare, ma una figura-sintomo, una forma di vita che ritorna proprio nel momento in cui la Repubblica contemporanea attraversa la propria crisi più profonda: come se il libertino settecentesco, riemerso in forma spettrale negli anni di piombo, servisse

8 Il fenomeno (o "emozione", in senso lotmaniano) culturale del *Casanova revival* è indagato da R. Donati, *Casanova: un mythe-fantôme des années soixante-dix*, "Cahiers d'études romanes", 27 (2013), pp. 463-474. Chiara Portesine lo ha recentemente collegato al clima politico dei Settanta: "Quando esce *Casanova*, dopo le stragi, le gambizzazioni e i rapimenti era impossibile non vedere in questi corpi dissezionati e feriti qualcosa di mortuario. Il desiderio era tornato a essere un capriccio che si poteva consumare soltanto nel privato delle serrature, e con una certa vergogna. Nel *Casanova* di Crepax la storia è ovunque pur non essendo mai pronunciata ad alta voce: è il retro dello specchio, l'interno del cassetto dove riposa una verità dei corpi che era già, precocemente, invecchiata. Fuori dagli armadi, nella realtà esterna agli specchi, la parata delle istituzioni aveva ricominciato a mascherarsi, con le parrucche ben indossate – solo, un po' più sporche di sangue" (C. Portesine, *Il Casanova di Guido Crepax* (1976), *tra filologia e politica*, di prossima pubblicazione su "Studi Veneziani").

a rendere visibile ciò che resta di una comunità quando la politica si è ritirata e al suo posto continuano a funzionare, per inerzia, soltanto le maschere.

3. *Casanova domestico: genealogia di un fantasma*

Se il Casanova di Fellini appare come un corpo che continua a muoversi quando il desiderio non ha più mondo, il cinema di Luigi Comencini compie un gesto ancora più silenzioso e, proprio per questo, forse più destabilizzante: mostra come si diventa Casanova. Ovvero come si apprenda molto presto a stare nel mondo in una forma tale che, più tardi, la seduzione non potrà che presentarsi come risposta quasi obbligata, come automatismo appreso prima ancora di esser desiderato. *Infanzia, vocazione e prime esperienze di Giacomo Casanova veneziano* (1969) non racconta l'origine di un mito, ma l'origine di una postura; più che l'esplosione di un desiderio eccezionale, la lenta sedimentazione di una maschera, di un modo di stare tra gli altri che nasce non dall'eccesso, ma dalla precoce regolazione del desiderio.

Il titolo, nella sua apparente prolissità – quasi programmatica, quasi didascalica – è già una dichiarazione di poetica. *Infanzia* non designa un tempo edenico o pre-sociale, ma un territorio già densamente normato, attraversato da sguardi, aspettative, prescrizioni implicite. *Vocazione* non rinvia a un richiamo interiore, a una necessità intima che sale dal profondo del soggetto, ma a una direzione suggerita, se non apertamente imposta, da un contesto che orienta, seleziona, corregge (ecco il perché di tanta insistenza sul mestiere teatrale dei genitori). *Prime esperienze*, infine, non allude a conquiste o trionfi, ma a prove, a esercizi cauti, spesso goffi, in cui ciò che conta non è tanto ciò che si fa quanto ciò che si impara a non fare, e che viene progressivamente escluso come inappropriato, fuori posto, inefficace.

Comencini, in questo senso, non cerca l'origine del desiderio come pulsione, come energia primaria e indisciplinata; cerca piuttosto la sua educazione come comportamento, la sua trasformazione in competenza sociale. La seduzione non emerge come destino eccezionale, bensì come soluzione praticabile all'interno

di un sistema di relazioni già dato: meno un'eccezione che una risposta adattiva. Proprio questa normalizzazione precoce – questo insegnare a desiderare “nel modo giusto”, nei tempi giusti, con i gesti giusti – rende retrospettivamente il Casanova adulto una figura tanto meno scandalosa quanto più inevitabile, l'esito coerente di un'educazione riuscita⁹.

La Venezia che attraversa il film di Comencini è lontanissima da quella felliniana, già trasformata in mausoleo e in macchina autoreferenziale della visione, ma non coincide nemmeno con la Venezia mitica del libertinismo settecentesco, luogo di eccesso, di mobilità e di rischio. È piuttosto una Venezia quotidiana, osservabile, quasi domestica: una città fatta di interni, di stanze condivise, di spazi ristretti in cui il corpo del giovane Casanova è costantemente esposto allo sguardo altrui. Qui non si impara a desiderare attraverso l'avventura o la trasgressione, ma attraverso la sorveglianza. Il desiderio non deborda: si ritrae, si misura, si aggiusta. Sedurre, in prospettiva, significherà prima di tutto non disturbare, non eccedere, non farsi notare nel modo sbagliato – occupare lo spazio senza mai incrinare l'equilibrio.

Il regista costruisce il film come una lunga sequenza di micro-situazioni formative, prive di qualunque drammaticità esplicita ma cariche di effetti a lungo termine: come se ogni episodio fosse un piccolo esercizio di adattamento destinato a sedimentarsi nel tempo. Gli adulti non educano con discorsi o ammonimenti espliciti, ma con gesti minimi, con silenzi eloquenti, con imbarazzi trattenuti¹⁰. Sin dalla splendida scena in cui viene mandato

9 Il concetto bourdieusiano di *habitus* consente di leggere la seduzione comenciniana non come deviazione o eccesso, ma come competenza relazionale pienamente integrata: l'*habitus* designa un sistema di disposizioni incorporate che orientano il comportamento senza passare per la deliberazione cosciente. Il giovane Casanova, insomma, non impara a desiderare di più, ma a desiderare *nel modo giusto*, secondo le aspettative implicite del contesto sociale.

10 Non si dimentichi che Comencini era reduce dal successo di *Incompreso* e stava preparando per la Rai *I bambini e noi* e, insieme alla sua straordinaria squadra (in cui primeggiavano la sceneggiatrice Suso Cecchi d'Amico e il musicista Fiorenzo Carpi), *Le avventure di Pinocchio*. Per un inquadramento complessivo della sua opera, con particolare attenzione alla dimensione pedagogica e alla rappresentazione dell'infanzia come spazio normato, cfr. A. Aprà, *Luigi Comencini*, Marsilio, Venezia 2007.

in avanscoperta dalla madre verso il corpo del padre che credeva annegato, il giovane Casanova osserva, registra, interiorizza; impara molto presto che il mondo funziona per asimmetrie, che lo sguardo dell'altro precede sempre il proprio desiderio, e che ciò che conta non è tanto ciò che si vuole quanto il modo in cui lo si rende visibile. In questo senso, la seduzione futura non sarà mai un atto di libertà, né un gesto di rottura, ma una competenza relazionale: la capacità di adattarsi agli altri, di rispondere alle loro aspettative senza esporsi davvero, senza mettere in gioco la propria vulnerabilità.

Il tempo del film è, da questo punto di vista, decisivo. Non c'è accelerazione, non c'è climax, non c'è svolta risolutiva. Le situazioni ritornano, leggermente modificate, come se l'infanzia fosse un circuito che si percorre più volte senza mai uscirne del tutto. Questo tempo lento, quasi ostinatamente reiterativo, produce una figura che, da adulta, non potrà mai abitare il desiderio come esperienza piena, perché il desiderio è stato fin dall'inizio addestrato alla prudenza, educato alla misura, reso compatibile con lo sguardo altrui. Casanova nasce qui come un soggetto che sa stare al mondo – che ne conosce le regole, le attese, i limiti – ma proprio in virtù di questo, per paradosso, come qualcuno che non saprà più rischiare davvero, perché il rischio è stato neutralizzato prima ancora di potersi manifestare come possibilità.

È qui che Comencini introduce una delle torsioni più profonde, e forse più radicali, dell'intero discorso. La seduzione, lungi dall'apparire come gesto di trasgressione o di rottura, si configura qui come continuità, come perfetta adesione a un ordine già dato. Il futuro Casanova non sedurrà per infrangere le regole, ma per muoversi con agilità al loro interno, per sfruttarne le pieghe senza mai forzarle apertamente: sedurre significherà piacere senza creare conflitto, ottenere senza chiedere, essere accolto senza mai esporsi del tutto. La maschera del seduttore nasce, più che come sfida al mondo, come risposta adattiva a un mondo che non tollera l'eccesso, penalizzando lo scarto, richiedendo una costante gestione di sé. Riletto alla luce del film di Fellini, quello di Co-

Una rilettura assai sensibile ai dispositivi di normalizzazione è proposta da G. Canova, *L'alieno e il pipistrello*, Bompiani, Milano 2000.

mencini funziona allora come una preistoria del corpo-macchina: se il Casanova del regista riminese è condannato a ripetere gesti svuotati di desiderio, qui invece il desiderio non muore (sarebbe una soluzione troppo brutale), ma nasce già incanalato entro l'ordine delle relazioni. In termini foucaultiani, l'interiorizzazione della norma precede la coscienza morale e agisce attraverso micro-pratiche quotidiane, prive di intenzionalità esplicita: in tale prospettiva, l'infanzia di Casanova non rappresenta un "prima" innocente, ma il luogo stesso in cui si sedimentano posture e limiti destinati a strutturare il desiderio adulto. L'automatismo felliniano trova così la propria origine pedagogica, il proprio lento e paziente apprendistato.

Per converso, *Infanzia, vocazione e prime esperienze* sembra rispondere con esattezza diagnostica a *Casanova* '70. L'antieroe di Monicelli, incapace di desiderare nella normalità e costretto a cercare il rischio come unica condizione di eccitazione possibile, apparirà come l'esito estremo di questa educazione alla misura. Quando il desiderio è stato a lungo sorvegliato, ortopedizzato, regolato, funzionalizzato; quando è stato reso comportamento prima ancora che esperienza, esso non potrà che riemergere come anomalia, disturbo, scarto patologico rispetto a una norma ormai interiorizzata. Con una discrezione che è anche una forma di crudeltà teorica, Comencini mostra proprio il momento in cui quella norma viene appresa e naturalizzata: quando il desiderio smette di essere una possibilità aperta e diventa, senza che nessuno lo dichiari esplicitamente, una questione di buona educazione.

Eppure si dà, nel Casanova comenciniano, qualcosa di ancora più inquietante, proprio perché meno vistoso, meno immediatamente leggibile in termini di deviazione o di crisi. A differenza delle altre figure – l'automa felliniano, il nevrotico monicelliano – questo Casanova non appare mai come figura patologica: è un soggetto perfettamente integrato, che sa muoversi nel mondo con una certa grazia, con una competenza relazionale che non fa attrito, che non produce scandalo. Proprio questa integrazione, questa apparente armonia con l'ordine delle cose, rende la sua seduzione futura radicalmente *priva di libertà*. Non sarà un gesto eccessivo, non sarà un atto di rottura, ma uno stile di adattamento. In questo senso, Comencini compie una delle critiche più

profonde e meno consolatorie al mito libertino: mostra che la seduzione può non essere l'opposto della norma, ma il suo prodotto più raffinato, la sua forma più elegante e meno riconoscibile.

Infine, il Casanova che sortisce da questo *Bildungsroman* del libertinaggio che è *Infanzia, vocazione...* non è ancora un seduttore – non possiede ancora né l'aura né il repertorio che la tradizione gli attribuirà – ma non potrà che diventarlo: non perché il desiderio lo travolga, non perché una energia eccedente chieda sbocco, bensì perché il mondo gli ha insegnato che quella è una delle poche forme accettabili di relazione, uno dei pochi modi di stare tra gli altri senza pagare il prezzo del conflitto. La seduzione perde così ogni residuo di romanticismo e si rivela per ciò che è: una maschera appresa, un comportamento socialmente utile, una strategia di riconoscimento che promette accesso senza esposizione, prossimità senza rischio. Comencini allora non abbatte Casanova, non lo ridicolizza, non lo patologizza: tutte operazioni che, in fondo, avrebbero ancora riconosciuto al mito una qualche centralità drammatica. Lo precede; e, precedendolo, lo svuota, mostrando il punto esatto in cui Casanova non è ancora Casanova, ma già non può essere altro. È qui, nell'infanzia, nella vocazione, nelle prime esperienze, che la seduzione smette definitivamente di essere promessa di libertà e si fa destino, esito coerente di un'educazione riuscita. Ed è solo attraversando questa genealogia silenziosa, questa pedagogia invisibile del desiderio, che gli altri Casanova – l'automa di Fellini, il nevrotico di Monicelli, il testimone disincantato di Scola – acquistano piena intelligibilità: non come variazioni eccentriche di un mito eterno, ma come esiti storicamente situati di una stessa, persistente, educazione alla misura.

4. *Rischiatutto, o la nevrosi della modernità*

Casanova '70 (1965) compie uno dei passaggi più sottili e insieme più crudeli nella vicenda del Casanova cinematografico italiano, poiché tende a spostare la questione dal piano del *mito* a quello del *funzionamento*. Se Fellini mostrerà la seduzione come gesto che continua a operare dopo la morte del desiderio, e se Co-

mencini ne ricostruirà pazientemente la genesi come adattamento precoce a un mondo sorvegliato, in questo film non *in* costume ma *di* costume Monicelli mette in scena ciò che accade quando quella formazione entra a pieno regime nella modernità avanzata. Il suo Casanova, che non si chiama Casanova all'anagrafe e che vive nei favolosi anni Sessanta (ma forse già nei Settanta, se si prende sul serio il titolo del film), né automa né apprendista, è invece un soggetto perfettamente integrato e competente – ma proprio per questo irrimediabilmente malfunzionante.

Il maggiore Andrea Rossi-Colombotti, interpretato da Mastroianni, è un uomo del sistema in senso pieno e quasi esemplare. Ufficiale della Nato, ingegnere, professionista della razionalità tecnica, abita un mondo ordinato, efficiente, tecnologicamente regolato, in cui ogni funzione trova il proprio posto e ogni comportamento la propria giustificazione. Nulla, nella sua vita pubblica, lascia presagire una crisi; nulla sembra incrinare la superficie liscia di un'esistenza riuscita. Ed è proprio questa assenza di crisi, questa perfetta continuità tra soggetto e ambiente, a rendere il desiderio impossibile. Il paradosso che struttura il film, spesso ridotto a semplice gag narrativa, va invece preso fino in fondo: il personaggio riesce a desiderare solo in condizioni di pericolo e di disordine. Non tanto perché ami l'avventura in quanto tale o perché ricerchi l'eccesso, quanto perché solo quando il sistema si incrina, quando la norma si sospende, qualcosa in lui può rimettersi in moto.

Monicelli costruisce il film come una serie di esperimenti involontari sul desiderio, quasi un laboratorio narrativo in cui ogni episodio ripete la stessa struttura con minime variazioni: una situazione ordinaria fallisce, una situazione eccezionale funziona. Ma ciò che conta non è l'effetto comico, pur finemente orchestrato¹¹, bensì la diagnosi implicita che il film formula con

11 È interessante osservare che anche questo film ha tra i suoi sceneggiatori, insieme ad Age e Scarpelli, Suso Cecchi d'Amico. Per una lettura dell'opera di Monicelli che ne evidenzia la radicalità teorica oltre il registro comico, cfr. soprattutto (oltre alle interviste e agli scritti dello stesso regista) L. De Franceschi (a cura di), *Lo sguardo eclettico. Il cinema di Mario Monicelli*, Marsilio, Venezia 2001. Va inoltre ricordato che un decennio prima anche Steno s'era cimentato con il "vero" Casanova (*Le avventure di Giacomo Casanova*, 1954), affidando il ruolo principale a Gabriele

implacabile leggerezza, declinandola come satira verso il gallismo italico. Il desiderio non è più una forza che attraversa la vita, che la eccede o la destabilizza; è una funzione condizionata, un riflesso che risponde solo a determinati stimoli. Esso nasce meno dalla relazione che dall'interruzione della norma; si alimenta del gusto, non della continuità. Sedurre, qui, non è un gesto libero né una vocazione: è un effetto collaterale del malfunzionamento, un sottoprodotto dell'emergenza. Ed è in questa riduzione funzionale del desiderio, in questa sua dipendenza da condizioni eccezionali che il film iscrive la propria critica più feroce: non tanto alla sessualità, quanto a un mondo che, funzionando troppo bene, ha reso il desiderio stesso un'anomalia, condannando il potere sociale, politico, militare e anche la potenza sessuale a uno stato di perenne autosabotaggio e di grottesca impotenza.

Le scene del rischio – il furto, l'inseguimento, la minaccia improvvisa – sono girate da Monicelli senza alcuna enfasi eroica, come se il film si rifiutasse programmaticamente di nobilitare ciò che pure, in altri contesti, avrebbe potuto assumere i tratti dell'avventura: Rossi-Colombotti non diventa mai un eroe, nemmeno per errore. Al contrario, Monicelli insiste sulla sua inadeguatezza, sul disagio che lo attraversa, sulla paura che affiora ogni volta che l'ordine vacilla. Il desiderio non nasce dall'ebbrezza dell'azzardo; nasce piuttosto dal fatto che il pericolo sospende, anche solo temporaneamente, la razionalità che governa il suo mondo. Quando l'ordine cade per un istante o per una crepa minima, il corpo ricorda di esistere. È una seduzione che nasce dalla frattura e dall'interruzione – non dall'espansione e dall'eccesso¹².

Ferzetti: una pellicola di ottima fattura, composta soprattutto di sketch e tresche galanti, d'intrattenimento boccaccesco. Non a caso, questo film fu bloccato dall'allora Sottosegretario alla Presidenza del Consiglio Oscar Luigi Scalfaro: ricostruisce la vicenda A. Viscardi nel booklet allegato al dvd (uscito nel 2006) che presenta il restauro della pellicola e anche alcune scene censurate nella versione italiana, in cui "comici mutandoni e dovizie di veli (non certo trasparenti) coprono ogni centimetro di epidermide" (P. Mereghetti, *Scandaloso "Casanova": un dvd svela le scene hard*, "Corriere della Sera", 13 marzo 2006); laddove nella versione francese le amanti di Casanova compaiono spesso nude.

12 L'orizzonte entro cui si muove l'ufficiale è quello di un mondo integralmente funzionalizzato, weberianamente coerente, in cui ogni gesto trova

Non è un caso che *Casanova* '70 introduca una delle figure più decisive, e forse più inquietanti, della modernità novecentesca: lo psicanalista. La presenza della terapia segna uno spartiacque netto, quasi un cambio di regime discorsivo. Il desiderio, che in Comencini sarà ancora formazione implicita e in Fellini si irrigidirà in gesto postremo, entra qui pienamente nel linguaggio della diagnosi. Non è più una questione morale, né simbolica, né mitica: è un problema da risolvere, una disfunzione da correggere. Un po' come il formidabile Portnoy di Philip Roth, che verrà alla luce nel 1969, Casanova non è più giudicato – come libertino, come perverso o come relitto – ma *curato*: la seduzione entra così a pieno titolo nella modernità amministrata, si fa oggetto di sapere tecnico, di intervento specialistico.

Le scene di consultazione psicanalitica sono tra le più feroci del film proprio perché prive di dramma, pathos o scandalo. Il desiderio viene raccontato, analizzato, scomposto, ricondotto a schema; spiegato, e proprio per questo neutralizzato. La colpa, la trasgressione, il conflitto sono lontani: resta soltanto l'idea che il corpo debba tornare a funzionare correttamente all'interno del sistema e che il sintomo debba essere ricondotto a una curva accettabile. Sedurre è ormai solo un indice clinico: il Casanova (ma sarebbe forse più corretto scriverlo con la minuscola: *il casanova*) moderno non è pericoloso come lo era stato il libertino classico, bensì anomalo. In questa trasformazione, in questo passaggio dalla colpa alla diagnosi, il film di Monicelli coglie con spietata precisione il destino contemporaneo del desiderio: non represso, non celebrato, ma amministrato. Il regista compie così un gesto

la propria legittimazione sul piano della tecnica: quando la razionalità strumentale si espande sino a coincidere con l'ordine complessivo del sociale, ciò che viene espulso non è il disordine, ma l'esperienza non finalizzata e, con essa, il desiderio come apertura all'imprevisto. Più radicalmente, la serialità e lo sperpero libidico di questo Casanova del boom economico – che tuttavia già intravede, sin nel titolo del film, lo sboom – s'inscrivono in un regime di consumismo e di inedito benessere, ove l'investimento pulsionale è preso in una dinamica (e in un'economia) di reiterazione frustrata e sospinto verso un oggetto fatalmente mancato, tanto più assolutizzato quanto più inattuabile. Si legga al riguardo l'acutissima diagnosi di A. Mazzeola, *Le relazioni pericolose. Sensazioni e sentimenti del nostro tempo*, Bollati Boringhieri, Torino 2017.

teoricamente decisivo, forse il più radicale dell'intero film; perché smette di interrogare il mito libertino in termini di crisi o di declino e ne mette invece a fuoco la riconfigurazione interna. La modernità, ci viene suggerito, non distrugge Casanova, ma lo ricodifica; la seduzione viene incapsulata all'interno di un circuito rigorosamente funzionale di causa ed effetto; il desiderio non è più apertura all'altro, non è più esperienza che espone al rischio della relazione, ma semplice risposta a uno stimolo. Casanova, in questo senso, non agisce: reagisce. E proprio questa riduzione del desiderio a meccanismo riflesso segna il suo pieno ingresso nella modernità razionale.

La prossemica del personaggio è centrale in questa costruzione, perché incarna visivamente e drammaturgicamente questa ambiguità. Lontano dal corpo rigido e quasi spettrale del Casanova felliniano, ma anche da quello ancora plastico ed esposto del giovane Casanova comenciniano, è invece un corpo elegante, trattenuto, apparentemente padrone di sé, ben integrato in un regime di autocontrollo e di decoro. Ma proprio questa padronanza si rivela illusoria, perché il corpo tradisce il soggetto: si attiva quando non dovrebbe, tace quando sarebbe atteso, risponde a stimoli che la coscienza non riconosce come legittimi. Il punto è che la seduzione non è mai voluta fino in fondo; accade *malgré lui*, come se il desiderio avesse preso una strada autonoma rispetto all'intenzione: Casanova non controlla il proprio desiderio, al contrario ne è controllato. E questa inversione – il soggetto dominato da ciò che credeva di gestire – è uno dei punti più feroci del film: perché la nevrosi di Rossi-Colombotti non è una patologia individuale, né un capriccio psicologico, ma qualcosa che riguarda un'epoca e la sua antropologia.

Casanova '70 appare come il momento in cui l'educazione del desiderio produce i suoi effetti più paradossali: il soggetto ha interiorizzato la norma in modo così profondo da non poter più provare desiderio; quest'ultimo riemerge solo come eccezione, come disturbo improvviso del funzionamento; la seduzione, infine, non è più continuità con l'ordine del mondo, ma incidente, corto circuito. Il film di Monicelli occupa allora una posizione decisiva. Il Casanova felliniano continuerà a sedurre meccanicamente anche dopo la fine del desiderio, come un automa so-

pravvissuto alla propria funzione; quello monicelliano, al contrario, seduce solo quando qualcosa si rompe, quando la norma si incrina, quando il sistema va temporaneamente in avaria. Il gesto non è ancora completamente vuoto, ma è già dipendente da condizioni artificiali, da situazioni limite che ne permettono l'attivazione. Rossi-Colombotti è forse il Casanova del passaggio, della transizione storica e simbolica: non più mito fondativo, non ancora reliquia, ma figura instabile in cui il desiderio sopravvive soltanto come eccezione tollerata – e proprio per questo profondamente inquietante.

È significativo che il film non offra alcuna vera soluzione, alcun dispositivo di ricomposizione finale capace di restituire al desiderio una forma stabile e riconciliata. La terapia non risolve, la normalità non si ricostituisce, l'anomalia non viene assorbita. Monicelli rifiuta ogni esito pacificante che possa ricondurre il racconto a una morale. Il Casanova moderno resta sospeso in una condizione di funzionamento intermittente: seduce a scatti, a intermittenza, come un apparecchio difettoso che risponde solo in presenza di determinate sollecitazioni. Non c'è tragedia, ma non c'è nemmeno guarigione o assoluzione: c'è piuttosto un'ironia amara, sottile, persistente, che registra con precisione il disagio. In questo senso, *Casanova '70* è forse il film più profetico dell'intero ciclo: Casanova non è più un eroe da ammirare né un fantasma da contemplare con malinconia. È un *caso*, un oggetto di osservazione, di diagnosi, di intervento. Proprio in questa riduzione clinica, amministrativa, razionale la seduzione perde definitivamente la propria aura di libertà, diventando un fenomeno da spiegare e da normalizzare.

Alla fine, il Casanova di Monicelli (anni Sessanta, ma anche Settanta) non resta indietro, come accadrà al testimone disincantato di Scola (anni Ottanta), né si chiude in un circuito autoreferenziale come quello di Fellini (anni Settanta): piuttosto, egli resta intrappolato nel presente, in un mondo che gli chiede di funzionare correttamente senza offrirgli più uno spazio in cui desiderare davvero. Sedurre non è più un'arte, né una forma, né una promessa di libertà: è un malfunzionamento intermittente del sistema, che affiora e scompare senza diventare esperienza piena. In questa *impasse* non drammatica, il regista individua una delle

verità più dure della modernità: il desiderio non viene represso, né apertamente negato, ma reso inefficiente, neutralizzato nella sua capacità di produrre senso, relazione, trasformazione. Forse siamo tutti vittoriani; o forse siamo tutti impotenti.

5. *Sulla carrozza della Storia*

Con *Il mondo nuovo* (1982) Ettore Scola compie un ulteriore e decisivo spostamento, portando il Casanova cinematografico italiano fuori dal terreno della psicologia, della patologia e persino del mito, per collocarlo definitivamente sul piano della Storia¹³. Qui Casanova non è più un seduttore in crisi, né un soggetto disfunzionale, né una maschera in via di formazione: è una figura che sopravvive al proprio mondo e che, proprio per questo, non trova più un luogo in cui agire. La seduzione non è in declino, non è repressa, non è ridicolizzata; semplicemente, è diventata inutile: ha perso il proprio orizzonte storico di senso. Il Casanova interpretato ancora una volta da Mastroianni non entra mai davvero in conflitto con nessuno: non sconfitto, non smentito, non espulso dalla scena. Scola compie un gesto più sottile: lo lascia ai margini della storia che si fa. L'anziano libertino attraversa il film come una coscienza in eccesso, come qualcuno che comprende perfettamente ciò che sta accadendo, che ne coglie le implicazioni politiche e simboliche, ma che proprio per questa lucidità non può più intervenire. In tal senso, l'impotenza di questo Casanova-Mastroianni del 1982 è tutt'altra rispetto a quella del Casanova-Mastroianni del 1965 ('70).

Il dispositivo che rende visibile questa condizione è il viaggio in carrozza, che non funziona soltanto come struttura narrativa del film, ma come suo autentico centro simbolico. La carrozza che porta in fuga da Parigi, insieme a Giacomo Casanova,

13 Per una ricognizione critica dell'opera di Scola attenta al rapporto tra storia, memoria e rappresentazione (nonché al modo in cui l'individuo appare come residuo o eccedenza rispetto alle dinamiche collettive), cfr. S. Masi, *Ettore Scola*, Gremese, Roma 2006.

figure come Restif de la Bretonne, Thomas Paine e la contessa austriaca Sophie de la Borde, è in realtà uno spazio storico chiuso: mobile, certo, ma profondamente claustrofobico; un interno in movimento in cui corpi, classi sociali, linguaggi e visioni del mondo sono costretti a coabitare mentre il tempo accelera attorno a loro. È lo spazio ideale per rappresentare una transizione che non ammette ritorni, un passaggio storico in cui il vecchio mondo continua a parlare mentre il nuovo si impone senza bisogno di ascoltarlo. In questo spazio, Casanova non è più fuori luogo in senso morale o psicologico: è fuori tempo. La sua seduzione, privata di ogni efficacia storica, sopravvive soltanto come gesto residuale, come competenza che non può più tradursi in azione. È una condizione che richiama da vicino quella messa in scena da Arthur Schnitzler ne *Il ritorno di Casanova*, ma con una differenza decisiva. Se nella novella schnitzleriana l'impotenza del protagonista si consuma prevalentemente sul piano privato – come ritorno malinconico del desiderio, come scarto doloroso tra immagine di sé e presente, come fallimento narcisistico di una prova estrema – in *Il mondo nuovo* questa stessa impotenza assume una portata pienamente storica. Non è il corpo a tradire Casanova, né la sua tecnica, né il suo sapere: è il tempo storico che non ha più bisogno di ciò che egli incarna. La lucidità, in entrambi i casi, coincide con l'impossibilità del gesto; ma mentre in Schnitzler essa si ripiega in una coscienza tragica e intimistica della fine, in Scola diventa la cifra di una esclusione impersonale, silenziosa, priva di dramma, che riguarda non l'individuo ma una forma di intelligenza del mondo. Come già si diceva, Casanova è *impotente*: il suo sapere è un sapere tardivo, un sapere che arriva quando il tempo dell'azione è già passato. L'antica risorsa della seduzione sopravvive così come pura competenza senza destinatari, come lingua raffinata parlata in un mondo che non la riconosce più, segnando non tanto il fallimento di un uomo, quanto la fine storica di una pratica sociale fondata sull'ambiguità, sul differimento e sulla mediazione.

All'interno della carrozza si accumulano discorsi che non sono mai innocenti: aristocratici in fuga, intellettuali inquieti, figure ormai crepuscolari dell'*ancien régime* e portatori più o meno

consapevoli del mondo nuovo discutono con crescente urgenza di Rivoluzione, di sovranità, di futuro. Le parole non servono più a sedurre, né a modulare una relazione, ma a schierare, a delimitare campi, a prendere posizione; servono a semplificare il reale in nome dell'efficacia politica. In questo contesto, l'arte casanoviana della parola – un'arte fatta di intelligenza relazionale e di sfumature – appare ormai inattuale, sospetta, inutile: non produce decisione, non accelera il corso degli eventi, non consente di stare “dalla parte giusta” nel tempo giusto.

Scola lavora con estremo scrupolo sulla posizione di Casanova all'interno di queste scene. Spesso lo riprende leggermente discosto, in ascolto, mentre gli altri parlano con passione, con convinzione, talvolta con fanatismo. Quando Casanova interviene, lo fa sempre con misura: tenta di complicare il discorso, di introdurre una piega, di rallentare l'urgenza, di restituire spessore a ciò che viene ridotto a slogan o a necessità storica. Ma la carrozza non è più lo spazio della mediazione – è lo spazio della decisione. Qui non si conquista, non si persuade, non si affascina: si procede. Le parole di Casanova non vengono allora confutate, non vengono nemmeno contestate: semplicemente scivolano via, come se appartenessero già a un altro tempo, come se non fossero più all'altezza della velocità storica che si è imposta. Il movimento stesso della carrozza diviene così decisivo: trascorso il tempo dell'avventura, dell'erranza, dell'apertura al possibile, è il movimento del trascinamento storico, nel quale il vecchio libertino non può più incidere. C'è una forma di espulsione dolce, quasi impercettibile, che coincide con l'irrelevanza; ed è la sconfitta più radicale, perché non produce nemmeno opposizione o conflitto, non concede nemmeno la dignità dello scontro.

In una scena particolarmente rivelatrice, mentre le discussioni si fanno sempre più polarizzate, Casanova tenta ancora – quasi per inerzia, quasi per abitudine – di esercitare la propria arte della parola. Introduce un'ironia, un ricordo, una deviazione narrativa. Si tratta di un gesto tipicamente seduttivo, nel senso più alto e nobile del termine: un gesto che tuttavia cade nel vuoto, non suscita né riso né scandalo. È in questo silenzio, più che in qualunque rifiuto esplicito, che si consuma la fine della seduzione come

pratica storica: il tempo che la rendeva efficace è definitivamente passato. Casanova resta lì, nella carrozza che avanza, come una competenza senza mondo, come un sapere raffinato che non trova più alcuno spazio in cui esercitarsi.

Rispetto ai conseguimenti di Monicelli e di Fellini, *Il mondo nuovo* segna un passaggio decisivo, poiché sposta definitivamente la questione fuori dal registro della patologia e da quello dell'automatismo. Il desiderio è semplicemente fuori tempo: la modernità politica che prende forma nel film non ha più bisogno della seduzione come intelligenza sociale, come arte della mediazione, come capacità di tenere insieme differenze senza risolverle. Richiede invece adesione, chiarezza, identificazione. Così l'ambiguità diventa un difetto, la lentezza un ostacolo, il gioco relazionale una perdita di tempo. Nel mondo nuovo non c'è più tempo: ciò che conta è prendere posizione, stare dalla parte giusta della storia, procedere senza esitazioni.

E di nuovo, il corpo di Mastroianni – rallentato, privo di slancio – è essenziale per rendere visibile questa condizione storica: è un corpo che sembra aver interiorizzato il peso del tempo che passa. Ogni gesto è trattenuto, ogni parola ponderata, come se l'azione fosse ormai sempre in ritardo rispetto alla comprensione. La seduzione non passa più attraverso il contatto o l'iniziativa, ma attraverso lo sguardo e la parola – e anche questi strumenti, un tempo decisivi, risultano ormai sterili. No, Casanova non seduce più nessuno, ma soprattutto sa di non poterlo più fare; ed è questa consapevolezza, più ancora della perdita del piacere, a definire la malinconia profonda del film: più ancora che nostalgia dell'azione, coscienza della sua impossibilità.

In questo modo, *Il mondo nuovo* racconta la metamorfosi di Casanova in un residuo storico, in una figura-testimonia: l'indice silenzioso e non pittoresco della fine di una forma europea di intelligenza del mondo fondata sulla parola e sulla dissimulazione produttiva. La fuga di Varennes non lo conduce verso una nuova possibilità; lo accompagna fuori dal centro della scena, fissandolo in ciò che resterà alla fine del percorso: non più seduttore né agente, ma traccia morta di un passato ancora intelligibile e ormai definitivamente inoperante: la seduzione come pratica sociale e storica condivisa.

6. *Fine, eppure*

Tutto questo itinerario conduce a un esito recente, che per la sua natura profondamente diversa e per la distanza cronologica dalle altre opere non può che esser trattato in una breve appendice. *Il ritorno di Casanova* (2023) di Gabriele Salvatores¹⁴ – che è anche, insieme a quello di Fellini, il più “autoriale” della serie – assume l’intera genealogia del Casanova cinematografico italiano come un insieme di forme ormai storicamente consumate, da ripensare retrospettivamente nella loro condizione di sopravvivenza. Dopo l’automa di Fellini e il fantasma di Scola, Casanova può tornare solo come personaggio consapevolmente postumo: qualcuno che non agisce più nel mondo, eppure continua in qualche modo ad infestarne i “giochi di verità”. Salvatores non tenta alcuna riattivazione del mito, né indulge in una nostalgia elegiaca o in una malinconia compensatoria: prende piuttosto atto che la seduzione, privata di ogni efficacia storica, non sopravvive più come pratica, né come sintomo, né come competenza relazionale, ma solo come dispositivo finzionale, come specchio utile alla scrittura per riflettere sulla propria inoperosità. Privato di ogni *agency*, questo Casanova interpretato da Fabrizio Bentivoglio, “doppio” del protagonista della trama principale (che è poi il regista Leo Bernardi, nei cui panni recita Toni Servillo), si limita a negoziare incessantemente la propria immagine: come se l’unica possibilità di esistenza residua coincidesse ormai con la gestione del racconto di sé, con una sorta di manutenzione paziente e consapevole del mito.

In questo radicale slittamento postmoderno e metacinematografico, Salvatores mostra come il mito possa permanere solo nella forma d’una finzione dichiarata, di una macchina narrativa che, dopo la perdita della propria necessità storica, gira a vuoto. La seduzione sembra essersi interamente spostata sul piano del linguaggio: ormai incapace di sortire effetti nel reale, pro-

14 Per una rilettura critica dell’opera di Gabriele Salvatores e della sua tendenza a tematizzare anche con risorse metafinzionali fuga, identità e costruzione narrativa, cfr. ora P. Casella (a cura di), *La realtà immaginata. Il cinema di Gabriele Salvatores*, ETS, Pisa 2024.

duce solo effetti di senso, non esponendo più il corpo al rischio dell'incontro, ma sostituendolo con una parola che rinuncia programmaticamente a ogni potere. Essa si è ormai depositata in una zona secondaria, come forma impoverita, come stile disancorato dall'esperienza, come eccedenza che occupa un vuoto. Casanova non mente più per conquistare; racconta per sopravvivere simbolicamente, accettando che la finzione non sia più inganno, bensì l'unico spazio in cui qualcosa può ancora accadere, seppure in forma mediata e inadeguata. *Il ritorno di Casanova* va allora inteso come un film radicalmente postumo: non tanto perché arriva molto dopo gli altri, quanto perché assume la postumità come condizione strutturale e non aggirabile.

Quest'ultimo Casanova di celluloidi sa di vivere *dopo* – dopo la seduzione come pratica sociale condivisa, dopo il desiderio come forza storicamente operante, dopo il mondo che rendeva la sua figura necessaria. Il “ritorno” annunciato dal titolo (che riprende naturalmente quello di Schnitzler) non coincide con una ripresa dell'azione, né con una resurrezione del mito, bensì con un palinsesto discorsivo e teatrale in cui Casanova diventa personaggio di se stesso, abitando consapevolmente il racconto della propria fine. In tal modo Salvatores raccoglie e ricomponne l'intero percorso precedente, trasformandolo in una sorta di camera di compensazione teorica, ove ogni figura trova una collocazione ultima: il corpo-macchina felliniano cambia supporto, spostandosi dal gesto alla parola; la maschera appresa nel film di Comencini viene gestita come dispositivo e non più subita come destino; il desiderio intermittente di Monicelli rinuncia alla possibilità stessa dell'evento; il resto storico di Scola abita fino in fondo la propria morte simbolica, lasciando cadere la speranza di un mondo ancora disposto a fargli eco. Persa la possibilità di sedurre, non rimane che provare la strada della *mise en abyme*, trasformando la fine della funzione in una forma-limite di pensiero.

In questo senso, *Il ritorno di Casanova* conduce il ciclo a una soglia di rarefazione estrema, dove il mito non conosce né rottura né rilancio, ma una lenta dissipazione. Salvatores accetta questa condizione terminale e la attraversa senza forzarla, lasciando che la figura persista nella sua inerzia. A questo punto non si dà che l'assunzione del postumo come orizzonte di lavoro: una postura

che sospende tanto la nostalgia del ritorno quanto l'illusione di una liquidazione definitiva. *L'immagine sopravvivente* di Casanova viene trattenuta come traccia opaca, figura culturale che continua a registrare il proprio venir meno: in questa sopravvivenza senza compito, in questa persistenza priva di teleologia, l'arte individuale forse una zona minima di operatività critica, affidata alla tenuta residuale dei miti, al lavoro sulla forma, a ciò che resta del desiderio nel momento in cui ha perduto il proprio luogo¹⁵.

-
- 15 Vale la pena segnalare, in chiusura, che nel 1978 anche Pasquale Festa Campanile aveva realizzato a partire dall'opera di Schnitzler un film-tv interpretato da Giulio Bosetti e sceneggiato da Piero Chiara (già co-curatore, nel 1965, del Meridiano dei *Mémoires*). Nel presentarlo alla stampa, il regista dichiarava: "C'è la segreta tragedia dell'uomo che si sente sconfitto, ma non accetta la sconfitta. Che si guarda allo specchio e, oltre, intravede l'immagine che oscurava già quella nella quale aveva finito per riconoscersi. L'immagine, cioè, del mito maschilista, del campione del vizio e della trasgressione [...] Non vorrei apparire presuntuoso, ma sono convinto che tra il Casanova di Fellini e il mio sia più vero, più giusto il mio. Certamente più umano. Anche se il merito è tutto di quello straordinario scrittore che fu Schnitzler, profondo conoscitore dell'animo umano, al punto da darci di Casanova un'immagine di grande tenerezza e comprensione" (G. Bocconetti, *Casanova tradisce Casanova*, "Radiocorriere TV", 6 gennaio 1980, p. 27). Dove colpiscono l'antagonismo verso il Casanova felliniano e la postura empatica – coerente con l'intero percorso artistico di questo cineasta e scrittore a lungo sottovalutato – e soprattutto morale ("più vero, più giusto il mio"), che misura la verità del mito non più sulla sua potenza immaginaria, ma sulla sua capacità di restituire una forma umana alla sconfitta. I giochi dell'interpretazione non s'erano ancora chiusi. Questo, per la verità, lo sapeva bene anche Fellini: il quale, nelle stesse ore in cui la RAI si decideva a trasmettere lo sceneggiato, si trovava probabilmente con Ruggero Mastroianni in sala montaggio, immerso nella post-produzione del suo anti-Casanova, *La città delle donne*. Il nuovo beniamino del regista, Snàporaz, aveva stavolta il volto di Marcello, anzi era Marcello – oltre a essere Federico, naturalmente. E nella strepitosa scena del tribunale si trovava di fronte, fra i tanti ritratti di seduttori d'ogni epoca appesi alle pareti di quella madornale *Wunderkammer*, anche un dipinto di Casanova. Era il più grande di tutti: ma era anche un ritratto-fake, che prendeva come modello, manco a dirlo, Casanova-Sutherland. Al lettore le conclusioni.

BIBLIOGRAFIA

- Adamo S., Toracca T. (a cura di), *Letteratura e economia nell'Italia degli anni Duemila*, in "Narrativa", n. 42, 2020.
- Adorno T.W., *Der Essay als Form* (1958); tr. it. *Il saggio come forma*, in *Note per la letteratura*, Einaudi, Torino 1979.
- Angelucci G., Betti L. (a cura di), *Il Casanova di Federico Fellini*, Cappelli, Bologna 1977.
- Aprà A., *Luigi Comencini*, Marsilio, Venezia 2007.
- Arcan N., *Putain* (2001); tr. it. *Puttana*, Gremese, Roma 2014.
- Auerbach E., *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (1946); tr. it. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino 1956.
- Bailey B., *Philip Roth. The Biography* (2021); tr. it. *Philip Roth. La biografia*, Einaudi, Torino 2022.
- Baron C., *Valore del racconto e racconto del valore. Resistere non serve a niente di Walter Siti*, "Narrativa", n. 42, 2020.
- Baroni R. *Lire Houellebecq. essais de critique polyphonique*, Slatkine Erudition, Genève, 2022.
- Barthes R., *Sade, Fourier, Loyola* (1971); tr. it. *Sade, Fourier, Loyola*, Einaudi, Torino 1977 (ed. aggiornata 2001).
- Id., *L'aventure sémiologique* (1985); tr. it., *L'avventura semiologica*, Einaudi, Torino 1991.
- Id., *Che cos'è uno scandalo. Testi su se stesso, l'arte, la scrittura e la società, scritti inediti 1933-1980*, a cura di F. D'Angelo, L'orma, Roma 2021.
- Bazzoni A., *Gli anni e le stagioni: prospettive su femminismo, politica e storia ne "L'arte della gioia"*, in G. Providenti (a cura di), *"Quel sogno d'essere" di Goliarda Sapienza. Percorsi critici su una delle maggiori autrici del Novecento italiano*, Aracne, Roma 2012, pp. 33-60.
- Id., *Scrivere la libertà. Corpo, identità e potere in Goliarda Sapienza*, ETS, Pisa 2021.

- Becker E., *La Maison* (2019); tr. it. *La Maison*, Longanesi, Milano 2021.
- Bella A., “*A Backbone Held Together by Joy*”. *The Transformative Power of “L’arte della gioia”*, in A. Bazzoni, E. Bond, K. Wehling-Giorgi (a cura di), *Goliarda Sapienza in Context. Intertextual Relationships with Italian and European Culture*, Fairleigh Dickinson University Press, London 2016.
- Beniscelli A. (a cura di), *Libertini italiani. Letteratura e idee tra XVII e XVIII secolo*, Laterza, Roma-Bari 2012.
- Benjamin W., *Das Passagen-Werk* (1982); tr. it. *I “passages” di Paris*, a cura di R. Tiedemann, Einaudi, Torino 1986.
- Bense M., *Über den Essay und seine Prosa* (1947); tr. it. *Il saggio e la sua prosa*, in *Estetica*, Bompiani, Milano 1974.
- Berardinelli A., *La forma del saggio. Definizione e storia di un genere letterario*, Marsilio, Venezia 2002.
- Berlinerblau J., Michael B., Walters H., Pejša S., *Intertexts and Influence: A Comprehensive Table of Intertexts in Philip Roth’s Fiction, 1952-2010*, in “Philip Roth Studies”, XVII, 2, 2021, pp. 89-121.
- Bertoni F., *Letteratura. Teorie, metodi, strumenti*, Carocci, Roma 2018.
- Betti L., Angelucci G. (a cura di), *Casanova rendez-vous con Federico Fellini*, Bompiani, Milano 1975.
- Bianchi L., *Rinasce la scrittura: ricerche sulla letteratura libertina*, Liguori, Napoli 1996.
- Bocconetti G., *Casanova tradisce Casanova*, in “Radiocorriere TV”, 6 gennaio 1980.
- Boisclair I., *Le lieu de l’échange prostitutionnel dans trois romans québécois contemporains : Putain de Nelly Arcan, Salon de Marie La-fortune et Pute de rue de Roxane Nadeau*, in D.G. Eilb, C. Rosenthal (a cura di), *Space and Gender : Spaces of Difference in Canadian Women’s Writing / Espaces de différence dans l’écriture canadienne au féminin*, Innsbruck University Press, Innsbruck 2009, p. 199-211.
- Id. (a cura di), *Nelly Arcan, Trajectoires Fulgurantes*, Les éditions du Remue Ménage, Montréal 2017.
- Bonord A., *Littérature vs économie ? La littérature, comme forme de savoir et d’action, à travers l’exemple de la pauvreté*, “Elfe XX-XXI”, 8, 2019.
- Booth W., *The Company We Keep. An Ethics of Fiction*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1988.
- Bourdieu P., *Le règles de l’art. Genèse et structure du champ littéraire*

- (1990); tr. it. *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Il Saggiatore, Milano 2022.
- Bourguignon F., Dixit A.K., Leruth L., Platteau J.-P. (a cura di), *Economics and Literature A Novel Approach*, Routledge, London 2025.
- Boyd B., *On the Origin of Stories. Evolution, Cognition, and Fiction*, Harvard University Press, Cambridge-London 2009.
- Brauner D., *Philip Roth* (2007); tr. it. *Philip Roth*, Edizioni di passaggio, Palermo 2009.
- Bréan S., *Le Réel, et un peu plus: l'anticipation réaliste selon Michel Houellebecq*, in "Romance Studies", n. 42, 2024, pp. 32-42.
- Bricchi M., *La forma del saggio. Premesse e sviluppi di un genere*, in G. Alfano (a cura di), *Manuale di letteratura italiana contemporanea*, Mondadori, Milano 2018.
- Brooks P., *The Melodramatic Imagination* (1976); tr. it. *L'immaginazione melodrammatica*, Pratiche, Parma 1985.
- Id., *Reading the Plot: Design and Intention in Narrative* (1985); tr. it. *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Einaudi, Torino 1995.
- Bruce S., Wagner V. (a cura di), *Fiction and Economy*, Palgrave Macmillan, New York 2007.
- C. Coste (a cura di), *Dictionnaire Roland Barthes*, Honoré Champion, Paris 2024.
- Cangiano M., *Guerre culturali e neoliberalismo*, Nottetempo, Milano 2024.
- Canova G., *L'alieno e il pipistrello*, Bompiani, Milano 2000.
- Cantale C., *Romance e social reading*, Carocci, Roma 2024.
- Caracciolo M., *The Experientiality of Narrative. An Enactivist Approach*, De Gruyter, Berlin 2014.
- Cardone L., *Cinematografara*, in M. Rizzarelli (a cura di), *A-Z Sapienza*, Electa, Milano 2024, pp. 53-56.
- Ead., *Goliarda attrice nel/del cinema italiano del Secondo Dopoguerra*, in M. Farnetti (a cura di), *Appassionata Sapienza*, La Tartaruga, Milano 2011, pp. 31-61.
- Caretta S., *Il romanzo a variazioni*, Mimesis, Milano 2019.
- Carraway C., *Skint Estate: Notes from the Poverty Line* (2019); tr. it. *La porca miseria. Memoir di una madre single nei quartieri poveri di Londra*, Alegre edizioni, Roma, 2023.
- Carta A., *Finestre, porte, luoghi reali e spazi immaginari nell'opera di Goliarda Sapienza*, in G. Providenti (a cura di), *"Quel sogno d'essere" di*

- Goliarda Sapienza, *Percorsi critici su una delle maggiori autrici del Novecento italiano*, Aracne, Roma 2012.
- Casadei A., *Biologia della letteratura. Corpo, stile, storia*, il Saggiatore, Milano 2018.
- Casanova G., *Histoire de ma vie*, vol. I, a cura di Igalens, J.C., Leborgne, E., coll. Bouquins, Laffont, Paris 2013.
- Casella P. (a cura di), *La realtà immaginata. Il cinema di Gabriele Salvatores*, ETS, Pisa 2024.
- Cassirer E., *Philosophie der symbolischen Formen*, 3 voll., Bruno Cassirer, Berlin 1923-1929; tr. it. *Filosofia delle forme simboliche*, 3 voll., La Nuova Italia, Firenze 1961-1966.
- Catalano A., Metlica A., (a cura di), *Kundera without Kundera*, Miraggi, Torino, 2026.
- Catalano A., *Roth e Kundera. Storia di un'amicizia*, in "La Repubblica", "Robinson", 454, 17 agosto 2025, pp. 1-5.
- Charles M., *Introduction à l'étude des textes*, Seuil, Paris 1995.
- Charron P., *De la sagesse*, Hachette, Paris 2012.
- Choderlos de Laclos P. A., *Les Liaisons dangereuses* (1782); tr. it. *Le relazioni pericolose*, Garzanti, Milano 2011.
- Citton, Y., Poirson M., *L'économie à l'œuvre*, in M. Poirson, Y. Citton, C. Biet (a cura di), *Frontières littéraires de l'économie (XVIIIe-XIXe siècles)*, Desjonquères, Paris 2008.
- Coetzee J.M., *Giving Offense: Essays on Censorship* (1996); tr. it. *Pornografia e censura*, Donzelli, Roma 1996.
- Id., *Doppiare il capo. Saggi e interviste*, a cura di M. Baiocchi, P. Splendore, Einaudi, Torino 2011.
- Cohn D., *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction* (1978); tr. it. *Menti trasparenti. Modi narrativi per la rappresentazione della coscienza nella narrativa*, Carocci, Roma 2024.
- Cohn N., *I demoni dentro. Le origini del sabba e la grande caccia alle streghe*, Unicopli, Milano 2003.
- Cometa M., *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, Raffaello Cortina, Milano 2017.
- Cortey M., *L'invention de la courtisane au XVIIIe siècle dans les romans-mémoires des "Filles du monde" de madame Meheust à Sade (1732-1797)*, Éditions Arguments, Paris 2001.
- Crebillon C.P., *La nuit et le moment* (1755); tr. it. *La notte e il momento*, Sellerio, Palermo 1982.

- Crosthwaite P., Knight P., Marsh N. (a cura di), *The Cambridge Companion to Literature and Economics*, Cambridge University Press, Cambridge 2022.
- Cucchi S., *Una teologia della frustrazione. L'opera letteraria di Walter Siti*, Cesati, Firenze 2021.
- Culianu I. P., *Eros e magia nel Rinascimento. La congiunzione astrologica del 1484*, Bollati Boringhieri, Torino 2006.
- Currie M., *Postmodern Narrative Theory*, St. Martin's Press, New York 1998.
- D'Annunzio G., *Il piacere*, a cura di F. Roncoroni, Mondadori, Milano 1995.
- Davis T.F., Womack K. (a cura di), *Literature and Ethical Criticism*, in "Style", 32, 2, 1998.
- Idd. (a cura di), *Mapping the Ethical Turn. A Reading in Ethics, Culture, and Literary Theory*, University of Virginia Press, Charlottesville 2001.
- De Franceschi L. (a cura di), *Lo sguardo eclettico. Il cinema di Mario Monicelli*, Marsilio, Venezia 2001.
- de Sade D. A.F., *Les Cent Vingt Journées de Sodome ou l'École du libertinage* (1785); tr. it. *Le 120 giornate di Sodoma*, Newton, Roma 1993.
- Debord G., *La Société du Spectacle* (1967); tr. it. *La società dello spettacolo*, Vallecchi, Firenze 1979.
- Delers O.M., *The Prostitute as Neo-Manager: Sade's Juliette and the New Spirit of Capitalism*, in A. Lewis, M. Ellis (a cura di), *Prostitution and the Eighteenth – Century Culture: Sex, Commerce and Morality, The Body, Gender and Culture*, vol. VII, Pickering & Chatto Publishers, London 2012, pp. 127-139.
- Deleuze G., Guattari F., *L'anti-Oedipe. Capitalisme et schizophrénie* (1972); tr. it. *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, Einaudi, Torino 2002.
- DeLillo D., *The Power of History*, in "New York Times Magazine", 7 settembre 1997.
- Della Seta F., *Popolo, famiglia, individui. Confronti sottintesi e malintesi sulla scena operistica*, NeoClassica, Roma 2024.
- Delon M., *L'Invention du libertinage* (1991); tr. it. *L'invenzione del libertinismo*, in M. Delon, R. Demoris (a cura di), *Storia del romanzo francese*, Laterza, Roma-Bari 1993.
- Id., *Le principe de délicatesse*, Albin Michel, Paris 2011.
- Despentes V., *King Kong Théorie* (2006); tr. it. *King Kong Theory*, Fandango, Roma 2019.

- di Majo I., *Il filo di mezzogiorno*, Einaudi, Torino 2024.
- Ead., *Psicoanalisi*, in M. Rizzarelli (a cura di), *A-Z Sapienza*, Electa, Milano 2024.
- Donnarumma R., *Presentazione a Gli immoralisti. Narrativa contemporanea ed etica*, in "Allegoria", 80, 2024, pp. 9-11.
- Dotoli G., *Montaigne et les libertins*, Honoré Champion, Paris 2006.
- Dubois J.-P., *Pour une critique-fiction*, in *L'invention critique*, Éditions Cécile Defaut, Nantes 2004, pp. 111-135.
- Dubost J.-P., *Libertinage and Rationality: From the "Will to Knowledge" to Libertine Textuality*, in "Yale French Studies", n. 94, 1998, pp. 52-78.
- Duflo C., *Les Aventures de Sophie. La philosophie dans le roman au XVIIIe siècle*, CNRS éditions, coll. Biblis, Paris 2013.
- Empson W., *Using Biography*, Harvard University Press, Cambridge 1984.
- Ercolino S., *The Novel-Essay, 1884-1947* (2014); tr. it. *Il romanzo-saggio, 1884-1947*, Bompiani, Milano 2014.
- F. Fellini, G. Simenon, *Carissimo Simenon, Mon cher Fellini. Carteggio di Federico Fellini e Georges Simenon*, a cura di C. Gautier, S. Sager, Adelphi, Milano 1997.
- Fabbri P., *Sotto il segno di Federico Fellini*, Sossella, Roma 2019.
- Farnetti M., *Modesta nomade*, in R. Mazzanti, S. Neonato, B. Sarasini (a cura di), *L'invenzione delle personagge*, Iacobelli, Roma 2016, pp. 168-77.
- Fisher M., *Postcapitalistic Desire: The Final Lectures* (2021); tr. it. *Desiderio postcapitalista. Le ultime lezioni*, Minimum Fax, Roma 2022.
- Flaubert G., *Madame Bovary* (1856); tr. it. *Madame Bovary*, Einaudi, Torino 2014.
- Fortini L., "L'arte della gioia" e il genio dell'omicidio mancato, in M. Farnetti (a cura di), *Appassionata Sapienza*, La Tartaruga, Milano 2011.
- Foucault D., *Histoire du libertinage: des goliards au marquis de Sade* (2007); tr. it. *Storia del libertinaggio e dei libertini*, Salerno, Roma 2009.
- Foucault M., *L'Ordre du discours* (1971); tr. it. *L'ordine del discorso*, Einaudi, Torino 1972.
- Id., *Nietzsche, la généalogie, l'histoire* (1971); tr. it. *Nietzsche, la genealogia, la storia*, in *Microfisica del potere. Interventi politici*, a cura di A. Fontana, P. Pasquino, Einaudi, Torino 1977.
- Id., *Discourse and Truth: the Problematicization of Parrhesia* (1983); tr. it. *Discorso e verità nella Grecia antica*, a cura di R. Bodei, Donzelli, Roma 1996.
- Id., *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, a cura di S. Vaccaro, Mimesis, Milano-Udine 2001.

- Fowler J., *The Libertine's Nemesis*, Routledge, London-New York 2011.
- Franchini A., *Cronaca della fine*, Marsilio, Venezia 2003.
- Freud S., *Jenseits des Lustprinzips* (1920); tr. it. *Al di là del principio di piacere*, Bollati Boringhieri, Torino 1986.
- Fumaroli, M., *La querelle de la moralité du théâtre au XVIIe siècle*, in "Bulletin de la Société française de philosophie", LXXXIV, 1990, 3.
- Fusillo M., et al., *Oltre l'adattamento? Narrazioni espanse: intermedialità, transmedialità, virtualità*, Il Mulino, Bologna 2021.
- Gallerani G. M., *Roland Barthes. Dalla vita al testo*, Carocci, Roma 2024.
- Garber M., Hanssen B., Walkowitz R.L., *The Turn to Ethics*, Routledge, London 2000.
- Gargano A. (a cura di), *Lazarillo de Tormes*, Marsilio, Venezia 2017.
- Giavarini L., *Le libertin et la fiction-sorcière à l'âge classique. Remarques sur Dom Juan et Théophile*, in Lavocat F. (a cura di), *Usages et théories de la fiction. Le débat contemporain à l'épreuve des textes anciens (XVIe-XVIIIe siècles)*, Press Universitaire de Rennes, Rennes 2004, pp. 185-218.
- Giglioli D., *Tema* (2001), Edizioni del Verri, Milano 2023.
- Giorrello G., *Lussuria. La passione della conoscenza*, Il Mulino, Bologna 2010.
- Girard R., *Mensonge romantique et vérité romanesque* (1961); tr. it. *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Bompiani, Milano 1965.
- Goodman B. K., *The Nonconformists. American and Czech Writers across the Iron Curtain*, Harvard University Press, Cambridge MA 2023.
- Gottschall G., *The Storytelling Animal. How Stories Make Us Human* (2012); tr. it. *L'istinto di narrare. Come le storie ci hanno reso umani*, Bollati Boringhieri, Torino 2014.
- Goulemot J.-M., *Ces livres qu'on ne lit que d'une main. Lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIIIe siècle* (1991); tr. it. *Quei libri che si leggono con una mano sola*, Es, Milano 1994.
- Gregory T., *Il libertinismo della prima metà del Seicento*, in *Ricerche su letteratura libertina e letteratura clandestina nel Seicento*, Atti del Convegno di Genova (30 ottobre-1 novembre 1980), La Nuova Italia, Firenze 1981.
- Guglielmi G., *L'invenzione della letteratura*, Il Mulino, Bologna 2001.
- Hale D.J., *Aesthetics and the New Ethics: Theorizing the Novel in the Twenty-First Century*, in "PMLA", 124, 3, 2009, pp. 896-905.
- Id., *The Novel and the New Ethics*, Stanford University Press, Stanford 2020.

- Handman M.-E, Koliopanos Y. (a cura di), *Prostitution, travail du sexe et écriture*, Pepper/L'Harmattan, Paris (in corso di pubblicazione).
- Havercroft B., *(Un)tying the Knot of Patriarchy: Agency and Subjectivity in the Autobiographical Writings of France Théoret and Nelly Arcan*, in J. Rak (a cura di), *Auto/Biography in Canada: Critical Directions*, Wilfred Laurier University Press, Waterloo 2005, pp. 207-234.
- Hernández M.B., *La fortuna letteraria dell'"Arte della gioia" in Europa*, in G. Providenti (a cura di), *"Quel sogno d'essere" di Goliarda Sapienza. Percorsi critici su una delle maggiori autrici del Novecento italiano*, Aracne, Roma 2012, pp. 99-113.
- Houellebecq M., *Les Particules élémentaires* (1998); tr. it. *Le particelle elementari*, Bompiani, Milano 1999.
- Id., *Plateforme* (2001); tr. it. *Piattaforma. Nel centro del mondo*, Bompiani, Milano 2001.
- Id., *La carte et le territoire*, J'ai lu, Paris 2013.
- Id., de Loisy J., *Entretien*, in "Le magazine du Palais de Tokyo", n. 23, 2016, pp. 12-15.
- Id., *anéantir* (2022); tr. it. *Annientare*, La Nave di Teseo, Milano 2022.
- Id., *Quelques mois dans ma vie: Octobre 2022 – Mars 2023*, Flammarion, Paris 2023.
- Howard C.A., *The Next Metaphysical Mutation: Schopenhauer as Michel Houellebecq's Educator*, in R.L. Wicks (a cura di), *The Oxford Handbook of Schopenhauer*, Oxford handbooks, Oxford 2020, pp. 556-575.
- Huysmans J.K., *À rebours* (1884); tr. it. *Controcorrente*, Frassinelli, Milano 1995.
- Imberty C., *Gender e generi letterari: il caso di Goliarda Sapienza*, in S. Contarini (a cura di), *Femminile/Maschile nella letteratura italiana degli anni 2000*, in "Narrativa", 30, 2008, pp. 51-61.
- Irigaray L., *Ce Sexe qui n'en est pas un* (1977); tr. it. *Questo sesso che non è un sesso*, Feltrinelli, Milano 1978, p. 145.
- Israel J., *Radical Enlightenment* (2002); tr. it. *Illuminismo radicale. La filosofia e la costruzione della modernità (1650-1750)*, Feltrinelli, Milano 2005.
- Id., *A Revolution of the Mind: Radical Enlightenment and the Intellectual Origins of Modern Democracy* (2010); tr. it. *Una rivoluzione della mente. L'illuminismo radicale e le origini intellettuali della democrazia moderna*, Einaudi, Torino 2011.

- Ivanova V., *Fiction, utopie, histoire. Essai sur Philip Roth et Milan Kundera*, L'Harmattan, Paris 2010.
- James D., *Advancing Along the Inherited Path: Making it Traditionally New in Milan Kundera and Philip Roth*, in Id., *Modernist Futures. Innovation and Inheritance in the Contemporary Novel*, Cambridge University Press, Cambridge 2012.
- Jameson F., *A Singular Modernity* (2002); tr. it. *Una modernità singolare*, La nuova Italia, Firenze 2004.
- Id., *Postmodernism: or the Cultural Logic of Late Capitalism* (1991); tr. it. *Postmodernismo, ovvero, la logica culturale del tardo capitalismo*, Fazi, Roma 2010.
- Kendrick W., *The Secret Museum. Pornography in Modern Culture*, University of California Press, Oakland 1996.
- Kermode F., *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction* (1967); tr. it. *Il senso della fine*, Adelphi, Milano 2004.
- Kezich T., *Federico. La vita e i film*, Feltrinelli, Milano 2021.
- Koliopanos, Y., *Surveiller et embellir : les écrits des prostitué.e.s et des travailleur.se.s du sexe à l'aune de l'encadrement discursif*, in *Censura e autocensura*, in A. Bibbò, S. Ercolino, M. Lino (a cura di), in "Between", vol. 9, 2015.
- Kundera M., *L'art du roman*, Gallimard, Paris 1986.
- Id., *La lenteur* (1995), Gallimard, Paris 2020.
- Id., *Un Occident kidnappé, ou la tragédie de l'Europe centrale*, in "Le Débat", V, 27, 1983, pp. 3-23; tr. it. *Un occidente prigioniero*, Adelphi, Milano 2022, pp. 43-74.
- Kunze P.C., *Revise and Resubmit: Beauty and the Beast (2017), Live-action Remakes, and The Disney Princess Franchise*, in "Feminist Media Studies", 23, 1, 2023, pp. 121-136.
- Lacan J., *Écrits* (1966); tr. it. *Scritti*, Einaudi, Torino 1974.
- Lavagetto M., *Stanza 43. Un lapsus di Marcel Proust*, Einaudi, Torino 1991.
- Id., *Quel Marcel! Frammenti dalla biografia di Proust*, Einaudi, Torino 2011.
- Lorandini F., *Tirer en plein centre. Lo scandalo di Michel Houellebecq*, in "Allegoria", n. 80, 2019, pp. 37-52.
- Louis É., *Changer: Méthode* (2021); tr. it. *Metodo per diventare un altro*, La nave di Teseo, Milano 2023.
- Id., *En finir avec Eddy Bellegueule* (2014); tr. it. *Farla finita con Eddy Bellegueule*, La nave di Teseo, Milano 2024.

- Luhmann N., *Beobachtungen der Moderne* (1992); tr. it. *Osservazioni sul moderno*, Armando, Roma 1995.
- Lukács G., *Über Wesen und Form des Essays* (1911); tr. it. *Sulla natura e la forma del saggio*, in *L'anima e le forme*, SugarCo, Milano 1963.
- Luperini R., *La fine del postmoderno*, Guida, Napoli 2005.
- Macchia G., *Il paradiso della ragione. L'ordine e l'avventura nel Settecento francese*, Laterza, Bari 1960.
- MacKinnon Catherine, *Feminism Unmodified: Discourses on Life and Law*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1987.
- Ead., *Toward a Feminist Theory of State*, Harvard University Press, Cambridge (MA), 1989.
- Magris C., *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo sul limitare della modernità*, Einaudi, Torino 1984.
- Maixent J., *Le XVIIIe siècle de Milan Kundera, ou Diderot investi par le roman contemporain*, Presses Universitaires de France, Paris 1998.
- Maris B., *Houellebecq économiste*, Flammarion, Paris 2014.
- Masecchia A., di Majo, Ippolita – Martone, Mario, in M. Rizzarelli (a cura di), *A-Z Sapienza*, Electa, Milano 2024.
- Masi S., *Ettore Scola*, Gremese, Roma 2006.
- Masiero P., recensione a V. Ivanova *Fiction, utopie, histoire. Essai sur Philip Roth et Milan Kundera*, in “European Journal of American Studies”, 17, 2011.
- Mazzarella A., *Le relazioni pericolose. Sensazioni e sentimenti del nostro tempo*, Bollati Boringhieri, Torino 2017.
- Mazzoni G., *Teoria del romanzo*, Il Mulino Bologna 2011.
- Id., *Senza riparo. Sei tentativi di leggere il presente*, Laterza, Roma-Bari 2025.
- McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Manor* (1964); tr. it. *Gli strumenti del comunicare*, Net, Milano 2004.
- Meizoz J., *Postura e campo letterario*, tr. it. di A. Baldini, in “Allegoria”, n. 56, 2007, pp. 128-137.
- Meneghelli D., *Storie proprio così. Il racconto nell'era della narratività totale*, Morellini, Milano 2013.
- Mengaldo P.V., *La tradizione del Novecento*, Feltrinelli, Milano 1975.
- Mereghetti P., Libreria A., (a cura di), *Fuori. Un film di Mario Martone*, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2025.
- Mereghetti P., *Scandaloso “Casanova”: un dvd svela le scene hard*, “Corriere della Sera”, 13 marzo 2006.

- Meretoja H., *The Narrative Turn in Fiction and Theory. The Crisis and Return of Storytelling from Robbe-Grillet to Tournier*, Palgrave Mcmillan, London 2014.
- Metlica A., *Libertini e libertinismo tra Francia e Italia*, in "Intersezioni", XXXIII, 1, 2013, pp. 25-44.
- Mizzau M., *L'ironia*, Feltrinelli, Milano 1988.
- Mollet T., "But in the Disney Version...", in *The Routledge Companion to Fairy Tales*, a cura di C. Schwabe e Ch. Jones, Routledge, London, 2025, pp. 434-447.
- Nicolosi G., *Media e memoria. Lineamenti di un nuovo culto del digitale*, Editpress, Firenze 2024.
- Nietzsche F., *Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift* (1887); tr. it. *Genealogia della morale. Uno scritto polemico*, Adelphi, Milano 1993.
- Novak M.E., *Economics and the fiction of Daniel DeFoe*, University of California Press, Berkeley 1962.
- Nussbaum M., *Not for Profit. Why Democracy Needs the Humanities* (2010); tr. it. *Non per profitto. Perché le democrazie hanno bisogno della cultura umanistica*, Il Mulino, Bologna 2011.
- Onfray M., *Contre-histoire de la philosophie* (2006); tr. it. *Controstoria della filosofia*, 3. voll., Fazi, Roma 2007.
- Ortoleva, *Il secolo dei media. Stili, dinamiche, paradossi*, il Saggiatore, Milano 2022.
- Ozik C., *His Life as A Man*, in "The New York Times Book Review", 11 aprile 2021.
- Paduano G., *Il giro di vite*, La Nuova Italia, Firenze 1992.
- Parenteau O., "En tout cas, la question formelle est secondaire": Michel Houellebecq et l'art du roman, in "Tangence", n. 118, 2018, pp. 79-101.
- Pasolini P.P., *Il vuoto di potere in Italia* (1975), in *Scritti corsari*, in *Saggi sulla politica e la società*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Mondadori, Milano 1999.
- Paula P., *Pornified: how pornography I damaging our lives, our relationships, and our families*, Holt, New York 2005.
- Pavel Th., *La pensée du roman*, Gallimard, Paris 2004.
- Pellegrino A., *Lunga marcia dell'Arte della gioia*, in G. Sapienza, *L'arte della gioia*, Einaudi, Torino 2008, pp. V-X.
- Pennacchio F., *Eccessi d'autore. Retoriche della voce nel romanzo italiano di oggi*, Mimesis, Milano 2020.

- Pignol C., *L'économie à l'épreuve de la littérature*, in "Idées économiques et sociales", n. 186, 2016, pp. 30-41.
- Piva M., *Codici e identità: il caso Houellebecq*, in Ead. (a cura di), *PARADIGMI IDENTITARI E LETTERATURA popolare*, I Libri di Emil, Bologna 2021, pp. 67-82.
- Ead., *La possibilité d'Anéantir, une lecture*, in C. Bortier, F. Schuerewegen (a cura di), *Lire, intervenir, écrire. Sur l'opération de lecture aujourd'hui*, Editions Le Manuscrit, Paris (in corso di pubblicazione).
- Posnock R., *Philip Roth's Rude Truth: The Art of Immaturity*, Princeton University Press, Princeton 2006.
- Prévost A.F., *Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut* (1839); tr. it. *Storia del cavaliere Des Grieux e di Manon Lescaut*, Mondadori, Milano 1984.
- Proust M., *Essais et articles*, a cura di P. Clarac, Y. Sandres, Gallimard, Paris 1971.
- Quintili P. (a cura di), *L'arte di godere. Testi dei filosofi libertini del XVIII secolo*, Manifestolibri, Roma 2006.
- Recalcati M., *L'uomo senza inconscio*, Raffaello Cortina, Milano 2010.
- Rembar Ch., *The End of Obscenity: The Trials of Lady Chatterley, Tropic of Cancer, and Fanny Hill by the Lawyer Who Defended Them*, Harper&Law, New York 1968.
- Rico F., *Il romanzo picaresco e il punto di vista*, Bruno Mondadori, Milano 2001.
- Rilke R.M., *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910); tr. it. *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, Garzanti, Torino 2000.
- Rimini S., *Valeria Golino*, in M. Rizarelli (a cura di), *A-Z Sapienza*, cit., pp. 113-114.
- Rizzarelli M., *Schermo, schermo delle mie brame... La formazione dello sguardo di Goliarda Sapienza*, in "Arabeschi", n. 9, 2017, pp. 32-47.
- Ead., *Goliarda Sapienza. Gli spazi della libertà, il tempo della gioia*, Carocci, Roma 2018.
- Rodigari T., *Goliarda, Modesta e Machiavelli*, in G. Providenti (a cura di), "Quel sogno d'essere" di Goliarda Sapienza, *Percorsi critici su una delle maggiori autrici del Novecento italiano*, Aracne, Roma 2012, pp. 93-98.
- Ross Ch., *Identità di genere e sessualità nelle opere di Goliarda Sapienza: finzioni necessariamente queer*, in G. Providenti (a cura di), "Quel sogno d'essere" di Goliarda Sapienza. *Percorsi critici su una delle maggiori autrici del Novecento italiano*, Aracne, Roma 2012, pp. 223-242.

- Rossi R., *Écrire le roman du sujet minoritaire: le cas d'Édouard Louis*, in *L'immaginario politico. Impegno, resistenza, ideologia*, S. Albertazzi, F. Bertoni, E. Piga, L. Raimondi, G. Tinelli (a cura di), in "Between", v. 10, 2015.
- Roth Ph., *Introducing Milan Kundera*, in Kundera M., *Laughable Loves*, Penguin, New York 1975, pp. ix-xviii.
- Id., *In Search of Kafka and Other Answers*, in "The New York Times Book Review", 15 febbraio 1976, pp. 6-7.
- Id., *Afterword: A Talk with the Author*, in M. Kundera, *The Book of Laughter and Forgetting*, Penguin, New York 1981, pp. 229-237.
- Id., *In defence of intimacy*, in "London Times Magazine", 20 maggio 1984, pp. 49-51; tr. it. *Il lamento di Kundera*, in "L'Europeo", 13 giugno 1987, pp. 144-149.
- Id., *The Prague's Orgy*, Vintage Books – Random House, New York 1996.
- Id., *The Dying Animal* (2001); tr. it. *L'animale morente*, Einaudi, Torino 2002.
- Id., *Reading Myself and Others* (1975); tr. it. "Ho sempre voluto che ammiraste il mio digiuno", ovvero, *guardando Kafka*, Einaudi, Torino 2011.
- Id., *The American Trilogy 1997-2000*, The Library of America, New York 2011.
- Id., *Perché scrivere? Saggi, conversazioni e altri scritti 1960-2013*, Einaudi, Torino 2017.
- Id., *Romanzi*, 3 voll., a cura di P. Simonetti, Mondadori, Milano 2018.
- Roth Pierpont C., *Roth Unbound. A Writer and his Books* (2013); tr. it. *Roth scatenato. Uno scrittore e i suoi libri*, Einaudi, Torino 2015.
- Sackl C., *Screening Blackness*, in U. Dettmar, I. Tomkowiak (a cura di), *On Disney*, J.B. Metzler, Berlin – Heidelberg 2022.
- Sade D.A.F. de, *La Philosophie dans le boudoir* (1795); tr. it. *La filosofia nel boudoir* Garzanti, Milano 2004.
- Salles C., *Les Bas-Fonds de l'Antiquité* (1994); tr. it. *I bassifondi dell'antichità. Prostitute, ladri, schiavi, gladiatori: dietro lo scenario eroico del mondo classico*, Rizzoli, Milano 1983.
- Sánchez Canales G., recensione a V. Ivanova *Fiction, utopie, histoire. Essai sur Philip Roth et Milan Kundera*, in "Comparative Literature and Culture", XIII, 4.
- Sapienza G., *Cronistoria di alcuni rifiuti editoriali dell' "Arte della gioia"*, a cura di A. Pellegrino, Edizioni Croce, Roma 2016.
- Ead., *L'università di Rebibbia*, Einaudi, Torino 2012.

- Sartre J.-P., *L'Idiot de la famille. Gustave Flaubert de 1821 à 1857* (1971-1972); tr. it. *L'idiota della famiglia*, Il Saggiatore, Milano 1977.
- Id., *La Nausée* (1938); tr. it. *La nausea*, Einaudi, Torino 1990.
- Savard-Corbeil M., *La carte, le territoire et la crise de la représentation. Michel Houellebecq, l'esthétique contemporaine et le discours sur l'art*, in "Roman 20-50", vol. 66, 2018, pp. 29-39.
- Scarfone G., *Goliarda Sapienza. Un'autrice ai margini del sistema letterario*, Transeuropa, Massa 2018.
- Scarpa D., *Senza alterare niente*, in G. Sapienza, *L'arte della gioia*, Einaudi, Torino 2008, pp. 525-531.
- Schnitzler A., *Casanovas Heimfahrt* (1918); tr. it. *Il ritorno di Casanova*, Adelphi, Milano 1975.
- Scuderi A., *Il libertino in fuga. Machiavelli e la genealogia di un modello culturale*, Donzelli, Roma 2018.
- Searles G.J. (a cura di), *Conversations with Philip Roth*, University Press of Mississippi, Jackson and London 1992.
- Setti N., *Personaggia, personagge*, in "Altre Modernità", 12, 2014, pp. 204-213.
- Shane C., *An honest woman*, Simon and Schuster, New York 2024.
- Shipe M., *Roth at Century's end. The Problem of Progress in the Dying Animal*, in C. F. Brühwiler, L. Trepanier (a cura di), *A Political Companion to Philip Roth*, University Press of Kentucky, Lexington 2011.
- Id., *Understanding Philip Roth*, University of South Carolina Press, Columbia 2022.
- Shostak D.B., *Philip Roth: Countertexts, Counterlives* (2004); tr. it. *Philip Roth: vite e contro vite*, Archinto, Milano 2006.
- Simonetti G., *Caccia allo Strega. Anatomia di un premio letterario*, Nottempo, Milano 2023.
- Siti W., *Troppi Paradisi*, Einaudi, Torino 2006.
- Id., *Resistere non serve a niente*, Rizzoli, Milano 2012.
- Id., *Bontà*, Einaudi, Torino 2018.
- Id., *Contro l'impegno. Riflessioni sul Bene in letteratura*, Rizzoli, Milano 2020.
- Smith H., Kelly C.R., *White Nationalist Fairytales: The Little Mermaid and Neo-segregation in the Breitbart Town Square*, in "Communication and Critical/Cultural Studies", 22, 3, 2025, pp. 297-314.
- Spinazzola V., *La democrazia letteraria. Saggi sul rapporto fra scrittore e lettori*, Edizioni di Comunità, Milano 1983.

- Spinella F., recensione a V. Ivanova *Fiction, utopie, histoire. Essai sur Philip Roth et Milan Kundera*, in "Status Quaestionis", I, 2011, pp. 199-204.
- Spini G., *Ricerca dei libertini. La teoria dell'impostura delle religioni nel Seicento italiano* (1950), La Nuova Italia, Firenze 1983.
- Starobinski J., *L'œil vivant* (1961); tr. it. *L'occhio vivente*, Einaudi, Torino 1975.
- Steiner L., *Sade aujourd'hui: Anatomie de la pornocratie*, Classiques Garnier, Paris 2019.
- Stendhal (Beyle M.-H-), *Le Rouge et le Noir* (1830); tr. it., *Il rosso e il nero*, Garzanti, Milano 2011.
- Sternberg M., *Telling in Time (II): Narrative Order, Chronology, Teleology, Narrativity* (1992); tr. it. *Raccontare nel tempo (II): l'ordine del racconto, cronologia, teleologia, narratività*, in "Enthymema", n. 2, 2010, pp. 115-151.
- St-Martin A., *De l'alimentation chez Sade: clivages sociaux et (in) distinction féminine*, in "Dalhousie French Studies", vol. 76, 2006, pp. 13-29.
- Sturli V., *Senso della fine e senso del finale nei romanzi di Michel Houellebecq*, in "Sigma", n. 1, 2017, pp. 239-265.
- Id., *Estremi occidenti. Frontiere del contemporaneo in Walter Siti e Michel Houellebecq*, Mimesis, Milano 2020.
- Swirski P., *From Lowbrow to Nobrow*, McGill-Queen's University Press, Montreal 2005.
- Thériault M., *Despentes ou l'affranchissement du corps*, in "Symposium", vol. 24, Issue 1, Spring 2020, pp. 50-73.
- Thomson A., *Diderot, l'Encyclopédie et les Lumières radicales*, in "Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie", XLIX, 2014, pp. 259-264.
- Tirinzani De Medici C., *Effetti di profondità e illusioni olografiche. Letteratura, teoria e borderline dopo il sospetto*, in "Status Quaestionis", 26, 2024, pp. 329-356.
- Tortonese P., *L'uomo in azione. Letteratura e mimesi da Aristotele a Zola*, Carocci, Roma 2023.
- Trevisan V., *Black Tulips*, Einaudi, Torino 2022.
- van Wesemael S., *Sérotonine de Michel Houellebecq: prédiction du destin tragique de la civilisation occidentale*, in "RELIEF – Revue électronique de littérature française", vol. 13, n. 1, 2019, pp. 54-66.
- Wade S., *The Imagination in Transit: The Fiction of Philip Roth*, Sheffield Academic Press, Sheffield 1996.

- Warburg A., *Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance* (1932); tr. it. *La rinascita del paganesimo antico*, La Nuova Italia, Firenze 1966.
- Weinberger T., *Philip Roth, Franz Kafka, and Jewish Writing*, in “Literature and Theology”, VII, 3, 1993, pp. 248-258.
- Weiss J., *An Interview with Milan Kundera*, in “New England Review and Bread Loaf Quarterly”, VIII, 3, 1986.
- Woods A., *The Sublime Object of Psychiatry: Schizophrenia in Clinical and Cultural Theory*, Oxford University Press, Oxford 2022.
- Yuran N., *The Sexual Economy of Capitalism*, Stanford University Press, Redwood City 2024.
- Zoja L., *Contro Ismene. Considerazioni sulla violenza*, Bollati Boringhieri, Torino 2009.

SITOGRAFIA

- Abolgassemi M., *Contrefiction*, in “Atelier Fabula”, <https://www.fabula.org/ressources/atelier/?Contrefiction> [ultimo accesso 28 novembre 2025].
- Freeman H., *A new biography “unveils” Philip Roth as a misogynist. Tell me something I don’t know*, in “The Guardian”, 3 aprile 2021, <https://www.theguardian.com/commentisfree/2021/apr/03/new-biography-unveils-philip-roth-as-misogynist-tell-me-something-i-dont-know> [ultimo accesso novembre 2025].
- Atallah M., *Les utopies de Michel Houellebecq: hybridation générique et poétique de l’ailleurs*, in “ReS Futurae”, n. 8, 2020, <https://journals.openedition.org/resf/877> [ultimo accesso 28 novembre 2025].
- Batt J., Joseph ML., *Part of whose world? The Little Mermaid, fantasy media, and casting backlashes as racial projects for social studies classrooms*, in “Social Studies Research and Practice”, 19, 1, 2023 pp. 34-50, <https://doi.org/10.1108/SSRP-03-2023-0024> [ultimo accesso 18 dicembre 2025].
- Ducas S., *Posture et imposture de Michel Houellebecq ou le paradoxe du tricheur*, in “Revue critique de fixxion française contemporaine”, n. 22, 2021, <https://journals.openedition.org/fixxion/372> [ultimo accesso 28 novembre 2025].
- Hemon A., “Vile”, “Deplorable”, “Full of Lies”: Aleksandar Hemon is no Fan of Philip Roth: By the Book, in “New York Times”, 19 gennaio 2023, <https://www.proquest.com/blogs-podcasts-websites/vile-deplorable-full-liesaleksandar-hemon-is-no/docview/2766636798/se-2?accountid=9652> [ultimo accesso novembre 2025].
- Karvelis U., *Le romancier envie toujours le boxeur ou le révolutionnaire*, in “Le Monde”, 23 gennaio 1976 https://www.lemonde.fr/archives/article/1976/01/23/le-romancier-envie-toujours-le-boxeur-ou-le-revolutionnaire_295592_1819218.html [ultimo accesso 22 dicembre 2025].
- Kundera M., *L’ironie de Philip Roth*, in “Le Monde des Livres”, 19 ottobre

- 1979 <https://www.lemonde.fr/article-offert/53cb1a48e27d-2793303/l-ironie-de-philip-roth> [ultimo accesso 22 dicembre 2025].
- Lorandini F., *Le facteur Houellebecq*, in “Revue italienne d'études françaises”, n. 10, 2020, <https://journals.openedition.org/rief/6777> [ultimo accesso 28 novembre 2025].
- Nossel S., *Publisher cancels Philip Roth biography after sexual abuse claims against Blake Bailey*, in “The Guardian”, 28 aprile 2021, <https://www.theguardian.com/books/2021/apr/28/publisher-cancels-philip-roth-biography-after-sexual-abuse-claims-against-blake-bailey> [ultimo accesso novembre 2025].
- Novak-Lechevalier A., “*Au fond de l'inconnu*”: linéaments d'une étude de décohérence fonctionnelle, in “Res Futurae”, n. 8, 2016, <http://journals.openedition.org/resf/882> [ultimo accesso 28 novembre 2025].
- Oppenheimer M., *Philip Roth Was His Own Favorite Subject. What's Left for a Biographer?*, in “The New York Times”, 30 marzo 2021, <https://www.nytimes.com/2021/03/30/magazine/philip-roth-biography-blake-bailey.html> [ultimo accesso novembre 2025].
- Prose F., *Philip Roth and Blake Bailey were an all-too-perfect match*, in “The Guardian”, 25 aprile 2021, <https://www.theguardian.com/commentisfree/2021/apr/25/philip-roth-blake-bailey-all-too-perfect-match> [ultimo accesso novembre 2025].
- Saeed A.J., et al., *Beyond Colourblind Casting: Historical Revisionism and Afrocentric Blackwashing of Cleopatra in Contemporary Media*, in “Humanities Soc Sci Commun”, 12, 2025. <https://doi.org/10.1057/s41599-025-05889-3> [ultimo accesso 15 dicembre 2025].
- Silva F., *Film and screen: Under the controversy*, in “Law Society Journal”, 2, 2022, pp. 130-131. <https://search.informit.org/doi/10.3316/informit.735866265870749> [ultimo accesso 18 dicembre 2025].
- Simonetti G., *Tre tipi di racconto. Su “Bruciare tutto” di Walter Siti. Seguito da “Tre tipi di critica? Una postilla”*, in “Le parole e le cose”, 26 aprile 2017, url <http://www.leparoleelecose.it/?p=27279> [ultimo accesso 15 dicembre 2025].
- Williams R., *Michel Houellebecq and crime fiction: between polar and poésie*, in “Revue critique de fixxion française contemporaine”, n. 10, 2015, <https://journals.openedition.org/fixxion/10276?lang=en> [ultimo accesso 28 novembre 2025].

INDICE DEI NOMI

- Abolgassemi M., 115
Accetta C. 16
Adamo, P.G., 16
Adamo S., 183n
Adorno T.W., 48, 87n.
Alfano G., 16, 87n
Allen W., 52n
Altan F. T., 238
Angelucci G., 229, 230n, 237n
Aprà A., 240n
Arcan N., 190, 191, 193, 200-204
Aristofane, 166
Atallah M., 116
Aubry-Morici M., 14
Auerbach E., 96n, 148n
Auster P., 157

Bailey B., 10, 11, 20, 38n, 51-56, 60.
Bailey H., 136
Baiocchi M., 172n.
Baldini A., 203n
Balzac H. de, 47, 211n
Barthes R., 61-66
Batt J., 136n
Bazzoni A., 210, 212n, 213n, 218n, 221
Bebel A., 217
Becker E., 191, 203
Beethoven L. van, 21

Bella A., 218
Beniscelli A., 86n
Benjamin W., 84n, 159
Bense M., 87n
Berardinelli A., 87n
Bergson H., 234
Berlinerblau J., 25n, 32n, 40n
Berlusconi S., 177, 178
Bertoni F., 58n
Betti L., 229 e n, 230n, 237n,
Bianchi L., 86n
Blasetti A., 177
Bloom C., 18
Bocconetti G., 255n
Bois É. J., 61 e n
Bond E., 218n
Bonord A., 183n
Booth W., 57n
Bosetti G., 255n
Bourdieu P., 147 e n, 150 e n
Bourguignon F., 183n
Boyd B., 57n
Braidotti R., 212
Brauner D., 18n, 104n
Bricchi M., 87n
Broch H., 26
Brooks P., 95n, 149n, 211n
Bruce S., 183n
Brühwiler C.F., 99n
Bruni Tedeschi V., 221

- Bush G. W., 133
 Byron G. G., 174n

 Calvino I., 146, 159, 238
 Cangiano M., 157n, 158, 176n
 Canova G., 241n
 Cantale C., 178n
 Caracciolo M., 57n
 Carati A., 145n
 Carati S., 11
 Cardone L., 207n
 Caretta S., 17n
 Carlisi O., 232
 Carpi F., 240n
 Carraway C., 194 e n, 195
 Carta A., 216 e n,
 Casadei A., 57n
 Casanova G., 1, 15, 185, 186n, 190
 e n, 202 e n, 215, 232, 238
 Casella P., 253n
 Cassirer E., 89n
 Catalano A., 18n, 23n, 27n, 40n,
 43n
 Catozzella G., 148
 Cecchi d'Amico S., 240n
 Charles M., 123n
 Charron P., 88, 104
 Chiara P., 255n
 Cinquegrani A., 16
 Citton, Y., 183n
 Civardi C., 217
 Clarac P., 61n
 Cleland J., 168
 Coetzee J. M., 7, 13, 163, 165, 166,
 169-176
 Cohn D., 94n
 Cohn N., 167n

 Comencini L., 15, 239 e n, 240-243,
 246, 254
 Cometa M., 57n
 Contarini S., 213n
 Contessa N., 134
 Cortey M., 185n
 Coste C., 63, 64n
 Craveri B., 16
 Crébillon C.-P.J. de, 90, 91, 168,
 169n
 Crepax G., 238 e n
 Crichton M., 246
 Crosthwaite P., 183n
 Culianu I. P., 167n
 Currie M., 141n

 D'Angelo F., 63n
 D'Annunzio G., 97 e n
 d'Holbach P. H. T., 48
 Davis T. F., 57n
 De Angelis M., 224
 de Certeau M., 233n
 De Cristofaro F., 15
 De Franceschi L., 244n
 de la Borde S., 250
 de la Bretonne R., 167, 180, 184n,
 250
 De Laude S., 76n
 De Lauretis T., 212
 de Marchi L., 231
 Debenedetti G., 152
 Debord G., 165, 179 e n,
 Delers O.M., 191n
 Deleuze G., 142n
 DeLillo D. R., 60, 61n
 Della Seta F., 70n
 Delon M., 92 e n, 93n, 200n
 Demoris R., 92n

- Demostene, 166
 Denon V., 46, 49
 Desiati M., 145n
 Desportes V., 189 e n, 190-193, 201 e n, 204, 205 e n
 Dettmar U., 136n
 di Majo I., 15, 207, 208n, 223 e n, 226n,
 Diderot D., 7, 8, 46 e n, 47 e n, 86 e n, 202 e n, 216, 217
 Didi-Huberman G., 233n
 Dixit A. K., 183n
 Donati D., 230
 Donati R., 238n
 Donnarumma R., 144n
 Dotoli G., 88n
 Dubois J., 113
 Dubost J.-P., 123 e n,
 Ducas S., 119n
 Duflo C., 188, 189n
 Dworkin A., 170, 171
- Easton Ellis B., 7, 141n
 Eco U., 115n
 Elison M., 54
 Elodie (Elodie Di Patrizi), 225
 Empson M., 64, 64n
 Epicuro, 46, 217
 Ercolino S., 88n, 102, 103n
- Fabbri P., 230n
 Farnetti M., 207n, 212n, 218n
 Fast H., 34, 36, 37
 Faulkner W., 146
 Fellini F., 15, 177, 229 e n, 230-232, 234-237, 239, 243, 246, 248, 252, 255n
 Fenech E., 177
- Ferzetti G., 245n
 Festa Campanile P., 255n
 Fielding H., 48, 150
 Finocchiaro D., 223
 Fiorentino F., 16
 Fisher M., 138 e n
 Flaubert G., 41, 47, 96 e n, 147n
 Fontana A., 84n
 Fortini F., 146, 159,
 Fortini L., 218
 Foucault D., 89 e n, 90, 101, 169n
 Foucault M., 84n, 85n, 135, 138, 153, 159n, 226n
 Fougeret de Monbron L.-C., 185
 Fourier J. P., 62 e n, 63 e n, 92n
 Fowler J., 90 e n, 91
 Franchini A., 13, 163 e n, 164, 166
 Franzen J., 53
 Fumaroli M., 134 e n
 Fusco E., 16
 Fusillo M., 136n
- Gallerani G. M., 62n
 Garber M., 58
 Gassman V., 231
 Gautier C., 230n
 Giavarini L., 131 n
 Gide A., 26
 Giglioli D., 16, 137n, 175,
 Gimmelli G., 230n
 Giorello G., 179n
 Girard R., 96n
 Giudice M., 215, 223
 Gobetti N., 52
 Goethe J. W., 48
 Golino V., 207 e n, 208, 221, 222
 Gombrowicz W., 26
 Goodman B. K., 26 e n, 28

- Gottschall J., 57n
 Goulemot J.-M., 93n
 Grant M., 178 e n
 Gregory T., 86n
 Guattari F., 142n
 Guerra T., 231
 Guglielmi G., 87n
 Guzzanti C., 157

 Hale D. J., 59 e n, 60
 Handman M.-E., 193n
 Hanssen B., 58n
 Hemon A., 55 e n, 56
 Hernández M. B., 209n
 Houellebecq M., 7, 10, 12, 67, 73n, 76-80, 83, 87, 97, 98, 107, 108n, 109-111, 113-121, 123n, 124n, 125, 127n, 128-131, 156, 173n, 183n, 185 e n, 186 e n, 198-199n
 Howard C. A., 114n
 Howard F., 34
 Huysmans J.-K., 96 e n

 Igalens, J. C., 186n
 Imberty C., 213n
 Infascelli L., 222
 Irigaray L., 174, 175n
 Israel J., 35 e n, 36, 47n, 88n
 Ivanova V., 21 e n, 25

 James A., 136
 James D., 25n
 James H., 59, 60
 Jameson F., 142n, 151 e n,
 Jones Ch., 136n
 Joseph M. L., 136n
 Joyce J., 26, 43, 146, 220

 Kafka F., 11, 23-26, 28-30, 102
 Kant I., 86, 91, 92 e n, 94, 97
 Karvelis U., 39 e n,
 Kelly C. R., 137n
 Kendrick W., 169n
 Kermodé F., 83n
 King S., 146
 Knight P., 183n
 Koliopanos, Y., 193n
 Kundera M., 10, 11, 17-29, 38-49, 173n
 Kundera V., 18, 19n, 45, 46
 Kunze P. C., 138n

 Lacan J., 71n, 88n, 92n, 96, 97n, 142, 155
 Laclos P.-A.-F. C. de, 7, 48, 91 e n, 217
 Lavagetto M., 61n, 64 e n
 Lavocat F., 131n
 Lawrence D.H., 168
 Leborgne, E., 186n
 Leruth L., 183n
 Libreria A., 208n
 Lisia, 166
 Littell J., 155
 Lonzi C., 212
 Lorandini F., 114n
 Louis E., 191, 192n, 202 e n, 203
 Lovecraft H. P., 118-121
 Loyola I. di, 62 e n, 63e n, 64n, 92n
 Luhmann N., 89n, 101
 Lukács G., 86n, 150
 Luperini R., 13, 133 e n, 146, 147 e n, 159 e n

 Macchia G., 87n
 Macdonald D., 150

- Machiavelli N., 169n, 173, 215n, 218 e n
 MacKinnon C., 165, 166n, 169, 170 e n, 171 e n, 172 e n, 175
 Magris C., 87n
 Maiore I., 231
 Maixent J., 46n
 Manara M., 238
 Mangelli G.
 Mann Th.,
 Mannocchi F., 143
 Marciano F., 222
 Mari M., 158
 Maris B., 183n, 199 e n
 Marrone G., 179n
 Marsh N., 183n
 Martin J., 116, 120, 128
 Martone M., 15, 207, 208 e n, 222, 223 e n, 224, 225, 227
 Marx K., 217
 Masecchia A., 14, 207
 Maselli C., 207, 214
 Maselli T., 214
 Masi S., 249n
 Masiero P., 21n
 Mastroianni M., 230, 244, 249, 252
 Mastroianni R., 255n
 Mazzanti R., 211n
 Mazzearella A., 16, 71n, 246n
 Mazzoni G., 89n, 134n, 141n, 142n, 147n, 149n
 McLuhan M., 164, 165n
 Meizoz J., 190, 203n
 Meneghelli D., 58n
 Mengaldo P.V., 87n
 Mereghetti P., 208n, 245n
 Meretoja H., 58 e n
 Merleau-Ponty M., 234
 Metlica A., 10, 17, 18n, 19n, 22n, 35n, 39n, 43n, 85n, 86n,
 Mettrie J. O. de la., 216
 Michael B., 25n, 32n, 60n
 Mickiewicz A., 44
 Milbauer, A. Z., 56 e n
 Miller R., 51, 54
 Mizzau M., 148 e n
 Mollet T., 126n
 Monicelli M., 15, 242, 243, 244 e n, 245-248, 252, 254
 Montaigne M. de., 88 e n, 89, 90, 216
 Montfort B., 118
 Moore L., 53
 Morton T., 32, 33, 35, 36, 100, 104, 106
 Mozart W. A., 71n, 174,
 Musil R., 26
 Neonato S., 211n, 212n
 Nicolosi G., 179n
 Nietzsche F., 84
 Nossel S., 52, 52n
 Nothomb A., 173n
 Novak. M. E., 183n
 Novak-Lechevalier A., 130n
 Nussbaum M., 58n
 Onfray M., 85 e n, 215 e n, 217
 Oppenheimer M., 53, 54, 55
 Orlando F., 145 e n
 Ortoleva P., 176, 177 e n
 Ozik C., 53 e n
 Paine Th., 7, 34, 35, 36, 37, 38, 47, 250
 Pasolini P. P., 76n, 146, 159, 177
 Pasquino P., 84n

- Pavel Th., 140 e n
 Pejša S., 25n, 32n, 40n
 Pellegrino A., 207, 209n
 Pennacchio F., 140n
 Pignol C., 183n
 Piva M., 12, 113, 117n, 119n
 Platteau J.-P., 183n
 Poirson M., 183n
 Pomponazzi P., 86
 Portesine C., 238n
 Postorino R., 148, 149, 158
 Prévost A. F., 189 e n
 Properzio Aurelio S., 166
 Prose F., 52n, 54, 56
 Proust M., 26, 55, 61, 61n, 64 e n, 146, 154

 Quintili P., 85n, 86n

 Raimo V., 145
 Rembar Ch., 134n
 Restif N. E., 167, 180, 184n, 250,
 Rico F., 89n
 Ricoeur P., 160
 Rilke R.M., 98, 98n
 Rimini S., 207n
 Rizzarelli M., 207n, 208n, 212n, 213n, 215n, 216 e n, 217 e n, 219 e n, 223n, 226n
 Robbe-Grillet A., 58 e n, 117
 Rodigari T., 218 e n
 Roncoroni F., 97n
 Ross Ch., 212n, 226n
 Rota N., 230
 Roth P., 7, 9-12, 17, 18 e n, 19-45, 51-56 e n, 59-62, 64n, 65-73, 80 e n, 83, 97, 98, 99 e n, 100n, 103-107, 110, 111, 173n, 246
 Roth Pierpont C., 18n, 38n
 Rotunno G., 230
 Rousseau J. J., 48

 Sackl C., 136n
 Sade D.A.F. de, 7, 12, 32 e n, 49, 62 e n, 63 e n, 64n, 65 e n, 75n, 76n, 83, 88, 89, 91, 92 e n, 93, 96, 97, 102n, 103, 110, 168, 169n, 184n, 185 e n, 191 e n, 192, 193 e n, 194, 196, 196n, 199, 200n, 215
 Sager S., 230n
 Sainte-Beuve C. A., 23
 Salles C., 167n
 Salvatores G., 15, 80 e n, 253 e n, 254
 Sánchez Canales G., 21n
 Sandres Y., 61n
 Santella V., 222
 Sapienza G., 10, 14, 207 e n, 208 e n, 209 e n, 210 e n, 212 e n, 213 e n, 214, 215 e n, 216 e n, 217n, 218n, 219 e n, 220n, 221n, 222, 223 e n, 224, 225, 226 e n,
 Sarasini B., 211n, 212n
 Sardo S., 222
 Sartre J.-P., 96n, 97, 98 e n, 171,
 Savard-Corbeil M., 120n
 Saviano R., 144, 159
 Scalfaro L., 245
 Scarfone G., 209
 Scarpa D., 209 e n, 210, 212 e n,
 Schnitzler A., 12, 67 e n, 68, 69 e n, 70, 75 e n, 76, 78, 79n, 80, 87 e n, 250, 254, 255n
 Schwabe C., 136n
 Scola E., 15, 243, 248, 249 e n, 250, 251, 253, 254

- Scuderi A., 13, 14, 83n, 84, 85n,
 88n, 163, 169n, 174n, 215n,
 217n, 220 e n
 Scurati A., 143
 Searles G. J., 56n
 Segre C., 145, 146
 Servillo T., 80, 253
 Setti N., 210, 211n
 Shakespeare W., 25, 106
 Shane C., 190, 201 e n,
 Shipe M., 99 e n, 53n, 105
 Shostak D. B., 105n
 Siciliano E., 215 e n,
 Silva F., 136n
 Simenon G., 230 e n, 236, 237n
 Simonetti G., 13, 133 e n, 134, 143n,
 145 e n, 147, 148 e n, 149n, 150,
 151 e n, 158, 160n
 Simonetti P., 64n, 65n
 Siti W., 7, 12, 13, 67, 73 e n, 74 e
 n, 75, 76n, 80, 89, 114n, 143 e n,
 144 e n, 145 e n, 147-151n, 153,
 154, 156n, 158, 159 e n, 160 e n,
 188n, 190n, 197 e n, 198, 199n,
 204 e n,
 Šklovskij V., 160n
 Smith H., 137n
 Sordi A., 231
 Sorrentino P., 178,
 Spinazzola V., 210n
 Spinella F., 21n
 Spini G., 35 e n,
 Spinoza B., 35
 Splendore P., 172,
 Sproul B., 38
 Starobinski J., 87n
 Steiner L., 184n, 191 e n, 196n,
 200n
 Stendhal (Beyle M.-H.), 95 e n,
 Sternberg M., 106 e n, 107n
 Sterne L., 46, 48
 St-Martin A., 193n
 Sturli V., 11, 30n, 67, 73, 114n,
 124n
 Sutherland D., 234, 255n
 Swirski P., 150n
 Sykes Ch., 26

 Tassone A., 230 e n, 237
 Thomson A., 47n
 Tibullo Albio, 166
 Tirinanzi De Medici C., 13, 133, 140n
 Tocqueville A. de, 161
 Tognazzi U., 231
 Tomkowiak I., 136n
 Toracca T., 183n
 Tortonese P., 134n
 Tournier M., 58n
 Trevisan V., 7, 188
 Troise M., 16
 Tynjanov J., 160n

 Updike J., 20

 van Wesemael S., 114n
 Vélazquez D., 30, 102
 Virgili D., 163
 Viscardi A., 245n
 Vittorini E., 146
 Volponi P., 146, 147, 159
 Voltaire (Arouet F.-M.), 7, 47, 48,
 202n, 217

 Wade S., 25n
 Wagner R., 70n
 Wagner V., 183n

Walkowitz R. L., 58n

Walters H., 25n

Warburg A., 84n, 233n

Watson D. G., 56 e n

Wehling-Giorgi K., 218n

Weinberger T., 24n

Weiss J., 38n

Wicks R. L., 114n

Womack K., 57n

Woods A., 142n

Woolf V., 26, 60, 150

Yuran N., 197, 198n

Zinato E., 16

Zoja L., 175, 176 e n

ETEROTOPIE

Collana diretta da Salvo Vaccaro e Pierre Dalla Vigna

- 1100. Pietro Enrico Bossola, *All'altezza del presente. Due saggi sui silenzi nella scuola*
- 1101. Stefano Calabrese, Valentina Conti, *Narratività e logica causale*
- 1102. Laura Lori, *Antigone Power da Palermo. Trasformazioni per l'epoca globale*
- 1103. Andrea Terranova, *Una ermeneutica dell'emancipazione. Cenni sul metodo e sui possibili strumenti operativi*
- 1104. Fatima Sai, *Resistenza della voce. La poetica rivoluzionaria di Muzaḥḥar al-Nawwāb*
- 1105. Paolo Corvo (a cura di), *Dentro le Olimpiadi e le Paraolimpiadi, Milano-Cortina 2026*
- 1106. David Tozzo, Marco Boato (a cura di), *Alexander Langer. Dalla Terra alla Luna*
- 1107. Alessandro Macis, Gian Giacomo Ortu (a cura di), *Emilio Lussu. Cinquant'anni di lotta per la democrazia, il socialismo e l'emancipazione dei popoli*
- 1108. Donato Aliberti, Anna Cavaliere, Geminello Preterossi, Alessandro Volpi (a cura di), *Se l'immanenza non funziona. Populismo, egemonia e il nazionale-popolare*
- 1109. Enrico Palma, *Il sogno del sud. Sulla vita meridiana*
- 1110. Federico Ghidinelli, Lucas Prati, *I 10 dottori (di cui non sapevi aver bisogno)*
- 1111. Angela Stefania Bergantino, *Territori più sostenibili, comunità più inclusive: Idee e proposte dal PNRR*
- 1112. Gabriele Scaramuzza, *Suture*
- 1113. Stefano Calabrese, *Saggi di neuronarratologia*
- 1114. Emanuela Naclerio, *Il mestiere della performance*
- 1115. Alberto Berardelli e Matteo Settura (a cura di), *Quale modernità? Transizioni, conflitti, forme di vita. Atti del ciclo d'incontri Una nuova modernità? Saperi soggetti territori in cerca di un nuovo equilibrio (Brescia, 2024/2025)*
- 1116. Alessandro Avallone, *Il melodramma della Scapigliatura. Il brutto sulla scena operistica*
- 1117. Mary Catherine Bateson, *Con occhi di figlia. Ritratto di Margaret Mead e Gregory Bateson*
- 1118. Luca Casadio, *Psicopatologia Kafka. Un viaggio in un mondo insolito e profondo*

1119. Manuela Macelloni, Cosetta Veronese (a cura di), *Ri-conoscersi nell'alterità. Il pensiero orizzontale di Roberto Marchesini*
1120. Manuela Macelloni, *Strappi. Cani – (Q)uore – Corpo*
1121. Alessandra Casati, *Caravaggio 1951. Anatomia di una mostra*
1122. Ruxandra Cesereanu, *Tra realtà e finzione. Dieci autori romeni*
1123. Serena Vinci, *La Cina (è donna) nel Settecento. Sguardi di genere ed esotismo nella cultura letteraria e teatrale italiana*
1124. Ines Giunta (a cura di), *Lo sguardo obliquo. Lemmario critico su crisi e sostenibilità*
1125. Milosh F. Fascetti, *La volontà di non sapere. Oltre le nebbie dell'antirealismo, in corso*
1126. Marco Biasi e Mariano Sciacca (a cura di), *AI, diritto e giustizia. Dall'AI Act alla L. N. 132/2025*
1127. Franco Di Giorgi, *Il morire e l'appartenere alla morte*
1128. Giuseppe Amata, *Evoluzione del pensiero scientifico e trasformazione economico-sociale*
1129. Laura Nota e Sara Santilli (a cura di), *Inclusione e giustizia eco-sociali*
1130. Tommaso Fratini, *Allievi difficili tra scuola e famiglia. Dimensioni emotive dell'apprendere-insegnare*
1131. Marco Barnabino e Roberto Rossi Roberti (a cura di), *La Carezza di Melite. Un sogno ininterrotto: visioni dal surrealismo*
1132. Lavinia De Santis, *L'asincronia dei partiti. Scelte organizzative e priorità tematiche in Italia (1994-2022)*
1133. Silvana Kühtz, *Il design sensuale. Abitare poeticamente qui*
1134. Paolo Ghigna, *Le forme della simmetria. Quattro storie di scienza, dalla chiralità allo spin*
1135. Mirco Carrattieri e Chiara Lusuardi (a cura di), *Spazi ribelli. Per una geografia delle formazioni partigiane modenesi*
1136. *il cielo e la polvere. Visioni e universi di flannery o'connor*, a cura di Benedetta Centovalli con la collaborazione di Fernanda Rossini
1137. Maurizio Lazzarato, *Perché la guerra*
1138. Arianna Beatrice Fabbricatore, *Filosofia dell'esperienza spettatrice. Potenza dell'arte tra scienza, politica e creazione di sé*
1139. Rafael Ramis-Barceló, *La nascita della filosofia del diritto. Alle origini del pensiero giuridico moderno*, Edizione italiana a cura di Marco A. Quiroz Vitale
1140. Stefania Pascut, *Abbracciare l'incertezza. Risorse individuali e collettive di resilienza per affrontare i cambiamenti*, con il contributo di Massimiliano Pascoli e Biagio Tomasetig

*Finito di stampare
nel mese di aprile 2026
Mediagraf Spa – Noventa Padovana (PD)*