



Enthymema XXII 2018

Il desiderio di essere una cosa

Andrea Rondini

Università degli Studi di Macerata

Abstract – Nella narrativa contemporanea trova frequentemente spazio la rappresentazione di personaggi votati a una solitudine estrema e all’azzeramento dell’emotività. In particolare l’articolo si propone di analizzare i testi in cui il desiderio di allontanarsi dal mondo assume i tratti di una mutazione sostanziale del soggetto, che diviene, in una progressione reificante, eremita, fantasma, cosa. In Vila-Matas l’isolamento claustrofilico diviene gioco metaletterario, in Sebald assume le forme della solitudine eremitica, in Mari della autotrasformazione in fantasma, mentre Houellebecq e DeLillo sondano le frontiere del mutamento genetico e della criogenizzazione. Si può forse ravvisare in questa ricerca di solitudine radicale e di annullamento della propria identità umana una conseguenza abnorme – nonché sintomo molto rilevante – della necessaria barriera immunitaria che l’uomo ha dovuto innalzare per poter reggere e controbilanciare la dispersione di sé e la *struggle for life* che il vivere sociale richiede e purtroppo in qualche modo impone.

Parole chiave – romanzo; solitudine; eremitaggio; fantasma; vita.

Abstract – The representation of characters voted to an extreme loneliness and to abolition of emotionalism frequently finds space in contemporary literary fiction. Particularly the article intends to analyze novels in which the desire to move away from the world assumes the traits of a substantial mutation of the subject, who becomes progressively a hermit, a ghost, a ‘thing’. In Vila-Matas, claustrophilic isolation becomes a postmodern game, in Sebald it takes the forms of hermitic loneliness, in Mari of self-transformation in ghost, while Houellebecq and DeLillo explore the frontiers of genetic change and cryonics. In this pursuit of radical loneliness and annihilation of human identity, perhaps it is possible to recognize an abnormal consequence – as well as a very remarkable symptom – of the necessary immunization barrier which human beings have lifted to hold up and counterbalance the fragmentation of individual and the struggle for life that society requires and unfortunately somehow imposes.

Keywords – novel; solitude; hermitage; ghost; life.

Rondini, Andrea. "Il desiderio di essere una cosa". *Enthymema*, n. XXII, 2018, pp. 117-35.

<http://dx.doi.org/10.13130/2037-2426/10819>

<https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>



Creative Commons Attribution 4.0 Unported License
ISSN 2037-2426

Il desiderio di essere una cosa

Andrea Rondini

Università degli Studi di Macerata

1. Il desiderio di essere una cosa

Una delle tematiche fondamentali affrontate dal romanzo contemporaneo è la natura distruttiva della pulsionalità umana. In tale prospettiva le relazioni intersoggettive sono caratterizzate da una volontà di assoggettare e schiavizzare l'altro, non in vista di un fine preciso e di un 'guadagno' specifico, ma per il solo gusto, fine a sé stesso, di dominare il proprio simile, anche laddove, se non soprattutto, sia il proprio partner, amico, sodale. L'obiettivo cui tendono la vita e la socialità è l'assoggettamento del prossimo (Mazzarella, *Le relazioni pericolose* 33) per diventarne il 'padrone' (mentre il servo a sua volta vuole assumere il ruolo di tiranno, in una conflittualità inesauribile). Desiderio, godimento, libido, volontà non sono allora che relazioni di potere (67), scandite da quello che Nietzsche ha chiamato il «diritto alla crudeltà» (37) (il potere del creditore verso il debitore) e che portano a considerare gli altri una schiera infinita e infernale (28) di rivali. Esempio in tale prospettiva *Cecità* di Saramago, i cui personaggi possiedono «una carica pulsionale [...] eccessiva, un desiderio perverso: in quanto rivolto verso una contagiosa e insaziabile avidità di godimento che si esprime attraverso la sopraffazione indiscriminata degli altri» (50).

Quello enunciato sembra un utile paradigma per rinvenire nella narrativa del nuovo millennio una fenomenologia dell'autosospensione dal mondo per la quale non poche storie pongono al centro non solo e non tanto personaggi che perseguono un ideale di vita solitario ma che fanno della solitudine il primo passo verso una ridefinizione, cambiamento e rinuncia, volontaria, della propria *quidditas* e sostanza umana a favore di una trasformazione in 'altro' (animale, cosa, fantasma, materia inerte). La defenestrazione della relazionalità porta allora con sé l'idea che non solo la stessa volontà di agire, la *vita activa* generi una componente ineliminabile di male, ma che la vita in sé, propriamente detta, vada anestetizzata e rimossa.

Saranno qui presi in considerazione testi narrativi del nuovo millennio, con qualche eccezione (peraltro cronologicamente assai vicina al limite cronologico fissato) dovuta all'importanza degli autori nonché all'opportunità di non spezzare una continuità tematica significativa. Del paradigma claustrofilico, si propongono in questa sede alcune varianti, nelle quali è possibile ravvisare di volta in volta gli aspetti dominanti in cui il tema si declina; naturalmente, ogni scelta porta con sé un grado di soggettività e comporta la necessità di separare e indicizzare tematiche talvolta compresenti e intrecciate nel medesimo testo, per cui una singola opera non contiene necessariamente un'unica modalità di espressione del tema. Con queste premesse si possono individuare alcune varianti: postmoderna, eremitica, claustrofilica/fantasmatica, genetica, e infine quella che prevede la reificazione in stato inerte e materico; tale sequenza indica una progressione verso la radicalizzazione della scelta di autosospensione dal mondo e verso l'abbandono dello stesso statuto umano, con una sempre crescente modificazione delle componenti naturali e genetiche del *bios*.

2. La variante postmoderna

La ricerca della solitudine e dell'autosospensione del mondo viene in questo perimetro declinata come Biblioteca; la volontà del soggetto di sparire dall'orizzonte sociale diviene soprattutto un topos, una ricognizione erudita-divertita di un tema riproposto in chiave postmoderna e citazionistica; entro queste coordinate si muove la poetica di Enrique Vila-Matas, nelle cui pagine l'autoesclusione dal mondo si configura come una sorta di esperimento sofisticato, modellato su esempi letterari.

In *Bartleby e compagnia* la ricognizione sugli scrittori che hanno rinunciato a scrivere, che hanno lottato per non scrivere confina con una fenomenologia del non-essere, presente sia nel narratore del libro, a metà tra narrazione e saggio, sia negli autori che popolano il suo racconto, discendenti dal Melville di Bartleby, il celeberrimo eroe del «preferirei di no». A partire da Robert Walser, il cui maggior desiderio «era venir dimenticato» (Vila-Matas, *Bartleby e compagnia* 27) e i cui personaggi sono «splendide nullità che vogliono scomparire, soltanto scomparire, nascondersi nell'anonima irrealtà» (109); anche Joseph Joubert, in pieno Illuminismo, «trovò un luogo incantevole dove isolarsi e finire per non scrivere nessun libro» (55); né può mancare Salinger, lo scrittore che «aveva smesso di pubblicare libri» e che «si nascondeva dal mondo» (85). Loro predecessore è Wakefield, il personaggio di Hawthorne che lascia per sempre casa e moglie, viene ritenuto morto, vivendo in realtà, all'insaputa di tutti, per ventisei anni, un'esistenza solitaria, incolore ed anonima (109), tra l'altro non lontano dalla sua vecchia abitazione. Sono gli scrittori del No (37) quelli cui il narratore si dedica, un'occupazione che lo sradica dal mondo, partendo dall'abbandono del lavoro: «Non andare in ufficio mi fa vivere ancora più isolato di prima. Ma non è un dramma, anzi» (37); il soggetto narrante osserva la sua progressiva, e inquietante, cosizzazione: «Poco fa, mentre mi radevo, mi sono guardato allo specchio e non mi sono riconosciuto. La radicale solitudine di questi ultimi giorni mi sta trasformando in un essere diverso» (53) (del resto assume il nome di QuasiWatt, con riferimento al personaggio beckettiano di Watt, 54-55). La componente iperletteraria rimanda così a un aspetto importante legato alla ricerca progressiva di de-umanizzazione, vale a dire quello della metamorfosi identitaria.

Anche il *Dottor Pasavento* si focalizza sulla volontà del narratore di scomparire. Vila-Matas convoca un ampio archivio di exempla dell'arte della sparizione (Montaigne, Walser, Salinger, Pynchon, Rimbaud, Arthur Cravan); del resto il romanzo inizia proprio con l'evocazione di Montaigne e della torre in cui scrisse gli *Essais*: «si potrebbe dire che il soggetto moderno non sia scaturito dal contatto con il mondo, bensì concepito in isolate stanze nelle quali i pensatori se ne stavano soli con le proprie certezze e incertezze, soli con se stessi» (Vila-Matas, *Dottor Pasavento* 11-12). Il *Dottor Pasavento* si collega allora a tale archetipo, lo ripropone nella postmodernità e lo connette alla concezione della letteratura, ispirata a Blanchot, come pratica di scomparsa che annulla il soggetto (216); il progetto prevede anche la scomparsa della scrittura, vale a dire il rifiuto di scrivere.

Anche questo romanzo è scandito dai riferimenti a Robert Walser; ricordando una frase dello scrittore («Riesci benissimo a vivere senza che nessuno si ricordi nemmeno lontanamente della tua esistenza»), il narratore riflette: «Ero effettivamente capace di vivere così? Non lo sapevo ancora bene. Per il momento sapevo solo che ero scomparso, la cosa cui anelavo, e che stavo raggiungendo uno stato di bella felicità e di assenza radicale che mi avvicinava al silenzio e alla dignità del discreto Walser» (188). Si tratta di un fantasma mentale che si ripresenta più volte (intrecciandosi ancora con l'*exemplum* di Wakefield): «mi vidi improvvisamente nella mia casa di Barcellona, seduto sulla mia poltrona preferita, dedito esclusivamente a dimenticare il rumore mondano. Avrei vissuto nascosto nella mia città natale, tramutato in un uomo umile che si occultava dietro l'ombra di Walser. E avrei fatto in modo di farmi vedere il minimo indispensabile, sapendo di essere protetto dall'arte di svanire propria di Walser» (195-96). Anche il narratore, che prende il nome di dottor Pasavento, progetta quindi di scomparire: «Mi

Il desiderio di essere una cosa

Andrea Rondini

sarei rinchiuso in una stanza d'albergo, con l'identità tramutata in uno spazio vuoto» (55). Più volte si manifesta una chiara tendenza claustrofobica: «Nel mondo perfettamente chiuso ed eterno di quell'autobus, nessuno aveva bisogno di alcun genere di aiuto, bastava viaggiare in silenzio per l'eternità: dormire senza più svegliarsi, come la statuetta del presepe napoletano regalatami [...]. Lì dentro, non era nemmeno necessario essere un disperso, non era necessario essere niente» (121).

Il progetto di vita nascosta si nutre dell'infinitamente piccolo e dell'infinitamente grande. Pasavento da un lato si chiude in una stanza d'albergo, dall'altro immagina di trasferirsi in Patagonia, una regione che propone la mitologia desertica. Nel suo albergo parigino scrive: «Sono il sequestratore di me stesso. [...] Voglio nascondermi da tutto e da tutti, non dover più comparire in pubblico [...]. Voglio condurre la vita di un Salinger, per esempio, o quella di un Thomas Pynchon» (213-14). Nel descrivere la sua immaginaria vita patagonica, il narratore scrive: «Amo dedicarmi a non fare niente [...]. Ciò che faccio di più durante il giorno è contemplare la natura. Tale attività mi riporta ai giorni felici della giovinezza, quando trascorrevole ore sdraiato su un terreno incolto a guardare il cielo, con la mente in uno stato di pura innocenza, totalmente impegnato a non fare niente» (215). La contemplazione della natura e autosospensione dalla vita vanno di pari passo: «Entro in casa e guardo l'ombù [tipo di albero] e poi, in silenzio e senza parole, resto in disparte» (217) (pratica di anti-vita che si ripete più volte; 219). Dalla Patagonia il narratore decide di non spostarsi più: «sono finalmente capace di vivere senza che nessuno si ricordi, neppure lontanamente, che esisto» (215).

Rinunciare alla scrittura e alla vita, smettere di scrivere e di vivere si sovrappongono spesso in Vila-Matas; si tratta di una radicalizzazione di un altro modello, quello oblomoviano, cui guarda Vilnius Lancastre, il regista sosia di Bob Dylan, che sta lavorando a costituire un Archivio generale del Fallimento, protagonista di *Un'aria da Dylan* (Vila-Matas, *Un'aria da Dylan* 156); afferma Vilnius: «Mi piace Oblomov. E soprattutto l'oblomovismo. [...] Oblomov è un giovane e indifeso aristocratico che non è in grado di far nulla della sua vita. Dorme parecchie ore, di tanto in tanto legge, sbadiglia incessantemente. Fare spallucce è il suo gesto preferito. Appartiene a quel genere di persone che hanno l'abitudine di riposare prima di affaticarsi. Stare sdraiato, quanto più a lungo tanto meglio, sembra essere la sua unica aspirazione, la sua modesta ribellione. Oblomov incarna l'indifferente per eccellenza nei confronti del mondo. Io [...] ho la sensazione che non ci metterò molto a trasformarmi in un indifferente senza incrinature, in un ideologo della svogliatezza» (32).

Tale atteggiamento assume nel narratore la fisionomia di progetto volto alla conquista del mutismo e dell'agrafia: «Aspiravo a diventare, il più in fretta possibile, un tizio a cui il mutismo perentorio avrebbe conferito un'aria di superiorità [...] essere mal visto non mi avrebbe impedito che mi convertissi in un muto radicale, in una persona sempre disposta a guardare, ma non ad ascoltare; un uomo impassibile, di una gravità disperante per i parlatori. Raggiungere quello stato di spaventoso silenzio radicale era la mia meta» (159).

Il modello oblomoviano agisce anche nel progetto di Vilnius e della fidanzata Debora (nonché dello stesso narratore) di costituire una micro-società votata al progressivo immobilismo. In particolare, Vilnius e Debora sono membri di una società dedicata all'infrasottile, tema perfetto per una compagine che «non si dedicava a nulla in particolare» (189), considerando l'attività umana intrinsecamente votata al fallimento (tema capitale del libro). Esempi di infrasottile sono una saponetta che scivola, lo strofinio dei pantaloni nel camminare, un disegno di vapore, il vetro di una finestra appannato (189). Per essere allora uomini infrasottili è consentita solo un'idea al giorno:

non sarebbe mancato chi sicuramente avrebbe domandato se allora non facevano niente e passavano la giornata a braccia conserte. A questa domanda, avrebbero risposto con tono infrasottile, come Duchamp: "Mais que voulez-vous? Je n'ai plus d'idées" (Cosa vuole? Non ho più idee). Solo che loro avrebbero detto al plurale e con la loro energia: "E cosa vuole che le diciamo?"

Il desiderio di essere una cosa

Andrea Rondini

Non abbiamo idee”. “Nessuna?” “Oh monsieur! Ne abbiamo una al giorno. È sufficiente per noi, che siamo infrasottili”. (189-90)

In effetti, era «tale lo sconforto che il caos del mondo provocava, che a loro sembrava che la cosa migliore da fare fosse allontanarsi, non collaborare a niente» (199); del resto, Vilnius si fa chiamare da Debora signor Zero (199-200). Per evitare l'ineliminabile destino di fallimento dell'azione, Vilnius e Debora «si riproponevano di non fare nulla» e di adottare un «punto d'osservazione scettico» sul mondo (198).

Il paradigma fin qui rintracciato include anche la figura dell'*hikikomori*. Da *hikikomori* vive Samuele Riba, il protagonista di *Dublineseque*, editore in pensione, autointernato in casa che trascorre le sue ore davanti al computer. Viene ancora recuperato il fantasma ossessivo di Walser (Vila-Matas, *Dublineseque* 32), cui si associa anche Pascal, «autore di quel pensiero memorabile secondo il quale tutta l'infelicità degli uomini deriva da una sola causa: dal non saper restarsene tranquilli in una camera» (237) (e poco prima, Riba aveva menzionato un altro grande exemplum della claustrofilia, Hölderlin, 235-36). A queste riflessioni si associa la mitologia feticistica della stanza 'tutta per sé' in cui ci si autoreclude che comprende «Hammershoi, quel pittore danese dei quadri ossessivi di stanze deserte. O [...] Xavier de Maistre, l'uomo che viaggiava attorno alla sua camera. O Virginia Woolf, con la sua esigenza di una stanza tutta per sé. O gli hikikomori che in Giappone si rinchiudono in casa dei loro genitori per periodi di tempo molto prolungati. O Murphy, il personaggio che non si muoveva dalla sedia a dondolo della sua camera londinese...» (238). Come si vede, in Vila-Matas emerge sempre la tendenza al catalogo enciclopedico e citazionista che deve non poco al gusto postmoderno: le vicende sono sempre gremite di riferimenti letterari, artistici, cinematografici ed esibiscono un a tessitura fittamente intertestuale (*Un'aria da Dylan* è tra l'altro anche una riscrittura dell'Amleto; a sua volta la galleria di solitari di *Dublineseque* è esplicitamente modellata sui casi riportati ne *L'invenzione della solitudine* di Paul Auster); la stessa pulsione alla sottrazione e al silenzio ha un'origine ipercolta (la liberazione dall'eccesso della parola, della scrittura) e filtrata letterariamente (Oblomov). I personaggi vivono quindi nell'enciclopedia della solitudine. Si veda in proposito un elemento centrale nella narrativa di Vila-Matas come il mito della 'capanna del pensiero', (Vila-Matas, *Kassel non invita alla logica* 29) modellato su Kafka («La miglior vita per me consisterebbe nel confinarmi con una lampada e il necessario per scrivere nello spazio più profondo di un ampio scantinato chiuso»).

3. La variante eremitica

Pur inghiottiti dalla preponderante invadenza Biblioteca, i romanzi fin qui considerati pongono comunque nel discorso un motivo fondamentale: quello di sparire. Il primo passo di trasformazione del *bios* consiste nella ricerca di una sua nuova collocazione spaziale. Si tratta in primis di porre una distanza dagli altri, allontanarsi dalla società; non mancano i corollari (il luogo chiuso, l'adattamento del corpo alla spazialità minima...) ma l'elemento fondamentale consiste nello stare lontano dai propri simili, nel tracciare un dicotomico aut aut spaziale. E forse si potrebbe in proposito convocare la stessa passione per l'invisibilità, una fantasia di sparizione, di messa al bando della comunità che si configura come scelta spaziale, di 'semplice' spostamento di sé in altro luogo (iniziando, a uno stadio aurorale, ad intaccare una delle costituzionalità della vita, vale a dire l'esserci, l'essere presente).

Focalizzata sulla sparizione è la figura dell'eremita, colui che, proprio sparendo, si pone fuori dal consorzio umano, divenendone di fatto un contestatore passivo e assumendo, in questa variante, la veste dell'intellettuale. L'eremita assume così una dimensione filosofica, che tocca il modo di vivere più che la vita.

Il desiderio di essere una cosa

Andrea Rondini

Tra allontanamento ed eremitismo si collocano i vari emarginati e outsider di Sebald, che esprimono più di una volta una immunità dal contatto relazionale. «Mi faceva orrore, disse Austerlitz, dover ascoltare qualcuno e, ancor più, essere io stesso a parlare, e procedendo in tal modo le cose, capii a poco a poco in quale isolamento io vivessi e avessi sempre vissuto [...]». Fra gli artisti e gli intellettuali mi trovavo non meno a disagio che nella vita borghese, e stringere un'amicizia personale già da lungo tempo era un'impresa superiore alle mie forze. Appena conoscevo qualcuno subito pensavo di essermi consentito un'eccessiva confidenza; appena qualcuno si rivolgeva a me, io cominciavo a prenderne le distanze» (Sebald, *Austerlitz* 138-39). Ancora: «dovevo prendere le distanze se qualcuno mi veniva troppo vicino» (232); certo, non manca una componente di sofferenza in questo e tuttavia la fenomenologia immunitaria è troppo estesa per essere rubricata come semplice atteggiamento poiché tale comportamento risulta intrinseco al soggetto. Si tratta di una vita immunizzata anche nei confronti di sé stesso: «Non leggevo i giornali perché, come oggi so, temevo le cattive notizie, accendevo la radio solo a determinate ore, perfezionavo sempre più i miei meccanismi di difesa creando intorno a me una specie di cordone sanitario, in grado di immunizzarmi da qualsiasi cosa avesse un pur remoto legame con la preistoria della mia persona, che si era adeguata a vivere in uno spazio sempre più ristretto» (153-54). Del resto, gli viene chiesto: «Perché non mi dici [...] la ragione della tua inavvicinabilità? Perché, disse, da quando siamo arrivati qui sei come uno stagno gelato?» (232).

Si pensi anche a tutte le forme di immobilità presenti nel romanzo: Austerlitz che ascolta la radio nella libreria antiquaria restando «del tutto immobile» (155), lo scoiattolo «sempre fermo nella stessa posizione» visto in un fatiscente (seppur non privo di un particolarissimo 'fascino') emporio di Terezin (212); e si pensi a tutti gli oggetti che contengono e soprattutto chiudono la vita, una vita già passata ed estinta, esausta come la teca (212). Non a caso Austerlitz contiene riflessioni del suo protagonista sulla nullificazione del Tempo, sulla volontà di porsi fuori di esso 113; cristallizzata nell'immobilità è Iver Grove, la residenza del selenologo settecentesco Ashman (in particolare la stanza da biliardo, dove lo scienziato si rinchiudeva a giocare con sé stesso nelle notti in cui la luna non compariva; 116-20).

Una seconda modulazione prevede una più marcata fenomenologia della vita eremitica. Gli anelli di Saturno presentano figure di isolati ed eremiti: G. W. Le Strange «si era scavato un suo antro in un giardino e vi era rimasto seduto per giorni e notti come San Girolamo nel deserto» (Sebald, *Gli anelli di Saturno* 75); per diversi periodi della sua vita San Sebald visse in romitaggio (97); l'Imperatrice cinese Cixi «traeva il massimo godimento dalle cose inanimate, passava talvolta ore e ore alle finestre delle sue stanze e guardava fuori verso il lago immobile» (161); solo i bachi da seta, nel regno animale e animato, sembrano interessarla, tanto da «rimanere seduta in solitudine» (162), di notte, ad 'ascoltarli' mentre rosicchiano le foglie di gelso. Lo scrittore ottocentesco FitzGerald, pur ricco di nascita, vive una vita solitaria, prima nel suo «romitaggio» (210) di Bredfield, durante il quale «si chiuse sempre più in se stesso» tanto che «solo molto raramente usciva dal suo guscio» (213), poi su uno yacht e infine in una casa di contadini dove, in totale solitudine, «trascorreva ore e ore alla finestra» (216).

Il solipsismo esasperato perviene a veri e propri stati inerziali che scandiscono Gli anelli di Saturno in cui il *bios* paralizzato diviene ricerca del vuoto; è il caso di una comunità di pescatori accampata sulla battigia: «Non credo che quegli uomini se ne stiano notte e giorno sulla riva solo per non lasciarsi sfuggire il transito delle passere di mare o il passaggio dei merluzzi: «ciò che vogliono è forse semplicemente fermarsi in un luogo dove hanno il mondo alle spalle e davanti a sé nient'altro che il vuoto» (63). Non a caso il signor Mandel passa le sue giornate su una terrazza leggendo e annotando qualche pensiero ma «molto più semplicemente restava lì, immerso nelle sue cogitazioni. Laura [sua figlia] diceva che lavorava da tempo al progetto di uno stato in cui non accadesse mai alcunché; nulla, infatti, gli risultava tanto ostico quanto le imprese, gli sviluppi, gli avvenimenti, le trasformazioni e i fatti di qualsiasi genere» (226-27).

Il desiderio di essere una cosa

Andrea Rondini

Il narratore-viaggiatore sembra a sua volta contagiato da tale disposizione visto che nel suo vagabondaggio tocca – e in qualche modo cerca – spazi e luoghi privi di vita. Ecco la casa di Alec Garrard: «L'araucaria cilena è lì immobile sul viale d'accesso. Neppure le anatre nell'acqua del fossato si muovono. Se, attraverso le finestre, dai un'occhiata alla mobilia che sembra sommersa in un torpore sonnolento, sempre al suo posto fin dall'inizio dei tempi – il tavolo da pranzo con il piano lucidato a specchio e le sue seggiole, la credenza di mogano, le poltrone rivestite di velluto rosso scuro, il camino con le statuine di porcellana e gli altri ninnoli ben allineati sulla mensola –, hai l'impressione che gli abitanti della casa siano partiti oppure morti» (252-53). L'arrivo in una casa è del resto una sorta di topos del tempo cristallizzato: «Il pomeriggio stava declinando quando arrivai alla casa di Michael [...] Michael aveva portato fuori una teiera, dalla quale di tanto in tanto usciva una nuvoletta come da una locomotiva giocattolo. Per il resto nulla si muoveva, nemmeno le foglie grigie dei salici, che popolavano i prati al di là del giardino. Parliamo del mese di agosto, così vuoto e così silenzioso» (192).

Non poche figure sebaldiane ruotano attorno a questo perimetro. Per esempio, Henry Selwyn che vive in una piccola torre e 'parla' quasi esclusivamente con gli animali e le piante (Sebald, *Gli emigrati*); ex-medico che già da tempo conduce un'esistenza solitaria e rarefatta, in una paradossale situazione di semipoverità all'ombra di una moglie ricca che ormai gli è estranea, pone fine ai suoi giorni con un colpo di fucile. Sono i comportamenti di chi in fondo sa che la Storia e la Vita non sono altro che Trauma, contro le quali è necessaria una difesa preventiva o almeno un suo palliativo.

Il desiderio dell'inerte e del vuoto incontra, non può non incontrare, il luogo che ne incarna l'essenza: il deserto, dove il soggetto può consacrarsi all'inazione, e ancora prima, a non occupare spazio. Gli eremiti del deserto di Ermanno Cavazzoni narra in brevi capitoli le vite di eremiti e anacoreti del III e IV secolo d. C. offrendo al contempo uno straordinario catalogo, prezioso-erudito, di claustrifici, omologhi agli eccentrici da sempre al centro della poetica cavazzoniana. È il caso di Marciano: «Marciano, originario di Cirro, dopo aver detto a tutti addio, si stabilì in pieno deserto, che fu la sua patria; s'era costruito una cameretta più piccola di lui, in cui stava permanentemente chiuso. Se stava in piedi non poteva star dritto, se si sdraiava non poteva allungare le gambe» (Cavazzoni, *Gli eremiti del deserto* 111). La passione per il chiuso è visibile anche in Macario Egiziano: «Macario aveva scavato sotto la sua cella una galleria lunga cento metri, che aveva in fondo una piccola grotta; se erano troppe le persone che lo disturbavano, si rifugiava nella grotta e nessuno più lo trovava» (69).

La prima decisione dell'opzione eremitica è quindi brutalmente semplice: sparire; è questo il gesto centrale e irrinunciabile, come si deduce una volta di più dalla sua strenua difesa: la possibilità della solitudine autoreclusa è sempre più difficile nella contemporaneità a causa di tutte le costrizioni e i legami che incatenano l'uomo al mondo e alla socialità, in tal modo privandolo di quello che è un suo vero e proprio diritto, quello appunto di sparire, che non solo rappresenta opzione esistenziale inalienabile ma funziona pure come profilassi: «Io dico [...]», reclama il narratore de *L'eremitaggio impossibile*, «che è sacrosanto il diritto di stancarsi del consorzio umano e allontanarsene; se togliete questo diritto succedono poi gli eccidi di una scolaresca, di una famiglia, o la vendetta di un singolo esasperato che fa saltare col gas il suo appartamento e il condominio coi condomini dentro, perché della vita associata e responsabile costui ad esempio non ne poteva più» (Cavazzoni, "L'eremitaggio impossibile", in *Il pensatore solitario* 25). Enunciata con tono comico, tuttavia la scelta eremitica è antidoto alla vita come violenza, alla vita che non può non sfociare nella violenza.

Occorre allora istituire e fare propria una disciplina eremitica, una 'regola'. La conquista della dimensione eremitica emerge nel romanzo di Pablo D'Ors *L'amico del deserto*, storia di una auto-iniziazione al deserto, eletto come luogo definitivo di (anti) vita. Già durante le fasi di avvicinamento a tale scelta, il protagonista, Pavel, consuma la sua attrazione, anzi «ossessione» (73), per il deserto guardandone le immagini cadendo in uno stato ipnotico e di fissazione

Il desiderio di essere una cosa

Andrea Rondini

catatonica per nulla sgradito. Una volta consacratosi al deserto, Pavel vive a Béni Abbès in totale solitudine (134-35), arrivando a provare e a sperimentare la «perfetta assenza» (139). Tale condizione appare ancor più significativa dei connotati strettamente religiosi, evidenti in tutto il testo, ai quali si intreccia questo ‘stile di vita’, a partire dal modello rappresentato da Charles de Foucauld. Qui insomma interessa in prima battuta considerare il paradigma eremitico una variante della ‘distruzione della vita’, che, invece, considerata in chiave più strettamente religiosa potrebbe contenere l’idea dell’*itinerarium ad Deum*. In ogni caso, pur non del tutto assente, questa prospettiva non sembra azzerare la validità in sé, il pregio intrinseco dell’autosospensione dal mondo che arriva come ultima stazione alla scoperta della nuda vita (124), del semplice esserci come stadio più alto dell’esistenza. Del resto, afferma il narratore nelle pagine finali: «È probabile che io trovi questo luogo seducente per via dell’abolizione di ogni finalità, dell’indifferenza a tutto. Secondo me, la libertà consiste in questo» (145).

Un approccio omologo può valere per Sylvain Tesson: cambia il paradigma di riferimento (non più religioso ma economico-ecologico) ma rimane attiva la ricerca di solitudine, ancora una volta ricerca esistenziale dotata di valore in sé, seppur qui correlata a un’idea di decrescita, peraltro da praticare in un regime di pauperismo monoindividuale (la decrescita non potrà essere mai un programma politico e paradossalmente la stessa accettazione in massa di tale progetto porterebbe solo alla distruzione di questa utopia nonché dei luoghi - boschi, foreste - in cui potrebbe svilupparsi: la «reclusione volontaria in terra straniera con una cassa di libri e un paio di racchette da neve»; *Nelle foreste siberiane* 44). Il suo luogo elettivo è la capanna, un «laboratorio [...] dove far precipitare il desiderio di libertà, di silenzio e di solitudine. Un campo sperimentale dove inventare una vita al rallentatore» (44). Il libro di Tesson è così anche una riflessione sulle diverse tipologie di non integrazione sociale, in cui la variante eremitica si distingue per la sua assenza di una vis polemica diretta ma per un puro allontanarsi, lo ‘sparire’ di cui si parlava in precedenza, quel ‘tenersi in disparte’ che tuttavia pur sempre rappresenta una critica verso l’esistente (140). Ecco perché l’eremita è quindi preventivamente guardato con sospetto: «La società non ama gli eremiti [...]. Stigmatizza la disinvoltura del solitario che lancia agli altri il suo “continuate pure senza di me”. Ritirarsi significa prendere commiato dai propri simili. L’eremita ignora l’appello della civiltà, ne rappresenta la critica vivente. Svilisce il contratto sociale» (54).

Non a caso la scelta solitaria si nutre, e nello stesso tempo amplia, un retroterra filosofico e si configura come vera e propria tappa di un progetto esistenziale: «Secondo Kierkegaard (Trattato sulla disperazione), l’uomo attraversa tre età: quella del piacere estetico e del dongiovannismo, quella del dubbio faustiano e quella della disperazione. Bisognerebbe aggiungere l’età della vita solitaria nei boschi, giusta conclusione dedotta dalle tre fasi precedenti» 179-180. Ci si trova quindi all’interno di un paradigma misto, un intellettualismo calato nelle fibre della vita, sperimentato concretamente: Tesson intende incarnare l’archetipo di Robinson Crusoe, ricordato in alcuni passi (177, 180), corroborato da una biblioteca di classici (il *Manuale di Epiteto*, i *Pensieri* di Marco Aurelio) e dal modello di Rancé, il fondatore dei trappisti la cui vita è narrata da Chateaubriand: «Un uomo carico di onori e di ricchezze decide di morire al mondo. A trentasette anni si ritira in solitudine “senza memoria e senza risentimento”. [...] Vivrà trentasette anni in solitudine, fra atroci sofferenze, recluso nella “desolazione” delle pietre» (206). Il narratore mostra però di non condividere tutto di tale paradigma, nutrito da un odio per la vita, da un Assoluto funebre: «Nella taiga, preferisco spigolare attimi di felicità piuttosto che inebriarmi di assoluto. Il profumo delle azalee mi delizia di più di quello dell’incenso. Invece di prosternarmi davanti a un cielo silenzioso, mi prosterno davanti alle loro corolle aperte. Per quanto riguarda il resto - semplicità, austerità, oblio e indifferenza alle comodità - lo ammiro e sono pronto a seguire il suo esempio» (206-07).

Vi sono però momenti in cui l’eremita-filosofo sperimenta identità postumane con annesso rallentamento delle funzioni vitali standard: è una vita che muta e rallenta: «A forza di magiare

Il desiderio di essere una cosa

Andrea Rondini

pesce da mesi, sto subendo una metamorfosi. Sono diventato un essere lacustre, più taciturno e più lento; la mia pelle si fa più chiara e odora di squame, le pupille si dilatano e il cuore rallenta» (157).

Non si tratta di 'semplice' ecologismo: la vita nella capanna siberiana prelude - o può già esserne compiuta manifestazione - a quella riconsiderazione della posizione dell'uomo nella natura e nel cosmo che ne prevede la parificazione ontologica con la materia, eliminandone il primato; il tramonto di homo sapiens (e del suo modello economico e sociale) non a caso guarda al modello Thoreau (Caffo 100-01) nonché a quello monacale eremitico, atto a plasmare comunità che abitano microspazi (97, 101). In questa prospettiva nessun rimpianto per l'esaurimento dell'uomo logocentrico: la nuova specie avrà come fine «il nascondimento al mondo, l'esilio nel deserto, il seppellimento nel chiostro, e l'orgoglio del silenzio» (99).

Rientra in questo perimetro Il silenzio delle pietre di Vittorino Andreoli. Il protagonista del romanzo abbandona la città e si ritira a vivere in una baia scozzese, in una casa isolata. Alla base della svolta di isolamento radicale vi sono alcune riflessioni che elevano la solitudine, condizione imprescindibile di vita perfetta (*Il silenzio delle pietre* 80), al suo massimo grado: «abitare in quella casa, da solo e per sempre, senza incontrare mai nessuno, nemmeno per un momento» (119). Non mancano momenti di ripensamento, anche se mai la scelta eremitica verrà disconosciuta e mai verrà meno la serrata critica alla civiltà, al progresso e alla vita associata né il disprezzo per la contemporaneità, età di degrado morale assoluto; del resto, alla fine l'uomo sceglie la morte, si suicida, estremo gesto di 'libertà' e unica possibilità di affermazione di sé all'interno dell'esistenza, il cui unico scopo, unico significato e unica essenza – questo è il risultato delle lunghe meditazioni dell'uomo – è la morte.

4. La variante claustrofilica/fantasmatica

Si stabilisce in questi testi un nesso tra lo spazio iperprotettivo della casa e una progressiva trasformazione del soggetto, che sancisce la sua uscita dall'umano, con un itinerario/esperimento verso il non essere: animale, cosa, fantasma.

La percezione traumatica della Storia, la Vita come incessante moto di distruzione, il ritrarsi in perimetri abitativi che si sostituiscono al mondo è visibile anche nel Doctorow di *Homer and Langley*. I due fratelli, ideali consanguinei del Garrard di Sebald, scelgono un progressivo auto-internamento in cui l'autosufficienza si estremizza e diviene separazione finale dal mondo ma anche, all'interno della casa, estensione dell'immobilità corporea. Si tratta di un approdo finale, già latente nelle fasi precedenti della loro vita, in cui tuttavia i due fratelli intrattenevano rapporti con il mondo esterno e con la Storia che letteralmente transita in casa loro; si tratta certo di rapporti conflittuali e spesso caratterizzati, in Langley, dalla uscita per procacciarsi tutti gli oggetti che egli compulsivamente colleziona (visto che la Storia altro non è che una sequenza di oggetti che transitano rapidamente allo stato archeologico); lo stesso Homer, musicista cieco, mostra più volte – diversamente dal fratello ben più nichilista – una disponibilità verso la vita e l'amore. Le scene finali descrivono però due esseri-talpa, prigionieri del loro museo ipertrofico di oggetti collezionati, di finestre sprangate, di veri e propri cunicoli nei quali gli spostamenti sono ridotti al minimo e obbligati:

A causa della strategia difensiva di Langley, ogni tentativo di spostarmi è diventato imprudente, se non addirittura impossibile. Sono prigioniero a tutti gli effetti. La mia postazione si trova subito oltre la porta del salotto, con un unico percorso per raggiungere il bagno nel sottoscala. Anche Langley è bloccato. Si è stabilito in cucina, dove può accedere all'esterno attraverso la porta sul retro. (Doctorow, *Homer and Langley* 213)

Il desiderio di essere una cosa

Andrea Rondini

Non pochi personaggi delle microbiografie di Baroncelli sono claustrofili. Uno di essi, Marco Severo Basterà, si candida a quasi perfetto esempio di una tipologia esistenziale per la quale stare fermi, stare lontano dagli altri vuol dire non solo sparire ma trasformarsi, qui in cosa silenziosa:

Nacque e morì a Macerata. Fece ogni cosa piano, come se nel condominio fosse sempre notte. Niente scarpe col tacco. Niente acqua che scroscia: dal rubinetto del lavabo appena un filo. Niente mogli né amanti, quelle che gridano al tradimento e queste che guaiscono per la soddisfazione. Via gli animali. Il cane protesta per la pappa, il pappagallo per la gabbia. Il gatto prenderebbe i topi, ma disgraziatamente lancia strilli di esultanza con la preda fra le zampe. Ai topi, quella nenia dietro gli armadi, ci pensava lui con il veleno. Via le piante da salotto. Quelle parlano, e alzano la voce se non le ascoltiamo. Film schiamazzanti muti. La cuffia per la musica. Staccato il telefono, manomesso il citofono. Lacrime, solo lacrime, per le disgrazie. Solo sorrisi, non una risata, per i giorni lieti. Le grida dei libri – di Maria Speranza Izzo davanti allo specchio, di Bloy davanti alla dentatura di Véronique, di Márai sulla tomba di Lola – al posto delle sue. Fece così. Visse nel più prudente dei silenzi per non svegliare quel mostro del Destino. (Baroncelli, *Falene* 63-64)

Una fenomenologia che si ritrova in altri romanzi contemporanei. Alla morte dei genitori, l'adolescente Edo rifiuta, in modo reiterato e cocciuto, qualsiasi offerta d'aiuto da parte dei parenti e decide di continuare a vivere, da solo, nell'appartamento di famiglia. A questa scelta, già di per sé coraggiosa, se ne aggiunge un'altra, se possibile ancora più estrema, quella di non uscire mai di casa. L'approdo è una vita di solitario claustrofilo: «Sul materasso in mezzo alla stanza iniziai la mia nuova vita da naufrago», una vita regolata dal compito che Edo si è assegnato, vale a dire quello di «rimanere immobile sul materasso, pancia in su, lo sguardo al soffitto» (Marino, *Strategie per arredare il vuoto* 196). Il mondo si annienta: «I rumori che arrivavano da fuori erano sempre più rari e per intere giornate non si sentivano né una voce, né il motore di un'automobile. Se ne erano andati tutti e mi avevano lasciato in custodia un mondo spopolato» (197). Un mondo spopolato e silenzioso: «Se inizialmente avevo subito il silenzio e sofferto della mancanza di riverberi intorno a me, col passare dei giorni iniziai ad apprezzarlo come l'elemento più adatto a coltivare l'esistenza» (202). La scena finale del romanzo sembra ribadire la scelta di Edo, custode di un universo nullizzato: «Cercavo di starmene in disparte, quanto più possibile in un luogo riparato» (223).

La claustrofilia non è solo l'esito di una scelta ma è anche generatrice di metamorfosi. La progressione procede a stadi di trasmutazione e smaterializzazione dall'uomo all'animale e alla cosa e da questi al fantasma. In *Dall'ombra* di Millas, il protagonista Damián Lobo dopo un furto si nasconde in un armadio che viene subito dopo venduto e recapitato ai nuovi proprietari. In questo modo Damián inizia la sua vita da autorecluso all'interno dell'armadio (o meglio in una ulteriore nicchia del muro a cui si accede rimuovendo i pannelli del fondo dell'armadio) da cui esce solamente quando i componenti della famiglia sono fuori casa. Una volta solo, Damián si dedica ai lavori domestici e fornisce un aiuto considerevole alla donna, che non tarda ad attribuire questi interventi a una presenza spiritica, a un fantasma, alla cui 'realtà', alla cui effettiva presenza crede fin da subito. Damián stesso si percepisce come fantasma: «si trasformava in vero fantasma, poiché di fatto con il passare dei giorni si smaterializzava, o così gli sembrava. [...] Mangiava poco, alcuni giorni praticamente nulla, era sempre più attratto dall'acqua, con la quale si identificava per la sua trasparenza, la sua capacità di evaporare e la sua facilità di cambiar forma. Da questa nuova condizione, così lontana dalle cose terrene, evocava a volte la sua esistenza passata e gli pareva stupefacente essere stato intrappolato per così tanto tempo nella fittizia libertà del mondo esterno» (Millás, *Dall'ombra* 76).

Oltre a un fantasma il protagonista si pensa come un astronauta, assolutamente e felicemente libero, nella sua capsula-armadio: «Era come essere una murena dentro una fenditura

Il desiderio di essere una cosa

Andrea Rondini

sottomarina. O come stare dentro una bolla. Il mondo si muoveva, la Terra fluttuava e io erravo nello spazio completamente incapsulato, come un astronauta» (57-58). Già poco prima il protagonista aveva ritagliato per sé questa figura: «Si era esaurita la batteria del cellulare, per cui il mio isolamento dal mondo era totale, come se fossi a bordo di una nave spaziale diretta su Marte e avessi perso i contatti con la base» (55). Damián si identifica sempre più con la propria scelta autoreclusoria: «tornò nel suo nascondiglio, dal quale gli costava sempre di più uscire e in cui rientrava sempre meno malvolentieri» (131); da questa posizione esercita comunque un effetto sulla realtà. Infatti, assiste ai tradimenti del marito e decide di punirlo, assai severamente, con il massimo della pena.

L'autointernamento si radicalizza con l'abbandono della forma umana nel racconto *Fantasmagonia* di Michele Mari, vero e proprio trattato fantastico di autosospensione dalla vita e che rappresenta il grado estremo di questa variante claustroflica perché accede a una identità non umana. Il narratore elenca in brevi paragrafi tutte le pratiche e i comportamenti necessari alla trasformazione di una persona in fantasma, che ne rende la sua particolare (non)esistenza una approssimazione alle soglie della morte, sperimentata, quasi creata, già in vita. Imprescindibile è l'esistenza di un luogo – una casa, elemento fondamentale della poetica di Mari – in cui avvenga questa metamorfosi e che sia in grado di non disperdere, anzi racchiudere, tutti gli enzimi della nuova entità: infatti è «fondamentale che il soggetto trascorra gli ultimi tempi di vita recluso in ambito certo, altramente la fuga dei suoi spiriti ne farebbe davvero un'insignificante e vacua pre-fantasma [...]. Recluso siccome solo, volontariamente ed elettivamente solo: in spregio sovrano del presente e del mondo» (Mari, *Fantasmagonia* 143-44). Quindi la casa «ha dunque ad essere chiusa per inibire varianti e aperture; chiusa come è chiusa al mondo la mente del morituro; chiusa [...] per trattenere al proprio interno gli spiriti che in forma di impercipienti efflati molecolari la persona tormentata rilascerà in continuazione, e quali per didascalica imago si apprendono nella figura del sospiro. Pertanto, il recluso respirerà di se stesso, e sarà proprio questa auto inalazione a rendere possibile la sua sopravvivenza in forma di fantasma» (144). La non-vita o post-vita sarà cadenzata da una ferrea immutabilità e da una negazione del Tempo, tanto che l'autorecluso, questo «grande odiatore del mondo [...], ripeterà ogni giorno, e più volte ogni giorno, gli stessi gesti secondo un collaudatissimo rituale, costringendosi penosamente alla ripetizione dell'intera sequenza se solo un passaggio non sia stato eseguito in modo impeccabile. [...] la sua vita non conoscerà il cambiamento e il divenire» (145). La casa diviene un universo monoabitato, un luogo in cui il dominio del soggetto misantropo è assoluto e nel quale nessuno può essere accettato o ospitato anche solo momentaneamente o brevemente (145). Gli 'altri' sono per definizione estranei e nemici da defenestrare preventivamente dallo spazio sacro e invalicabile della casa; per questo il recluso dovrà adottare misure drastiche e integrali di autointernamento dettate da ferrei corollari mentali: «Più dovrà difendersi dal rumore mondano, più l'uomo-talpa dovrà rintanarsi: più si rintanerà, più pretenderà la quiete che gli è dovuta: più questa ingenua e commovente equazione verrà smentita, più a fondo dovrà interrarsi sbarrando anditi porte finestre passaggi, rinunciando alla luce e intasando i propri padiglioni auricolari di ogni combinazione di cera, gommapiuma e fibre disviare» (146). La casa dell'uomo-talpa sarà costantemente tenuta nella penombra: da autentico fotofobico, egli terrà pressoché sempre chiuse le finestre (147); non parlerà mai con nessuno e al massimo bisbiglierà sommessamente tra sé e sé, adottando una comunicazione io-io (147-148). Tale individuo sarà così al contempo «morituro, [...] moribondo, [...] morto, [...] fantasma» (149). L'identificazione pressoché totale con la casa è l'esito ultimo di una forma di affezione da sempre diretta solo verso le cose (153-54) e che costituisce il penultimo stadio di questa iniziazione al non essere che ha come obiettivo finale il dissolvimento del *principium individuationis* in una diffusa *res extensa*; estinguere la vita è però difficile perché, pur dissolta, essa permane anche nelle forme oggettuali e post-umane: il fantasma tende a

Il desiderio di essere una cosa

Andrea Rondini

por fine alla propria sofferenza, id est (così ragiona) a dissolvere il principio che lo individua. Naturalmente portato a coincidere con le cose, egli si illuderà di spegnersi risolvendosi compiutamente nelle sembianze della casa: casa che tuttavia [...] da lunga pezza sta intrattenendo con lui un dialogo morboso e fatale, sicché sperdersi nella casa significherà sì sventare la propria individualità, ma solo per ritrovarla diffusa ed *extensa in corpore domus*. Si vocifera di fantasmi che in questa operazione abbiano trovato un vantaggio: taluno, addirittura, enfatizzando la sua nuova consistenza lignea o muraria, sarebbe riuscito a persuadersi di più non essere, conseguendo ipso facto la pace. Anche in questi rarissimi casi, nondimeno, c'è sempre il pericolo che importuni viventi, visitando la casa e molestandone la quiete precaria, suscitino nell'incosciente fantasma la coscienza di essere, come a dire la disperazione. (154)

Una modulazione di questo paradigma prevede l'abbandono della forma umana per abbracciarne una vegetale (che potrebbe parimenti rientrare nel paradigma postumano di Caffo in cui l'uomo si fonde nella Natura come in una grande corpo spinoziano; 91). Anche in questo caso si assiste a una metamorfosi trans-umana che si colloca in un orizzonte di radicale auto-trasformazione in un fantasma floreale. *La vegetariana* è la storia di Yeong-hye, una giovane donna coreana di Seoul che inizia una vera e propria catabasi verso la perdita della propria consistenza umana per abbracciarne una vegetale: il suo progetto è quello di 'trasformarsi' in un albero. Il primo passo di Yeong-hye è il rifiuto di cibarsi di carne, decisione che provoca dapprima un forte e violento sgomento nel marito e nei genitori: il primo la lascia, i secondi la ripudiano. Già in questa fase la donna entra in un perimetro postumano: «La sua voce era priva di peso, come una piuma. Non era né triste né assente [...]. Ma non era nemmeno allegra o spensierata. Era il tono calmo di una persona che non appartiene a nessun luogo, di qualcuno che è entrato in una zona di frontiera tra diversi stati dell'essere» (Han Kang, *La vegetariana* 75). Il rifiuto di assumere carne e poi progressivamente di assumere ogni forma di cibo si accompagna a una attrazione sempre più morbosa per il regno vegetale. La donna accetta così di farsi dipingere sul corpo dei grandi fiori da parte del cognato pittore, a sua volta tutt'altro che immune dalla patologia floreale. L'amplesso che si consuma tra i due è prima ancora che il rapporto tra due esseri umani quello tra due 'fiori'. Scoperta dalla sorella, ma soprattutto chiusa in un silenzio catatonico e insensibile a quanto le accade in torno, votata caparbiamente al suo progetto di abbracciare il regno vegetale, Yeong-hye viene portata in un ospedale psichiatrico che tuttavia, lungi dal rappresentare una cura, sancirà definitivamente la sua decisione.

5. La variante genetica

Michel Houellebecq tocca più volte tematiche legate alla fuoriuscita dall'umano. Ne *Le particelle elementari* il biologo molecolare Michel Djerzinski elabora una teoria secondo la quale «l'umanità deve scomparire; l'umanità deve dare vita a una specie nuova, asessuata e immortale, una specie al di là dell'individualità, della separazione e del divenire» (308). Sono i presupposti sui quali si basano i libri e il pensiero di Michel, volto a ridefinire le modalità di riproduzione del genere umano, superando le imperfezioni che la normale e naturale replicazione del DNA comporta, magari a vantaggio del solo genere femminile, molto meno violento di quello maschile (165-66). L'uomo inteso come maschio è infatti portatore di una volontà di sopraffazione e di distruzione, di quella volontà di vita – deleteria spinta aggressiva nei confronti degli altri e della natura – che secondo Michael deve essere estirpata (166).

Michel stesso rappresenta un prototipo di questa umanità futura desensorializzata e privata di sostanza emotiva. Per proteggersi dalla pioggia Michel si ripara sotto una tenda:

ebbe la sensazione che la sua intera vita sarebbe stata simile a quel momento. Lui avrebbe attraversato le umane emozioni, talvolta sentendosele vicinissime; altri avrebbero conosciuto la felicità o la disperazione; nulla di tutto ciò sarebbe mai riuscito a riguardarlo o a colpirlo. [...] aveva

Il desiderio di essere una cosa

Andrea Rondini

avvertito il desiderio di riscuotersi, ma non c'era riuscito; aveva avuto la nettissima sensazione di sprofondare in un'acqua gelida. Eppure, tutto era eccessivamente calmo. Si sentiva separato dal mondo da qualche centimetro di vuoto che formava intorno a lui un guscio o un'armatura. (86-87)

Ne *La possibilità di un'isola* (2005) la specie umana è quasi totalmente clonata e gli ultimi uomini rimasti sono ridotti allo stato di selvaggi guardati con indifferenza o disprezzo dai loro discendenti (24). Del resto, i prototipi più avanzati della matrice originaria Daniel, Daniel 24 e Daniel 25, non riescono più a comprendere il significato di quelle espressioni e parole, ormai estranee alla loro esperienza, che leggono nelle autobiografie lasciate dai loro predecessori. Molto indicativa questa riflessione del clone Daniel 24:

Il mare è sparito, come la memoria delle onde. Disponiamo di documenti sonori e visivi; nessuno ci consente di provare veramente l'attrazione ostinata che pervadeva l'uomo, come testimoniano tante poesie, davanti allo spettacolo in apparenza ripetitivo dell'oceano che si frangeva sulla sabbia. Non siamo in grado nemmeno di capire l'eccitazione della caccia e dell'inseguimento delle prede; né l'emozione religiosa né quella specie di frenesia immobile, senza oggetto, che l'uomo designava sotto il nome di estasi mistica. (38)

Lo stesso Daniel 24 afferma di non riuscire più ormai a riprodurre meccanicamente e neppure a figurarsi nel pensiero «l'improvvisa distorsione espressiva, accompagnata da gorgoglii caratteristici, che [Daniel 1, il prototipo umano] chiamava riso; mi è pure impossibile immaginarne il meccanismo. [...] Sono stati prodotti parecchi lavori sulla scomparsa del riso nei neoumani; tutti sono concordi nel riconoscere che fu rapida. Un'evoluzione analoga, benché più lenta, si è potuta osservare per le lacrime, altro tratto caratteristico della specie umana» (53). Riso e lacrime sono scritti in corsivo, con tono e forma da enciclopedia, come indicatori di fenomeni scomparsi, allo stesso modo in cui si scriverebbe in corsivo di eventi e fatti di società o tribù definitivamente scomparse ed estinte.

Gli organismi clonati non possiedono più emozioni, sentimenti, reazioni. Non stupisce che Daniel 24 conduca «una vita calma e senza gioia; la superficie attorno alla casa consente passeggiate brevi, e un equipaggiamento completo mi permette di mantenere in forma la muscolatura» (65). Assente il senso di contatto e condivisione: «Per certi esseri umani la solitudine ha potuto avere il senso gioioso di un'evasione dal gruppo; ma si trattava allora, in quei solitari, di lasciare la propria appartenenza originaria per scoprire altre leggi, un altro gruppo. Oggi che ogni gruppo è estinto, ogni tribù dispersa, ci riconosciamo isolati ma simili, e non abbiamo più voglia di unirci» (117-18).

Davvero significativa la descrizione della morte del cane Fox e della sua sostituzione: «Ero disteso sul letto quando si avvicinò, cercando faticosamente di salire. Agitava la coda con nervosismo. [...] era molto dimagrito. Lo aiutai a montarmi sopra; per qualche secondo mi guardò, con un curioso misto di sfinimento e di scusa; poi, acquietatosi, mi posò il capo contro il petto. La sua respirazione rallentò, chiuse gli occhi. Due minuti dopo, rendeva l'ultimo respiro. [...] Nella notte, un corriere venuto dalla Città Centrale mi consegnò un cane identico [...]. Un bastardino bianco e rossiccio venne verso di me dimenando la coda; gli feci segno. Saltò sul letto e si distese al mio fianco» (157).

La vita dei cloni può essere descritta come l'estinzione della volontà nel senso schopenhaueriano: in effetti la fenomenologia medico-genetica ha alle spalle il pensiero del filosofo del Nirvana.

Per questo la posizione di Houellebecq nei confronti di questi esperimenti appare simpatetica; un punto di vista che lo distanzia da altre narrazioni di argomento simile ma più critiche (e quindi anche più lontane da un paradigma orientato a valutazione favorevole della dismissione umana). È il caso della post-vita tecno-distopica al centro di *L'ultimo degli uomini* di Margaret Atwood in cui il giovane scienziato Crake pensa di poter regolare la vita umana e le sue

Il desiderio di essere una cosa

Andrea Rondini

componenti affettive direzionandole in modo da togliere qualsiasi situazione problematica (per esempio con innamoramenti sempre ricambiati; 138); non per nulla Crake studia all'Istituto Watson-Crick, noto come l'Università Ansperger (dal nome della sindrome che impedisce la relazione sociale; 160) e poi lavora a una pillola (BlyssPlus) che, pur garantendo ottime prestazioni sessuali, di fatto sterilizzerà tutto il genere umano e in ultima analisi lo distruggerà (240); l'umanità biologica sarà sostituita progressivamente dai Cracker, esseri totalmente artificiali «programmati per schiattare all'età di trent'anni all'improvviso, senza ammalarsi. Senza vecchiaia, senza ansie. Stramazzeranno e basta» (247). Pillola e neo-uomini sono le due fasi del medesimo progetto, di questo nuovo Paradice; in tal modo, modificando «l'antico cervello dei primati», sono totalmente depotenziate le componenti aggressive e distruttive dell'uomo (per esempio il razzismo o la territorialità e naturalmente lo stesso istinto sessuale: i Cracker sarebbero infatti andati in calore «a intervalli regolari»; 247). Non deve rimanere insomma nessuna possibilità di incappare nuovamente in qualche increspatura umana: meglio rimuovere anche l'appetito e il senso dell'umorismo (249-50).

Alla linea postumana e votata alla determinazione tecno-biologica dell'umano rientra anche *Zero K* di Don De Lillo. Il miliardario americano Ross Lockart decide di intraprendere un progetto di criogenizzazione del corpo, congelato artificialmente per poi essere in grado di risvegliarsi, dopo molto tempo, nel mondo del futuro. Ross costruisce una vera e propria clinica adibita a questa morte-rinascita in cui sono ospitati sia malati sia coloro che, totalmente sani, decidono di intraprendere questo 'viaggio'. I corpi di questi particolari pazienti vengono sottoposti a trattamenti che anestetizzano e congelano la sostanza vitale e poi immessi in appositi ambienti sospesi e rarefatti; una volta 'morti', vengono chiusi in capsule di conservazione: divengono corpi «di ghiaccio dentro un'enorme camera sepolcrale» (14).

La clinica stessa è luogo perfettamente funzionale al progetto, con i suoi «lungi corridoi silenziosi» che emanano un «senso di clausura e isolamento», assolutamente perfetto per «corpi umani in uno stato di animazione sospesa» (16). Il centro medico sembra in tal modo non tanto un semplice luogo di passaggio verso il futuro cyberumano ma esso stesso un mondo utopico che si avvia ad essere realizzato, un mondo in cui tutto è fermo, vuoto, irrigidito (64). La clinica si presenta come una sorta di un particolarissimo sazio neo-eremitico (38), tanto che uno dei dottori-filosofi è ribattezzato dal narratore il Monaco. In effetti La clinica sembra essere gestita, più che da scienziati che espongono con molta sicurezza le idee alla base del progetto: «Siamo qui per apprendere il potere della solitudine. [...] riemergeremo in forma cyberumana in un universo che ci parlerà in modo completamente diverso. [...] La solitudine, sì. Immaginate di essere soli e congelati all'interno della cripta, nella capsula. [...] Forse è questa la sfida che vi troverete ad affrontare. La mente cosciente. La solitudine definitiva» (58-59).

La criogenizzazione della vita sembra una risposta non solo ai deficit costitutivi della natura umana (la mortalità), o alle convenzioni e necessità della vita (le relazioni sociali, la famiglia...) ma anche una 'soluzione' al senso distopico di fine della civiltà più volte sottolineato dal romanzo (guerre, terrorismi).

Peraltro la narrazione è svolta dal punto di vista del figlio, sempre molto critico nei confronti delle idee paterne, di cui non accetterà mai la filosofia. Tuttavia, l'idea del tramonto della forma vitale umana non è ipotesi isolata nella narrativa di DeLillo; così infatti si esprime un suo personaggio in riferimento al cosiddetto 'punto omega': «Vogliamo essere la materia inerte che eravamo un tempo [...] Perché adesso arriva l'introversione. Padre Teilhard lo sapeva, il punto omega. Un salto fuori dalla nostra biologia. [...] Dobbiamo essere umani per sempre? La coscienza è esaurita. Ora si ritorna alla materia inorganica» (DeLillo, *Punto omega* 52-54).

Il desiderio di essere una cosa

Andrea Rondini

6.No plan

Forse la sezione più radicale di tutte perché non c'è casa, luogo eremitico, nemmeno ausilio della scienza ma 'semplice' e tremenda svuotamento dell'essenza vitale.

Toccano più volte i temi della solitudine eremitica e dell'autoannientamento i brevi, alcuni brevissimi, racconti di David Thomas. Particolarmente significativo "Un corpo":

Non ho moglie, non ho figli, non ho più famiglia e solo alcuni amici lontani che potrei contare sulle dita di una mano. Ogni estate vado in vacanza in un paese di cui non so niente. Adoro ritrovarmi in un ambiente sconosciuto e di cui non capisco granché. Adoro quando nessuno sa chi sono. Sparire per me è sempre stato un esercizio rasserenante. Rigenerante. Così, quando esco per una passeggiata in quelle città straniere, non mi porto mai dietro i documenti. E spesso mi capita di pensare che se morissi all'improvviso in un incidente o per un attacco cardiaco o cerebrale nessuno se ne preoccuperebbe e nessuno verrebbe a identificarmi. Allora sarei solo un corpo sconosciuto di cui non si saprebbe cosa fare. Mi piace molto quest'idea di non essere niente per nessuno. (147)

Si tratta di temi che si associano alla disposizione eremitica, alla vita sospesa fatta di contemplazione di oggetti o di fatti minimi. Si ritirano dal mondo le voci narranti di Memoria e del racconto che dà il titolo alla raccolta, in cui un miliardario, dopo una vita ad aver viaggiato solo per affari si accorge che in realtà del mondo non ha visto niente: si ritira così a vivere in una capanna siberiana «in riva a un lago, dove vive di pesca, caccia e silenzio. Quando è partito, pare che abbia promesso ai familiari di ritornare il prima possibile, senza tuttavia specificare la data del rientro. Ormai è via da tre anni. Corre voce che una volta al mese, dal telefono satellitare, mandi a sua moglie il seguente messaggio: "Va tutto bene, ma non ho ancora finito di guardare il mondo"» (137-38). La conoscenza si risolve in atto visivo, stanziale, in una gnoseologia minima e da fermo. Mobili descrive la scelta del protagonista di rimanere nel proprio appartamento a fissare i mobili mentre "Una giornata produttiva" è una vera e propria fenomenologia dell'infraquotidiano: il suo protagonista passa un'intera giornata in casa a riflettere nell'ordine: sulla dita dei piedi, sull'opportunità di inserire il rumore di una frenata di un'automobile tra i messaggi da inviare agli extraterrestri, sul modo di muoversi delle formiche; mette in pratica una sorta di destrutturazione dell'umano: infatti si muove accovacciato come una papera, ritiene il proprio fallo sgraziato e superfluo e riflette per diverse ore davanti allo schermo della televisione sull'inutilità del linguaggio:

Mi sono concentrato sul vetro dello schermo, ma non sulle immagini che si animavano dietro. Ho pensato che gli uomini si agitano decisamente troppo. Che per fare quello che devono fare in una giornata, sarebbe già più che sufficiente qualche gesto all'ora. Sentendo un tale commentare le notizie, mi sono reso conto che le parole sono inadeguate a trasmettere un'informazione, decisamente troppo sofisticate, con un significato troppo elastico. Dei codici sonori sarebbero molto più efficaci. Per verificare queste considerazioni sono rimasto due o tre ore davanti al televisore. (22)

Assolutamente fondamentale in questa prospettiva la stessa celebrazione della noia in "Lo splendore della noia"; così infatti si esprime il narratore di questo microracconto:

Cerco di annoiarmi ogni giorno un po'. Mi concedo quotidianamente questa ginnastica dell'immobilità. Attento a che la mia noia non venga ostacolata da nessun desiderio, e che niente e nessuno la disturbi. Sono capace di starmene in casa parecchi giorni a far niente e, delle volte, raggiungo quello splendore estatico che sicuramente provano certi monaci raccolti in preghiera. Non mi sento mai tanto vivo come quando mi annoio. [...] A volte sogno di polverizzare il record della noia per i secoli a venire. Non fare niente, non sperare niente, non progettare niente per il futuro e aspettare la morte come si aspetta l'autobus, pensando ad altro. Posso benissimo

Il desiderio di essere una cosa

Andrea Rondini

immaginarci di vivere completamente nudo in fondo a una valle, o quanto più anonimamente possibile in una casa di città, ai bordi di una spiaggia cilena o su una duna del Kalahari, poco importa, e di esprimermi soltanto dilatando le narici, strizzando gli occhi o mollando qualche scoreggia secca ed esplicita. Esserci, punto, senza dover giustificare la mia esistenza con parole o azioni. (21-22)

L'esito conclusivo approda allora a un grado zero grammaticale che è grado zero esistenziale. Far niente è un vero e proprio microtrattato sulla dissoluzione di ogni impulso vitale e operativo:

Perché il far niente raggiunga un livello efficiente e professionale occorre anzitutto una coscienza vigile. Stai seduto su una sdraio una giornata intera, immobile, senza pensieri precisi e organizzati, ma non basta: devi avere costante la coscienza che non stai facendo niente. [...] Ci si avvicina al far niente totale rimanendo immobili (non importa se seduti o in piedi), con gli occhi chiusi (altrimenti si guarda o quanto meno si "vede" qualcosa) e con le orecchie tappate (altrimenti si finisce per ascoltare o quanto meno per "sentire" qualcosa). Gli altri sensi sono più discreti e difficilmente interferiscono. (Malerba, *Consigli inutili* 55-56)

Non sono poche le cause che sociologicamente si potrebbero considerare per analizzare le ragioni di questa linea narrativa, non senza qualche rischio – per usare un eufemismo – di istituire una concatenazione semplificata e meccanica tra fenomeni culturali e storici. Si potrebbero abbastanza facilmente evocare: una reazione alla vita social (ma già i social ingenerano nuove solitudini...); la Storia come incubo da cui cercare di uscire (tema già modernista...) e la percezione della fragilità del mondo del nuovo millennio (catastrofe ecologica, terrorismo e guerre, precarietà lavorativa, crisi...); il dibattito sulla decrescita; ritorno a forme di neoreligiosità; lo sviluppo di scienze genetiche che possono modificare/ricreare la vita; una forma sublimata di egoismo, di chiusura, quasi un 'estetismo' di ritorno. Questioni cui si potrebbero a loro volta agganciare aspetti culturologici inerenti alla forza archetipale di alcuni personaggi (Bartleby, Wakefiled...) o di scrittori (Montaigne, Rousseau, Bernhard, Canetti), le filosofie postumane oppure la riemersione di universali psichici.

Preferiamo allora ancorare il desiderio di 'essere una cosa' come il risultato estremo della pervasività dei dispositivi immunitari con cui la modernità si è costruita. I dispositivi con cui il soggetto ha cercato di controbilanciare la sua 'necessaria' entrata nella *communitas* (sicurezza, disciplina, protezione...) per preservare incolume la propria soggettività, altrimenti esposta alla disintegrazione, si sono ora preventivamente accampati come valori assoluti e hanno in qualche modo divorato le componenti relazionali-comunitarie, percepite come effettivamente nemiche. La dialettica virtuosa io-altri si è rotta: la *communitas* diviene allora, per riallacciarsi a quanto si diceva all'inizio, un campo di tensioni pulsionali incontrollabili, la lotta *omnium contra omnes*. A meno di criogenizzare la presenza umana, ridotta a fantasma o a presenza vegetale, oppure divenuta materia sospesa, composta da eremiti e cloni felicemente votati al nulla.

7. Bibliografia

Andreoli, Vittorino. *Il silenzio delle pietre*. Rizzoli, 2018.

Atwood, Margaret. *L'ultimo degli uomini*. 2003. Tea, 2009.

Auster, Paul. *L'invenzione della solitudine*. 1982. Einaudi, 1997.

Baroncelli, Eugenio. *Falene. 237 vite quasi perfette*. Sellerio, 2012.

Caffo, Leonardo. *Fragile umanità. Il postumano contemporaneo*. Einaudi, 2017.

Il desiderio di essere una cosa
Andrea Rondini

- Cavazzoni, Ermanno. *Il pensatore solitario*. Guanda, 2015.
- . *Gli eremiti del deserto*. Quodlibet, 2016.
- DeLillo, Don. *Punto omega*. Einaudi, 2010.
- . *Zero K*. Einaudi, 2016.
- Di Bello, Andrea. “Abitare in difesa: case, cantine, biblioteche e feticci nella narrativa di Michele Mari”. *PENS*, 3 febbraio 2017, <https://www.centropens.eu/materiali/articoli/item/42-abitare-in-difesa-case-cantine-biblioteche-e-feticci-nella-narrativa-di-michele-mari>. Accessed 2 Dec. 2018.
- Doctorow, Edgar Lawrence. *Homer and Langley*. 2009. Mondadori, 2011.
- Esposito, Roberto. *Pensiero vivente*. Einaudi, 2010.
- Grazioli, Luigi, “Enrique Vila-Matas. La festa e l’abisso”. *Doppiozero*, 5 aprile 2016, <https://www.doppiozero.com/rubriche/58/201604/enrique-vila-matas-la-festa-e-la-bisso>.
- Houellebecq, Michel. *Le particelle elementari*. 1998. Superpocket, 2005.
- . *La possibilità di un’isola*. 2005. Bompiani, 2009.
- . *In presenza di Schopenhauer*. La nave di Teseo, 2017.
- Kafka, Franz. *Lettere a Felice*, a cura di Ervino Pocar, Mondadori, 1982.
- Kang, Han. *La vegetariana*. 2007. Adelphi, 2016.
- Malerba, Luigi. *Consigli inutili*. Quodlibet, 2014.
- Mari, Michele. *Fantasmagonia*. Einaudi, 2012.
- Marino, Paolo. *Strategie per arredare il vuoto*. Mondadori, 2014.
- Mazzarella, Arturo. *Le relazioni pericolose*. Bollati Boringhieri, 2017.
- Menzio, Pino. “Magris, Vila-Matas e la letteratura come conoscenza”. *Artifara*, no. 17, 2017, pp. 35-53, <http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara/article/view/1860/1863>.
- Millás, Juan José. *Dall’ombra*. 2016. Einaudi, 2017.
- Ribatti, Nicola. “Il ritorno del represso. Qualche considerazione su testo e immagine in *Schwindel. Gefühle* di W. G. Sebald”. *Aisthesis*, no. 2, 2009, pp. 51-75, <http://www.fupress.net/index.php/aisthesis/article/view/11029>.
- Saramago, José. *Cecità*. 1995. Einaudi, 2005.
- Schopenhauer, Arthur. *Il mondo come volontà e rappresentazione*, a cura di Giuseppe Riconda, Murcia, 1991.
- Sebald, Winfried Georg. *Gli emigrati*. 1992. Adelphi, 2007.
- . *Gli anelli di Saturno*. 1995. Adelphi, 2010.
- . *Austerlitz*. 2001. Adelphi, 2006.

Il desiderio di essere una cosa
Andrea Rondini

- . *Soggiorno in una casa di campagna*. 1998. Adelphi, 2012.
- Sozzi, Lionello. *Gli spazi dell'anima*. Bollati Boringhieri 2011.
- Tesson, Sylvain. *Nelle foreste siberiane*. 2011. Sellerio, 2012.
- Thomas, David. "Lo splendore della noia". *La pazienza dei bufali sotto la pioggia*. 2011. Marcos y Marcos, 2013.
- . "Un corpo". *Non ho ancora finito di guardare il mondo*. 2012. Marcos y Marcos, 2016.
- . "Una giornata produttiva". *Non ho ancora finito di guardare il mondo*. 2012. Marcos y Marcos, 2016.
- Vila-Matas, Enrique. *Bartleby e compagnia*. 2000. Feltrinelli, 2009.
- . *Dottor Pasavento*. 2005. Feltrinelli, 2008.
- . *Esploratori dell'abisso*. 2007. Feltrinelli, 2011.
- . *Dublinese*. Feltrinelli, 2010.
- . *Un'aria da Dylan*. Feltrinelli, 2012.
- . *Kassel non invita alla logica*. 2014. Feltrinelli, 2015.