

Szymanowska, Joanna

Tra ideologia e poesia : le strutture spazio-temporali in L'uomo è forte di Corrado Alvaro e Il palazzo a mille piani di Jan Weiss

Études romanes de Brno. 2009, vol. 30, iss. 1, pp. [125]-135

ISSN 1803-7399 (print); ISSN 2336-4416 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/114828>

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

JOANNA SZYMANOWSKA

**TRA IDEOLOGIA E POESIA. LE STRUTTURE
SPAZIO-TEMPORALI IN *L'UOMO È FORTE* DI CORRADO
ALVARO E *IL PALAZZO A MILLE PIANI* DI JAN WEISS**

I. Tempo e spazio dell'utopia

Il palazzo a mille piani [*Dům o tisíci patrech*] (1929) dello scrittore boemo Jan Weiss e *L'uomo è forte* (1938) dell'italiano Corrado Alvaro sono due romanzi fantastici i quali, nonostante siano molto diversi l'uno dall'altro sia a livello contenutistico che a quello strutturale, indubbiamente si inseriscono tutti e due nella corrente della distopia¹, ossia un'utopia negativa. Per questo motivo, prima di analizzare le strutture spazio-temporali messe in scena dai due autori, riteniamo opportuno soffermarci brevemente sulle principali caratteristiche del cronotopo² utopico/distopico.

La definizione dello spazio-tempo dell'utopia più pertinente ai nostri scopi ci sembra quella prosposta da Thomas More il quale, nel 1518, introdusse nella seconda edizione della sua *Utopia* la famosa sestina in cui spiegava ai suoi lettori il significato di questa parola, sottolineando la sua fondamentale caratteristica di sdoppiamento: da un lato *ou-topos*, ossia “regione che non esiste in alcun luogo, non luogo”³, e cioè luogo raffigurato nella mente, concepito con la fantasia, quindi irreali, e dall'altro *eu-topos*, “regione della felicità, perfezione”⁴, luogo ideale, un paradiso terrestre a cui aspirare. Proprio da questo duplice carattere dell'utopia deriva come conseguenza un particolare, e paradossale, statuto del lettore, insieme persuaso di trovarsi di fronte a una realtà immaginaria, tagliata fuori dallo spazio e dal tempo reali (dalla geografia e dalla storia)⁵, ma al contempo pienamente

¹ Il termine *distopia*, coniato probabilmente da John Stuart Mill nel XIX secolo, si è diffuso in Italia negli ultimi due decenni e viene usato accanto al termine *antiutopia*.

² Ci riferiamo alla terminologia bachtiniana

³ BACZKO, Bronislaw, *L'Utopia. Immaginazione sociale e rappresentazioni utopiche della realtà dell'Illuminismo*, Torino, Einaudi 1979, p. 9.

⁴ Ibid.

⁵ Cfr. MORE, Thomas, *Utopia*, Lublin, Daimonion 1993, p. 11.

consapevole del profondo legame che la unisce con i luoghi concreti e il tempo storico di cui essa si fa eco e riflessione speculare. Secondo Bronisław Baczko, le utopie sono “immagini-guida e idee-forza che orientano le speranze e mobilitano le energie collettive”⁶, specialmente nei periodi di crisi politiche o economiche. In questo senso, tutte le utopie “si iscrivono più o meno durevolmente nelle mentalità e nelle ideologie”⁷, fino a diventare una delle forme della scrittura politica⁸. Le utopie, da un canto, fanno parte della letteratura dell’immaginario e di intrattenimento che inventa viaggi altrove e mondi alternativi, dall’altro esprimono puntualmente aspettative e ossessioni, desideri e paure collettive di un’epoca storica.

II. Tempo e spazio della distopia

Il Novecento vede diffondersi un genere narrativo che da un lato tende a contrapporsi alla tradizione utopistica, e dall’altro riutilizza le tecniche discorsive tipiche dell’utopia per raggiungere uno scopo del tutto diverso: non più quello di rappresentare una società ideale ma, al contrario, quello di dar vita a una visione spaventosa dei futuri sviluppi della società attuale, destinata a degenerare in sistemi politici totalitari e repressivi. Se l’utopia si svolge in un non-spazio e non-tempo idealizzato e immaginario, l’antiutopia o la distopia costruisce un futuro, più o meno allontanato dall’attualità politica e sociale, ma sempre ad essa profondamente e sostanzialmente legato, in quanto gli autori delle distopie sfruttano come materiale delle *fiction* quegli elementi dell’attualità storica e ben ancorata nella concretezza spaziale e temporale che loro stessi ritengono fondamentali e insieme più minacciosi per lo sviluppo dell’umanità. Secondo Raymond Trousson, l’utopia, “una forma per sfuggire, attraverso la speculazione, agli affanni e alle insufficienze del reale”, era per questo stesso fatto una “forma di compensazione proposta alle disgrazie del tempo”⁹. La distopia, che egli definisce, a livello del contenuto, come “un’utopia rifiutata dall’interno da un gruppo refrattario”¹⁰, è l’incubo che si sostituisce al sogno¹¹.

Le esperienze totalitarie del XX secolo hanno “creato diffidenza verso l’utopia, in quanto rappresentazione totalizzante e distruttiva dell’alterità sociale”¹², e in compenso hanno favorito il grande sviluppo del genere distopico, espressione della sfiducia nei modelli politici vigenti e acerba critica dei regimi autoritari dif-

⁶ BACZKO, cit., *Prefazione*, p. XI.

⁷ Ibid.

⁸ Cfr. COMPARATO, Vittor Ivo, *Utopia*, Bologna, Il Mulino 2005, p. 168.

⁹ TROUSSON, Raymond, *La distopia e la sua storia*, in *Utopia e distopia*, COLOMBO, Arri-
go (a cura di), Bari, Dedalo 1993, p. 19.

¹⁰ Ibid., p. 25.

¹¹ Ibid., p. 29.

¹² BACZKO, cit., p. 21.

fusisi in Europa nel periodo tra le due guerre. In un articolo dedicato a questa problematica Adriano Tilgher constatò che bastava rovesciare l'utopia "per avere il contorno della realtà di cui [essa] è la negazione"¹³. Essendo dunque l'utopia una critica *in positivo* della realtà politico-sociale a cui si riferisce l'autore (nel senso che propone una visione alternativa *migliore* della società e dell'assetto politico, in netto contrasto con quelli realmente esistenti), il suo contrario, la distopia, ne è una critica *in negativo*, visto che costituisce non solo la negazione dell'utopia in quanto genere capovolgendone il messaggio, ma soprattutto presenta una visione pessimistica e sinistra del mondo disumanizzato al quale irrimediabilmente ci avvicinano le utopie storiche che si stanno realizzando, e in parte si sono già realizzate.

Da tutto ciò si può facilmente dedurre che le fondamentali coordinate cronotopiche della distopia letteraria sono uguali a quelle dell'utopia, ma cambiano di segno, dal momento che le visioni totalitarie degli utopisti prendono corpo e cominciano a farsi realtà, assumendo la forma di utopie politiche antidemocratiche. La relazione causa-effetto (ossia utopia politica-distopia letteraria) sembra in questo caso evidente. Un esempio tra i più noti è senza dubbio il caso del famoso romanzo antiutopico *Noi* di Evgenij Zamjatin, brillante e visionaria risposta all'affermarsi in Russia della "dittatura del proletariato" dopo la rivoluzione bolscevica¹⁴. Specialmente gli anni Venti e Trenta del XX secolo, compresi tra la rivoluzione russa e l'affermarsi dei totalitarismi in Europa, registrarono un grande sviluppo del genere distopico. Accanto al già menzionato romanzo di Zamjatin, ci limiteremo a segnalare solo pochi esempi di opere letterarie appartenenti a questo filone: *R.U.R.* (Karel Čapek, 1921), *Addio all'autunno* (Stanisław Ignacy Witkiewicz, 1925), *Il mondo nuovo* (Aldous Huxley, 1932), *La fattoria degli animali* (George Orwell, 1945), *1984* (Orwell, 1948), *Fahrenheit 451* (Ray Bradbury, 1953), *Il signore delle mosche* (William Golding, 1954), *Il ritorno dalle stelle* (Stanisław Lem, 1961). Alla stessa categoria generica sono ascrivibili *Il palazzo a mille piani* di Jan Weiss (sia pure con qualche piccola riserva, dato che si tratta di un caso di ibridazione formale) e *L'uomo è forte* di Corrado Alvaro.

III. Weiss e Alvaro: dalla storia alla *fiction*

Jan Weiss (1892–1972) e Corrado Alvaro (1895–1956), pressapoco coetanei, hanno vissuto ambedue la traumatica esperienza della Grande Guerra, condividendo il destino di molti giovani intellettuali di tutte le parti d'Europa. Weiss, fatto prigioniero e deportato in Siberia, passò due anni in un campo di prigionia, dove, ammalatosi di tifo, restò segregato per mesi in una baracca per i moribondi,

¹³ TILGHER, Adriano, *Filosofia e Utopia*, in *Tempo nostro. Saggi di politica e sociologia*, Roma, Bardi 1946, p. 8.

¹⁴ Il romanzo, scritto nel 1920, pubblicato a New York in inglese nel 1924 e in russo nel 1952, in Russia è uscito solo nel 1989.

in preda a delle sofferenze terribili. Alvaro, ferito alle braccia, fu obbligato a una lunga degenza negli ospedali militari di Ferrara e Firenze (da questa esperienza nasceranno le *Poesie grigioverdi*). È proprio durante quest'esperienza, che li segnerà nel fisico e nello spirito, che i due cominceranno a progettare, all'inizio quasi sotto forma di sogno o evasione dall'inferno della guerra, ciò che poi diventerà la materia prima delle loro future opere letterarie. Per tutti e due il vissuto, sofferto e sottoposto a un complicato procedimento di astrazione generalizzante e straniamento, costituisce il nucleo sottinteso della narrazione romanzesca che si pone come scopo quello di trasformare la percezione della realtà in modo di farla diventare inusuale e inquietante.

I due romanzi in questione, svolgendo le loro trame fantastiche e dando vita a mondi immaginari, attingono di continuo al presente e alla situazione storica ed economica del periodo interbellico. Sia Weiss che Alvaro avevano una visione lucida della situazione politica del periodo e nutrivano una grande preoccupazione per il futuro dell'Europa. In ambedue i romanzi il riferimento al mondo reale e al presente storico, pur rimanendo sottinteso, è tuttavia costante, sicché le due opere vanno lette non solo come due storie fantastiche, ma anche, se non soprattutto, come amara diagnosi e denuncia, un vero atto d'accusa della società contemporanea e del suo sistema politico (Alvaro) ed economico (Weiss) che portano ineluttabilmente all'annientamento dei valori e alla catastrofe dell'umanità.

Jan Weiss pubblicò *Il palazzo a mille piani* nel 1929, cioè due anni dopo che a Praga non solo furono usciti su una rivista di emigrati russi i frammenti del romanzo di Zamjatin nella versione originale, ma anche venne stampata la traduzione ceca del libro¹⁵. Se aggiungiamo che il 1929 fu anche l'anno del crollo di Wall Street e della grande depressione economica, il fatto che Weiss abbia pubblicato il suo romanzo-ammonimento, denuncia delle conseguenze sociali disastrose del capitalismo sfrenato, proprio allora, pare tutt'altro che casuale.

Per quanto concerne *L'uomo è forte* di Alvaro, pubblicato nel 1938 da Bompiani, l'editore che negli anni del regime fascista proponeva ai lettori italiani le traduzioni dei grandi autori americani (Dod Passos, Faulkner, Steinbeck e altri), il romanzo, che per il suo stile tetro, l'impostazione tematica e strutturale monotona, riesce a evocare puntualmente la sensazione opprimente di chiusura e soffocamento, si situa controcorrente rispetto alla retorica ufficiale. Di questo romanzo lo scrittore polacco Gustaw Herling-Grudziński, autore di *Un mondo a parte* (Londra, 1951), la prima grande opera letteraria sui gulag sovietici, vissuto per quasi mezzo secolo a Napoli, amico di Silone e Chiaromonte e genero di Benedetto Croce, scrisse: "Dunque il romanzo di Zamjatin *Noi*, prima che Gleb Struve l'avesse segnalato a Orwell che si accingeva alla stesura del suo *1984*, capitò tra le mani di uno scrittore nell'Italia fascista. Non ho nessun dubbio che Alvaro abbia letto Zamjatin e sia rimasto impressionato dalla sua visione dell'avvenire"¹⁶. La questione se Alvaro avesse avuto intenzione di descrivere la

¹⁵ *Noi* uscì in traduzione di Václav König, presso le edizioni Štorch-Marien.

¹⁶ HERLING-GRUDZIŃSKI, Gustaw, *Dziennik pisany nocą 1973–1972*, Warszawa, Plejada

Russia dei Soviet, dove ebbe occasione di soggiornare per conto della “Stampa” nel 1935, oppure l’Italia fascista, resta irrisolta fino a oggi. Rimane però comunque che la censura vide nel romanzo una critica del fascismo e impose all’autore non solo di cambiarne il titolo¹⁷, ma anche di precederlo da un’avvertenza con la dichiarazione che il romanzo è ambientato in Russia. Tuttavia già uno dei primi recensori, Goffredo Bellonci, osservò che nel testo del romanzo non c’è nessun nome di città o di luogo che possa ricordare la Russia, e Carlo Bo nel 1984 ricordava che “tutti che avevano un minimo di fiuto sentivano che il punto capitale era quello della dittatura”¹⁸. Va aggiunto però che, anche se effettivamente i toponimi sono nel testo alvariano pochissimi e mai riferiti ai luoghi in cui si svolge l’azione del romanzo, già nella prima pagina del libro troviamo una netta contrapposizione di due paesi e due regimi diversi nella quale non manca un’allusione al tempo e ai luoghi concreti. Si tratta della descrizione della statua-simbolo del nuovo assetto politico instauratosi nel paese di origine di Dale¹⁹, che questi aveva visto “all’Esposizione internazionale di ***”, dove abitava²⁰. Ora, la gigantesca scultura raffigurante l’operaio e la contadina nello slancio verso il radioso futuro comunista, opera dell’artista russa Vera Muchina, nel 1937 venne esposta all’Esposizione Universale di Parigi.

IV. Le strutture spazio-temporali

*Il palazzo a mille piani*²¹, un giallo fantastico e visionario, strutturato in 48 brevi capitoli, ha come sfondo Mullerdom, l’enorme grattacielo di mille piani, senza finestre né possibilità di uscirne, una sorta di terribile labirinto fatto di infiniti piani, scale, ascensori, corridoi che si diramano in tutte le direzioni. È un vero mondo artificiale ideato dal misterioso e temibile Ohisver Muller, un universo fatto di centinaia di piani e altrettante città, e che continua a espandersi generando nuove città e racchiudendo in esse nuovi abitanti. Il gigantesco “palazzo dannato”²² è pieno

1990, p. 296 (traduzione mia).

- 17 Il titolo originario *Paura nel mondo* venne così sostituito con quello più neutro, se non addirittura ottimista, di *L'uomo è forte*.
- 18 Cfr. PAMPALONI, Geno, *Fortuna critica*, in *Opere. Romanzi e racconti*, ALVARO, Corrado, Milano, Bompiani 1990, p. 1494.
- 19 Cfr. p. 5 di questo articolo e nota n. 28.
- 20 ALVARO, Corrado, *L'uomo è forte*, in *Opere. Romanzi e racconti*, Bompiani, Milano 1990, p. 423.
- 21 Dalle mie ricerche risulta che la versione polacca (1960), sulla quale mi sono basata nel mio lavoro, è stata la prima traduzione del romanzo di Weiss. L’hanno seguita le versioni ungherese (1962), croata (1964), francese (1967), russa (1971), portoghese (1971), rumena (1976), tedesca (1977), giapponese (1987). In Italia il romanzo è stato pubblicato nel 2005 dall’editore Santi Quaranta, in traduzione di Chiara Baratella
- 22 WEISS, Jan, *Mullerdom ma rysięc pięter*, MADANY, Edward (trad.), Warszawa, Książka i Wiedza 1960, p. 17.

di città-prigioni collocate secondo un criterio particolare: più in alto si trova una città, più ricchi e privilegiati sono i suoi abitanti²³. Il protagonista del romanzo di Weiss, dopo aver fatto un incubo, si sveglia amnesico in uno dei piani di Milderdom. Trova un foglio da cui impara di essere l'ispettore Petr Brok, di essersi sottoposto a un trattamento speciale che lo ha reso invisibile per trenta giorni²⁴ e di aver da compiere una missione per salvare l'umanità. D'ora in avanti si aggirerà per la gigantesca costruzione in cerca di Ohisver Muller e vivrà una lunga serie di avventure-prove che dovrà superare per raggiungere lo scopo prefissato nelle istruzioni lette sul foglio. La sua *quête* verrà interrotta a più riprese non solo da ostacoli di diverso genere, ma anche dall'incubo assillante che lo tormenta e in cui egli vede sempre lo stesso locale lugubre simile a un obitorio, pieno di corpi umani disposti l'uno accanto all'altro, illuminato da una fosca luce gialla²⁵. Il mistero dell'incubo verrà sciolto solo nelle ultime, brillanti pagine del libro, dove, grazie a un magistrale gioco di capovolgimento semantico, di inversione e sostituzione (finzione e realtà cambiano di segno, fino a sostituirsi l'una all'altra), Weiss mette a nudo e denuncia la crudezza della realtà storica.

L'uomo è forte, strutturalmente molto diverso, è invece una visione della società totalitaria che, come osservò Geno Pampaloni, anticipa di dieci anni il 1984 di Orwell, "in una temperie meno politica, più vicina alle cadenze della poesia"²⁶. Secondo Pampaloni, "in ogni pagina di *L'uomo è forte* corre un allarme, o un incubo, l'incombere di un pericolo, la persecuzione della libertà, una libertà che non è, si badi, il 'privato', ma il rapporto autentico, radicale, primigenio, con la vita"²⁷. Il romanzo consiste di dieci lunghi capitoli in cui viene narrata la storia dell'ingegnere Dale, ritornato nella città natale dopo un soggiorno all'estero durato quindici anni. Dopo anni di esperienze Dale si ritrova amareggiato e deluso dagli abusi e dalla corruzione morale della società in cui gli toccò vivere, e nutre un bel sogno di felicità, giustizia e uguaglianza sociale. Decide di sistemarsi nella vecchia patria appena ne vede il nuovo emblema: "gli fece molta impressione una scultura che rappresentava una coppia, uomo e donna, alta otto metri, di gesso, che avanzava con passo forte guardando sicura davanti a sé. (...) Essa simboleggiava la nuova umanità nata da una sanguinosa rivoluzione"²⁸. Nel paese totalitario in cui si viene a trovare, dove tutti parlano a bassa voce e dove "bisogna

²³ Ibid., p. 21 e 37.

²⁴ Ibid., p. 26.

²⁵ Ibid., pp. 1, 28, 52, 77, 107, 117, 160.

²⁶ PAMPALONI, Geno, *Poeta dei segreti*, in *Opere. Romanzi e racconti*, ALVARO, Corrado, cit., p. XXVII.

²⁷ Ibid.

²⁸ ALVARO, Corrado, *L'uomo è forte*, in *Opere. Romanzi e racconti*, cit., p. 423. Va osservato che la descrizione citata rappresenta l'estetica diffusa negli anni Trenta sia in Russia che in Italia. Basta ricordare la gigantesca statua di Vera Muchina, *L'operaio e la contadina* (diventa poi il simbolo di Mosfilm) oppure certi manifesti pubblicitari fascisti.

stare attenti a quello che si pensa (...) e bisogna abituarsi a pensare bene”²⁹, Dale è destinato alla sconfitta. Lo spazio urbano che fa da scenario all’azione, con i suoi edifici devastati che sembrano disabitati, la folla „sparuta e uniforme, (...) solitaria e frettolosa”³⁰, un odore “greve”, che “faceva pensare a qualcosa di dolciastro e di corrotto”³¹ diventa segno materiale e visibile di oppressione totalitaria che schiaccia l’individuo e lo annienta in quanto essere libero e pensante.

Nell’estetica kantiana, lo spazio e il tempo costituiscono due principi aprioristici non oggettivi, senza i quali non sarebbe possibile nessun tipo di conoscenza. In quanto forme di intuizione interna (tempo) ed esterna (spazio), permettono al soggetto di costruire una griglia spazio-temporale che funge da base strutturale sia al mondo che alla possibilità di conoscerlo ed esplorarlo. Un ragionamento analogo è applicabile anche al testo letterario narrativo, nel senso che ogni andamento diegetico sviluppa una *storia* che si svolge in un *luogo*. Non c’è scrittura narrativa che non sia in qualche modo organizzata attorno agli assi spazio-temporali. Le categorie *spazio* e *tempo* sono quindi fondamentali anche per ogni tipo di struttura romanzesca. Nel romanzo realistico tradizionale esse rimanevano identificabili con il tempo storico lineare e lo spazio concreto, geograficamente riconoscibile. Nel romanzo di impianto fantastico, e particolarmente in quello distopico, che ci interessa in questo luogo, sia lo spazio che il tempo subiscono invece una serie di trasformazioni e deformazioni, in modo da perdere ogni legame diretto con la realtà esterna, pur restando ad essa unite da un nesso allusivo e metaforico. Nel suo ormai classico saggio *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, Michail Bachtin definisce il cronotopo come una categoria che riguarda “l’interconnessione sostanziale dei rapporti temporali e spaziali dei quali la letteratura si è impadronita artisticamente”³². Nel cronotopo così inteso “i connotati del tempo si manifestano nello spazio, al quale il tempo dà senso e misura”³³. Anche per Italo Calvino “il racconto è un’operazione sulla durata, un incantesimo che agisce sullo scorrere del tempo, contraendolo o dilatandolo”³⁴. Secondo Bachtin, è proprio il cronotopo a determinare il genere letterario e la coerenza artistica dell’opera letteraria. Individuando diversi cronotopi romanzeschi Bachtin non parla del discorso distopico, ma ad esso si possono sicuramente applicare alcune sue considerazioni sul tempo d’avventura, tipico del romanzo greco antico e di quello cavalleresco medievale. Ora, il cronotopo di questi generi romanzeschi viene definito come quello del “mondo altrui nel tempo d’avventura”³⁵, il che significa che lo spazio in cui si svolgono le vicende narrate è un altrove, un luogo

29 Ibid., p. 443.

30 Ibid., p. 429.

31 Ibid.

32 BACHTIN, Michail, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo* in *Estetica e romanzo*, a cura di Clara STRADA JANOVIC, Torino, Einaudi 1979, p. 231.

33 Ibid., p. 232.

34 CALVINO, Italo, *Lezioni americane*, Milano, Garzanti 1989, p. 36.

35 Ibid., p. 234.

indeterminato, non situabile in nessuna geografia reale, e il tempo che ne scandisce il ritmo è un tempo astorico, che può dileguarsi, espandersi o accelerare, diventare astratto, interiorizzarsi, farsi incompatibile con il tempo biologico della vita umana.

Due romanzi che sono oggetto di questa analisi e che, come abbiamo detto, appartengono alla categoria generica della distopia, sono ambientati in una realtà spazio-temporale *altra*, ossia in una dimensione metastorica atemporale. Tuttavia, le coordinate spazio-temporali che racchiudono i mondi distopici messi in scena dai due autori e ne determinano la struttura hanno le caratteristiche del tutto diverse, essendo decisamente più originali e complesse quelle costruite da Weiss.

Il grattacielo-mondo di Weiss, destinato a crescere in eterno, si erge lungo un asse verticale ed ingloba miriadi di mondi-città, ognuno dei quali possiede un proprio spazio e un proprio tempo; è un universo eccentrico e pullulante di gente, luci, suoni e colori, pieno di contrasti evidenziati anche dalla forma grafica del romanzo, tipograficamente molto vario.

Nel romanzo di Alvaro lo spazio è invece concentrico, chiuso, orizzontale, e tra le tonalità coloristiche domina il grigiore. Anche quando alcuni elementi dello scenario si tingono di rosso, verde o giallo, l'impressione generale è sempre quella di un luogo ostile e inospitale, come in questa descrizione della città: "(...) nella parte settentrionale della città, intirizzita, le luci accese splendevano nette e fredde, e certe facciate color giallo o turchino acquistavano una smorta trasparenza. (...) La sera era lunghissima, in una immobilità che a un tratto divenne, tanto era lunga, spettrale"³⁶. Per la sua impostazione cronografica e topografica il romanzo alvariano si inserisce a pieno titolo nella corrente generica della distopia politica classica, e vi trova il suo posto accanto a *Noi* di Zamjatin e *1984* di Orwell, invece l'attribuzione generica dell'antiutopia di Weiss, a metà strada tra esperimento d'avanguardia e visione sociopolitica, resta molto meno ovvia.

Nella parte introduttiva di *Il palazzo a mille piani* l'impalcatura spazio-temporale appare piuttosto convenzionale, nel senso che il tempo del racconto coincide con il tempo dello svolgimento di un compito (la missione di Brok), e lo spazio è quello di un grande palazzo sconosciuto, con tantissime scale tutte coperte da tappeti rossi. Ma pian piano al tempo oggettivo, misurabile (trenta giorni) ed esterno si sostituisce un tempo soggettivo che cambia la percezione delle cose. Lo spazio si trasfigura e si scompone, diventa un labirinto di corridoi tutti uguali l'uno all'altro³⁷, scale, ascensori che precipitano a velocità vertiginosa³⁸, luoghi fantastici e misteriosi: ambienti bui senza porte e senza finestre, abitati da uomini ciechi³⁹, città movimentate senza cielo⁴⁰, strade con selciato di vetro, con

³⁶ ALVARO, Corrado, *L'uomo è forte*, cit., p. 451.

³⁷ WEISS, Jan, *Mullerdom ma rysiqa pieter*, cit., p. 13.

³⁸ Ibid., p. 52.

³⁹ Ibid., p. 19.

⁴⁰ Ibid., p. 29.

sotto altre strade⁴¹, prigionieri, crematori⁴². La realtà in cui si muove Petr Brok si trasfigura in uno spazio dell'incubo (e da incubo). Il protagonista è sospeso tra due dimensioni spazio-temporali. La prima realtà è quella che egli considera tale, ovvero Mullerdom con i suoi mille piani e centinaia di città interne. E non per caso lo spazio dell'incubo si identifica in Weiss con la città, luogo per eccellenza dell'utopia: basti pensare alla *polis* greca di Platone. L'altra dimensione è quella dell'incubo che lo assilla, che egli crede essere un sogno e dal quale ogni volta si sveglia con un lacerante dolore alla testa. Solo alla fine del romanzo il lettore si accorge che il *Palazzo a mille piani* è il resoconto del delirio di un soldato in preda ad allucinazioni, il quale si persuade di essere il coraggioso investigatore Petr Brok, incaricato della missione di salvare il genere umano. Nella struttura del romanzo di Weiss si possono distinguere più livelli temporali e altrettanti spazi di riferimento. Al tempo immisurabile astorico corrisponde lo spazio della distopia ovvero quello di Mullerdom, contraddistinto da due caratteristiche fondamentali contraddittorie: è uno spazio chiuso (non si esce da Mullerdom, e anche le città che lo compongono sono mondi chiusi) e insieme aperto e sconfinato: dal momento che la gigantesca costruzione di Mullerdom non smette di espandersi, anche il numero di questi mondi chiusi è destinato a proliferare infinitamente. La dimensione spazio-temporale della diegesi, apparentemente realistica nell'incipit, con il progredire della narrazione assume le caratteristiche fiabesche. La *quête* di Brok, sottoposto a una serie di prove, assume i connotati del viaggio iniziatico che si svolge nel tempo d'avventura⁴³. Alla fine del romanzo il tempo, prima lineare, si fa circolare: il viaggio iniziatico del protagonista risulta nient'altro che il suo ritorno alla condizione di partenza. Ma quella che nella struttura del romanzo appariva come un'altra dimensione fantastica interna alla dimensione della diegesi, e cioè l'incubo di Brok, negli ultimi capitoli del libro si rivela in tutta la sua terribile concretezza di realtà. Così, il viaggio di iniziazione alla conoscenza del male politico, sociale e morale, raffigurato dalla fantastica costruzione di Mullerdom, porta Brok a livello del reale, ora rivelato nella sua verità nuda e abissale⁴⁴.

Decisamente meno complessa, come abbiamo già segnalato (ma anch'essa molto interessante), risulta invece la struttura spazio-temporale del romanzo di Alvaro. Anche in esso mancano le coordinate precise sia del tempo che dello spazio. Lo spazio si configura essenzialmente sdoppiato, diviso in un *dentro* e un *fuori*, un *qui* e un *là*. *Qui (dentro)* è lo spazio della distopia, una città e un paese che in modo sorprendente anticipano le strutture e le istituzioni del mondo orwelliano. *Là (fuori)* si stende un'Europa dai contorni sfumati; ogni tanto viene menzionato di sfuggita qualche luogo (Roma, Venezia, Zurigo) che subito si tinge di un'atmosfera di irrealtà. Similmente a quanto avviene nel romanzo di Weiss, anche Alvaro costruisce il tempo e lo spazio servendosi delle stesse categorie

⁴¹ Ibid., pp. 34 e 89.

⁴² Ibid., p. 104.

⁴³ Cfr. p. 6 di questo articolo e nota n. 35.

⁴⁴ WEISS, Jan, *Mullerdom ma rysiqaç pişter*, cit., p. 134..

opposte di apertura e chiusura. Lo spazio della distopia è uno spazio chiuso: lo spazio della paura e del divieto, del pericolo imminente, dove tutti sono spiati da Inquisitori onnipresenti⁴⁵. Nel contempo però, paradossalmente, questo mondo chiuso e oppressivo si autodefinisce nelle categorie di apertura, progettandosi verso un ipotizzato futuro felice. Ne risulta una dimensione spazio-temporale molto particolare, nella quale viene cancellato il valore del presente, ridotto a un momento e a uno spazio privi di importanza, sospesi tra un passato vergognoso di cui si cerca di far sparire le ultime vestigie, e un avvenire lontano e irreale. La fondamentale conseguenza che deriva da una tale costruzione della struttura spazio-temporale del romanzo è, a livello contenutistico, l'annullamento dell'individuo in quanto essere intelligente, dotato di autoconsapevolezza e di capacità di discernimento, in grado di prendere decisioni autonome. Lo spazio che si estende al di fuori è invece uno spazio aperto, lo spazio della libertà individuale, il quale però, se visto da dentro, cioè dalla prospettiva della distopia, si configura chiuso e ridotto alla dimensione di un eterno presente, un mondo a cui è stata negata la possibilità di evoluzione e sviluppo. Nella parte finale del romanzo Alvaro opera un interessante ribaltamento semantico e strutturale, il cui obiettivo è quello di far luce sull'enorme pericolo che corre l'umanità minacciata dall'avverarsi di utopie politiche: le due dimensioni spazio-temporali si focalizzano nel personaggio di Dale e cambiano di segno. L'estero, da dove egli è venuto, il *fuori*, diventa terra di utopica felicità, un'Arcadia perduta e irraggiungibile. Il *dentro* rivela il suo terribile volto di regime disumano e micidiale, una trappola senza via di scampo.

Le visioni letterarie dei mondi "altri" assumono, sia in Weiss che in Alvaro, un'interessante forma di poetica astrazione, nella quale viene racchiuso un messaggio umanitario e civile tutt'altro che astratto. Grazie alle sapientissime operazioni sulle coordinate spazio-temporali, che speriamo di aver individuato almeno in parte, i due autori riescono non solo a trasmettere un contenuto ideologico importante, ma anche, grazie all'alto valore artistico delle loro opere, a oltrepassare i limiti, e le limitazioni, della distopia, da molti considerata un sottogenere inferiore, se non addirittura appartenente a paraletteratura.

Bibliografia

- ALVARO, Corrado, „L'uomo è forte“ in *Opere. Romanzi e racconti*, Milano, Bompiani 1990, pp. 423–660.
- BACHTIN, Michail, *Estetica e romanzo*, a cura di Clara STRADA JANOVIC, Torino, Einaudi 1979.
- BACZKO, Bronisław, *L'Utopia. Immaginazione sociale e rappresentazioni utopiche della realtà dell'Illuminismo*, Torino, Einaudi 1979.
- CALVINO, Italo, *Lezioni americane*, Milano, Garzanti 1989.
- COLOMBO, Arrigo (a cura di), *Utopia e distopia*, Bari, Dedalo 1993.

⁴⁵ Nel romanzo di Weiss la stessa funzione è stata affidata a un astratto "occhio" che vede e spia tutti in ogni momento, anticipazione sorprendente dei *teleschermi* orwelliani. Del resto, le analogie non finiscono qui, basti pensare a quella tra il "Grande Benefattore" di Weiss e il "Grande Fratello" di Orwell.

- COMPARATO, Vittor Ivo, *Utopia*, Bologna, Il Mulino 2005.
- HERLING-GRUDZIŃSKI, Gustaw, *Dziennik pisany nocą 1973–1972*, Warszawa, Plejada 1990.
- PAMPALONI, Geno, „Fortuna critica“, in *Opere. Romanzi e racconti*, ALVARO, Corrado, Milano, Bompiani 1990, pp. 1479–1498.
- PAMPALONI, Geno, „Poeta dei segreti“, in *Opere. Romanzi e racconti*, ALVARO, Corrado, Bompiani, Milano 1990, pp. VII-XXXV.
- TILGHER, Adriano, „Filosofia e Utopia“, in *Tempo nostro. Saggi di politica e sociologia*, Roma, Bardi 1946.

Abstract and keywords

The object of this article is the analysis of the structures of space and time in two novels pertaining to the genre of dystopian fiction, *Dům o tisíci patrech* (1929) written by the Czech author Jan Weiss and *L'uomo è forte* (1938) of the Italian novelist Corrado Alvaro. The analysis was conducted taking into consideration several interpretations of the meanings of time and space in the literary utopia and dystopia and the Bachtinian notion of chronotope.

Utopia, dystopia, time, space, chronotope, vision, incubus, fantastic, history, reality, ideology, totalitarianism, accusation, Weiss, Alvaro, Zamjatin, Orwell

