

Tommaso Meozzi

Immaginazione apocalittica e empatia nel *Pianeta irritabile* di Paolo Volponi

In *Il pianeta irritabile*, edito nel 1978, Volponi immagina un pianeta terra ormai distrutto dalla catastrofe atomica. L'esito di questo approccio fantascientifico è un realismo della visione, come se la distruzione di ogni struttura sociale, tanto simbolica quanto architettonica, permettesse all'autore di intensificare l'attenzione all'elemento materico, che costituisce una cifra stilistica del macrotesto volponiano. Attraverso l'Apocalisse, come scrive Marco Colonna, ha luogo una «palingenetica e straniante resurrezione dalle "ceneri"». ¹

Le fluidità corporee dei personaggi, entrando in contatto con la materia di un pianeta in ogni sua parte estremamente ricettivo, innescano inaspettati processi di trasformazione. Il disgregarsi dello spazio urbano lascia emergere una biodiversità che era sempre stata vicina alla percezione. Le difficoltà incontrate dai protagonisti (un nano, un'oca, un'elefante e una scimmia) nel corso del viaggio sono infatti legate non tanto all'ostilità di una natura sconosciuta e selvaggia, come ci si potrebbe aspettare, quanto agli imperativi di una gerarchia che impone ad ogni singolo elemento del gruppo di avvalersi, nel contatto con l'ambiente, della mediazione di un capo, Epistola, la scimmia, che esercita un ossessivo controllo su tutto ciò che potrebbe aprire nuove possibilità di condivisione. Significativa a questo proposito la scena in cui Epistola nega a Mamerte, il nano, la possibilità di dare da bere all'elefante Roboamo, ormai quasi disidratato. La disobbedienza di Mamerte diventa la causa indiretta di una sorprendente reazione chimica che trasforma la polvere del terreno in una poltiglia dissetante:

Epistola negò, minacciandoli entrambi. Roboamo non aveva più occhi e dalla bocca gli colava uno straccio di bava fin quasi alla cenere.

Il nano tirò fuori un'altra bottiglia e andò a cercare la lingua dell'elefante. Anche per quei movimenti lo straccione di bava si spezzò e cadde sulla cenere. Questa sussultò come se fosse viva e assorbì quella crema trasformandosi in una poltiglia e poi in una pozza che continuava ad allargarsi oltre la portata della vista malata di entrambi. Roboamo a quel rumore d'acqua allungò d'istinto la proboscide tra la melma prima che il nano potesse impedirglielo. Ma i mugolii dell'elefante furono di soddisfazione.

Epistola non aveva capito e si infuriò sentendosi tradito. ²

La concezione temporale che domina la struttura formale del *Pianeta irritabile* risulta fissata tra «assenza e presenza [...], tra un "da sempre" (un per sempre) e un "adesso"» ³. Ad una storia lineare, che segue le tappe dello sviluppo tecnologico e dell'accumulo di capitali, si sostituisce una più lenta ciclicità naturale, nella quale ogni

¹ Marco Colonna, *Il pianeta irritabile, o l'epica della mutazione*, in *Paolo Volponi: scrittura come contraddizione*, a cura del Gruppo Laboratorio, Milano, Franco Angeli, 1995, p. 88.

² Paolo Volponi, *Il pianeta irritabile*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 19-20.

³ Marcello Carlino, *Sull'incipit e sull'explicit, per esempio: supplementi di note al Pianeta irritabile di Paolo Volponi*, in «Istmi», n. 15-16, 2004-2005, p. 266.

evento è inestricabilmente connesso con la totalità del paesaggio, che porta a riflettere sull'interconnessione tra gli esseri viventi e sul principio di sostenibilità dei processi. Il succedersi ciclico dei giorni e delle stagioni, se da una parte sembra impedire l'individuazione di un senso del viaggio, dall'altra offre un'impercettibile ma continua metamorfosi che a sua volta si traduce in un'inesauribile gamma di variazioni. Questa atmosfera sospesa eppure vivida è introdotta fin dall'*incipit* del romanzo che esprime una particolare attenzione nei confronti dell'elemento luminoso e della percezione visiva:

Piove a dirotto da sempre, senza interruzioni né rallentamenti. Nemmeno se una collina frana o se una foresta entra nell'acqua che sale in fondo, qualche cosa muta dentro la pioggia. Solo i giorni e le stagioni girano toccando la luce; e questo è l'unico segno che il tempo ancora esiste.⁴

Lo scenario apocalittico di una natura che si offre alla percezione dopo la scomparsa dell'uomo avvicina, come scrive Maria Carla Papini, l'atmosfera del *Pianeta irritabile* agli esiti allegorici e satirici dei dialoghi leopardiani⁵, e si inserisce più in generale nella problematica, ampiamente affrontata dallo stesso Leopardi, di una conoscenza di tipo poetico che ha nella mimesi il suo principio metodologico. Leggiamo dal *Dialogo di un folletto e di uno gnomo*:

GNOMO [...] Or come faremo a sapere le nuove del mondo?

FOLLETTO Che nuove? che il sole si è levato o coricato, che fa caldo o freddo, che qua o là è piovuto o nevicato o ha tirato vento? [...] non si trova più regni né imperi che vadano gonfiando e scoppiando come le bolle.⁶

Nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, Leopardi ribadisce la sua concezione di una poesia che, anziché soffermarsi sull'analisi dell'interiorità o sul progresso storico, sia attenta al mondo «visibile» e alla varietà insita nelle «cose»:

Già è cosa manifesta e notissima che i romantici si sforzano di sviare il più che possono la poesia dal commercio coi sensi, per li quali è nata e vivrà finattantoché sarà poesia, e di farla praticare coll'intelletto e strascinarla dal visibile all'invisibile e dalle cose alle idee, e trasmutarla di materiale e fantastica e corporale che era, in metafisica e ragionevole e spirituale.⁷

La riflessione leopardiana può essere riattualizzata, in ambito novecentesco, attraverso il saggio di Horkheimer e Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, che mette in evidenza come la netta separazione tra linguaggio scientifico, fondato sull'analisi e la ricerca delle cause, e linguaggio poetico-analogico, basato sulla somiglianza sensibile tra

⁴ Paolo Volponi, *Il pianeta irritabile*, cit., p. 3.

⁵ Cfr. Maria Carla Papini, *La desinenza in "ale": Paolo Volponi e Giacomo Leopardi*, in *La scrittura e il suo doppio*, Roma, Bulzoni, 2005, p. 316: «Non stupisce così che il romanzo in cui – più che in ogni altro della narrativa di Paolo Volponi – la componente parodico-grottesca dell'immagine e dell'intera struttura narrativa vale a rendere quella che, appunto, Leopardi aveva definito "un colpo d'occhio in grande, filosofico e satirico sopra la razza umana", si apra nel nome di Giacomo Leopardi, riportando in epigrafe un passo della prima scheda dei suoi *Accorgimenti di memoria*: "Immortalità selvaggia"».

⁶ Giacomo Leopardi, *Dialogo di un folletto e di uno gnomo*, in Giacomo Leopardi, *Poesie e prose*, II, Milano, Mondadori, 2006, pp. 33-34.

⁷ Giacomo Leopardi, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, in Giacomo Leopardi, *Poesie e prose*, II, cit., p. 350.

segno e cosa rappresentata, estenda il fenomeno dell'alienazione dall'ambito della produzione industriale a quello del linguaggio: «Come segno, il linguaggio deve limitarsi ad essere calcolo; per conoscere la natura, deve abdicare alla pretesa di somigliarle. Come immagine, deve limitarsi ad essere copia: per essere interamente natura, abdicare alla pretesa di conoscerla».⁸ Si manifesta così quella duplice riduzione delle possibilità espressive all'interno della società, attualizzata da una parte attraverso una «logica formale» che «rende comparabile l'eterogeneo riducendolo a grandezze astratte»,⁹ e dall'altra tramite un'industria culturale tesa a mantenere la massa in uno stato di continua eccitazione, senza tuttavia permettere una creativa sublimazione delle pulsioni.¹⁰

All'interno del *Pianeta irritabile* si assiste a un rovesciamento per cui l'animalità diventa sinonimo di un'estrema ricettività nei confronti dell'ambiente esterno, permettendo ai personaggi di concepire la parte più intima di se stessi non come un'entità astratta e atemporale, ma come un rapporto di reciproca relazione continuamente soggetto a nuovi sviluppi. L'imitazione non equivale in questa prospettiva a un appiattimento dell'io rispetto alla realtà esterna. Esempari sono le parole che Roboamo rivolge a Mamerte, unico uomo del gruppo:

Noi possiamo imitare, ma la nostra stessa vita mortale ci impedisce di continuare nell'imitazione. Come in qualsiasi altra operazione mentale o corporale. Nessun animale ripete! Tienilo presente, anche se si è sempre detto il contrario. Nessun animale ripete: ciascuno invece è sempre nuovo perché sa di andare con ogni gesto e anche insieme con ogni altro verso la sua finalità. La finalità è la vita [...]. Abbiamo deciso da tempo di smettere di ragionare sulla nostra sensibilità agli stimoli al fine di evitare alla stessa sensibilità di distinguersi da noi e di culminare in vita interiore [...]. Per questo il nostro regno è sempre con noi.¹¹

Mentre, all'inizio del viaggio, elemento imprescindibile per la coesione del gruppo è la sottomissione incondizionata a Epistola, nel corso del romanzo tra i personaggi si stabilisce progressivamente un rapporto di reciproca fiducia:

Tutti questi gesti venivano compiuti, singolarmente o insieme, anche per saggiare la dimensione del nuovo gruppo e quella dei nuovi rapporti. Perché ciascuno potesse trovare la propria posizione e la misura adatta dentro la nuova figura sociale. Tanto più che nessuno pensava di poter guidare e governare come capo assoluto. In quei gesti ciascuno voleva provare di esistere per quel che era, e intendeva inoltre dichiarare ed esprimere il proprio senso di parità con gli altri [...]. Arrivò il momento in cui sentirono naturale la loro trinità: sia retta, che angolata, che triangolare. Allora si misero in marcia, anche se in quel momento stava facendo buio, nella direzione che conoscevano senza bisogno di avvertimenti o di comandi.¹²

L'empatia diviene l'elemento stesso che genera lo spazio, portando a improvvisi ribaltamenti tra ambienti chiusi e aperti, che perdono il loro valore realistico per

⁸ Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo* [1944], Torino, Einaudi, 1997, p. 25.

⁹ Ivi, p. 14.

¹⁰ Cfr. ivi, p. 149: «L'industria culturale, invece, non sublima, ma reprime e soffoca. Tornando continuamente ad esporre l'oggetto del desiderio [...] essa non fa che eccitare ed aguzzare il piacere preliminare non sublimato».

¹¹ Paolo Volponi, *Il pianeta irritabile*, cit., p. 160.

¹² Ivi, p. 185.

diventare elementi di un «teatro empatico».¹³ Significativa, a questo proposito, la scena in cui il nano Mamerte decide di aprire la bottiglietta di profumo che lo lega al ricordo dell'amore con la suora di Kanton, per dividerne con gli altri membri del gruppo l'effetto refrigerante. L'evento ha un effetto immediato sulle stesse strutture spaziali; la «pellicola del tendone»¹⁴ all'interno della quale i personaggi hanno l'impressione di avanzare improvvisamente si squarcia:

Il profumo di essenza di bambù dilagò benefico, montando come un vento solo per alcune gocce che Roboamo ne aveva maldestramente sparso. Al contatto con la sfera di quel vento la pellicola si aprì: tutti i filamenti di luce sparirono e le cose intorno, benché pochissime e in maggioranza ignote, presero un contorno e trovarono un rapporto con il suolo, come anche tra di esse.¹⁵

Gli elementi che, nel *Pianeta irritabile*, ostacolano la creazione di empatia all'interno del gruppo appartengono a due diversi piani: uno relativo alle strutture sociali, alla difficoltà di emanciparsi da un'autorità censurante che impedisce la reciproca conoscenza tra gli individui, l'altro di ordine psicologico, legato all'esperienza personale della nostalgia. I due elementi non sono tuttavia nettamente separati. In *La vita psichica del potere*, Judith Butler mette in evidenza come il potere esercitato da ogni sistema culturale che desideri omologare le aspirazioni degli individui su pochi valori egemoni, operi una progressiva sottrazione, a livello linguistico, degli oggetti del desiderio che finisce per causare la riflessività della soggettivazione.¹⁶

In *Il pianeta irritabile* vengono a cadere i punti di riferimento di una società tesa unicamente alla produzione industriale e al profitto economico, che opera una sistematica riduzione delle diversità qualitative in valori quantitativi. Non a caso ultimo nemico incontrato dal gruppo è il governatore al quale Roboamo dà l'esplicativo nome di Moneta, «conio e misura. Regola fusa, fulgida e circolante del sistema dell'universo».¹⁷ Il suo volto è paragonato a un «presuntuoso fermacarte»¹⁸ che, cancellando ogni attenzione verso diversità biologiche e culturali, spinge l'umanità ad una progressiva autoalienazione. Il monologo del governatore è a questo proposito significativo:

non c'è più ambiente, non c'è più differenza! Io solo posso guidarvi a salvamento. Amici o nemici non ci sono più! Gli uomini non ci sono più! C'è solo l'umanità! Chi è vivo può venire con me dall'altra parte: salire con me sul razzo che ci porterà su un mondo nuovo e migliore.
Là potremo ricominciare e rifare una storia.

¹³ Cfr. Marco Colonna, *Il pianeta irritabile, o l'epica della mutazione*, cit., p. 98: «Tutto l'incessante mutare di cose e strutture che caratterizza, come abbiamo visto, questo romanzo, non è altro che il teatro empatico sullo sfondo del quale si pone in atto la vera, paradigmatica, trasformazione, quella che investe in primo luogo proprio quell'uomo che sembra aver perso diritto di cittadinanza nel mondo e che deve, quindi, recuperare lo scarto, lasciar agire anche su di sé quella mutazione di senso e funzione che appare come unica via alla salvezza e alla riacquisizione di sé».

¹⁴ Paolo Volponi, *Il pianeta irritabile*, cit., p. 101.

¹⁵ Ivi, p. 104.

¹⁶ Cfr. Judith Butler, *La vita psichica del potere* [1997], Roma, Meltemi, 2005, p. 183: «Il potere regolatore diviene "interno" solo attraverso la produzione melanconica delle figure dello spazio interno, che deriva dal ritiro delle risorse – nonché da un ritiro e da un ripiegamento del linguaggio. Ritirando la sua stessa presenza, il potere diventa un oggetto perso – "una perdita di tipo più ideale". [...] il potere sociale fa svanire gli oggetti».

¹⁷ Paolo Volponi, *Il pianeta irritabile*, cit., p. 166.

¹⁸ Ivi, p. 163.

Dio è con me. La storia è con me. La salvezza, l'unica possibile, è nel mio cuore, come nelle mie mani.¹⁹

L'immaginazione apocalittica del *Pianeta irritabile* ha così la funzione di eliminare drasticamente dalla rappresentazione una società in cui l'«oro» è «pietra di paragone dei cuori»,²⁰ liberando una gamma di diversità tra loro non commisurabili, ognuna delle quali è una declinazione del vivente considerato come fine, e non più come mezzo. Il tempo, inteso come dimensione interiore del desiderio, permea tutto il romanzo spingendo i personaggi ad un impegno continuo e non differibile. Come scrive Marcello Carlino, la prosa di Volponi rifiuta «l'ordine consueto (dal più grande al più piccolo, dal generale al particolare, da ciò che muove a ciò che è mosso, da ciò che determina a ciò che è determinato; e viceversa) tanto da sovvertirlo o destabilizzarlo, tanto da costringerlo al collasso e alla crisi».²¹ Il non considerarsi più semplici mezzi del potere ha come conseguenza la possibilità di vivere ogni istante attivamente, senza sottomettersi a rassicuranti principi di autorità e superando lo spazio chiuso della nostalgia. Il presente esiste solo nella misura in cui «lo si "crea"», come scrive Marco Colonna, «senza alibi o indulgenze».²²

Il progresso sociale tende così ad identificarsi non con un quantificabile superamento rispetto agli standard economici e tecnici del passato, ma con uno sviluppo che ridiscute continuamente gli obiettivi in base alla loro sostenibilità. Questo, seguendo la riflessione teorica dello stesso Volponi, porta anche, in ambito letterario, ad un costante confronto tra parola poetica e tematizzazione narrativa.²³

All'interno del *Pianeta irritabile*, è attraverso le parole di Roboamo che, dopo la sconfitta del governatore Moneta, emerge con più chiarezza la riflessione metanarrativa dell'autore:

si sentiva liberato dal racconto, tanto che adesso poteva riconoscere la propria tenera punta. Questa era la cosa più sottile, gentile e lontana di tutto il suo barcone; così distante dalla sua testa e anche dall'ordine e dal contenuto delle sue scatole cerebrali, che gli era sembrata da principio appartenere alla vita di un altro essere; [...] organo essenziale, eterno come mutante, della elefantinità [...]. Questo organo, a differenza degli altri, non gli apparteneva del tutto e naturalmente; non era come gli altri costruito e congiunto, da struttura e funzione, dentro il suo corpo: ma doveva essere scelto e usato perché diventasse da elefante: e poteva anche essere scelto e usato non da elefante, ma da componente vivo, da oggetto della natura e addirittura da protagonista della storia.²⁴

Essere «protagonista della storia», è questo il senso del viaggio intrapreso dai personaggi del *Pianeta irritabile*. Un obiettivo che comprende la decisa presa di

¹⁹ Ivi, p. 156.

²⁰ Ivi, p. 86.

²¹ Marcello Carlino, *Sull'incipit e sull'explicit, per esempio: supplementi di note al Pianeta irritabile di Paolo Volponi*, cit., p. 268.

²² Marco Colonna, *Il pianeta irritabile, o l'epica della mutazione*, cit., p. 97.

²³ Cfr. Paolo Volponi, Francesco Leonetti, *Il leone e la volpe: dialogo nell'inverno 1994*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 107-108: «Con la poesia, io affronto un problema che non conosco, che sento, che mi emoziona, che mi pone degli interrogativi. E la poesia è fatta proprio per entrare dentro questo problema, per vederne le parti, per conoscerlo, per dargli anche una struttura e una possibilità di soluzione; ed è prima di tutto una possibilità di apprendimento, da parte mia, del suo stesso nucleo e un chiarimento delle sue combinazioni e dei suoi rapporti. Invece il romanzo presuppone che io conosca già la materia sulla quale mi dirigo, e che io ne abbia anche un giudizio secondo me valido».

²⁴ Paolo Volponi, *Il pianeta irritabile*, cit., p. 180.

distanza da ogni ideologia tesa al sacrificio della responsabilità individuale in nome di un deterministico soggetto collettivo, sia che esso si identifichi con la classe degli sconfitti, sia che si autorappresenti come fine ultimo della storia, e che in questo modo ancora una volta cerchi di eludere l'irrinunciabile tensione dell'individuo alla differenziazione.

In conclusione è interessante inquadrare *Il pianeta irritabile* nel più ampio ambito delle distopie letterarie novecentesche. In particolare il ribaltamento tra l'elemento umano e quello animale, tra una società in cui la realizzazione delle differenze individuali è notevolmente ridotta da squilibri economici e convenzioni linguistiche accettate acriticamente, e un ambiente naturale non creato dall'uomo e perciò ancora gravido di possibilità, si trova già in *L'altra parte* di Alfred Kubin (1909) e in *Noi* (1920) dello scrittore russo Zamjatin. In entrambi i romanzi troviamo società chiuse, Perla, la capitale del Regno del Sogno, in *L'altra parte*, e lo Stato Unico, circondato da uno spesso muro di vetro verde, in *Noi*, che vanno incontro ad un periodo di decadenza il cui apice è segnato dall'irruzione, catastrofica ma anche palinogenetica, dell'elemento animale nello spazio urbano.²⁵ Gli animali non rappresentano in questi casi solo la pericolosità del mondo esterno, ma assumono un intenso valore simbolico. Come scrive lo stesso Volponi in *Natura ed animale*: «Mi pare [...] che la società di oggi che ha al guinzaglio sia la natura che l'animale, non tenda soltanto ad addomesticare questi attraverso un'infinità di operazioni, di sottrazioni, di innesti e di trapianti, ma soprattutto i loro corrispondenti e fratelli, quelli interni e vivi dentro gli uomini».²⁶ La distopia, nei tre testi considerati, può essere letta come l'espressione di un'aspirazione all'ordine e alla convivenza sociale presente nell'uomo che però rischia di risolversi nel suo contrario, ovvero nella cristallizzazione di rapporti di potere che impediscono l'evoluzione individuale e, conseguentemente, delle strutture sociali. Scrive Sigmund Freud in *L'avvenire di un'illusione*:

Attraverso una sorta di diffusione o di infezione, il carattere di santità, di inviolabilità, potremmo dire di appartenenza all'aldilà, si è esteso da alcuni pochi divieti importanti a tutti gli altri ordinamenti, leggi, regolamentazioni civili. Ma a questi spesso si addice male l'aureola [...]. E' facile riconoscerci ciò che può essere soltanto il prodotto di uno scrupolo dalle corte vedute, l'espressione di gretti interessi o la conseguenza di premesse inadeguate. [...] converrebbe senz'alcun dubbio lasciare Dio del tutto fuori dal giuoco e ammettere onestamente l'origine puramente umana di tutti gli ordinamenti e di tutte le norme civili. Insieme alla pretesa santità, questi imperativi e leggi perderebbero anche la loro rigidità e immutabilità. Gli uomini potrebbero capire che quelli sono fatti non tanto per dominarli quanto piuttosto per servirne gli interessi²⁷

²⁵ Cfr. Alfred Kubin, *L'altra parte* [1909], Milano, Adelphi, 2012, p. 193: «la cosa più strana è che gli animali erano rimasti immuni all'epidemia del sonno [...]. La città del Sogno si svegliò e si trovò in una specie di paradiso degli animali. Durante il nostro lungo sonno, un altro mondo si era talmente dilatato che correavamo serio pericolo di esserne sopraffatti: il mondo animale». Cfr. Evgenij Zamjatin, *Noi* [1920], Milano, Lupetti, 2011, p. 78: «Attraverso il muro di vetro mi guardava - come attraverso una grigia nebbia - il muso stupido di non so quale animale, i cui occhi gialli ripetevano cocciutamente sempre uno stesso pensiero che non riuscivo a capire. Ci guardammo a lungo negli occhi - in questi pozzi che dal mondo superficiale portano a quello sotterraneo», e p. 120: «mi viene in mente che una volta, attraverso il Muro Verde anch'io ho guardato nelle pupille gialle di non so chi, e sopra il Muro turbinavano gli uccelli».

²⁶ Paolo Volponi, *Natura ed animale*, in «Il piccolo Hans», n. 34, aprile-giugno 1982, ora in Paolo Volponi, *Romanzi e prose*, a cura di Emanuele Zinato, II, Torino, Einaudi, 2002, p. 696.

²⁷ Sigmund Freud, *L'avvenire di un'illusione* [1927], in *Il disagio della civiltà e altri saggi*, Torino, Bollati Boringhieri, 1971, p. 181.

Abbiamo visto come il governatore Moneta non si limiti a raffigurare allegoricamente l'ordine economico e la riduzione a merce dell'essere umano, ma proclami allo stesso tempo l'inevitabilità e la pretesa universalizzante di una visione del progresso invece del tutto parziale: «Dio è con me. La storia è con me. La salvezza, l'unica possibile, è nel mio cuore, come nelle mie mani». È qui che entra in gioco la dimensione allucinatoria della distopia. Ogni legge sociale, nel momento in cui viene considerata universale, increata, e non in relazione con un preciso contesto storico, tende ad afferire non più all'ambito della motilità, dell'azione, ma a quello di un principio di autorità completamente introiettato che presenta tratti fantasmatici e che si lega direttamente agli affetti profondi dell'individuo, in particolar modo alla figura paterna e alle sue successive proiezioni. Non è un caso che Kubin scriva *L'altra parte* «appena trentunenne [...] profondamente scosso dalla morte del padre, che lo coglie in uno stato di tormentosa sterilità succeduto a lunghi periodi di crisi psichica».²⁸ All'interno del romanzo, il fondatore del Regno del Sogno, Claus Patera, è presentato dal protagonista come uno dei suoi «amici di gioventù [...] un tipo strano la cui storia merita di essere sottratta all'oblio».²⁹ La distopia letteraria non rappresenta soltanto l'estendersi capillare di un regime totalitario, ma anche la trasfigurazione delle strutture sociali secondo lo sguardo di un individuo che rivive il proprio passato e l'ambivalente rapporto affettivo verso originarie figure d'autorità. In *1984* di George Orwell, il protagonista Winston Smith ripercorre spesso i propri ricordi d'infanzia e, al termine del romanzo, si rivolge al proprio torturatore con queste parole: «Non l'aveva mai amato come in quel momento, e non solo perché aveva fermato il dolore [...]. Era una persona con cui si poteva parlare. Forse non si desiderava tanto essere amati quanto essere capiti. [...] lo avrebbe mandato a morire, ma non importava. In un certo senso avevano raggiunto qualcosa di più profondo dell'amicizia: l'intimità».³⁰ Il desiderio di essere puniti va oltre l'opposizione frontale tra individuo e stato totalitario, per indagare le dinamiche emotive che si stabiliscono nel rapporto vittima-carnefice. L'annullamento dell'Io si identifica con la ricerca di una distruttiva, perversa intimità. Non si tratta di opporre un'interpretazione psicologica del romanzo ad una sociologica. La tendenza regressiva è innescata proprio dall'onnipresenza di strutture sociali umilianti che impediscono all'individuo lo sviluppo e la differenziazione della propria personalità. In *Il pianeta irritabile*, nelle fasi iniziali, quando ancora la scimmia è l'indiscusso comandante del gruppo, il nano Mamerte esprime più volte la sua gratitudine per la catena che gli cinge il collo: «Epistola corse a prendere il capo della catena per riappropriarsi del nano. Questi gli fu grato, anche se con un velo d'ironia dentro tutto il buco, per quel palese atto di riconoscimento»,³¹ «Sentì anche con piacere che quando la catena era in mano a Epistola, il collare lo aiutava a reggere la testa»,³² «dovette fermarsi e cercare di dormire per evitare di riconoscere che aveva nostalgia del collare sospeso».³³

²⁸ Nota introduttiva, in Alfred Kubin, *L'altra parte*, cit., p. 3.

²⁹ Alfred Kubin, *L'altra parte*, cit., p. 13.

³⁰ George Orwell, *1984* [1948], Milano, Mondadori, 2009, pp. 259-260.

³¹ Paolo Volponi, *Il pianeta irritabile*, cit., p. 17.

³² Ivi, p. 29.

³³ Ivi, p. 113.

La distopia, nel momento in cui, attraverso l'immaginazione apocalittica, rende inverosimile uno scioglimento felice della trama, porta le strutture sociali ad interiorizzarsi psichicamente. L'assenza di una speranza relativa alla perfettibilità delle strutture sociali diventa la condizione che permette al lettore di inscenare i propri fantasmi psichici e, in questo modo, di risolverli. Le interpretazioni che si focalizzano sull'eccessiva negatività delle distopie non considerano la modalità estetica attraverso cui questa forma d'arte è in grado di agire. D'altra parte le narrazioni di Kubin, Zamjatin e dello stesso Volponi, mettono in evidenza come certi processi sociali, una volta innescati, tendano realmente ad assumere una progressiva indipendenza dalla volontà individuale. Pensiamo ad esempio allo sviluppo tecnologico nella società industriale, che aumenta le possibilità d'azione e le capacità comunicative dell'individuo, ma che fonda la sua forza su sistemi integrati, in continuo ampliamento,³⁴ o anche alla macchina burocratica, che fornisce al cittadino servizi al prezzo di una loro crescente alienazione e standardizzazione.

La narrazione distopica agisce perciò su due fronti: da una parte porta alla progressiva liberazione psichica da un principio d'autorità interiorizzato, dall'altra mette in evidenza come le strutture sociali tendano a svilupparsi per inerzia, anche di fronte a mutati contesti culturali e a effetti indesiderabili in relazione allo sviluppo dell'individuo. L'immaginazione apocalittica è critica disperata di strutture sociali cristallizzate, ma anche decostruzione di un individuo che proietta in esse la propria originaria, infantile, sottomissione nei confronti dell'autorità. Nel momento in cui l'individuo è posto di fronte alla propria impotenza, è al tempo stesso riportato alla propria responsabilità. In questo senso gli animali volponiani sono ciò che resta alla fine della storia: forse la sconfitta di una concezione dialettica che sperava nell'ascesa di una nuova classe sociale, ma anche una profonda identificazione del senso con il viaggio dell'individuo, con la capacità che ognuno ha di intessere continuamente nuovi rapporti sociali, sfruttando ogni margine, senza mai smettere di essere ciò che ognuno è, ineludibilmente: «protagonista della storia».

³⁴ Cfr. su questo tema Günther Anders, *L'uomo è antiquato*, vol II: *Sulla distruzione della vita nell'epoca della terza rivoluzione industriale* [1980], Milano, Bollati Boringhieri, 1992, p. 104: «Se un apparecchio materiale isolato (che come sappiamo è immaginario) si chiama "apparato a", se "mondo" si chiama quell'azienda dalla quale l'apparato a attinge e all'interno della quale esso funziona e lavora, allora vale quanto segue: l'apparato a, per rendere al massimo, non può che desiderare un mondo che sia esso stesso un apparato, cioè un megapparato a che gli "stia" come se gli fosse fatto su misura, o come una sua copia». Cfr. in Paolo Volponi, *Il pianeta irritabile*, cit., p. 79, la scena in cui i personaggi trovano i resti di una catena di montaggio abbandonata che, mettendosi in moto, li carica assieme ad altri oggetti: «La pulsantiera di comando era caduta e Roboamo la pestò tra la polvere: un contenitore partì e caricò uno dei bagagli [...]. Tutta la linea si mise in moto, sbalzando e trascinando anche la poltrona: caricò Epistola, il nano, l'oca, uno per uno i bagagli; rifiutò la poltrona finché non l'ebbe ridotta a pezzi. Ma Roboamo non poteva essere smontato e trasportato a blocchi».